



HAL
open science

Interlocution et style tragique à l'âge classique : Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et Racine

Lauriane Mouraret

► To cite this version:

Lauriane Mouraret. Interlocution et style tragique à l'âge classique : Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et Racine. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2020. Français. NNT : 2020GRALL030 . tel-03186831

HAL Id: tel-03186831

<https://theses.hal.science/tel-03186831>

Submitted on 31 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Spécialité : Lettres et Arts spécialité Langue française
Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par
Lauriane MOURARET MAISONNEUVE

Thèse dirigée par **Stéphane MACÉ**, Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)**
dans **l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines**

Interlocution et style tragique à l'âge classique :

**Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et
Racine.**

Thèse soutenue publiquement le **7 Décembre 2020**
devant le jury composé de :

Madame Hélène BABY Professeur, Université Côte d'Azur	Rapportrice
Madame, Dominique LAGORGETTE Professeur, Université Savoie Mont Blanc	Examinatrice
Madame Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY Professeur, Sorbonne Université	Rapportrice
Monsieur Stéphane MACÉ Professeur, Université Grenoble Alpes	Directeur
Madame Christine NOILLE-CLAUZADE Professeur, Sorbonne Université	Présidente
Monsieur Jean-Yves VIALLETON Maître de conférence, Université Grenoble Alpes	Examineur



Aux sourires d'Élise et Marion.

À ma Lucie.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse, Stéphane Macé, pour le soutien dont il m'a gratifiée depuis plus de quatre ans, avant même que je m'engage dans un doctorat. Ses conseils avisés, sa confiance sans faille, nos conversations sur le renouveau de la déclamation baroque, nos projets collectifs et son aide tant matérielle qu'intellectuelle m'ont permis de mener ce projet à bien avec sérénité.

J'adresse tous mes remerciements à Dominique Lagorgette et Christine Noille-Clauzade dont les travaux ont profondément influencé ma réflexion et grâce aux conseils desquelles j'ai pu organiser sereinement mon parcours doctoral.

Je remercie Hélène Baby, Bénédicte Louvat-Molozay et Jean-Yves Vialleton d'avoir accepté de lire et évaluer ce travail hybride qui leur doit beaucoup : leurs travaux fondateurs sur le sujet m'ont donné l'impression de les fréquenter quotidiennement avant même de les rencontrer.

Je dois une grande partie de ma réflexion aux séances de travail mensuelles réunissant les membres de l'équipe RARE du laboratoire Litt&Arts de l'Université Grenoble-Alpes. Sous le regard bienveillant de Francis Goyet, les échanges, assortis des séances de formation personnelle dispensées par Christine Noille-Clauzade, m'ont formée à une certaine logique rhétorique. Toute la fin du présent travail est le fruit de cette expérience. Pour leur accueil, la convivialité des buffets partagés et la confiance qu'ils m'ont montrée en m'invitant à m'exprimer à l'occasion d'une journée d'étude ou d'un colloque, qu'ils soient tous remerciés collectivement et personnellement.

Je suis très reconnaissante à Paul Fièvre de m'avoir fourni les explications nécessaires à l'utilisation raisonnée de son site, ainsi qu'à Sarah Orsini pour ses formations et ses conseils avisés sur l'encodage des textes.

Je mesure la chance que j'ai eue d'être aussi chaleureusement accueillie par les membres de l'équipe de Langue française de l'UFR de Lettres. Leurs conseils quant à l'organisation de mon travail de recherche, mais aussi notre collaboration constante dans la gestion des cours m'ont fait goûter toute la richesse que nous tirons à travailler ensemble.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance aux doctorants de l'UMR Litt&Arts pour nos échanges fructueux, leur disponibilité à résoudre les difficultés administratives ainsi que le soutien réciproque que nous nous sommes apportés.

Cette thèse n'aurait sans doute jamais vu le jour sans le patient travail de mes collègues relectrices, à commencer par Cécile Lignereux, qui m'a accompagnée et soutenue dès notre première rencontre. Toute ma gratitude va à Karine Abiven et Laetitia Gonon, qui ont pris le temps de me relire et de me donner de précieux conseils au cœur d'un été mouvementé. Je remercie infiniment ma fée des virgules et de tant d'autres choses : Morgane Kieffer.

Ces quatre dernières années m'ont prouvé que je pouvais compter sur mes amis et ma famille, dont la fidélité et le soutien, en dépit de retrouvailles plus espacées, se sont révélés sans faille.

J'adresse une pensée particulière à mes parents, mes beaux-parents et Véronique qui ont grandement contribué à la poursuite de ce travail en s'occupant patiemment de mes enfants ces dernières années, plus particulièrement ces derniers mois.

Quitterie, Gonzague et Edouard, je vous dois tout : aussi bien quelques frayeurs lorsqu'il m'arrive de laisser mon ordinateur sans surveillance que les sourires et l'amour qui m'ont donné la force de mener ce travail à son terme.

SOMMAIRE

INTRODUCTION : ENQUÊTE SUR LE STYLE DU DIALOGUE TRAGIQUE .. 14

PREMIÈRE PARTIE : FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME INTERLOCUTIF DANS LES DIALOGUES TRAGIQUES 30

CHAPITRE 1 : LA PERSONNALISATION DU DIALOGUE THÉÂTRAL, HISTOIRE D'UN OBJET ET DE SON TRAITEMENT LINGUISTIQUE 32

I. <i>L'adresse et la désignation de soi : les données littéraires et linguistiques</i> 33	
A. Une spécificité de l'énonciation théâtrale 33	
B. La notion de personnalisation 35	
C. Les relations de personne et la « corrélation de subjectivité » (Benveniste 1966, 232) : le rôle central des deux premières personnes..... 37	
D. La <i>deixis</i> personnelle 39	
II. <i>L'adresse et la désignation de soi : essais de définition.</i> 41	
A. De la désignation de soi 42	
i. L'aporie des grammaires d'Ancien Régime..... 43	
ii. La subjectivité selon Benveniste 45	
iii. Elargissement du concept de subjectivité en linguistique pragmatique. 46	
iv. Discussion des théories de Benveniste par les philosophes du langage 49	
v. <i>Ethos</i> et subjectivité..... 52	
B. De l'adresse 56	
i. Les grammaires d'Ancien Régime : mise au point d'une distinction entre les catégories et la fonction d'adresse 56	
ii. Du vocatif aux termes d'adresse..... 60	
iii. L'adresse et les termes d'adresse 62	
iv. La double spécificité des termes d'adresse : désigner et caractériser 70	
v. De la différence entre identification et interpellation, la question des interjections 76	
vi. De l'interpellation à l'allocution rhétorique..... 78	
<i>Conclusion partielle : pour une approche fondée sur une perception déictique élargie des marques de la personnalisation du dialogue</i> 81	

CHAPITRE 2 : DESCRIPTION ET ANALYSE DU PARADIGME INTERLOCUTIF DANS LES TRAGÉDIES 85

I. <i>Des personnes amplifiées</i> 86	
A. <i>Nous</i> et les masques de la subjectivité 88	
i. <i>Nous</i> exclusif et inclusif 88	
ii. <i>Nous</i> de majesté 91	
B. <i>Vous</i> : de l'intersubjectivité à la figuralité 92	
i. <i>Vous</i> exclusif et <i>vous</i> inclusif..... 92	
ii. <i>Vous</i> de politesse..... 93	
II. <i>État des lieux des occurrences et perspectives statistiques sur l'emploi des marqueurs interlocutifs</i> 95	

A. Les résultats globaux d'une analyse en spécificités	98
B. Les résultats par auteur	103
III. <i>Paradigme morphosyntaxique des outils d'interlocution</i>	107
A. Le paradigme des pronoms et déterminants	109
i. Un paradigme atone : les pronoms conjoints et les déterminants possessifs.....	110
ii. Un paradigme tonique : les pronoms disjoints et les pronoms possessifs.....	113
B. Le paradigme verbal : les formes d'impératif	114
C. Le paradigme nominal : les apostrophes	116
<i>Conclusion partielle : richesse du paradigme interlocutif</i>	122

CHAPITRE 3 : RÉGULARITÉS ET INFRACTIONS DANS LE SYSTÈME INTERLOCUTIF TRAGIQUE	125
I. <i>Quelques cas typiques du dialogue tragique</i>	126
A. Les usages du vouvoiement au XVII ^e siècle : un mode d'adresse normé.....	126
i. Petite histoire du vouvoiement	126
ii. La relation VV stable : une relation égalitaire ?	129
iii. Un VV stable mais inégalitaire (du VV au TV).....	133
B. État des lieux des tutoiements tragiques	135
i. L'abandon controversé du tutoiement réciproque.....	135
ii. La fortune du tutoiement non-réciproque	138
C. Typologie des tutoiements tragiques : de la civilité à la poésie	139
i. Le tutoiement inégalitaire et les relations de domination.....	140
ii. Le tutoiement au confident	143
iii. Le tutoiement de l'amante à l'amant.....	145
iv. Le tutoiement passionnel ou extraordinaire	151
v. Le tutoiement à Dieu	158
vi. Le tutoiement à l'absent ou à l'inanimé: l'apostrophe rhétorique	163
D. Une ou plusieurs énallages de nous ?.....	169
i. Le <i>nous</i> de majesté : un stylème tragique.....	169
ii. Le <i>nous</i> jussif : d'un partage entre effet de clôture et effet d'oralité....	173
E. Emplois de la première personne du singulier dans le dialogue tragique ..	176
II. <i>Les infractions au code de l'interlocution théâtrale</i>	180
A. Les relations VV-TV inattendues : une autre façon de parler de soi	181
i. D'un personnage au confident d'un autre	181
ii. D'un roi à son sujet	182
iii. D'un personnage à un ami	184
iv. D'un personnage à un serviteur	186
B. La transition TV-VV	187
C. Les cas exceptionnels des relations TT-VV	191
D. Apostrophe rhétorique et vouvoiement	192
<i>Conclusion partielle : évolution des relations et évolution du système</i>	197

DEUXIÈME PARTIE : DIALECTIQUES INTERLOCUTIVES DU DIALOGUE TRAGIQUE 198

CHAPITRE 4 : LES PARADOXES DE L' APOSTROPHE	203
I. <i>L' apostrophe, figure de rupture et de continuité</i>	204
A. Repenser la discrimination entre apostrophe grammaticale et rhétorique : la spectacularisation de l' apostrophe	204
i. À l' origine de la définition de la figure : la notion d' <i>aversio</i>	204
ii. La réévaluation théâtrale de l' apostrophe : une figure argumentative ...	211
B. De la rhétorique à la stylistique : une figure emblématique du théâtre	218
i. L' apostrophe spectaculaire : la notion de « scène rhétorique »	218
ii. Les invocations en <i>ô</i> : la mise en scène de l' émotion	222
iii. L' apostrophe comme mise en spectacle de la relation interpersonnelle.....	226
C. Un dispositif théâtral : l' apostrophe multiple	229
II. <i>Apostrophe et argumentation : pour une approche prédicative du segment détaché</i>	232
A. De la <i>deixis</i> à la prédication.....	233
B. De l' affectif à l' évaluatif : les différentes valeurs prédicatives de l' apostrophe	235
i. Les titres en apostrophe	237
ii. Les noms propres en apostrophe	240
iii. Les apostrophes adjectivales	243
iv. Les apostrophes nominales.....	246
a. Les NC seuls	246
b. Les NC actualisés avec un déterminant possessif	250
c. Les GN avec déterminant zéro	254
C. Les expansions de l' apostrophe : des prédications secondes ?.....	257
<i>Conclusion partielle : les apostrophes, des embrayeurs discursifs paradoxaux</i>	262
CHAPITRE 5 : POUR UNE LOGIQUE DISCURSIVE DU DIALOGUE TRAGIQUE	265
I. <i>Le détachement au service de la prédication</i>	266
A. L' apposition : une autre apostrophe ?	266
B. Jeux de variation et d' amplification par les épithètes	275
i. Privilégier les relatives explicatives : une amplification à droite.....	277
ii. Enclencher la désignation par des épithètes frontales	279
iii. Mettre en lumière le pronom à travers le présentatif focalisant.....	282
C. Enjeux rhétoriques et effets stylistiques des expansions comme amplification.....	285
II. <i>Le dialogisme du monologue</i>	291
A. <i>Je est un autre</i> , formes et enjeux de l' adresse à soi.....	294
i. Le monologue lyrique ou le triomphe de la désignation de soi.....	295
ii. L' adresse à soi sous forme de P4, vers une objectivisation de l' <i>ethos</i> .	298
iii. L' adresse métonymique à un autre soi.....	301
iv. L' adresse à soi comme à un autre : le triomphe du délibératif	304
B. Les réalisations stylistiques de l' interlocutivité du monologue	307
i. Des invocations interactionnelles	307
ii. De « vrais » dialogues	310
III. <i>La tentation monologique</i>	313
A. Le rejet de l' interlocuteur dans un faux dialogue.....	314

B.	Le privilège accordé au régime invocatif.....	316
C.	Dialogue et style monologal.....	318
i.	Fuir l'interaction réelle : l'apostrophe à l'absent	319
ii.	Une allégorie de la solitude : l'apostrophe à un objet	321
iii.	Modalités verbales et rhétorique de la solitude : interrogations et délibération du <i>moi</i>	324
	<i>Conclusion partielle : du dialogue au monologue et inversement, l'interlocution comme média du style tragique</i>	327

CHAPITRE 6 : INTERLOCUTION ET STYLISTIQUE DE LA CONTAMINATION.....	330
I. <i>L'adresse et la désignation de soi au prisme de la poésie lyrique</i>	331
A. Le lyrisme, un acte de langage non interactif ?.....	332
i. Stylisation des figures de l'adresse dans le passage lyrique	332
i. Une subjectivité au second degré : les rôles du je dans la fiction lyrique.....	337
B. L'interjection en δ lyrique : aux confins de l'allocutif et de l'élocutif ..	344
C. Les stances : aux frontières du monologue lyrique.....	347
II. <i>L'énonciation inspirée où la grâce à l'œuvre dans les tragédies chrétiennes</i>	353
A. Les modalités énonciatives d'une « conversion » vers Dieu	354
B. La délicate posture du je dans la prière.....	361
i. Le modèle canonique : un discours ou une séquence de demande	362
ii. L'action de grâce ou la prière comme discours performatif.....	368
iii. De la prière au dialogue	371
C. La dépersonnalisation à l'œuvre dans les passages choraux	375
III. <i>L'influence de la prédication religieuse</i>	381
A. L'autorité gagnée par la variation des modalités d'adresse	382
B. De l'alternance entre un discours adressé et un discours sentencieux : la visée didactique du discours tragique.....	386
C. Un discours inspiré et inspirant : une tension vers le sublime	391
<i>Conclusion partielle : du dialogue tragique au dialogue générique</i>	396

TROISIÈME PARTIE : RHÉTORIQUES INTERLOCUTIVES 399

CHAPITRE 7 : INTERLOCUTION ET TYPES DE DISCOURS.....	403
I. <i>Le dialogisme théâtral à l'épreuve du genre démonstratif</i>	406
A. La lamentation : un discours pour soi ?.....	406
B. Du <i>je</i> au <i>vous</i> dans le discours de remerciement.....	415
II. <i>Insinuations et oscillations interlocutives au cœur des discours délibératifs</i>	420
A. La consolation : un discours insinuant voué à l'échec	421
B. Le conseil, âme de la délibération	427
ii. Le discours de conseil ou le triomphe de l'impératif.....	427
C. L'impossible requête tragique.....	435
i. Requêtes et stratégies interlocutives.....	436
ii. Les prières : des requêtes plus autoritaires ?	444
iii. La requête : une séquence	448

III. Mettre en défaut l'interlocuteur sur la scène tragique : les discours judiciaires.....	453
A. Du discours de reproches à la condamnation sans appel : l'interlocuteur au centre d'un tribunal affectif.....	453
i. Les reproches : du léger au grave, une frontière malaisée	454
ii. La condamnation sans appel : l'issue fatale d'une tragédie ?.....	460
B. L'invective, les menaces et l'imprécation : une question d' <i>ethos</i> ?.....	467
C. Des reproches à l'accusation : une distinction opérée grâce aux outils interlocutifs.....	472
D. Les stratégies d'oppositions énonciatives dans la disculpation (<i>purgatio</i>).....	478
Conclusion partielle : l'interlocution au fondement de la reconnaissance d'une forme discursive	484

CHAPITRE 8 : DISPOSITIFS INTERLOCUTIFS ET PARTIES DU DISCOURS

.....	488
I. L'exorde : preuves subjectives et dialectique interlocutive	490
A. Stratégies interlocutives au seuil des discours : aux confins de l' <i>ethos</i> et du <i>pathos</i>	491
B. Disposer l'autre et soi.....	496
C. Apostrophe et <i>captatio benevolentiae</i> : un phénomène d'attraction rhétorique	501
II. La narratio : les limites d'une nécessaire dépersonnalisation	504
A. Un effacement programmé de l' <i>ethos</i>	504
B. Une partie liée à l' <i>actio</i>	508
C. Réinvestissement subjectif de la <i>narratio</i>	510
III. La confirmatio : articulation de la preuve éthique au raisonnement logique.....	514
A. Les ressorts désignatifs de la preuve éthique	513
B. Le succès de la forme syllogistique.....	519
C. Les effets rhétoriques du <i>nous</i>	522
i. <i>Nous</i> exclusif : de la sentence à la <i>disputatio</i>	523
ii. Emporter l'adhésion avec un <i>nous</i> inclusif.....	525
iii. Conférer de l'autorité à son discours : le <i>nous</i> de majesté.....	528
IV. La réfutation ou l'art de la maîtrise énonciative	530
A. Impliquer l'interlocuteur comme sujet de ses actions : répondre aux objections.....	531
B. S'imposer comme orateur détenant la vérité : anticiper des objections.....	532
V. La péroration : du rationnel à l'émotionnel.....	535
A. Un patron au service de la raison : l'apostrophe et l'exhortation.....	535
B. S'emporter et emporter l'auditoire	539
i. Nouer la preuve éthique et la preuve pathétique dans un <i>nous</i> de majesté.....	539
ii. Garantir la preuve pathétique <i>via</i> les apostrophes	542
CONCLUSION	546
BIBLIOGRAPHIE	552
I. Bibliographie primaire.....	552
A. Corpus.....	552

B. Rhétorique.....	553
C. Autres textes de l'âge classique cités.....	555
2. <i>Bibliographie secondaire</i>	558
ANNEXES	577
<i>Annexe 1 : Tableau des fréquences et spécificités des pronoms et déterminants</i>	
<i>par auteur</i>	578
<i>Annexe 2 : Tableau des fréquences dans les tragédies de Rotrou</i>	582
<i>Annexe 3 : Tableau des fréquences dans les tragédies de Corneille</i>	584
<i>Annexe 4 : Tableau des fréquences dans les tragédies de Racine</i>	591
<i>Annexe 5 : tableau des relations par tragédies</i>	593
<i>Annexe 6 : Tableau de répartition des discours issu de Vossius, Rhétorique</i>	
<i>abrégée, les deux tables du livre II.</i>	608
<i>Glossaire textométrique</i>	609
<i>Index des Œuvres citées</i>	611

Remarques liminaires

Sur la référence des citations et leur présentation

Lorsque nous citons un ouvrage critique, nous adoptons la méthode « auteur date » (ou « Chicago Manual of Style 17th Edition »). Lorsqu'il y a lieu de, nous indiquons à la suite de l'année de l'édition consultée, entre crochets, la date de la première publication.

Cependant, les textes de notre corpus étant disponibles dans de nombreuses éditions, nous avons jugé utile d'adapter ce mode de présentation, afin que le lecteur puisse retrouver les citations dans d'autres éditions que celles que nous avons sélectionnées. Ainsi, nous précisons entre parenthèses l'acte, la scène et les vers de chaque passage cité.

Enfin, à chaque citation, nous mettons en gras les marques linguistiques d'adresse et de désignation de soi qui apparaissent dans le texte, ainsi que leurs expansions. Lorsque deux marques se superposent, comme c'est le cas lorsqu'un pronom apparaît dans une proposition subordonnée dépendant d'un outil interlocutif, nous soulignons le plus court.

La présentation des citations du corpus que nous adoptons prend donc la forme suivante :

Et toi, crédule amant que charme l'apparence,
Et dont l'esprit léger s'attache avidement
Aux attraits capiteux de mon déguisement,
Va, triomphe en idée avec ta Rodogune,
Au sort des immortels préfère **ta** fortune,
Tandis que **mieux instruite en l'art de me venger**
En de nouveaux malheurs **je** saurai **te** plonger !

(Corneille, *Rodogune*, IV, 5, v.1392-1398)

« crédule amant que charme l'apparence, / Et dont l'esprit léger s'attache avidement [...] déguisement » (v. 1392-1394) comprend l'apostrophe ainsi que les expansions qui en dépendent. Le groupe adjectival « mieux instruite en l'art de me venger » (v. 1397) est soulignée en tant qu'épithète détachée dépendant du pronom personnel « je » (v. 1398).

Nous signalons l'existence d'un site internet de grande qualité pour qui souhaite consulter les pièces de théâtre citées ou effectuer des recherches de mots dans ces textes : *Théâtre Classique* de Paul Fièvre (URL : < <https://www.theatre-classique.fr/>>).

INTRODUCTION : ENQUÊTE SUR LE STYLE DU DIALOGUE TRAGIQUE

*J'aime mieux faire dire à un Acteur, l'Amour vous donne beaucoup d'inquiétudes, que l'Amour donne
beaucoup d'inquiétudes aux esprits qu'il possède.*

Corneille, Discours du poème dramatique

Alors que les sentences abondent chez Corneille, l'auteur déclare préférer un énoncé personnalisé à une phrase générale qui, pourtant, par son effet de contrepoint avec le reste du discours, est plus susceptible d'être remarquée par le spectateur ou le lecteur. L'assimilation du personnage de théâtre à une personne réelle et non à un auteur ou à un narrateur et les implications que celle-ci entraîne pour la nature de son langage ont des assises réalistes mais également étymologiques. Le mot *persona*, qui désigne le rôle du personnage au théâtre en latin classique, est utilisé dès le II^e siècle par les grammairiens latins pour nommer les différents rangs personnels du verbe. Si le terme de *personne* n'était pas encore employé pour parler de l'individu, la conceptualisation de la personne grammaticale est calquée sur celle du rôle du personnage au théâtre¹. L'on peut donc penser que le langage théâtral réaliserait sa pleine puissance dans la personnalisation.

Les tragédies du XVII^e siècle représentent à ce titre un objet d'étude fondamental parce qu'elles sont régulièrement présentées comme le parangon d'une langue exemplaire. L'adresse et la désignation de soi, en ce sens, constituent un lieu fondateur de l'énonciation dans le théâtre de la première modernité : d'une part, ces outils interlocutifs sont régis par la nature « stylisée² » de la conversation théâtrale ; de l'autre, c'est bien là toutefois que se jouent les enjeux de personnalisation sur lesquels nous souhaitons dans ce travail attirer l'attention. Il convient donc, dans l'étude qui suit, de déterminer le partage entre l'usage et le trait de style, entre les moments où le personnage convient à la personne utilisée et ceux où ces deux instances s'écartent. Si Corneille l'évoque par contraste avec les énoncés sentencieux dans le *Discours du poème dramatique*, cette tendance s'observe chez d'autres dramaturges de la même époque sans qu'ils

¹ André Joly explique dans ses *Essais de Systématique énonciative* que pour les grammairiens grecs et romains, « les personnes grammaticales sont les rôles qui peuvent être successivement attribués à l'objet du discours » (1987, 92).

² L'expression est empruntée à Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son article fondateur « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre » (1984, 56).

l'aient pour autant explicitée dans leurs œuvres. Ainsi Théophile de Viau, Rotrou et Racine exploitent-ils à des degrés divers ce phénomène.

Du tutoiement au système interlocutif : histoire d'une approche systémique

Une première approche des indices de tutoiement dans les tragédies de Racine³ révèle que le phénomène, par ses effets contrastifs avec le vouvoiement, constitue un stylème passionnel dans des pièces où le langage a pourtant la réputation d'être lissé. En effet, tutoyer autrui paraît peu convenu dans la tragédie comme le souligne Béatrice Coffen, dans son *Histoire culturelle des pronoms d'adresse*, rapportant les propos de Voltaire :

Racine ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant. Mais jamais Achille, Oreste, Britannicus, etc., ne tutoient leurs maîtresses. (Coffen 2002, 110)

Outre la nature généralement non réciproque du tutoiement (entre maître et valet et / ou confident, entre père et fils), qui guide la plupart des emplois que l'on relève dans les tragédies, qu'ils soient l'expression d'une domination sociale ou bien l'image d'un conflit conversationnel (notamment dans certains passages agonistiques), nous avons conclu que tutoyer consiste en un écart de langage. Le tutoiement, parce qu'il n'est ni régulier ni attendu, serait un stylème saillant du langage de la passion chez Racine comme en témoigne l'analyse de Léo Spitzer sur le sujet (1970, 301-302). Cependant, phénomène inverse s'observe également, une héroïne peut passer brusquement du tutoiement au vouvoiement :

Dans **ton** perfide sang **je** puis tout expier,
Et **ta** mort suffira pour **me** justifier.
N'en **doute** point, **j'**y cours, et dès ce moment même.
Bajazet, écoutez, je sens que **je vous** aime.

(Racine, *Bajazet*, II, 1, v. 535-538)

Si un même personnage peut changer de pronom d'adresse au sein d'une seule tirade, tout porte à croire que les pronoms n'ont pas pour seule vocation d'indiquer le rang personnel mais qu'ils sont aussi témoins de sursauts discursifs qui traduisent des ressorts émotionnels, civilisationnels et rhétoriques.

Dès lors, pour dégager de véritables stylèmes interlocutifs, il s'avère nécessaire de systématiser la réflexion aux formes grammaticales et lexicales de l'adresse et de la désignation

³ Cette réflexion a fait l'objet de notre mémoire de master 1 réalisé sous la direction de Nicolas Laurent.

de soi, aux variations entre les usages de *vous* et *tu*, aux phénomènes de « voutoisement ⁴» amoureux (Kerbrat-Orecchioni 1992, 64) mais aussi aux différentes façons de se désigner et donc de se situer, voire d'agir au théâtre. Par cette approche systémique, l'on réalise que l'interlocution ne se joue pas que dans des formes grammaticales sémantiquement pauvres comme les pronoms, mais fonctionne, solidairement ou non, avec les noms propres et les groupes nominaux de leur entourage. L'emploi de ces outils serait l'indice d'une construction stylistique et dramaturgique du personnage qui apparaît souvent paradoxale. Quelques sondages effectués sur les textes du XVII^e siècle révèlent que la fréquence d'usage des pronoms et des noms d'adresse tend à s'amplifier à partir des pièces du début du siècle pour se généraliser dans les tragédies antiquisantes de Racine. Il semblerait donc que de Théophile de Viau à Racine, en exceptant les pièces de Tristan L'Hermite, où les occurrences sont considérablement moins nombreuses, nous puissions observer une évolution chiffrée de l'emploi des outils de la *deixis* personnelle et interpersonnelle.

Par ailleurs, si l'on trouve de nombreux articles sur tel ou tel fait de style dans l'écriture d'un dramaturge en particulier, il existe à ce jour encore peu d'analyses stylistiques de grande ampleur sur la réalisation de ces phénomènes interlocutifs dans l'écriture tragique en général. Outre les travaux ponctuels proposés notamment à l'occasion de la mise au programme de l'agrégation de tel ou tel auteur⁵, l'on pense évidemment à « L'effet de sourdine » de Léo Spitzer (1970), étude dans laquelle il ordonne chaque stylème racinien à un effet d'assourdissement généralisé du *logos*⁶. Sur l'œuvre de Corneille, l'analyse de statistique lexicale de Charles Muller, *Le vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille : étude de statistique lexicale* (1979) se révèle fondamentale en ce qu'elle fournit une méthodologie innovante pour une étude sérielle des récurrences. En revanche, mises à part les quelques pages dédiées aux

⁴ Employé par Catherine Kerbrat-Orecchioni, le néologisme est dérivé du verbe « voutoyer » qu'Alain Finkielkraut définit de la sorte : « Voutoyer : s'adresser à quelqu'un en employant alternativement la deuxième personne du pluriel au lieu du singulier », cité dans *Les Interactions verbales II* (1992, 64). Si Catherine Kerbrat-Orecchioni rappelle que le phénomène, courant aux XVII^e et XVIII^e siècles, est aujourd'hui tombé en désuétude, il convient d'emblée de préciser que dans la tragédie, ces sursauts interlocutifs ne relèvent pas du jeu amoureux mais fonctionnent plutôt comme des marques interlocutives trahissant des sursauts émotionnels aux effets pathétiques.

⁵ Sur Rotrou notamment, l'on consultera les deux collectifs de la collection « Atlante » qui lui sont consacrés et contiennent un certain nombre d'analyses sur l'art de la pointe (Louvat-Molozay, Bigot, et Moncond'huy 2008) et dans la même veine, *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité* (Vialleton et Macé 2007). De même, l'article de Stéphane Macé sur les réalisations stylistiques de la disposition rhétorique des grands discours du *Cid* de Corneille pose les bases d'une réflexion épistémologique sur les transferts entre des disciplines souvent jugées concurrentes (2001). Quant à Racine, l'on retient essentiellement l'article de Gilles Siouffi « La langue d'*Athalie* entre imaginaire linguistique et dynamique d'écriture » (2003) sur les transferts entre langue personnalisée et dépersonnalisée.

⁶ Dans son article « Quand dire, c'est taire ? L'"effet de sourdine" racinien, stylistique et / ou rhétorique » (2013), Anne Régent-Susini revient sur le partage entre ces deux méthodes de lecture en démontrant combien les stylèmes dégagés par Léo Spitzer ressortent également du pouvoir persuasif du langage. Notre réflexion s'inscrit dans la même perspective.

effets de contrepoint à l'issue de l'ouvrage de Jacques Morel, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté* (2007, 291-318), il n'existe pas d'analyse générale du style de cet auteur, ni sur *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau.

La plupart des critiques contemporains aborde ces textes *via* la spécificité de l'énonciation théâtrale qu'est le monologue, ou alors *via* un registre en particulier comme le lyrisme ou le pathétique⁷. En dehors des analyses fondatrices de Marc Fumaroli sur l'influence de la rhétorique classique dans les dialogues tragiques⁸, l'on trouvera dans l'ouvrage de Jean-Yves Vialleton sur la civilité du poème dramatique (2004) les jalons nécessaires à une réflexion plus proprement conversationnelle sur le dialogue tragique.

Enfin, alors qu'une somme existe sur le dialogue moliéresque (Conesa 1992), il reste encore à écrire une analyse de même ampleur sur la tragédie, ambition que nous ne prétendons pas résoudre dans le cadre restreint d'une thèse mais qui sera un point de fuite à l'embrassement d'un vaste corpus. En effet, on distingue aisément une tirade tragique, qu'elle soit monologale ou dialogique, d'une tirade comique, à partir d'indices linguistiques et thématiques : outre les *topoi* du genre, on la reconnaît notamment à ses apostrophes, à tel emploi déviant du tutoiement, à telle anaphore insistante du *vous* en début de vers. Nous proposons donc d'approfondir l'analyse stylistique de la tragédie du XVII^e siècle, plus particulièrement celles de Théophile de Viau, de Rotrou, Corneille et jusqu'aux dernières œuvres de Racine en mettant au jour si ce n'est une évolution du style, du moins des stratégies discursives différenciées que les outils de la *deixis* personnelle mettent particulièrement en valeur.

Un parcours inductif

L'intitulé de ce travail témoigne d'une méthodologie qui consiste à relever les traces laissées par l'interlocution dans l'écriture tragique pour évaluer leur degré de stylisation. Si

⁷ Citons par exemple le travail de Mariette Cuénin-Lieber sur le monologue cornélien (2002) ou la thèse d'Aurélia Sort-Jacotot sur l'énonciation pathétique dans les tragédies du premier XVII^e siècle (2013). Pour un point de vue comparatiste, le travail de Clothilde Thouret fournit plusieurs pistes sur le monologue (2010) que l'on complètera avec les données dramaturgiques mises en lumière dans l'ouvrage de Christophe Triau sur le monologue au XVII^e siècle (2003). Citons également la thèse d'Ève-Marie Rollinat-Levasseur sur l'énonciation subjective dans le théâtre classique qui propose une réflexion sur le lien entre l'incarnation à des degrés divers du texte théâtral et l'engouement qu'il génère (Rollinat-Levasseur, 2000 ; 2009).

⁸ Nous pensons évidemment aux articles rassemblés dans l'ouvrage *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes* (Fumaroli 1996) qui éclairent l'influence de la formation rhétorique de Corneille sur sa composition et plus généralement, à la somme qu'est *L'âge de l'éloquence*, qui pose les cadres contextuels de l'engouement pour la rhétorique au XVII^e siècle (Fumaroli 2002 [1980]).

nous visons bien à dégager les principaux traits stylistiques du dialogue tragique, notre démarche consiste à partir des faits linguistiques pour remonter aux causes compositionnelles.

Le dialogue tragique comme objet

Le texte théâtral nous intéresse particulièrement en ce qu'il est par nature la représentation d'une conversation entre au moins deux actants. Parce qu'elle oscille en permanence entre échange naturel et artificialité apparente du dialogue en vers ou des longs monologues, la parole théâtrale se révèle particulièrement féconde car elle cristallise les tensions que l'on rencontre dans les échanges quotidiens et habituels. Le théâtre est toujours l'occasion d'un affrontement et les formes que prend le langage des personnages reflètent dans leur emploi contraint ou non un paroxysme des conflits personnels que comprend toute conversation. Les éléments saillants de la conversation que sont les conflits, les quiproquos ou la brusque prise d'autonomie d'une parole qui rompt l'échange sont exposés au spectateur qui est interpellé par ces ruptures. En observant de près les échanges tragiques, nous réalisons que les passages les plus marquants des pièces sont régulièrement des moments de ruptures dans la linéarité de la conversation. Or, contraintes par l'usage ou non, les marques de l'adresse et de la désignation de soi en sont souvent les principaux témoins.

Le prisme de la linguistique interactionnelle

Pour cerner au plus près la nature interactive du dialogue tragique, il convient alors d'être attentif aux indices d'une *deixis* personnelle, c'est-à-dire aux mots qui génèrent la preuve d'une interlocution au théâtre, ou encore celles de son incarnation par des personnages. La référence déictique s'oppose à la référence anaphorique en ce qu'elle permet de désigner directement le référent dans la situation d'énonciation (Moeschler et Reboul 1994, 349-352).

La *deixis* personnelle, en réalité interpersonnelle, s'attache plus particulièrement aux personnes désignées par les pronoms et les noms qui correspondent aux premier et deuxième rangs verbaux. L'interrogation porte alors sur les réalisations pronominales et déterminatives de *je* et *tu* mais également leurs homologues pluriels *nous* et *vous* ainsi que leurs exploitations figurales *via* l'énallage de nombre en *nous* de majesté et *vous* de politesse. L'exploration de l'interlocution ne serait pas complète si elle se limitait aux outils grammaticaux et il convient également de mener une étude approfondie des noms qui collaborent, avec les pronoms, à la désignation des êtres dans le discours. Nous entendons aussi bien les syntagmes nominaux en position d'épithète détachée et d'apostrophe qui peuvent être des noms propres, des titres ou

des appellatifs que des groupes nominaux simples désignant métonymiquement la personne de l'interlocution. Toutefois, l'observation à la loupe de ces outils révèle un fonctionnement conjoint avec les noms qui constituent leur entourage, qu'ils les prolongent dans des apostrophes ou en développent le sens dans des appositions. La prise en compte globale du phénomène interlocutif implique alors plusieurs interrogations quant à la prédictivité⁹ des pronoms personnels, qui révèlent l'étendue de leur influence sur l'efficacité du discours lorsqu'on les étudie à l'aide des outils que la pragmatique linguistique du XX^e siècle a dégagés. *In fine*, l'interlocution se joue également dans des formes verbales qui conservent dans leur morphologie des traces déictiques : l'abondance des formes d'impératifs, si elle caractérise l'écriture théâtrale, relève également d'une enquête déictique. L'exploration de l'interlocution consiste donc à considérer le texte dans sa matérialité grammaticale, lexicale et verbale pour dégager des régularités spécifiques à la tragédie dans l'emploi des marques d'adresse et de désignation de soi tout en mettant en lumière des cas tout à fait remarquables.

De la linguistique à la stylistique d'auteur et de genre

L'enquête linguistique n'a de sens qu'adossée à une analyse stylistique de tous les outils et structures linguistiques qui relèvent de l'interlocution. L'exploration se révèle être celle d'un genre, la tragédie, exemplifiée par plusieurs auteurs. En systématisant la stylistique des pronoms personnels toniques et atones aux autres formes personnelles (déterminants et pronoms possessifs, marques de la deuxième personne dans la flexion verbale), l'on réalise qu'ils sont de plus en plus fréquemment employés dans les dialogues de théâtre au cours du XVII^e siècle, avec une valeur poétique grandissante. Rappelons-nous à ce sujet la réponse sublime, au sens où le définit le *Traité du Sublime* (1853 [1674]), de Médée à sa nourrice Nérine sur les forces qui lui restent pour se venger de son mari parjure : « **Moi, / Moi**, dis-je, et c'est assez » (Corneille, *Médée*, I, 5, v. 320-321). Le pronom accentué de première personne distribué aux deux extrémités des alexandrins, mis en valeur par l'anadiplose, tend à saturer deux vers dont il porte toute la poéticité. L'expression « c'est assez » clôt le débat aussi bien qu'elle mime par son sens la suffisance du *moi*. De ce fait, le *moi*, porteur d'une véritable charge prédictive, ne peut être contesté, il doit même impressionner et intimider.

⁹ La distinction entre partie de langue prédictive et partie de langue non-prédictive est établie par Gérard Moignet dans *Le Pronom personnel français* (1965) et *La Systématique de la langue française* (1981). Cependant, établir que le pronom comme une partie de langue non-prédictive demande d'être relativisé car les formes disjointes sont prédictives. Nous considérons donc, dans son sillage, que le pronom personnel peut être prédictivé en langue.

Ainsi, associer l'analyse stylistique des pronoms personnels à celles des noms d'adresse et de désignation de soi permet de faire émerger des interrogations stylistiques : par exemple, pourquoi le pronom *tu* est-il souvent associé à une apostrophe tandis que *je* est plutôt associé à des groupes nominaux ou adjectivaux ? À la suite de Georges Kleiber (1981), certains linguistes¹⁰ s'interrogent depuis les années 1990 sur les rapports étroits entretenus entre les pronoms et les noms propres (ou appellatifs ou titres), employés en apostrophe ou non. L'on constate alors que le pronom n'a pas la même charge poétique et rhétorique s'il est accompagné par un nom propre ou un groupe nominal. De même, l'emploi des noms propres et surtout des appellatifs, tout comme celui des pronoms d'adresse, tend à se généraliser dans les pièces au cours du XVII^e siècle.

Les raisons de cette incontestable évolution méritent alors d'être approfondies en dégagant une stylistique de l'apostrophe, figure et fonction centrales dans les pièces. Grâce aux parallèles créés entre celle-ci et les groupes nominaux détachés qui rentrent dans le champ de l'interlocution (qu'ils soient simples ou étendus), l'on réalise que les structures de l'interlocution contribuent à un défigement permanent du dialogue. En confrontant l'ensemble de ces syntagmes détachés à la théorie de Jean-Claude Anscombe sur le déterminant zéro (1986), nous verrons que les épithètes détachées sont des moyens rhétoriques permettant de statuer la personne. L'enrichissement prédicatif de ces parties de langue non-prédicatives démontre que c'est au cœur de l'interlocution elle-même que le dialogue se construit.

De même, l'intérêt pour l'interlocution demande d'envisager la corrélation entre les termes qui la construisent et les modalités de phrase au sein desquelles ils s'épanouissent. Dès lors, il importe de distinguer les différents types de modalités, en rapport avec les actes de langage direct ou indirect qu'elles permettent d'exprimer, en nous référant notamment à la théorie de Gérard Moignet sur l'interrogation (1966) ainsi qu'aux recherches menées sur les actes de langage engendrés par cette modalité de phrase¹¹. On voit alors que l'interlocution ne concerne pas seulement le détail des tirades, mais s'élargit aux perspectives rhétoriques en contribuant à l'efficacité du discours.

¹⁰ Nous pensons notamment à l'ouvrage de Marie-Noëlle Gary-Prieur qui part de la notion de « prédicat de dénomination » introduite par Georges Kleiber pour en vérifier l'extension dans *Grammaire du nom propre* (1994) et à l'article de Marc Wilmet, « L'apostrophe : un bouillon de culture rhétorico-grammatical » (2001). Ces travaux, parmi d'autres, ont ouvert le champ à une analyse logico-sémantique des noms propres employés en discours.

¹¹ La tension observée entre l'interrogation et l'assertion est perceptible dans plus d'une tirade tragique où les interrogations totales ne consistent qu'en des assertions déguisées, c'est l'un des apports de l'ouvrage *La Question* (Kerbrat-Orecchioni 1991).

En embrassant toutes les marques de l'interlocution, et non seulement tel ou tel outil, l'on s'achemine vers une analyse globale des spécificités du dialogue tragique.

De la stylistique à la rhétorique

« L'histoire de l'étude des stratégies discursives, ce n'est rien d'autre que l'histoire de la rhétorique » (Le Guern 1977).

Si l'on ne peut pas se passer des études rhétoriques déjà conduites sur ces pièces et ces auteurs, qui par ailleurs nous servent de point de départ, il ne s'agit pas de les contester mais plutôt de les approfondir et de les renouveler pour explorer la coïncidence entre les faits de linguistique interactionnelle et la visée du discours. La complémentarité entre l'analyse linguistique pragmatique et la rhétorique argumentative est souvent soulignée par les critiques de tous bords, tout simplement parce que les deux disciplines prennent pour objet l'efficacité du discours en tant qu'il est susceptible de créer un acte¹². Le théâtre met en scène tout l'art d'un discours dans lequel parler revient à agir ou à faire agir autrui. En sont témoins les différentes stratégies conduites par les personnages qui s'adressent à autrui en sélectionnant un pronom influent sur la réplique de l'interlocuteur aussi bien que sur l'action qui sera engagée. Si nous ne pouvons pas nous passer des analyses sur la *dispositio* de certaines tirades tragiques, sur l'*inventio* et son rapport avec le genre judiciaire ou délibératif notamment dans les pièces de Corneille, il nous semble néanmoins que l'effet d'un discours se joue au niveau du *pathos* et de la construction d'un *ethos* tragique. En mettant en corrélation termes d'allocution et *ethos* tragique, nous pouvons analyser la construction, au fur et à mesure de la pièce et des propos, d'une identité de personnage qui se distinguera par ses facultés à présenter sa personne de manière plus ou moins distante et poétique. L'enquête prend ainsi la forme d'une expérimentation sur le texte qui se revendique d'une pratique sérielle pour remonter aux auteurs et *in fine* au genre :

La stylistique sérielle s'attache à des séries de faits langagiers : une série est un réseau de faits homogènes, d'un point de vue analytique quelconque. Il est vrai qu'on n'est pas sûr, *a priori*, si la série filée et scrutée sera pertinente ou non pour l'investigation proprement stylistique : on approchera sensiblement ou non l'authentique structuration de stylème. Mais deux choses, au moins, sont sûres : il faut expérimentalement se lancer dans la découverte et le répertoire du maximum de séries de faits langagiers, pour rendre possible la mise à jour de stylèmes ; et si l'on n'essaie pas d'étendre l'examen à des séries de faits

¹² Pour une histoire de l'émergence de la pragmatique linguistique comme discipline et de sa dette envers la rhétorique, on consultera la mise au point effectuée par Gilles Declercq dans *L'Art d'argumenter* (1992, 141-152) dans laquelle il rappelle les fondations posées par John Langshaw Austin (1991 [1970]) et John Searle (1982 [1972]). Il faut reconnaître à Gilles Declercq le rôle de pionnier qu'il a joué dans l'analyse pragmatique des textes classiques dont il explique les grandes lignes dans « Stylistique et rhétorique au XVII^e siècle : l'analyse du texte littéraire classique » (Declercq 1986) après avoir proposé une approche concrète sur la fable de La Fontaine « Les Animaux malades de la peste » (Declercq et Ducrot 1984).

langagiers, on n'a nulle chance de faire apparaître des traits caractéristiques de littérarité. Comment reconnaître, sinon différenciellement, la valeur caractérisante d'un trait à l'égard d'un autre, comment même en identifier l'existence, et comment en mesurer la littérarité spécifique ? Ces trois considérants intègrent pleinement la dialectique de la répétition, de l'identité et de la variation [...]. (Molinié et Viala 1993, 43)

À travers une pratique qui se fait systématique et demande d'établir des statistiques pour s'assurer de la validité d'un stylème, la tâche à accomplir consiste donc à « saisir la pragmatique littéraire [...] dans l'épaisseur de sa création littéraire » (Molinié 1986, 203) car c'est elle qui permet de réconcilier stylistique et rhétorique lorsqu'elles sont appliquées aux textes classiques.

Un genre, des auteurs

Afin que l'enquête soit complète, il s'avère nécessaire de recourir à un panel suffisamment représentatif d'auteurs et de pièces. Pour autant, la nécessité de pratiquer des relevés précis et d'analyser le détail des faits linguistiques contraint à une certaine réduction que nous bornons au genre tragique exclusivement¹³ et non au dialogue théâtral en général¹⁴. La perspective diachronique qui est la nôtre exige de ne pas se limiter seulement au premier XVII^e siècle¹⁵ ou aux seules œuvres canonisées de Corneille et Racine. Nous excluons toutefois les œuvres de Hardy, de Mairet et de Garnier dont la production nous semble trop vaste à embrasser dans le cadre d'une analyse stylistique.

Nous retenons donc les tragédies de Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et Racine. Leur production est la plus massive à cette période et il semblerait que dans leurs pièces, les pronoms personnels d'allocution sont nombreux et apparemment en augmentation d'un auteur à l'autre. Le choix d'un tel corpus manifeste également une évolution esthétique. En prenant pour point de départ *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau, nous choisissons de regarder du côté d'un théâtre philosophique et humaniste, dont le style est marqué par la pointe (jugée plutôt sévèrement à l'époque). Bien que les tragédies de Jean de Rotrou s'inscrivent dans cet héritage, elles nous engagent à inscrire nos lectures stylistiques au sein d'une esthétique théâtrale marquée par l'emphase, dans laquelle l'analyse des modalités

¹³ Pour cette raison, parmi les œuvres des auteurs retenus, nous excluons les pièces qui se présentent comme des tragi-comédies telle *L'Illusion comique* de Corneille.

¹⁴ Notre champ d'investigation est donc beaucoup moins large que celui de Jean-Yves Vialleton qui embrasse dans *Poésie dramatique et prose du monde* la tragédie, la tragi-comédie et la comédie en vers dans l'ensemble du XVII^e siècle (2004).

¹⁵ La renaissance de la tragédie sur la scène française dans le premier tiers du XVII^e siècle s'épanouit dans une poétique hybride explorée dans *L'« Enfance de la tragédie (1610-1642) »* (Louvat-Molozay 2014).

de phrase peut avoir une incidence scénographique. Les nombreuses tragédies de Corneille et Racine, dont la traditionnelle opposition stylistique nous semble devoir être nuancée, formeront deux points d'aboutissement de l'étude. Si nous excluons les comédies de Rotrou, Corneille et Racine, ainsi que *L'illusion comique*, l'on conservera *Tite et Bérénice* de Corneille, en dépit de son appariement à la « comédie héroïque », pour le contrepoint qu'elle offre à *Bérénice* de Racine ainsi qu'*Andromède*, malgré sa matérialité lyrique, pour le dialogue avec les divinités qu'elle met en scène. À l'inverse, nous incluons *Le Cid*¹⁶, dont les structures dialogiques relèvent du registre tragique. Pour cette même raison, nous excluons *Agésilas* (1666), car malgré le choix générique affiché par Corneille dans le sous-titre « tragédie », l'intrigue appartient davantage au domaine de la comédie et sa versification (en vers libres rimés, en alternant rimes croisées et rimes embrassées) diffère beaucoup trop des autres tragédies. L'exigence de conserver des textes homogènes guide ainsi la sélection de quarante tragédies (une pour Vau, huit pour Rotrou, vingt pour Corneille, onze pour Racine).

Le corpus d'analyse embrasse donc soixante-dix ans de production tragique (de 1623 à 1689) et surtout, est composé d'intrigues d'inspirations variées. D'une part, un groupe majoritaire parmi ces pièces est fondé sur la mythologie grecque et romaine (*Andromède*, *Phèdre*, *Médée*, les deux *Iphigénie*, *La Conquête de la Toison d'or*, *Hercule mourant*, *La Thébàide*, etc.), avec *Les Amours de Pyrame et Thisbé* qui interprètent une métamorphose ovidienne. D'autre part, l'on compte un certain nombre de tragédies cornéliennes inspirées par une figure de l'histoire romaine (*Cinna*, *La Mort de Pompée*, *Sertorius*, etc.) à côté desquelles on trouve les tragédies à intrigue orientale (*Cosroès*, *Alexandre le Grand*, *Bajazet*, *Crisante*, etc.). Enfin, un dernier groupe est composé des tragédies d'inspiration religieuse (*Le Véritable Saint Genest*, *Polyeucte*, *Esther* et *Athalie*).

La variété des sujets n'empêche pourtant pas une composition unifiée en cinq actes (mise à part *Esther* qui n'en contient que trois), rarement précédés de prologues (uniquement dans quelques tragédies qui contiennent un chœur comme *Esther*, *Andromède* et *La Conquête de la Toison d'or*), dans des pièces écrites en alexandrins et en rimes suivies.

Le même souci d'uniformité guide notre sélection d'éditions modernes des pièces comme base de travail, avec une préférence pour celles qui se fondent sur le dernier état du

¹⁶ Ce choix est conforté par le fait que Corneille a modifié le sous-titre de la pièce, devenue « tragédie », lors de sa réédition de 1648. D'autre part, les vers du *Cid* offrent un véritable réservoir d'exemples de variations énonciatives, fruit du mélange des registres (des monologues délibératifs structurés par les adresses *in absentia*, des cas de tutoiement réciproque entre les amants, des allocutions à des métonymies de soi). Leur exclusion appauvrirait considérablement nos analyses.

texte publié par les auteurs de leur vivant (et donc les plus retouchées). L'on a donc sélectionné pour Théophile de Viau l'édition de Guido Saba chez Garnier (Viau 2008) tout en recourant plusieurs fois à l'appareil critique de la dernière édition (Viau, Louvat-Molozay, et Peureux 2015). Les œuvres de Rotrou ne connaissant pas de multiples rééditions, l'on se fonde sur l'édition la plus complète à ce jour, au titre de son uniformité, celle dirigée par Georges Forestier pour la Société des textes français modernes (Rotrou 1998 ; 1999 ; 2001¹⁷). Les tragédies de Corneille étant les plus nombreuses de notre corpus, nous avons privilégié une édition exhaustive, la plus récente étant celle dirigée par Liliane Picciola chez Garnier (Corneille 2014a ; 2014b ; 2014c), elle sera notre édition de référence. Toutefois, Corneille ayant beaucoup réécrit ses premiers textes à partir de 1660, on consultera avec profit les notes de l'édition de Georges Couton (Corneille 1996 [1980] ; 1984 ; 1987) qui se révèlent plus riches en informations sur la personnalisation des textes de Corneille, dans la même logique que la citation mise en exergue. Pour *Médée* et *Le Cid* notamment, nous citerons les éditions de 1682 que l'on trouve en ligne sur le site *Théâtre classique* (Fièvre s. d.). Enfin, pour les tragédies de Racine, nous nous sommes fondée sur la plus récente édition complète, celle d'Alain Viala et Sylvain Guyot chez Garnier, établie à partir de la dernière édition parue du vivant de Racine en 1697 (2017)¹⁸ tout en recourant, lorsque cela sera utile, aux notes de Georges Forestier (Racine 1999).

En se fondant sur l'état le plus récent du texte, fait plutôt admis chez Racine, moins chez Corneille pour qui la tendance est plutôt de revenir aux premiers états de son texte, nous avons l'ambition de faire voir non seulement les spécificités propres à chaque auteur, mais également en quoi tous s'inscrivent dans l'histoire d'un genre dont ils participent à l'élaboration constante.

De l'écriture à la vie du dialogue

Analyser le dialogue tragique chez plusieurs dramaturges du XVII^e selon l'angle de leur personnalisation ne va pas de soi. Nous l'avons dit, il s'agit aussi bien d'une évidence que d'un paradoxe. Une évidence d'abord parce que le langage théâtral est l'œuvre d'une fictionnalisation de la conversation réelle : les personnages s'adressent les uns aux autres pour

¹⁷ Cette édition sélectionne notamment la version de *Cosroès* éditée en Hollande plutôt que celle antérieure, parisienne, publiée chez Sommaville. Christian Delmas explique en introduction que la version hollandaise retravaille le texte publié à Paris dans une langue manifestement plus tragique (Rotrou 2001, 380).

¹⁸ Cette édition consiste en une refonte de l'édition de 1980, pour laquelle Alain Viala était associé à Jacques Morel.

incarner leur rôle en le rendant crédible. Un paradoxe, ensuite, lorsque l'on considère que le langage théâtral, en tant qu'objet préalablement écrit avant d'être joué, est en fait le résultat d'une dialectique entre une dialogique réelle et une dialogique littéraire, c'est-à-dire un objet hybride qui réalise « le compromis entre le langage parlé et le langage écrit tout en n'étant aucun des deux » (Larthomas 2005 [1980], 331). Étudier les indices stylistiques de l'interlocution consiste à revenir finalement à la sève même de cette hybridité : c'est en chercher les lieux de reconnaissance, et *in fine*, déterminer des lignes de partage entre la représentation de la vie, c'est-à-dire d'un mouvement dynamique, et d'autre part le figement d'un texte qui se doit de séduire par ses figures, sa composition et sa logique.

Si cette évidence paradoxale fonde l'écriture théâtrale en tant que genre, s'interroger sur les structures de l'interlocution pourrait tendre à raviver les partitions traditionnelles, d'autant plus que les structures d'incarnation du langage n'ont pas retenu l'attention des poéticiens de l'époque. En témoigne l'abbé d'Aubignac qui a écrit sa *Pratique du théâtre* (Aubignac 2011 [1669]) au regard de l'œuvre de Corneille notamment : il traite de la sentence, du monologue, des stances, de la composition de la pièce et des figures mais ne dit pas un mot de la langue. En revanche, il réserve plusieurs développements aux composantes rhétoriques du poème tragique¹⁹. Au contraire, notre entreprise tendra à démontrer à quel point la composition de la poésie tragique repose sur son incarnation interlocutive.

Sur cette voie rhétorique, nous trouvons donc une clef d'accès au dialogue de théâtre. La langue serait le résultat d'une composition logique, associée à des effets. Cependant, la rhétorique traitant essentiellement des figures assorties à des visées persuasives, l'on ne peut concevoir qu'elle soit l'unique forme qui englobe le tout qu'est l'interlocution tragique. Les ressorts d'une conversation civile président également à l'interprétation de la nature interlocutive du dialogue. Dès lors la tension logique est à mettre en regard avec l'idéal de la conversation de l'époque, assez balisé dans les traités du XVII^e siècle²⁰. En cela, le dialogue doit se faire naturel, porter les spectateurs à croire en la réalité de cette conversation, tout en tendant vers un idéal dans certaines pièces pompeux, dans d'autres sublime qui ne doit pas laisser indifférent. Dès lors, la conjugaison d'une apparente simplicité du style avec une tension

¹⁹ Plusieurs chapitres du livre IV sont dédiés au discours, d'Aubignac s'attache alors aux délibérations, narrations et discours pathétiques.

²⁰ Si *Le Livre du courtisan* de Castiglione (1987 [1528]) est à l'origine d'une théorie de la conversation mondaine, le *Nouveau traité de la civilité* d'Antoine de Courtin (1998 [1671]) et *Les Règles de la bienséance civile et chrétienne* de Jean-Baptiste de La Salle (1782 [1702]) fournissent plusieurs pistes pour appréhender l'idéal d'une conversation civile et chrétienne en général et les bienséances à respecter en particulier. De celles-ci découlent l'usage différencié du tutoiement et du vouvoiement. Ils fourniront des témoignages précieux sur la civilité du style dialogique.

vers l'éloquence fonde le paradoxe du dialogue tragique. Pour cette même raison, il peut s'appréhender aussi bien avec les outils de la linguistique qu'avec ceux de la rhétorique. Consciente de cette délicate articulation au cœur de chacune des pièces étudiées, nous devons donc nous attacher à reconnaître, à partir d'un décompte exhaustif des structures de l'interlocution, comment s'associe la représentation de la conversation avec l'exigence de logique dans la poétique du dialogue tragique.

Pour ce faire, l'enquête commencera par une description de tous les ressorts de l'interlocution au théâtre. À partir d'une justification du choix de deux objets volontairement précis – l'adresse et la désignation de soi – nous nous attacherons à en décrire les implications tant linguistiques que stylistiques pour départager ce qui relève du trait de style d'une part et ce qui relève, d'autre part, de l'exigence d'une représentation de la conversation civile, telle qu'elle était conçue au XVII^e siècle.

La description du fonctionnement du dialogue tragique, on le voit, fait donc émerger des points de tension qui s'ordonnent à une dialectique dialogique. L'interlocutivité de la langue, à travers l'apostrophe et les phénomènes de prédication sur les pronoms, travaille en son sein une forme de délocutivité soulignée par des phénomènes de contamination interne et externe. Internes, parce que les monologues tendent invariablement vers le dialogue ; externes, parce que l'interlocution est influencée par d'autres modèles littéraires comme la poésie lyrique, le style biblique ou la prédication religieuse. L'exploration des outils de l'adresse et de la désignation de soi montre que cette langue qui vise le sublime est dynamique, constamment sous l'influence d'un nécessaire défigement.

Pourtant – un troisième temps de notre travail s'attachera à le démontrer – les stylèmes interlocutifs ne se limitent pas à marquer des sursauts émotionnels ni à défiger les figures environnantes. Ils opèrent sur la langue à la façon d'indices logiques, en tant que témoins discursifs d'une construction de la tirade ou de la scène à des fins précises. Leur ordonnancement dans le discours révèle souvent un asservissement à un but rhétorique particulier, que l'on déclinera en types de discours et en parties de la disposition. L'on réalise alors que c'est au cœur même de cette tension vers l'efficacité du discours que se réalise l'aspiration au mouvement de l'interlocution.

L'issue de ce parcours montrera ainsi combien l'interlocution, centre névralgique du dialogue tragique, se joue finalement de son principal paradoxe, en ne cessant jamais de négocier sa valeur conversationnelle avec la tension vers une logique et une efficacité

discursive. Davantage que les figures rhétoriques, ce sont donc les outils même de l'interlocution qui permettent la reconnaissance d'une langue tragique.

Liste des abréviations courantes

CDN : Complément du nom

COD : Complément d'objet direct

COI : Complément d'objet Indirect

Dét. : Déterminant

GN : Groupe nominal

NC : Nom commun

NP : Nom propre

P1 : Première personne du singulier

P2 : Deuxième personne du singulier

P4 : Première personne du pluriel

P5 : Deuxième personne du pluriel

TA : Terme d'adresse

PREMIÈRE PARTIE :
FONCTIONNEMENT DU
SYSTÈME INTERLOCUTIF
DANS LES DIALOGUES
TRAGIQUES

Le travail stylistique du texte demande de revenir sur une méthode, celle de la sélection des termes d'analyse du choix des éléments sélectionnés pour leur représentativité au sein d'un système. Le système en question, c'est l'interlocution, que nous déclinons dans les formules *adresse* et *désignation de soi* sur lesquelles nous allons revenir pour les justifier, les cerner et les problématiser au regard d'un corpus écrit en français classique versifié.

L'état de langue ancien qui est celui des tragédies impose alors de reconstruire l'histoire de notions linguistiques qui n'étaient pas interrogées dans les mêmes termes à l'époque de rédaction des dialogues tragiques (chapitre 1). Ce n'est qu'une fois que l'objet et les expressions employées pour en parler seront balisés et justifiés que nous pourrons décrire dans le détail les réalisations morphologiques et statistiques des mots qui forment l'adresse et la désignation de soi dans les tragédies (chapitre 2).

En faisant le constat de leur nombre très important et de la variété de leurs réalisations linguistiques, il nous revient de dresser une typologie des différents emplois de ces outils dans la langue tragique en s'arrêtant à chaque fois sur le type de relation qu'ils codent et leur plus ou moins grande valeur d'exemplarité (chapitre 3).

Nous aurons alors établi non seulement la centralité du problème linguistique que représente l'emploi typique des marques de l'adresse et de la désignation de soi, mais également, leur nature de stylèmes de l'écriture tragique.

CHAPITRE 1 : LA PERSONNALISATION DU DIALOGUE THÉÂTRAL, HISTOIRE D'UN OBJET ET DE SON TRAITEMENT LINGUISTIQUE

Si l'interlocution est structurelle au sein d'un genre littéraire qui n'est composé que de discours, l'enjeu de distinguer l'adresse et la désignation de soi n'apparaît qu'à l'aune d'une lecture stylistique des textes qui met en évidence l'asymétrie de ces deux phénomènes. Conçus comme des hyponymes de l'hyperonyme qu'est l'*interlocution*, l'*adresse* et la *désignation de soi* posent régulièrement problème dans l'analyse du dialogue tragique. Cette double opération linguistique qui consiste à utiliser la première personne pour se positionner dans le discours et à s'adresser aux autres dans un mouvement de va-et-vient est tellement au cœur de l'écriture théâtrale qu'il est facile de ne pas prêter attention aux spécificités de ces formules. Il convient donc de revenir sur les réalités tant linguistiques que littéraires et rhétoriques de ces deux opérations qui ont été traitées diversement selon les époques et les approches critiques.

Les tragédies d'Ancien Régime ne sont pas réputées pour être les pièces les plus interlocutives du Panthéon littéraire. Lorsqu'elles sont étudiées en milieu scolaire, elles sont souvent présentées comme des œuvres littéraires exemplaires quant à l'expression poétique des passions²¹, au lieu d'être considérées pour leur témoignage sur l'art de la conversation du XVII^e siècle. Le langage dramatique, tel qu'il se pratique dans les tragédies d'alors, est souvent ressenti comme étant fort peu individualisé comparé au langage comique. C'est ce que met en valeur l'étude novatrice à son époque et particulièrement éclairante de Charles Muller en premier lieu sur la langue de Corneille (1979, 117-123), et plus généralement sur la langue classique. En calculant l'indice pronominal d'un texte (résultat du rapport entre d'une part, les pronoms personnels de dialogue considérés comme des marques d'oralité et d'autre part, le nombre de déterminants et pronoms possessifs, davantage significatifs d'un langage

²¹ Le parcours des pages consacrées aux tragédies du XVII^e siècle dans un manuel scolaire est plutôt édifiant. La plupart des questions portant sur l'écriture théâtrale appellent à être attentif aux indices verbaux des sentiments des personnages ; par exemple, l'analyse des apostrophes est régulièrement adossée à l'effet pathétique. Voir par exemple le manuel : *Littérature, seconde-première : toutes séries* (Bruley et alii 2011, 276-291).

précieux²²), il a établi que la langue comique utilisait plus massivement les pronoms personnels (avec un indice pronominal élevé) que la langue tragique, autrement dit, que les comédies tendaient vers une plus grande personnalisation du propos à l'inverse des tragédies (à l'indice pronominal faible) qui sélectionnent des formules paraphrastique comme « Mon cœur saigne », « Mes yeux ne peuvent supporter ce spectacle » au « Je souffre » (Muller 1979 : 118). Il nous semble que cet *a priori* a trop souvent été le point d'aboutissement des études stylistiques sur les pièces tragiques, notre ambition est donc de discuter son déploiement dans les pages qui suivent²³ conjointement à l'établissement de définitions des notions abordées.

I. L'adresse et la désignation de soi : les données littéraires et linguistiques

Les diverses analyses ainsi que le vocabulaire qu'elles exploitent, que nous allons citer dans les pages qui suivent figurent autant de seuils au développement de notre réflexion que de réservoirs de termes techniques dans lesquels nous puiserons pour expliciter nos intentions et analyser les occurrences. En effet, cette étude linguistique s'appuie essentiellement sur les théories de l'énonciation appliquées au dialogue théâtral mais également sur les travaux littéraires consacrés aux marques d'incarnation du discours au théâtre. Afin de les convoquer conjointement dans le cœur de notre analyse, nous distinguons dans un premier temps les apports des analyses conversationnelles propres au théâtre et ceux de la linguistique interactionnelle.

A. Une spécificité de l'énonciation théâtrale

S'il est très clair chez les linguistes comme chez les littéraires que le dialogue de théâtre est une conversation stylisée, autrement dit, une « imitation plus ou moins fidèle de la conversation » (Larthomas 1997, 193), l'analyse de ses spécificités dialogiques a déjà fait l'objet de plusieurs travaux . Nombreux sont les théoriciens qui ont souligné à quel point le langage et l'échange constituent l'essence même de la parole théâtrale. Catherine Kerbrat-

²² Il s'agit de cette fiction linguistique créée dans les salons littéraires, mise en scène et ridiculisée par Molière dans la comédie *Les Précieuses Ridicules*, dont Sommaize a laissé un dictionnaire mais qui n'a finalement pas connu de théorisation autre que satirique au XVII^e siècle (Denis 1998). Roger Lathuillère relève entre autres la tendance à la métaphore et aux périphrases comme symptômes de la langue des précieux (Lathuillère 1969, 30-39)

²³ Signalons-le d'emblée : Charles Muller observe que l'indice pronominal augmente dans les œuvres de Corneille au fil du temps (1979, 118). Pourtant, les tragédies du deuxième Corneille ne sont pas moins tragiques que les premières.

Orecchioni rappelle ainsi que « c'est en termes de dispositif énonciatif que doit s'envisager d'abord la spécificité de la communication théâtrale » (1984, 47). Or, pour étudier l'énonciation d'un point de vue linguistique, il faut relever les indices qui la composent et qui permettent d'accéder à l'homme derrière le discours²⁴ et aux actes de langage. Deux objectifs président sa démarche : elle s'attache non seulement à décrire le fonctionnement référentiel des pronoms et marqueurs de l'adresse et de la désignation de soi mais également à étudier les potentialités pragmatiques de leur emploi en termes d'actes de langage et d'approche interactionnelle²⁵.

Plusieurs unités linguistiques composent la situation d'énonciation : les indices spatio-temporels, les modalités, et les marques de la personne. L'étude ne se restreint qu'aux dernières citées car elles permettent, de notre point de vue, le meilleur accès possible aux rôles que tient chaque actant dans la conversation et partant, à l'incarnation sensible du propos par le comédien. Le passage de l'énoncé de la langue au discours constitue l'essence même de l'écriture théâtrale car il s'agit toujours d'une forme de langage qui, pour être complet, se doit d'être incarné jusque dans ses moindres notations.

En outre, quel que soit le genre de la pièce, les données interactionnelles sélectionnées par le dramaturge sont censées représenter un état de la langue crédible à une époque donnée, sauf lorsque l'auteur effectue délibérément le choix d'enfreindre les règles conversationnelles²⁶ (notamment à travers les expérimentations des dramaturges du XX^e siècle comme Ionesco, Beckett). Contrairement à la réception actuelle de la langue des tragédies, programmée depuis le XIX^e siècle pour être entendue comme la langue du purisme, les outils de la langue à disposition de Vauvray, Rotrou, Corneille et Racine sont représentatifs d'une certaine oralité de l'époque²⁷. Mais pour lever tout soupçon d'anachronisme sur notre travail, nous commencerons par dresser un aperçu des éléments de critique contemporaine qui en permettent la description avant d'établir une définition diachronique des notions conversationnelles qui nous intéressent.

²⁴Autrement dit, pour comprendre où se situe « L'homme dans la langue » pour reprendre l'intitulé du chapitre V des *Problèmes de linguistique générale* I (1966, 196).

²⁵ En première et deuxième partie seulement. La troisième partie traite des applications rhétoriques des résultats obtenus dans les deux premières parties.

²⁶ Nous utilisons cette expression dans le sens établi par Paul Grice lorsqu'il a établi les maximes conversationnelles : quantité (chaque contribution à la conversation doit contenir la bonne quantité d'informations, ni trop ni pas assez), qualité (chaque contribution doit être véridique), relation (qui consiste à être pertinent aussi bien dans le contenu que dans l'évènement de prise de parole) et modalité (qui consiste à être clair dans ses propos) (1979). Les personnages de Beckett, par exemple dans *En attendant Godot* (1952), enfreignent régulièrement et successivement l'une des quatre maximes.

²⁷ Le français n'était pas encore une langue homogène au XVII^e siècle, la langue des tragédies est celle des parisiens lettrés. Cette langue considérée aujourd'hui comme « pure » n'est en réalité que le résultat des mesures drastiques imposées par Vaugelas et ses pairs afin de « purifier » la langue française de ses régionalismes et patois (Barlow et Nadeau, 2011).

Ce travail se situe dans la lignée d'une tradition stylistique qui s'attache à décrire le dialogue de théâtre en fonction des outils langagiers qui sont autant d'indices de son incarnation ; les notions d'« adresse » et de « désignation de soi » relèvent du domaine de l'interlocution sans le recouvrir complètement. Or, les spécificités propres à l'interlocution théâtrale ont fait l'objet aussi bien de théorisations littéraires que linguistiques.

B. La notion de *personnalisation*

La sélection des expressions *adresse* et *désignation de soi* au lieu de *personnalisation du dialogue*²⁸ ou même *interlocution* comme intitulés ce travail émane d'une ferme volonté que puissent être immédiatement reconnues comme étant linguistiques et non pas littéraires les opérations énonciatives concernées. Celles-ci sont systématiques dans tout échange : elles désignent respectivement, le fait de se situer en tant que locuteur à l'aide des outils de la première personne (la désignation de soi) et d'inclure l'interlocuteur dans ses propos grâce à ceux de la deuxième personne (l'adresse). Si cette dernière notion est très bien décrite en linguistique, ce que nous appelons *désignation de soi* est une dénomination personnelle qu'il est nécessaire d'éclaircir.

Présentant que ces deux opérations sont trop importantes pour être laissées de côté, Pierre Larthomas les a définies sous le terme englobant de *personnalisation*, opération qui décrit un des moyens d'assurer l'enchaînement des répliques dans le dialogue, et partant, de le rendre possible. La *personnalisation* du dialogue passe par « les formes verbales, les pronoms personnels et les possessifs (adjectifs et pronoms) des deux premières personnes » (1997, 258). Conduire une analyse stylistique de l'énonciation dans un texte de théâtre demande alors de vérifier son degré de personnalisation, qui représente la façon dont le langage trahit l'établissement de liens plus ou moins étroits entre les interlocuteurs. Cette notion ne se restreint qu'aux éléments grammaticaux et ne prend pas du tout en compte les indices lexicaux (noms propres ou appellatifs en apostrophes) et les groupes syntaxiquement dépendants (appositions aux pronoms). Elle sera reprise et enrichie par des exemples analysés chez des théoriciens du théâtre comme Gabriel Conesa et Jean-Yves Vialleton.

De façon assez symptomatique, Gabriel Conesa, qui se préoccupe essentiellement de comédie, est revenu à plusieurs reprises sur cette notion ; en premier lieu à propos des comédies de Corneille, pour démontrer à quel point l'auteur avait gommé les marques de personnalisation

²⁸ Notons d'ailleurs que le terme « personnalisation » entendu dans un sens large implique toutes les marques personnelles, y compris celles de rang 3 (Larthomas 1998, 67-68).

dans ses réécritures de 1660 dans le but de tendre vers un discours plus « exemplaire » et objectif (1989, 104-107). À la lecture de son ouvrage, il est surprenant de constater que Gabriel Conesa distingue de l'analyse du degré de personnalisation des pièces de Corneille les cas d'interpellation à l'aide d'un nom propre, alors même qu'il précise que ces apostrophes concourent à « rapprocher les interlocuteurs et à souligner la présence du destinataire » (1989, 192), autrement dit, à produire le même effet que les indices grammaticaux de personnalisation du discours. Toutefois, bien qu'il réserve un développement distinct aux apostrophes grammaticales à un destinataire, Gabriel Conesa fait à leur sujet le même constat que pour les indices de personnalisation : Corneille tend aussi à les gommer dans ses corrections de 1660.

Lorsqu'il analyse le langage des comédies de Molière, Gabriel Conesa réutilise cette notion et en donne une définition plus linguistique qui, elle, fait référence à la « corrélation de subjectivité » (1992, 329) d'Emile Benveniste (1966, 232) sur laquelle nous reviendrons. Il distingue la *personnalisation* de l'individualisation du discours. Cette dernière rassemble toutes les marques qui « enrachent un discours dans une situation particulière » (1992, 330), ce qui la rend difficile à circonscrire dans le relevé et l'analyse car elle comprend des éléments de vocabulaire et des indices de modalisation du propos. Dans la série d'exemples analysés, l'auteur démontre deux choses : d'une part, à quel point la présence en plus ou moins grande quantité de pronoms personnels, pronoms et adjectifs possessifs ou impératifs traduit aussi bien l'attitude du personnage dans l'interaction, en fonction d'un positionnement dans l'échange, d'autre part, que ces mêmes indices participent à la peinture psychologique des personnages. Dans ces analyses de détail, il n'est cependant jamais question des formules d'interpellation ou bien des groupes nominaux venant compléter un pronom.

Jean-Yves Vialleton, dans son ouvrage majeur sur les formes de la civilité dans la tragédie, revient sur ces propositions et opère des distinctions plus fines, pour les besoins de son analyse et à partir des emplois qui ont été observés dans d'autres genres littéraires, notamment l'épistolaire. Il explique la différence qui existe entre le « régime de personnalisation », qui consiste en l'emploi des pronoms et termes d'adresse permettant l'adresse et la désignation de soi, et le « registre de personnalisation », qui réfère au choix des termes d'adresse en fonction d'un lexique disponible (2004, 275). Il propose en outre d'étudier le « degré de personnalisation », c'est-à-dire la netteté plus ou moins grande du registre et du régime de personnalisation dans un texte de théâtre²⁹. La mesure du degré de personnalisation est ensuite

²⁹ Nous résumons à gros traits l'introduction du chapitre IV, intitulé « Les *Vous* et les *Tu* » sur lequel nous reviendrons à maintes reprises au cours de notre analyse (Vialleton 2004, 273-275).

mise au service de l'évaluation du degré de civilité du dialogue de théâtre, en fonction d'un système scalaire qui s'ordonne selon un progressif décentrement du « je » au « vous ». Son propos nous intéresse particulièrement en ce qu'il s'attache à décrire les processus qui concourent à l'établissement d'une relation entre les personnages à travers l'emploi des pronoms de personne, dans le but de démontrer la relative civilité conversationnelle des tragédies. Il réserve cependant un autre chapitre aux appellatifs et apostrophes, alors que nous faisons le choix d'étudier le système de l'adresse à autrui et de la désignation de soi dans son ensemble car le parti pris linguistique impose de considérer tout ce qui indique le positionnement des énonciateurs dans l'échange, sans systématiquement distinguer ce qui relève du choix stylistique ou de la fidélité au code de politesse de l'époque. Notre méthode diverge en ce qu'elle ne se fonde pas en prime instance sur le point de vue littéraire mais énonciatif et demande donc de relever tous les indices d'un dialogue personnalisé et non pas seulement sur les marqueurs grammaticaux de la personnalisation. En cela, les pronoms prolongent l'emploi des appellatifs et les outils grammaticaux fonctionnent de façon solidaire avec les éléments lexicaux. Si les chapitres de Jean-Yves Vialleton opèrent des mises au point fondamentales dans le traitement des outils de la personnalisation, ils posent des jalons pour une étude plus large des formes d'expression de la civilité dans le théâtre. Bien que nos réflexions aient peu ou prou le même point de fuite, celui de la mise en scène d'une civilité conversationnelle dans les tragédies, il importe d'explicitier à ce stade de l'étude l'originalité du propos tenu ici. Notre point de vue se fonde sur l'analyse du degré de grammaticalisation de la personnalisation du dialogue tragique dans la mise en place d'un style générique. Pour ce faire, il faut revenir sur les théories linguistiques qui décrivent la personne, à l'origine du phénomène de personnalisation.

C. Les relations de personne et la « corrélation de subjectivité » (Benveniste 1966, 232) : le rôle central des deux premières personnes

Au croisement de la linguistique et de la philosophie du langage, les analyses d'Emile Benveniste sur les relations de personne dans le langage se révèlent fondamentales dans la conduite d'une analyse énonciative. Le linguiste met en lumière la façon dont le langage est porteur de significations mais plus spécifiquement, sa définition des personnes de

l'interlocution a guidé la délimitation du relevé effectué. Dès 1946, il a distingué les « vraies » personnes d'interlocution de la non-personne et a défini la notion linguistique de personne³⁰.

En soulignant l'opposition fondamentale qui existe entre les véritables personnes *je* et *tu* et la non-personne *il*, qui est exclue du système des personnes verbales dans la plupart des langues du monde, il dénonce l'idée que les trois personnes verbales soient homogènes, comme la tradition scolaire tend à les représenter. La deuxième personne *tu* n'a de réalité interactionnelle que parce qu'elle est conçue par *je*. Elle n'existe pas en dehors d'une situation posée par *je*. La relation fondamentale qu'entretiennent les deux premières personnes est la voie d'accès privilégiée à l'étude des relations dans l'échange, et partant, à la conception d'une forme de subjectivité dans le langage : « Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne » (1966, 228). Autrement dit, c'est l'existence d'une relation entre *je* et *tu* qui instaure la possibilité même d'un échange subjectif. Il considère que l'interaction entre ces deux personnes, qui sont uniques et inversibles constitue le cadre de l'interlocution. Tour à tour, un locuteur dit *je* à un allocataire qu'il désigne par *tu* (ou *vous* essentiellement dans notre corpus). Ces identités sont fixées pour chaque étape de l'énonciation. Puis, au tour suivant, les rôles s'inversent : celui qui s'identifiait par *je* devient à son tour un *tu* dans l'énonciation de l'ancien *tu* devenu *je*³¹. L'interlocution génère ainsi une relation : *je* est le locuteur, *tu* l'interlocuteur et *il* le délocuté. Cependant, *il* étant celui dont on parle, sa subjectivité n'est absolument pas impliquée dans l'échange, cette troisième personne n'est pas sur le même plan que les deux autres. La relation *je / tu* pose donc le cadre de l'interlocution car ces deux personnes sont uniques, à la différence de la troisième qui peut référer à une multiplicité d'êtres au sein d'une même énonciation. Elles s'opposent selon une « corrélation de personnalité » (1966, 231), c'est-à-dire qu'elles ont en commun le port des marques de personne et sont interdépendantes, ce qui n'est pas le cas de la troisième personne. Benveniste distingue malgré tout les deux personnes car il remarque qu'à *tu*, on peut faire endosser un certain nombre de rôles différents (cette personne est le substitut de *on* et *vous* dans de nombreuses langues), dans l'allocution : « Ainsi toute personne qu'on se représente est de la forme "tu", tout particulièrement – mais non nécessairement – la personne interpellée » (1966, 232). Il affirme que le phénomène d'interlocution est attaché à la deuxième personne, qu'elle soit présente ou non en situation. Celle-ci est alors redéfinie comme la « personne non-*je* »,

³⁰ Voir l'article « Structure des relations de personnes dans le verbe » (Benveniste 1946) repris dans *Problèmes de linguistique générale*, I (Benveniste 1966, 225-36).

³¹ Nous développerons plus loin la notion de « personne amplifiée » qui découle des réflexions de Benveniste sur les personnes verbales à propos des personnes de pluriel *nous* et *vous*. Voir Chapitre 2, I.

celle que le locuteur conçoit comme autre. Nous aurons à cœur de montrer tout au long de ce travail que les formes d'adresse, encore plus que celles de désignation de soi, peuvent varier en fonction de l'attitude du *je* vis-à-vis de son interlocuteur. Fort de ce constat, Benveniste définit *je* comme étant la personne « subjective » quand *tu* est celle « non-subjective », les deux personnes se correspondent dans l'ordre d'une « corrélation de subjectivité » (1966, 232) dans laquelle *je* est transcendant et intérieur à l'énoncé contrairement à *tu* qui est celui avec lequel *je* établit une relation extérieure *via* l'énoncé.

Au théâtre, le personnage n'existe que par la parole qu'il prononce, les pronoms de troisième personne ne rentrent pas dans le cadre d'une étude qui porte sur le fonctionnement de l'interlocution, ils interviennent essentiellement dans des récits³². En revanche, la transcription de la parole au théâtre sous forme d'échange, de dialogue et de réplique est saturée par les pronoms personnels et les formes grammaticales qui en sont dérivées, autant de marques de l'intersubjectivité constitutive du genre. Les formes pronominales constituent un ensemble de signes, qui codent les relations entre les personnages endossant la responsabilité des propos proférés.

D. La *deixis* personnelle

Les linguistes qui ont le plus commenté la théorie de la personne l'ont fait au regard du concept de *deixis*, que traite Benveniste sans le systématiser, mais qui complète le point de vue de quiconque s'intéresse à la langue comme vecteur de référence.

Au théâtre tout comme dans la conversation réelle, l'échange (qui est la plus petite unité de la conversation) est structuré par des marqueurs grammaticaux et lexicaux. Plus spécifiquement au théâtre, la conversation est incarnée grâce aux outils grammaticaux qui signalent l'implication du locuteur et de l'interlocuteur dans le dialogue. Les dialogues seront donc étudiés comme des conversations directes, saturées par les marques de la *deixis* personnelle ou interpersonnelle « dont le sens implique obligatoirement un renvoi à la situation d'énonciation pour trouver le référent visé » (Kleiber 1986a, 12). Parmi ces marques, seules celles qui renvoient directement à une personne seront relevées afin de ne s'intéresser qu'à l'attitude interlocutive théâtrale en ce qu'elle représente une façon d'être dans la conversation à l'époque de la rédaction des tragédies. Nous ne relèverons pas les formules comprenant un déterminant démonstratif ni les indications de lieu et de temps car ces éléments ne participent pas de la

³² Nous réserverons évidemment des remarques ponctuelles aux cas d'énallages de personne avec iloiement, sans en faire le décompte exhaustif.

construction de l'*ethos* du personnage dans la conversation ni de la construction de l'image de l'interlocuteur. En effet, la plupart des ouvrages portant sur l'énonciation (Perret 1994; Maingueneau 2007) distinguent les personnes interlocutives des autres déictiques spatio-temporels en partant du principe que ces outils témoignent tous de la situation d'énonciation mais n'opèrent pas sur le même plan, principe naturellement à l'œuvre dans un dialogue théâtral. Tandis que les marques de personnes permettent d'appréhender l'épaisseur psychologique des co-énonciateurs, qui sont aussi des personnages dans la conversation théâtrale, les indices spatio-temporels contribuent traditionnellement à planter le décor de la représentation ou de l'action. Dès lors, dans un corpus composé de tragédies du XVII^e siècle, où il n'est fait que sporadiquement allusion aux éléments qui composent le décor³³, les indices spatio-temporels affleurent essentiellement dans les récits effectués par les personnages. En dehors de ces passages informatifs, les indices de la situation d'énonciation se résument bien souvent aux seuls indices de la personne qui eux, saturent le discours des personnages.

Les pronoms personnels et les termes afférents sont des repères qui ne prennent sens que dans la situation d'énonciation qui les actualise. Ainsi, battant en brèche certaines considérations de Benveniste, Catherine Kerbrat-Orecchioni précise que les déictiques sont des formes « vides » uniquement d'un point de vue référentiel, mais surtout pas sémantique. Effectivement, *tu* et *je* ont bien un sens en langue mais ne réfèrent à une ou des personne(s) que dans une situation d'énonciation précise (1999a, 43-44). Les outils déictiques sont donc des formes référentiellement vides en langue qui ne s'actualisent qu'en discours : *je* a toujours le sens de « sujet de l'énonciation » (1999a, 37) et *tu* d'allocutaire, ils ne décrivent personne en particulier. En revanche, une fois employé dans un dialogue, *je* peut renvoyer à Pyrame, Achille, Horace ou Bérénice en fonction de la situation dans laquelle il est énoncé. Comme le relève Catherine Kerbrat-Orecchioni, les formes déictiques personnelles, alors qu'elles sont

³³ À l'exception de certaines tragédies de Corneille (dont *Andromède* et *La Conquête de la Toison d'or*) et évidemment, la scène d'exposition de *Bérénice* où il est fait très clairement allusion au cabinet de Titus, situé entre sa chambre et celle de Bérénice :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,
Je le vois bien, **Arsace**, est nouvelle à **tes** yeux.
 Souvent ce cabinet superbe et solitaire,
 Des secrets de Titus est le dépositaire.
 C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
 Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.
 De son appartement cette porte est prochaine,
 Et cette autre conduit dans celui de la reine.

(Racine, *Bérénice*, I, 1, 1-8)

fondamentalement non-anaphoriques³⁴ en contexte, présentent une plasticité stimulante pour l'analyse car elles sont peu nombreuses en langue française, et pourtant extrêmement fréquentes en discours, dès lors qu'il implique une conversation (1999a, 56). De pièces en pièces et de scènes en scènes, il existe de nombreuses occurrences de *je*, de *tu* et de *vous* de politesse formellement indifférenciées mais diversement incarnées et dont les contenus référentiels ne sont jamais stabilisés, à la différence des noms propres. La référence des outils déictiques variant en fonction des situations d'énonciation qu'offre le dialogue tragique, il nous revient de distinguer différentes manières de le « remplir » qui varient d'un auteur à l'autre tout en faisant apparaître certaines constantes de l'écriture tragique.

La *deixis* personnelle, qui se trouve au fondement des relations de personnes dans le dialogue, constituerait, *in abstracto*, un vaste champ des possibles mais apparaît en fait, dans l'écriture du dialogue tragique, contrainte par les usages de la conversation de l'époque et les règles d'écriture du genre.

L'analyse de l'adresse et de la désignation de soi dans les tragédies se situe ainsi dans un cadre aussi bien linguistique que littéraire. Elle a trait à ce qui fonde l'interlocution et la situation d'énonciation : la coexistence de deux personnes grammaticales qui ont des valeurs illocutoires asymétriques. Parallèlement, l'effet de conversation produit par les marques déictiques code des relations définies par un degré de subjectivité qui peut être diversement analysé. Notre propos encore général, à la frontière entre les champs littéraire et linguistique, rend apparent le cruel manque de définitions circonscrites pour des phénomènes qui demeurent pourtant précis.

II. L'adresse et la désignation de soi : essais de définition.

Comme établi précédemment, quand il s'agit d'interactions verbales, l'adresse à autrui et la désignation de soi sont corrélées ; en effet, *je* peut exister seul, mais *tu* dépend d'une énonciation qui induit naturellement un *je*. Si la notion d'*adresse* paraît pourtant plus claire que

³⁴ Cette considération est fondamentale et devra être ravivée lorsque nous analyserons les théories de Kleiber qui postulent un éventuel contenu descriptif à ces formes dans la deuxième partie de notre étude (1986b, 8-10)

celle de *désignation de soi*, c'est donc par cette dernière que nous entamerons cet essai de définition.

A. De la désignation de soi

Nous avons choisi cette dénomination parce qu'elle condense sémantiquement plusieurs expressions employées par la critique pour dénommer une réalité qui constitue en outre un point de départ pour nombre de linguistes : l'énonciation n'existe que parce qu'une première personne la prend en charge.

Avant d'entrer dans le cœur des problèmes posés par la première personne, il est nécessaire d'expliquer la sélection de l'expression *désignation de soi* parmi l'ensemble des termes employés pour décrire la personne qui prend en charge le *je*. Dans le genre théâtral, à la différence du romanesque, l'auteur dramatique semble absent de l'énonciation³⁵, les personnages présents sur scène n'ont jamais le statut de non-personne sauf en de rares occasions d'illoiement : ils parlent de façon autonome. En cela, nous pouvons employer les termes de *locuteur* ou *énonciateur* ou *sujet parlant* sans qu'il y ait de confusions entre la parole du personnage et celle du scripteur. Chaque approche critique en privilégie une (l'on parle du *locuteur* en linguistique, du *sujet parlant* en philosophie) et nous les emploierons en ayant conscience qu'il s'agit toujours de la même entité, celle qui porte le discours, c'est-à-dire, le personnage de théâtre. Notre propos s'appuie donc sur la conception de Dominique Maingueneau qui est l'un des seuls à avoir évoqué la spécificité du pronom *je* au théâtre :

Certes, c'est bien l'auteur qui est responsable de tous leurs propos, comme dans un roman, mais les sujets qui prennent la parole ne sont pas des non-personnes dont les énonciations seraient contingentes [...] ; ils n'existent que dans leurs énonciations. Tout ce dispositif repose sur une polyphonie ultime, celle par laquelle on distingue le « sujet parlant » (l'acteur qui joue le rôle) et le « locuteur » (le rôle) : c'est la Champmeslé qui parle mais c'est Atalide qui prend en charge les propos. (2015b, 79)

En stylistique théâtrale, seul le *locuteur* compte. Cette conception énonciativement centrée hérite de siècles de réflexions sur la première personne, tant logiques que philosophiques, sur lesquelles il convient de revenir pour en appréhender les contours.

³⁵ Nous renvoyons aux explications fournies dans l'introduction de *Lire le théâtre III*. Anne Ubersfeld reprend le schéma actanciel de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984, 48) pour l'amender :

Il n'y a pas d'auteur-scripteur dont la voix se fasse entendre directement dans le dialogue de théâtre ; l'auteur E1 est responsable de la totalité du texte de théâtre (fable + paroles de tous les personnages + didascalies), non de la parole de chacun – tandis que l'énonciateur-personnage E2 est "responsable" de la totalité de ses répliques. (1996, 11)

L'on ne peut donc pas affirmer que c'est le l'auteur qui parle à travers ses personnages. Seuls les passages poétiques formant des morceaux de bravoure peuvent se prêter à l'analyse d'une énonciation qui renouerait avec la voix de l'auteur, mais sans jamais postuler que le personnage n'est qu'un porte-voix. Voir chapitre 6 I, A, i et ii.

i. *L'aporie des grammaires d'Ancien Régime*

Si le parcours des pages consacrées aux pronoms personnels et possessifs dans les manuels de grammaire d'Ancien Régime n'apporte pas beaucoup d'informations supplémentaires à notre recherche³⁶, c'est plutôt les réflexions des mêmes philosophes et logiciens sur l'emploi de la première personne qui s'avèrent utiles. En effet, la plupart des remarques contenues dans les grammaires d'époque sont descriptives (d'un système de pronoms encore calqué sur le latin) et prescriptives, notamment celles qui sont développées dans les pages consacrées à l'écriture des lettres. Les remarques des grammairiens se cantonnent essentiellement aux observations portant sur les cas de répétition ou non du pronom. Le chapitre VIII sur les pronoms de *La Grammaire générale raisonnée* d'Arnauld et Lancelot débute sur ces mots:

Comme les hommes ont été obligés de parler souvent des mêmes choses dans un même discours, et qu'il eût été importun de répéter toujours les mêmes noms, ils ont inventé certains mots pour tenir la place de ces noms; et que pour cette raison ils ont appelé Pronoms. Premièrement ils ont reconnu qu'il était souvent inutile et de mauvaise grâce, de se nommer soi-même: et ainsi ils ont introduit le Pronom de la première personne, pour mettre au lieu du nom de celui qui parle: Ego, moi, je
Pour n'être pas aussi obligé de nommer celui à qui on parle, ils ont trouvé bon de le marquer par un mot qu'ils ont appelé Pronom de la seconde personne, toi, tu, ou, vous. (1676 [1660], 59)

La tonalité quasi téléologique d'une telle introduction souligne le caractère accidentel des outils pronominaux selon cette conception. Dès lors, il est plutôt logique que leur emploi ne soit pas conceptualisé ni que leur figuralité puisse être envisagée. Tout de même, les logiciens corrèlent l'emploi des pronoms à la nécessité de respecter une forme de civilité conversationnelle.

Dans son ouvrage *Le Parler de soi*, Vincent Descombes rappelle que la première acception du mot *égotisme* dans un article de la revue littéraire *The Spectator* datant de 1794 est tirée du sens donné au mot *je* chez les logiciens de Port Royal (2014, 32-33). Joseph Addison condamne ceux qui s'expriment à la première personne, faisant preuve d'« égotisme », qu'il assimile faussement à une figure de rhétorique³⁷. Effectivement, d'après Arnauld et Nicole, qui réfléchissent à la disposition du discours en tant que traduction d'une pensée logique, il faut éviter de se servir d'arguments énoncés à la première personne, ou de références à soi comme prémisses d'un raisonnement car cette attitude trahirait une déformation du raisonnement sous

³⁶ La plupart des grammaires consultées décrivent l'emploi des pronoms personnels et possessifs sur la base d'une comparaison entre le français et le latin. Leur présentation est systématisée sous forme de déclinaison. Les commentaires portent essentiellement sur leur syntaxe. Aucune recommandation sur leur fréquence n'est inscrite dans ces ouvrages. À cette époque, les grammaires ne conceptualisent pas la personnalisation d'un texte. Nous avons consulté les grammaires de Charles Maupas (2011 [1618]), d'Antoine Oudin (2011 [1640]), de Laurent Chiflet (2011 [1659]), de Claude Irson (2011 [1662]), de Pierre de La Touche (2011 [1669]), d'Antoine Arnauld et Claude Lancelot (1676) et de Denis Vairasse d'Allais (2011 [1681]).

³⁷ Il n'en est jamais question dans les traités de rhétorique du XVII^e siècle et encore moins chez Aristote et Quintilien.

l'effet de la volonté et induirait un syllogisme faussé. Cependant, ils se contentent de réfléchir aux implications logiques et argumentatives de l'emploi excessif de la première personne en liant ce tic de langage à ce défaut qu'est l'amour-propre³⁸ (Descombes 2014, 34-35). Les logiciens reconnaissent d'ailleurs leur dette envers les *Pensées* de Pascal :

Feu Monsieur Pascal qui savait autant de véritable rhétorique que personne en ait jamais su, portait cette règle jusqu'à prétendre qu'un honnête homme devait éviter de se nommer, et même de se servir des mots de *je* et de *moi* ; et il avait accoutumé de dire sur ce sujet que la piété chrétienne anéantit le *moi* humain, et que la civilité humaine le cache et le supprime. (1981 [1662], III, XX, &6, 267)

Érigé en argument d'autorité rhétorique sur fond de piété chrétienne, le point de vue de Pascal sur la fréquence d'emploi de la première personne, est l'un des rares exprimés à cette époque. Cependant, le *moi* tel que l'entend Pascal dans sa fameuse formule « Le *moi* est haïssable » (Pascal 1971 [1670], XXIX, 278) constitue une sorte de condensé de tout un appareil philologique et théologique qui ressort davantage de la définition de l'amour-propre que de celle de la première personne grammaticale³⁹. Néanmoins, la critique des logiciens démontre à quel point tout ce qui se rapporte à l'*ego amans* doit être relégué au second plan dans l'échange civil. C'est dire combien le sujet de l'égotisme n'en est pas un tellement il paraît incivil. Dans ce même passage, les logiciens critiquent longuement la façon d'écrire de Montaigne, qui rapporte la plupart de ses pensées à une expérience vécue par le *moi*. À travers cette condamnation sans appel, le propos sur le *moi* dérive de la désignation de soi dans la conversation civile à l'exercice littéraire⁴⁰, en rendant manifeste un vide théorique sur le sujet. La personnalisation du dialogue tragique étant censée représenter une forme de civilité conversationnelle, le personnage de théâtre devrait employer le moins souvent possible les marques de la première personne. Or ce n'est pas le cas, et nous démontrerons même que les

³⁸ Impossible évidemment de ne pas évoquer ici la première des *Maximes* de La Rochefoucauld qui, dans l'édition d'origine de 1664, portait sur l'amour-propre (2002, 209). Mais là où Pascal assimile l'amour-propre au *moi*, La Rochefoucauld en fait une entité à part entière, distincte du *moi*, une sorte de subjectivité dans la subjectivité, distinction rendue saillante par la personnalisation stylistique de « l'amour-propre » anaphorisé avec le pronom « il » tout au long de la description.

³⁹ Dans un article portant sur l'équivocité de la fameuse formule de Pascal, Laurent Thirouin explique que le *moi* équivaut à l'amour-propre dans cette citation. Celui-ci éclaire le lieu rhétorique que constitue le *moi* dans la philosophie de Pascal tout en concédant que l'auteur peine à lui assigner des limites claires et définitives. C'est sur une toile de fond religieuse et moraliste que Pascal construit la notion du *moi* : un objet hybride qui mêle l'amour-propre et l'amour de Dieu et s'ordonne à la construction de l'honnêteté. Nicole condense alors ce raisonnement pour l'ériger en fondement d'une civilité chrétienne (Thirouin 2002).

⁴⁰ Rappelons également, à la suite de Jean Rousset dans son *Essai sur la première personne dans le roman*, qu'un des modes de narration des romans comiques contemporains de nos tragédies est l'intrusion de la première personne, soit dans le cadre d'un récit enchâssé, soit sous la forme d'une insertion d'auteur. Toujours dissonant dans un roman qui se veut fictionnel, le *moi* devient souvent suspect lorsqu'il s'autonomise de l'intrigue et prend en charge des discours philosophico-religieux hétérodoxes ou blasphématoires notamment dans *Le Page disgracié*, de Tristan l'Hermitte (1642) et dans *Les Etats et Empire de la Lune* de Cyrano de Bergerac (1657) (Rousset 1993, 69-82).

pronoms personnels égotistes renferment de puissantes potentialités figurales que les dramaturges ne s'interdisent pas d'exploiter.

Seuls les auteurs de *La Grammaire* et de *La Logique* de Port Royal vont plus loin que l'analyse descriptiviste et syntaxique du fonctionnement des pronoms personnels au XVII^e siècle en fournissant quelques éléments de problématisation au sujet de la désignation de soi. Et encore, c'est en se fondant sur les propos de Pascal qu'ils tirent leurs recommandations pour un usage raisonné de marques de la première personne. Ils sont les premiers à considérer que le pronom « je » et ses avatars (« le moi », *ego*) pourraient constituer autant d'hyponymes d'un hyperonyme qui n'est encore appelé qu'« amour-propre », faute d'un concept plus neutre et encore inconnu que serait la subjectivité⁴¹. Ce relatif silence à propos de la désignation de soi dans les grammaires d'Ancien Régime entre en contradiction avec l'exploitation figurale et rhétorique qu'en font les auteurs de tragédies qui, à travers la déclamation, rejouent des conversations stylisant l'incarnation d'une subjectivité.

ii. *La subjectivité selon Benveniste*

Au fil des siècles qui nous séparent de l'époque de rédaction des tragédies concernées, l'idée que l'acte de dire *je* œuvre à la construction d'une subjectivité linguistique qui irrigue le texte est devenue moins tabou.

En tant qu'initiateur du courant linguistique énonciatif, Benveniste est un point de départ théorique dans les analyses contemporaines sur le pronom « je » en particulier et sur la subjectivité en général. Dans son chapitre « De la subjectivité dans le langage » (1966, 258-66), il décrit l'importance de l'acte de langage comme lieu de constitution de la subjectivité, c'est-à-dire, de la conceptualisation en langue d'un sujet. Ayant défini la subjectivité comme la capacité du locuteur à se poser comme sujet, il explique que la conscience de soi ne peut advenir que dans l'expression d'un contraste et donc à la condition qu'existe un dialogue : « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme "je" dans son discours » (1966, 259). L'intersubjectivité est au fondement de la subjectivité selon ses dires. L'adresse à autrui apparaît comme une condition nécessaire à l'existence du *je* en tant que sujet non seulement, mais également en ce que le « je » a besoin de son allocutaire pour se désigner et que soit identifié comme tel le propos sur soi. De manière privilégiée, cette subjectivité se construit dans le pronom personnel « je » et les termes

⁴¹ Les termes *subjectif* et *subjectivité* ne sont pas attestés dans les dictionnaires français avant 1872. Source : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=subjectif>.

afférents : formes toniques et atones du pronom, pronoms et adjectifs possessifs, autant de termes déictiques qui ordonnent la situation d'énonciation (aussi bien temporelle que spatiale) autour de cette subjectivité.

Benveniste érige la première personne et toutes ses variations en fondements de l'incarnation subjective d'un dialogue, ce qui se révèle fertile dans l'analyse du degré de personnalisation de l'écriture théâtrale. En affirmant la nécessité de la présence d'une première personne pour que l'énoncé soit subjectivisé, il justifie l'analyse conjointe des outils de l'adresse et de la désignation de soi :

Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que *je* deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. [...] De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à moi, devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*. (1966, 260)

Même si cette thèse affirme la prépondérance de *je* sur *tu*, elle implique que leur réciprocité conditionne l'exercice de la subjectivité dans le langage. Benveniste introduit d'ailleurs le concept de *personne* qui n'évoque pas simplement une réalité grammaticale incarnée par des rangs différenciés dans la conjugaison mais une réalité ontologique, celle d'un sujet parlant. Malgré toutes les critiques qui ont été formulées à propos de cette théorie qui allait à contre-courant des analyses structuralistes, il faut lui reconnaître le mérite d'avoir associé le langage à la notion d'individualité d'une façon inédite à l'époque mais qui reste d'actualité dans les études de linguistique interactionnelle, notamment dans les essais actuels sur la conception logique et philosophique de la première personne (Dessons 2006, 97).

Tout ce qui concerne la première personne – le fait de dire *je*, le cadrage énonciatif qu'implique cette pensée en première personne, l'accès plus ou moins aisé au sujet existentiel qui porte cette première personne – a connu nombre de commentaires qui s'inscrivent dans la continuité de Benveniste pour la plupart, mais certains en rupture.

iii. Elargissement du concept de subjectivité en linguistique pragmatique

Dans sa thèse intitulée *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage* (1980), Catherine Kerbrat-Orecchioni reprend les analyses de Benveniste sur la subjectivité dans le langage pour les compléter. Son propos entre souvent en dialogue avec celui de Benveniste pour le reprendre, le discuter ou l'élargir.

Elle réaffirme notamment l'idée que le sujet parlant se constitue à travers l'acte d'énonciation en partant du principe que le pronom déictique *je* appartient à tout le monde mais que parler revient à se l'approprier et à lui attribuer un référent spécifique momentané. Elle reconnaît également à Benveniste le mérite d'avoir démontré que la forme « moi » du pronom s'apparentait syntaxiquement au nom propre, même si le nom propre dénote un individu unique tandis que le pronom figure en quelque sorte « un nom propre instantané de tout locuteur » (Kerbrat-Orecchioni 1999). Que l'on pense à tous les cas où le pronom tonique apparaît après un présentatif :

C'est **moi, chétif**, c'est **moi** qui dedans vos Etats [...]
Mauvais hôte, ai porté de ces maudites terres
Dessous un front d'amour des semences de guerres, [...].

(*Antigone*, Rotrou, I, 6, v. 245-248)

et l'on réalise que le passage de l'énonciation dialogique à l'énonciation narrative ferait apparaître le nom propre « Polynice » à la place du pronom « moi ». Tous les cas d'emploi du pronom à la forme tonique présentent cette capacité à commuter avec un nom propre qu'ils soient en apostrophe, en interjection ou après une préposition.

Lorsqu'elle affirme que les déictiques ne sont pas des formes « vides »⁴², en tout cas, sémantiquement puisque le pronom *je* signifie toujours : « la personne à laquelle renvoie le signifiant, c'est le sujet de l'énonciation » (1999, 37), Catherine Kerbrat-Orecchioni s'écarte nécessairement de la théorie de Benveniste, qui souligne la pragmativité du pronom en général. Nous souscrivons à cette idée que bien qu'étant une forme plastique, *je* ne peut pas changer de sens, quel que soit le contexte dans lequel il est employé, en ce qu'il désigne toujours le locuteur.

Son principal apport consiste en un élargissement de la notion de subjectivité appliquée au langage. Là où le maître ne parlait que des pronoms personnels, l'élève va élargir le concept à un ensemble de marqueurs qu'elle nomme des *subjectivèmes* et qui lui permettent d'affirmer que la subjectivité est partout dans le langage, et surtout, constitutive de l'acte même d'énonciation.

Sa théorie consiste à démontrer que dans tout énoncé, il existe un ensemble d'unités subjectives parmi lesquelles sont comptés les mots déictiques. Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue trois formes de subjectivité : déictique, affective, évaluative. Autrement dit, elle étend

⁴² Elle se distingue de Benveniste en précisant qu'il ne peut s'agir que de formes « vides » référentiellement, mais jamais sémantiquement (Kerbrat-Orecchioni 1999, 43-44).

la portée de la subjectivité dans le langage à d'autres éléments que les pronoms personnels, les déterminants possessifs et les désinences verbales de personne. Ces derniers éléments sont considérés comme des subjectivèmes « objectifs » car déictiques (en même temps que les indices spatio-temporels) auxquels elle ajoute des outils plus « subjectifs » et non déictiques que seraient les adverbes de modalité, les adjectifs et verbes affectifs et évaluatifs, autant de formes lexicales qui ne sont pas stables car se rapportant à la subjectivité de tel ou tel sujet discoureur et risquent également d'être soumises à la subjectivité du lecteur pour être interprétées comme telles.

Aussi bien pour les marques de l'adresse que de la désignation de soi, il convient donc de s'en tenir, dans le relevé, le décompte et l'analyse des occurrences, aux seuls outils déictiques, qui personnalisent le discours. L'analyse ne portant pas que sur les seuls outils de la subjectivation du discours, étendre les occurrences de désignation de soi à tous les subjectivèmes reviendrait à déséquilibrer le champ d'analyse et donc les résultats. D'autant plus que le fait de se désigner relève de l'acte déictique⁴³, notre objet, ce qui n'est pas le cas des autres subjectivèmes. Cependant, dans bien des cas, ces subjectivèmes associés à la multiplication des marques de la première personne concourent à livrer une image du locuteur interprétable en termes rhétoriques⁴⁴, notamment quand il s'agit d'ériger dans le discours un *ethos* particulier⁴⁵.

La théorie pragmatico-linguistique de Catherine Kerbrat-Orecchionin se révèle éclairante car elle prend pour point de départ l'analyse de la subjectivité dans le langage afin de préciser l'étendue et la portée de la catégorie des déictiques en langue d'une part et leurs modalités de référentialité en discours d'autre part. Surtout, elle démontre que la subjectivité est prépondérante jusqu'à être ramifiée en catégories d'une part grammaticales (objectives), d'autres part lexicales et modales (subjectives). À travers cette rationalisation linguistique de la subjectivité, elle précise l'idée de Benveniste selon laquelle la première personne n'est pas symétrique à la deuxième. Même si les déictiques sont employés conjointement, leurs effets seront distingués en fonction du rang de la personne.

⁴³ Voir Chapitre I, I, D.

⁴⁴ D'ailleurs, relevons que de manière générale, les réflexions linguistiques de Catherine Kerbrat-Orecchionin intègre volontiers la logique rhétorique à sa réflexion, notamment dans sa façon de continuer à concevoir l'ironie comme une antiphrase (1986, 102-106).

⁴⁵ Nous reviendrons plus loin sur le lien entre la notion d'*ethos* et la construction d'une subjectivité dans le langage. Pour l'instant, nous renvoyons au développement exemplifié de Ruth Amossy dans son chapitre intitulé « Inscription de la subjectivité dans le discours et construction d'une image de soi » (2015, 108-110).

Bien que très commode pour une analyse interactionnelle, la conception de la subjectivité linguistique selon Benveniste et ses héritiers, est largement discutée par les philosophes du langage des vingt dernières années. Davantage que la deuxième personne, « je » fascine les philosophes du langage en ce qu'il offre une voie d'accès privilégiée à l'individu et au siège de la pensée⁴⁶. Ils reviennent au « moi » des logiciens et à la sous-catégorie du « sujet » aristotélicien pour faire converger les conceptions grammaticales et ontologiques.

iv. Discussion des théories de Benveniste par les philosophes du langage

Si en linguistique, la subjectivité désigne la présence du sujet parlant dans son discours et donc s'analyse en fonction de traces que sont, entre autres, les pronoms de la première personne, en philosophie, la subjectivité consiste en une qualité du sujet pensant. Les philosophes du langage s'intéressent naturellement à ce concept en ce qu'il noue deux capacités inhérentes au sujet : celle de penser et celle de parler.

Stéphane Chauvier, et à sa suite Vincent Descombes, élargissent le concept de désignation de soi⁴⁷. Dire *je* constitue dans leurs théories un événement de pensée qui induit non seulement un positionnement par rapport à autrui, mais également une prise de conscience de soi et de son existence en tant que sujet. Ainsi, lorsque les marques de la première personne commencent à saturer le discours, l'enjeu de l'échange tend vers autre chose que l'argumentation : il peut s'agir d'une tentative d'affirmer son *ethos* d'orateur ou simplement d'une tendance à soliloquer qui vise davantage à la construction d'un sujet pensant que d'un sujet discourant.

Stéphane Chauvier pousse très loin sa conceptualisation de la subjectivité en partant du principe que chaque « je » prononcé ou pensé équivaut à affirmer son existence. « Dire je » est un acte d'individualisation⁴⁸, c'est-à-dire de différenciation du sujet, qui est complètement

⁴⁶ Voir notamment les thèses de Stéphane Chauvier, *Dire je, essai sur la subjectivité* (2001) et de Vincent Descombes, *Le Parler de soi* (2014).

⁴⁷ Nous renvoyons aux ouvrages de Stéphane Chauvier, *Dire Je, essai sur la subjectivité* (2001) et Vincent Descombes, *Le Parler de soi* (2014). Le premier défend essentiellement l'idée que la capacité à dire *je* équivaut à faire preuve de subjectivité tandis que Vincent Descombes revient sur cette conception classique à partir d'une remise en cause de la suprématie du *moi* substantivé dans l'expression qui perdure depuis Descartes pour désigner le sujet. Il distingue ainsi le sujet parlant et le sujet pensant.

⁴⁸ Ce concept est défini dans un chapitre intitulé "Particuliers, individus et individuation" du collectif *L'individu – perspectives contemporaines* (2008). D'après Stéphane Chauvier, l'individualisation décrit le processus par lequel des individus humains, parce qu'ils sont capables d'égologie, à la différence des autres individus, se montrent capables d'autodifférenciation en soi (du point de vue des autres) et aussi pour soi (par leur pensée et expression à la première personne). C'est ce que le philosophe considère être le processus de différenciation maximal, grâce auquel on distingue les personnes des autres individus qui peuvent être des objets ou des artefacts.

indépendant de la présence d'un *tu*. Si l'émergence de la subjectivité en-dehors du dialogue et indépendamment de l'existence d'une intersubjectivité ne semble *a priori* pas correspondre au dialogue théâtral classique, ce genre de théorie se révèle cependant assez commode pour démontrer l'épanouissement de la première personne dans les monologues ne mettant pas en scène une deuxième personne fictionnelle (phénomène finalement assez rare⁴⁹) ou simplement pour analyser l'affirmation rhétorique d'un *ethos* problématique dans les échanges où le personnage discourant tend à soliloquer ou à faire disparaître les marques de la deuxième personne.

Ainsi, certains monologues de théâtre sont rendus nécessaires pour faire voir la confusion existentielle qui saisit des personnages en pleine délibération. Le *moi* en est au cœur et n'a pas besoin d'un vrai *tu* pour s'épanouir. Lorsque Phèdre apprend de son mari qu'Hippolyte aime Aricie, elle réagit dans un monologue qui ne met en jeu que des marques de la première personne :

Il sort. Quelle nouvelle a frappé **mon** oreille ?
 Quel feu mal étouffé dans **mon** cœur se réveille ?
 Quel coup de foudre, ô ciel ! et quel funeste avis !
Je volais toute entière au secours de son fils,
 Et **m'**arrachant des bras d'Oenone épouvantée,
Je cédaï au remords dont **j'**étais tourmentée.
 Qui sait même où **m'**allait porter ce repentir ?
 Peut-être à **m'**accuser **j'**aurais pu consentir ;
 Peut-être, si la voix ne **m'**eût été coupée,
 L'affreuse vérité **me** serait échappée.
 Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour **moi** !
 Aricie a son cœur ! Aricie a sa foi ! [...]
Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir,
 Et **je me** chargerais du soin de le défendre ?

(Racine, *Phèdre*, IV, 5, 1193-1213)

Dans cet exemple, « moi » est placé au centre du monologue (v. 1210), émaillé par d'autres marques de la première personne qui viennent corroborer son effet sublime. En plein questionnement sur soi et sa capacité à faire naître le sentiment amoureux, l'identité du personnage de Phèdre est momentanément en suspens. Associés à la modalité interrogative et à l'extrapolation temporelle (imparfait, présent, conditionnel), les nombreux indices de la première personne engagent ici une redéfinition du « moi » énoncé au vers 1203. L'interrogation sur soi et la tentative de ressaisissement du sujet discourant sont ici complètement indépendants de la présence d'un *tu* qui viendrait concrétiser le processus.

⁴⁹ Anne Ubersfeld appelle d'ailleurs les monologues « non-dialogues » car ils « sont naturellement et même doublement dialogiques » (1996, 21). Voir chapitre 5, II.

Dans des répliques saturées par les indices de la première personne ou qui mettent en jeu un *je* triomphant⁵⁰, passages qui tendent à reléguer au second plan la deuxième personne, les perspectives apportées par une philosophie du sujet permettent de démontrer à quel point s'exprimer en première personne apporte une pierre à l'édifice d'un sujet pensant et agissant dans la pièce. Derrière le pronom, se trouve une personnalité qui se construit par différenciation avec ce qu'elle est ou était.

Finalement, les concepts que propose Chauvier se révèlent commodes pour tous les cas d'étoffement de la première personne⁵¹. En soulignant que la pensée en « je » n'est jamais descriptive, il met en valeur par contraste la tentative qu'il y a dans des formules renforcées comme « moi, je » de référer intentionnellement à soi⁵². La pensée formulée n'est pas identificatoire mais elle contient « un mode de présentation du locuteur à lui-même et un mode de présentation indexical » (2009, 128), c'est-à-dire, non pas une découverte de qui est « je » mais une façon de s'objectiver et de se découvrir en tant que sujet dans l'échange car la formule renforcée a moins lieu d'être dans un soliloque que dans un dialogue. En effet, Stéphane Chauvier rappelle que l'expression « moi, je » apparaît chez l'enfant dans un second temps, une fois qu'il a pris conscience du *tu* ; de la même manière, le personnage de théâtre n'emploiera la formule renforcée que s'il est en présence d'une altérité.

Quand cette extension de la notion de subjectivité à celle de constitution du sujet a une visée absolutiste chez Chauvier, dont le but est de démontrer que *je* est premier et n'a pas fondamentalement besoin de l'échange pour se concevoir, elle est cependant largement relativisée par Vincent Descombes, qui vise à amoindrir cette toute-puissance du *moi* au regard des autres personnes qui participent à l'interlocution car rappelons-le, la première personne ne se constitue que par et dans le discours. En partant du principe que *tu* est un alter-ego (un autre *moi* capable lui aussi d'égologie, c'est-à-dire de formuler une pensée en *je*), il fait apparaître

⁵⁰ C'est le cas notamment du *moi* sublime de Médée préféré comme seule réponse aux questions de Nérine qui s'inquiète de connaître les moyens qu'elle va employer pour se venger de son mari parjure. Médée répond alors : « **Moi, / Moi, dis-je,** et c'est assez. » (Corneille, *Médée*, I, 5, v. 320-321). Le pronom tonique distribué aux deux extrémités de deux vers, mis en valeur par l'anadiplose sature l'espace discursif de ce distique qui constitue la réplique entière de Médée. L'expression « c'est assez » est ironiquement mimétique de la suffisance du « moi » et clôt ainsi le débat ou la discussion avec une autre personnalité.

⁵¹ Nous les traiterons dans la deuxième partie de cette thèse. Simplement, rappelons que la notion de « personne étoffée » vient des grammairiens Damourette et Pichon (1932, 6, 370-407). Elle désigne chez eux les pronoms toniques. Nous analyserons ce que nous appelons librement « étoffement » du pronom personnel les nombreux cas où le pronom tonique est étendu d'une proposition subordonnée ou d'un GN apposé.

⁵² Nous démontrerons que d'autres formules emphatiques du *je* comme les formules présentatives « c'est moi qui » produisent les mêmes effets.

les failles d'un système qui ne conçoit le *moi* que dans un processus d'individuation⁵³. Il se distingue notablement des théories de Benveniste en proposant de superposer la première personne et la troisième personne pour montrer qu'il y a de la subjectivité également dans la personne délocutive⁵⁴, ce qui autorise un rapprochement, non exprimé dans l'ouvrage, avec la théorie de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur la subjectivité.

Ces philosophies du *moi*, qu'elles convergent ou divergent avec les propos des linguistes, ont en commun de penser la relation logique qui s'établit entre le fait de dire *je* et la construction d'une identité pensante. Malgré leur complexité, elles apportent une perspective ontologique tout à fait bienvenue dans une étude stylistique de la personnalisation du dialogue.

v. Ethos et subjectivité

Cité au détour des analyses philosophiques précédemment développées, l'*ethos* constitue un pilier de la rhétorique (avec le *logos* et le *pathos*) qui décrit l'image que l'orateur laisse de soi à travers son discours. Dans la *Rhétorique* d'Aristote :

Il y a persuasion par le caractère [en grec *ethos*], quand le discours est ainsi fait qu'il rend celui qui parle digne de foi. Car nous faisons confiance plus volontiers et plus vite aux gens honnêtes, sur tous les sujets tout bonnement (*haplôs*), et même résolument (*pantelôs*) sur les sujets qui n'autorisent pas un savoir exact et laissent quelque place au doute ; il faut que cela soit aussi obtenu par l'entremise du discours et non en raison d'une opinion préconçue sur le caractère de celui qui parle. (2007, I, 2, 1256a, 126)

Naturellement, ce concept sera convoqué puisque les préceptes rhétoriques nourrissent en profondeur la rédaction des textes du corpus⁵⁵. L'*ethos* ainsi décrit concerne exclusivement le locuteur et définit l'impression que laisse son discours sur son auditoire, c'est une notion rhétorique, qui analyse l'effet du discours, mais qui se rattache, en toute logique, à l'expression de la subjectivité aussi bien verbale (lexicale ou grammaticale) que non-verbale. Mais l'*ethos* ne concerne que les mœurs oratoires du locuteur et non ses mœurs réelles⁵⁶, c'est-à-dire qu'on ne peut pas prétendre tirer des conclusions sur la moralité d'un orateur à partir de son *ethos* discursif. Ces vingt dernières années, la question de l'*ethos* a ainsi été l'objet de

⁵³ Nous résumons le propos contenu dans le chapitre « Une philosophie de la première personne » (Descombes 2014b, 231-94).

⁵⁴ Il superpose notamment des énoncés comme « Je crois qu'il pleut » qui marque la pesée de la subjectivité sur le prédicat et « Il croit qu'il pleut » qui n'est pas plus objectif (Descombes 2014b, 231-94).

⁵⁵ Nous renvoyons aux chapitres 7 et 8 du présent ouvrage. En particulier, le chapitre 8 s'attache à démontrer l'influence des preuves éthiques sur la disposition des marques linguistiques de subjectivité.

⁵⁶ Nous résumons la mise au point éclairante, bien qu'ancienne, de Michel Le Guern dans son article "L'*ethos* dans la rhétorique française de l'âge classique" (1977). L'issue de sa réflexion jette un pont entre la linguistique de la subjectivité et la notion rhétorique de l'*ethos* quand il fait référence à la thèse de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Mais l'affinement même de l'analyse des marques de la subjectivité dans le discours impose plus que jamais de tenir compte de l'*ethos*. Les subjectivèmes peuvent correspondre à une subjectivité décalée, et c'est sans doute par ce moyen que le locuteur s'efforce de donner l'image de lui-même qui correspond le mieux à la finalité de son discours » (1977, 287).

développements rhétorico-linguistiques qui l'associaient à l'image de soi et à la présentation de soi⁵⁷. La preuve par le caractère que constitue l'*ethos* fut réévaluée à l'aune de l'idée que toute énonciation est imprégnée d'une présentation de soi volontaire ou non, travaillée ou non. Dans le sillage de Dominique Maingueneau et de ses analyses sur les discours aussi bien littéraires que publicitaires⁵⁸, les linguistes se sont appliqués à employer cette notion pour décrire toute sorte de discours, qu'ils contiennent ou non une première personne grammaticale. À partir du moment où il y a une énonciation, se construit une image de soi, c'est l'*ethos* dans son premier sens⁵⁹. Ces démonstrations tout à fait convaincantes ne peuvent pas s'appliquer à un corpus de tragédies de la première modernité où selon les situations ou la visée du discours, l'*ethos* d'orateur met en valeur soit le jugement, la vertu ou la bienveillance. Même s'il s'agit de faits discursifs, il est nécessaire de préciser en quoi la conception grammaticale de la désignation de soi ne se superpose pas à celle d'*ethos* rhétorique.

Le sujet en tant qu'être discourant implique naturellement le concept d'*ethos* chez Aristote. Cependant, il n'est pas du tout conçu, dans la *Rhétorique*, comme un art de se désigner. L'*ethos* est une preuve qui mobilise :

[...] tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique. (Declercq 1992, 48)

L'*ethos* est une impression que laisse le discours qui se construit grâce à un ensemble de signes verbaux et non-verbaux. La sélection des termes grammaticaux et lexicaux pour se désigner fait partie de ces signes mais ils ne constituent pas à eux seuls l'*ethos* ; ils y contribuent seulement. Ruth Amossy, dans le développement qu'elle consacre au lien entre les personnes

⁵⁷ Nous pensons évidemment à l'ouvrage de Ruth Amossy, *La Présentation de soi* (2015). Elle rappelle les fondamentaux de la conception de l'*ethos* chez Aristote pour tracer des parallèles avec la théorie sociolinguistique d'Erving Goffman selon laquelle toute énonciation engage une présentation de soi par le locuteur. Elle réinterprète ainsi la notion d'*ethos* pour démontrer qu'elle ne s'applique pas exclusivement à des discours oraux et argumentatifs mais peut s'étendre à toute sorte d'énonciation orale et/ou écrite. Ruth Amossy fonde la plupart de ses conclusions sur l'analyse détaillée de textes relevant de genres différents (de la coupure de presse au discours politique en passant par le poème lyrique). Le concept d'*ethos* involontaire est sans doute plus propre à de véritables conversations orales et non à des conversations stylisées comme celles que nous étudions.

⁵⁸ Nous rappelons la conclusion de son article « Problème d'*ethos* » : « Dès qu'il y a énonciation, quelque chose de l'ordre de l'*ethos* se trouve libéré : à travers sa parole, un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même, mettant ainsi en péril sa maîtrise sur sa propre parole ; [...]. » (Maingueneau 2002, 66)

⁵⁹ Nous parlons bien de l'*ethos* comme construction d'une image de soi à travers le discours, traditionnellement appelé « *ethos* d'orateur », l'orateur est crédible lorsqu'il fait montre de prudence (*phronèsis*), vertu (*aretè*) et bienveillance (*eunoia*) (Aristote 2007, II, 1, 1378a, 261). Aristote distinguait bien cette notion des *ethè*, qui sont les peintures des hommes que font éventuellement les orateurs en fonction de leurs passions, âges et conditions de fortune (2007, II, 12, 1388, 329) que nous appelons communément « caractères » (Molinié 1992, 218-19).

grammaticales et la notion d'*ethos*⁶⁰, précise bien que les marques de première personne ne sont qu'un leurre dans l'accès à l'identité du sujet. Autrement dit, ce n'est pas parce que le sujet discourant multiplie les indices de la désignation de soi qu'il produit un *ethos*. Au contraire, la notion d'*ethos* peut paraître à plus d'un titre incompatible avec la problématique de l'accès au sujet. En effet, la production d'un *ethos* discursif, qu'il soit volontaire ou involontaire, s'apprécie en fonction de modèles connus, empruntés et reconnaissables⁶¹. Ainsi, tel usage du *je* produit un *ethos* triomphant quand tel autre conduira au contraire à l'impression d'un *ethos* humble mais à chaque fois, la visée est l'efficacité du discours, d'autant plus dans des textes du XVII^e siècle. L'*ethos* est donc une construction, voire un artefact d'une image de soi que l'on érige dans le discours. Dans les analyses qui vont suivre, cette notion sera mobilisée en tant qu'effet produit par l'association entre les termes qui servent la désignation de soi et les expressions avec lesquelles ils fonctionnent. À ce titre, que l'on compare la présentation de soi par Monime à Xipharès lors de leur première entrevue et celle de Cornélie qui vient défendre sa vie devant César dans la pièce de Corneille :

Sans parents, sans amis, **désolée et craintive,**
Reine longtemps de nom, mais en effet captive,
 Et **veuve** maintenant sans avoir eu d'époux,
Seigneur, de **mes** malheurs, ce sont là les plus doux.

(Racine, *Mithridate*, I, 2, v. 135-137)

Grâce à l'anacoluthie (on attendrait un pronom sujet « je »), la série d'appositions qui précèdent le groupe nominal « mes malheurs » (v. 137) présente un *ethos* malheureux, fortement lié au *pathos*, destiné à éveiller la pitié du destinataire, sans pour autant surexposer le sujet par une multiplication des pronoms personnels. L'*ethos* gagne en efficacité car s'il est bien pathétique, il est aussi humble : il se dégrade de « reine » à « captive » puis « veuve ». Grâce à l'effet statufiant de l'apposition frontale, les désignations de soi racontent l'histoire d'une déchéance éthique en redéfinissant à chaque fois la personne désignée. Chaque nom garde la trace d'un *ethos* passé grâce à la tension de l'adjectif vers le nom dans ces appositions⁶². Ces trois groupes annoncent le paradoxe final qui implique lui aussi une construction dans le temps long.

⁶⁰ Voir le chapitre IV « Image de soi, image de l'autre » (Amossy 2015, 103-30).

⁶¹ Francis Goyet, pour traduire *ethos* propose de parler de « rôle préétabli », « qui convient à » ou « attitude typique de », sens courant du mot aujourd'hui (2019, §63).

⁶² Nous faisons ici référence à la théorie d'une statufication de soi par les appositions développée par Jean-Claude Anscombe (1986) sur laquelle nous reviendrons lorsque nous étudierons les effets des appositions aux outils interlocutifs (chapitre 5, I, A).

À l'inverse, lorsque Cornélie cherche à sauver sa peau auprès de César, la même figure est employée dans le but de construire un *ethos* qui vise à impressionner l'interlocuteur pour le détourner de l'idée de l'assassiner :

**Veuve du jeune Crasse, et veuve de Pompée,
Fille de Scipion,** et, pour dire encore plus,
Romaine, mon courage est encore au-dessus ; [...].

(Corneille, *La Mort de Pompée*, III, 4, v. 990-992)

Alors que la construction syntaxique des propos de Cornélie est semblable à celle de Monime, l'efficacité rhétorique visée ne l'est pas. Ici, les appositions s'échelonnent selon une logique ascendante qui promeut l'adjectif « romaine » en substantif (v. 992) dans la construction d'un *ethos* glorieux. Si la construction de tel ou tel *ethos* dit bien quelque chose du sujet parlant et de sa maîtrise de l'art oratoire, il s'agit surtout d'un effet produit par la personnalisation du dialogue, davantage construit par les éléments lexicaux que grammaticaux. Dans cette perspective, il apparaît nécessaire d'intégrer les groupes nominaux apposés aux pronoms personnels au relevé des marques de la première personne.

Davantage encore que toutes les autres théories sur la désignation de soi déjà abordées, la question de l'*ethos* discursif est transversale. Elle induit presque automatiquement un énoncé adressé. L'*ethos* se définissant par une attitude du *je* qui convient à sa situation dans le contexte énonciatif, il rencontre deux réalisations stylistiques. Soit il touche l'autre parce que le contenu du propos lui est adressé, même s'il est dénué des marques grammaticales qui le prouvent, soit il se construit par un effacement du *je* au profit d'une multiplication des marques de l'adresse. L'*ethos* discursif, même s'il reste grammaticalement difficile à cerner, est sans doute une des meilleures preuves que l'échange s'incarne grâce à son interactivité intrinsèque.

Le parcours des grammaires d'Ancien Régime et des grammaires modernes conduit à apprécier la labilité de tout ce qui touche à la première personne. Si au XVII^e siècle, les théorisations étaient rares du fait de son assimilation à l'expression de l'amour-propre, de nos jours, l'individualité étant reine, grammairiens, rhétoriciens modernes et philosophes ont tous une pierre à apporter à l'édifice du *je*⁶³. En étudiant les rapports entretenus entre les pronoms personnels, les déterminants possessifs et les groupes nominaux qui leur sont apposés, nous abordons des concepts aussi labiles que le sujet, la différence entre locuteur et énonciateur et l'*ethos* discursif. Lorsqu'ils entrent en corrélation, ces éléments participent de la stylisation

⁶³ La fascination pour le *je* n'a pas pris une ride comme en témoigne le succès de l'autofiction dans la littérature contemporaine.

d'une expression en première personne parfois discrète, parfois bruyante, mais que seule l'énonciation théâtrale peut exposer dans sa diversité.

Comme l'idée que *je* est premier et qu'il existe avant *tu* fait consensus chez la plupart des linguistes, ces quelques considérations générales étaient nécessaires pour comprendre que s'il se construit essentiellement en rapport avec le sujet qui le porte, il est peut-être moins dépendant de l'image de *tu* que ce dernier ne l'est de lui, mais c'est bien parce qu'il s'adresse à autrui qu'il existe.

B. De l'adresse⁶⁴

Il semble bien que le concept d'*adresse* paraisse plus large parce que le mot est polysémique en langue, tandis que la *désignation de soi* se révèle un objet plus difficile à cerner que l'on ne peut circonscrire à la seule analyse du discours comme nous l'avons démontré. En revanche, les théories abondent pour décrire l'acte d'interpeller et sans entrer pour l'instant dans le détail morphologique des formes grammaticales, il nous faut revenir sur ce que sous-entendent les différentes dénominations que l'on trouve dans les ouvrages linguistiques (les *termes d'adresse*, l'*interpellation*, les *désignatifs*, l'*allocution*, l'*apostrophe*) et que recouvre le terme englobant que nous avons sélectionné pour décrire non pas une catégorie grammaticale mais un phénomène langagier.

i. Les grammaires d'Ancien Régime : mise au point d'une distinction entre les catégories et la fonction d'adresse

On observe une symétrie entre le relatif silence des grammaires d'Ancien Régime sur les formes et usages de la désignation de soi et ce qui concerne l'adresse. En premier lieu, le terme n'est pratiquement jamais employé comme tel. Seule une lecture minutieuse des chapitres consacrés aux pronoms personnels permet de glaner quelques recommandations sur la façon de s'adresser à autrui. Ensuite, l'abord de ce système ancien laisse penser que cohabitent deux façons d'envisager l'adresse.

Les pronoms de la deuxième personne *tu* et *vous* sont classés selon le système casuel de la déclinaison, dans la tradition du calque de la grammaire française sur la grammaire latine. La deuxième personne est régulièrement décrite comme « celle à qui l'on parle ». Entre les

⁶⁴ Pour plus de commodité, nous adopterons dans les pages qui suivent les abréviations suivantes : TA : Termes d'adresse ; GN : Groupe nominal ; NP : Nom propre ; NC : Nom commun, voir Introduction.

tableaux de déclinaisons, une première série de remarques récurrentes porte sur l'usage différencié du tutoiement et vouvoiement :

Lorsque nous parlons aux personnes de respect, nous nous servons du pluriel, & du singulier parlant aux familières, ou de basse condition: & prenez garde que traitant avec une personne présente, on ne se sert jamais de la troisième: comme les Flamands⁶⁵ qui disent; *Monsieur veut-il* ; *Madame veut-elle*, en parlant à vous-mêmes. (Oudin 2011 [1640] [1632], 108)

S'ensuit une série de recommandations sur les effets déferents des emplois allocutifs de la troisième personne, que nous traiterons comme des hapax figuratifs dans notre corpus, ces cas n'étant pas si fréquents dans la langue tragique. Tous les autres grammairiens qui accordent quelques mots au partage entre tutoiement et vouvoiement reproduisent les mêmes recommandations. Plus tard dans le siècle, certaines grammaires affineront les remarques sur le partage entre le *tu* et le *vous* pour distinguer des relations verticales (de respect ou d'inégalité) et horizontales (d'égalité)⁶⁶, notamment celle de Pierre de la Touche, qui intitule le paragraphe consacré « Remarques sur les pronoms personnels nominatifs et obliques » :

Les François, comme les autres Peuples de l'Europe, se servent du Pronom pluriel, *Vous*, en parlant à une seule Personne ; Exemples, *Vous êtes un honnête homme*; *Vous faites plus de conquêtes qu'Alexandre*, &c. [...] Quand on est ami intime de quelqu'un; & à-peu-près d'égale qualité, ou si l'on parle en colère, & avec mépris, on se sert souvent des pronoms *Tu, toi, ta, ton, tes*, &c. *Que tu me fais grand plaisir, mon cher ami, de me venir voir souvent* ; [...]. (2011 [1696], I, 248-49)

En dehors du positionnement de chacun dans la conversation, le tutoiement survient dans le cadre d'une rupture avec le mode allocutif attendu, lorsque le locuteur parle sous le coup de l'émotion ou bien qu'il souhaite rompre l'horizontalité d'un vouvoiement réciproque⁶⁷. Il n'omet pas les cas de tutoiement déferent, notamment celui de l'adresse à Dieu, en distinguant un emploi catholique et un emploi protestant :

Ceux de l'Eglise Romaine se servent en parlant à Dieu du pluriel de la seconde Personne, *Vous*, & des Possessifs, qui en sont formés, *Votre, vos*, &c. Mais les Protestants, au contraire, parlent à Dieu par les Pronoms *Tu, toi, ton*, &c. & prétendent qu'ils ont beaucoup plus de force que les autres. Il est si vrai qu'ils sont plus énergiques⁶⁸, que les bons Poètes⁶⁹ n'en usent point autrement; Exemples,

⁶⁵ L'italien et l'espagnol utilisent également la P3 et l'allemand la P6 pour s'adresser à une personne présente. Rappelons également qu'en anglais, l'opposition entre P2 et P5 est neutralisée au profit de P2.

⁶⁶ Sur la distinction entre relation verticale et horizontale que souligne le choix du tutoiement ou du vouvoiement, nous renvoyons à l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation* (1996). Voir également chapitre 2, II et l'ensemble du chapitre 3.

⁶⁷ Un développement ultérieur sera consacré à la notion de politesse et de *faces* selon la théorie de Brown et Levinson (1987) reprise par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *La Conversation* (1996). C'est en tout cas un fait qui n'échappait pas aux "remarqueurs" du XVII^e siècle. Nous employons ce terme à la suite des travaux pionniers de Wendy Ayres-Bennett et Magali Sejjido sur la fortune des remarques et observations sur la langue française au XVII^e siècle en particulier (2011).

⁶⁸ C'est la principale qualité d'un discours rhétorique selon Molinié (1992, 131), il s'agit de la capacité de faire impression, de toucher et dans cette définition précise, de créer l'illusion de la présence de l'allocutaire.

⁶⁹ Cette distinction entre le tutoiement liturgique et le tutoiement poétique est fondamentale dans notre travail (voir II, 3). Les psaumes étant une poésie adressée, les traducteurs ont majoritairement opté pour le tutoiement, comme par exemple Racan (1660).

*O Dieu du Ciel, puisses-tu les confondre.
Grand Dieu prête l'oreille à mes tristes demandes
Laisse-toi fléchir à mes pleurs.* (La Touche 2011 [1696], I, 249)

Le tutoiement prédomine dans les cas d'adresse à la divinité dans les tragédies. Les rares cas de vouvoiement seront traités comme des exceptions stylistiques. Enfin, une remarque descriptive est réservée aux termes d'adresse qui emploient des appellatifs sous forme nominale :

Il y a de certains Titres d'honneur dont on se sert au lieu de *Vous*, en parlant à quelques personnes. On dit au Grand Seigneur, *Votre Hautesse*, à l'Empereur, au Grand Duc de Moscovie, & aux Rois, *Votre Majesté*, au Pape, *Votre Sainteté*, aux Princes & aux Souverains, qui ne sont ni Empereurs ni Rois, *Votre Altesse*, à un Ambassadeur, *Votre Excellence*, à un Archevêque, à un Evêque, & à quelques autres personnes distinguées, *Votre Grandeur*, [...]. (La Touche 2011 [1696], I, 249)

Les honorifiques ne sont pas encore traités comme un type de termes d'adresse parmi d'autres. N'apert que le pressentiment d'un emploi spécifique qui substitue au pronom personnel non-marqué, une expression honorifique marquée. Aucune remarque n'est faite sur les autres termes d'adresse que sont les groupes nominaux formés à partir d'un déterminant possessif de première personne ou les noms propres.

À côté de ces développements ponctuels et plutôt rares qui concernent l'usage différencié des pronoms personnels d'adresse et de certaines formes équivalentes, les grammairiens décrivent l'interpellation à travers des remarques sur le vocatif. En général, ces développements sont réservés à d'autres chapitres, traitant des fonctions syntaxiques et non des catégories grammaticales, fidèlement au latin :

Du Vocatif.

Quand on nomme la personne à qui on parle, ou la chose à laquelle on s'adresse comme si c'était une personne, ce nom acquiert par là un nouveau rapport, qu'on a quelquefois marqué par une nouvelle terminaison, qui s'appelle Vocatif. Ainsi de *Dominus* au nominatif, on a fait *Domine* au vocatif; *d'Antonius*, *Antoni*. [...] En notre Langue, & dans les autres vulgaires, ce cas s'exprime dans les noms communs qui ont un article au nominatif, par la suppression de cet article. *Le Seigneur est mon espérance. Seigneur vous êtes mon espérance.* (Arnauld 2011 [1660], 44-45)

Déformée par son point de vue univoquement latiniste, la remarque à l'origine syntaxique tend vers la morphologie. La conception syntaxique de l'interpellation n'est abordée que dans un deuxième temps et se fonde également sur la morphologie en énonçant la règle de l'absence d'article pour les noms en apostrophe⁷⁰. La fonction vocative est assimilée à la désignation, elle « nomme la personne », et permet d'interpeller une deuxième personne « à qui on parle » ou « à laquelle on s'adresse », définitions qui concernent plutôt des facultés du GN ou du NC, dues à leur nature grammaticale et non pas à leur rôle syntaxique dans l'énoncé. Les pronoms

⁷⁰ Ce terme n'est pratiquement pas utilisé par les grammairiens du XVII^e siècle.

personnels, qui ne sont qu'en fonction sujet ou objet, sont exclus du vocatif alors même qu'ils ont la faculté de désigner quelqu'un et relèvent du phénomène général de l'adresse.

Ces apories dissimulent une autre préoccupation grammaticale, elle aussi directement héritée du latin : l'absence ou la présence de l'interjection *ô* devant les noms au vocatif. Les grammairiens assimilent cette variation à l'expression d'une émotivité d'intensité graduable. Ainsi, Claude Irson ne définit pas autrement le cas : « VOCATIF, qui sert à appeler, sa marque est *ô*; comme *ô Dieu!* » (2011 [1656], 16). Cette formule semble limiter l'interpellation aux seules occurrences poétiques et tend à exclure de la fonction syntaxique les cas d'adresse sans interjection. Une définition si restreinte est naturellement contestée dans les grammaires de la fin du XVII^e siècle, parmi lesquelles, celle de Vairasse d'Allais :

Le Vocatif, ou cas d'appeler.

Exemple : *Antoine, venez-ça. Marie, allez prier Dieu. Messieurs, écoutez-moi, &c.* Les Grammairiens par une erreur assez grossière mettent devant ce cas l'Adverbe d'admiration ou d'exclamation (*ô*) qu'ils croient en être la marque, parce que dans la Langue Latine cet Adverbe est quelquefois construit avec le Vocatif. Ex. *ô Paule*. Mais cela signifie un mouvement particulier de l'âme; comme quand on dit, *ô Deum immortalem* dans l'Accusatif, & non-pas un simple cas d'appeler. (2011 [1681], 81-82)

Selon un mode de raisonnement inductif, il conteste une règle fondée sur l'observation de cas particuliers pour affirmer la valeur sémantique d'émotivité de l'interjection *ô*. Même si le raisonnement reste prescriptif, il a le mérite d'être plus nuancé et coïncide avec les observations effectuées sur le corpus, où les cas d'interpellation, qu'il y ait apostrophe ou non⁷¹, ne sont pas systématiquement assortis de l'emploi de cette particule. Cependant la remarque souligne aussi que la présence de l'interjection contribue à rendre le GN moins interpellatif et davantage exclamatif. L'ajout de la particule amoindrit la valeur déictique de l'apostrophe, pour lui conférer une valeur prédicative plus proche de l'interjection, comme le laisse entendre la fin de la citation.

De la même façon que pour la désignation de soi, l'adresse n'est pas conceptualisée dans les grammaires d'Ancien Régime. Les remarques sont davantage prescriptives que problématiques et mêlent les observations morphologiques et syntaxiques. Le mélange des plans grammaticaux dans les remarques des grammairiens d'époque fait voir en creux une double dichotomie qui complexifie l'abord de la notion d'adresse. La première, c'est que sous cette appellation, coexistent des formes d'adresse variées : les pronoms « tu » et « vous », les titres et les honorifiques et des GN avec ou sans déterminant, en construction détachée qui

⁷¹ Nous reviendrons plus tard sur la différence syntaxique et rhétorique qu'il faut établir entre les interpellations *in praesentia* et *in absentia* qui décrivent le partage entre apostrophe au sens rhétorique du terme et interpellation, ou apostrophe au sens grammatical (voir II, 1).

désignent une personne interpellée. L'action de s'adresser à autrui, telle qu'elle est explicitée dans les manuels de grammaire, recouvre aussi bien le fait d'interpeller, que celui de désigner, c'est-à-dire, de nommer autrui, lui assigner une identité. La deuxième dichotomie concerne le partage entre nature et fonction : si interpeller et nommer sont deux qualités, certes différentes, mais afférentes aux termes d'adresse ; la fonction syntaxique de l'interpellation, morphologiquement marquée en latin par la terminaison du vocatif, et en français classique et moderne par le détachement entre virgules, relevant de la syntaxe, sera par la suite diversement nommée selon les occurrences et les écoles (vocatif, allocution, apostrophe), sujet de grammaire et / ou de rhétorique. Les lignes qui suivront s'appliqueront à faire le point sur ces partages, aussi bien en ce qui concerne la nature de l'adresse que sur les fonctions qu'elle occupe dans la phrase.

ii. *Du vocatif aux termes d'adresse*

Dans les grammaires d'Ancien Régime, l'adresse est la fonction que permet le vocatif, cas qui n'est plus marqué morphologiquement en français classique et moderne. Il est donc assimilé à une fonction qui peut être assumée par des groupes de natures différentes : GN, NP, groupes pronominaux dans la langue du XVII^e. Au fil des siècles, le terme *vocatif* reste transparent pour décrire le phénomène de l'appel à l'interlocuteur, il a pourtant pratiquement disparu dans les grammaires modernes. La fonctionnalité générale de l'adresse s'étend à d'autres catégories. Le transfert d'une flexion marquant une fonction syntaxique en latin à une fonction assez problématique encore assez mal définie aujourd'hui⁷², est caractérisé par le partage incertain qui existait déjà en latin entre fonction énonciative et fonction syntaxique⁷³.

En portant son intérêt sur des textes issus du Moyen Français, qui ne sont plus marqués par la distinction entre Cas-Sujet (CS) et Cas-Régime (CR), Dominique Lagorgette montre dans sa thèse la transition morphosyntaxique qui a eu lieu pour les groupes marquant l'adresse. Le GN au vocatif était en Ancien français au CS, mais de nombreux GN d'adresse étaient au CR ou présentaient une flexion mixte. À partir du Moyen Français, l'abandon du système casuel

⁷² Franck Neveu, dans un article intitulé "Grammaires de l'adresse. Aspects de la discontinuité syntaxique" (2003), fait le point sur les diverses approches existantes pour définir le complexe phénomène de l'adresse. Il revient notamment sur les interprétations sociolinguistiques de la notion qui tendent à minimiser le recours aux critères syntaxiques pour définir la notion d'adresse.

⁷³ C'est un fait que rappelle Dominique Lagorgette dans plusieurs de ses articles : les études latinistes divergent quant à l'interprétation du vocatif en tant que fonction énonciative ou syntaxique, voire les deux. L'incomplétude d'une analyse des termes d'adresse selon des critères exclusivement syntaxiques trouve sa source dans ce double postulat. Il est donc essentiel de ne pas se limiter au seul critère du détachement. Voir : Lagorgette D., « Termes d'adresse, insulte et notion de détachement en diachronie : quels critères d'analyse pour la fonction d'adresse ? » (2003, 40-46).

vient complexifier l'identification de ces GN. La ponctuation n'étant pas un critère sûr, l'analyse du *vocatif* par d'autres moyens s'est révélée nécessaire. Même si le terme subsiste dans certaines grammaires, il ne correspond plus à son sens originel et est employé comme synonyme d'*adresse* ou de *termes d'adresse*.

Au début du XX^e siècle, Gustave Guillaume emploie encore le mot *vocatif* pour nommer la fonction d'appel ; les exemples retenus montrent qu'il le considère aussi bien dans l'ordre d'un appel à l'animé : « Ami, que n'écoutes-tu mes conseils ? » qu'à l'inanimé : « Ô vertu, tu n'es qu'un nom » (1975, 300). Il décrit les termes vocatifs comme étant essentiellement intersubjectifs, dévolus à instaurer les bases d'une relation interactionnelle, même lorsqu'ils formulent un appel à l'inanimé.

La disparition du terme *vocatif* est presque achevée dans les grammaires contemporaines. Il est progressivement remplacé par *apostrophe* ; ainsi, *La Grammaire de la Phrase française* de Pierre Le Goffic fait état de ce transfert. Dans un paragraphe intitulé « Apostrophe : identification de l'allocutaire : *Paul, viens ici !* », le phénomène est explicité de la sorte :

Le locuteur précise souvent l'identité de son allocutaire (de son (ou de ses) destinataire(s)) par l'emploi d'un Nom propre :

Paul, viens ici ! (association fréquente avec l'impératif)

René Legrand, (et) Jacques Lepetit, levez-vous !

Jacques, tu exagères ! (association fréquente avec une seconde personne présente dans l'énoncé)

Alors, Marie, quelles sont les nouvelles ?

Emploi d'un pronom personnel fort : *Toi ! viens ici ! ; Vous là, venez ici !*

Ce terme (appelé **vocatif**) est toujours en position détachée, avec intonation particulière, et généralement placé en début d'énoncé en raison de sa fonction d'appel (mais sa construction détachée lui donne une grande latitude de placement). Il a une forte autonomie énonciative (on parle parfois de « sous-phrase interpellative ») et n'est pas enchâssable en discours rapporté au style indirect. (1993, 373)

L'apostrophe, en tant que fonction énonciative (elle est autonome, formule un appel à l'allocutaire) et syntaxique (elle est en position détachée, souvent à l'initiale d'un énoncé et inapte à la transformation au discours indirect) est appelée *vocatif*. Pierre Le Goffic, en choisissant d'intituler son paragraphe de la sorte, amorce le remplacement de la notion de *vocatif* par celle d'*apostrophe*. Au-delà du rapport synonymique établi, on observe une certaine ambiguïté dans l'emploi de ces mots : « ce terme est appelé vocatif » présente le mot comme une fonction alors que plus bas, il écrit : « Certains termes appellatifs ou honorifiques s'emploient fréquemment comme vocatifs, sans article » (1993, 373), le verbe « employer » tend plutôt vers la description d'une fonction. Cependant, le phénomène ne concerne en fait que

les cas d'apostrophes syntaxiques, et encore, *in praesentia*⁷⁴, à la différence de Gustave Guillaume. Si la fonction vocative, c'est-à-dire l'apostrophe grammaticale⁷⁵, relève bien du phénomène de l'adresse, il convient d'admettre que le phénomène est plus large que ce que l'on vient d'évoquer.

Un véritable « flou catégoriel » apparaît devant le constat de « la multiplicité des étiquettes et des descriptions du phénomène de l'adresse » (Lagorgette 2006, 38). En effet, le *vocatif*, qui désignait un cas en latin, est aujourd'hui employé par la critique anglo-saxonne pour sa fonction énonciative. Parallèlement, le terme *apostrophe* désignant à l'origine une figure de rhétorique, sert aujourd'hui à nommer un acte de langage (différencié en fonction de l'appel à un animé ou un inanimé) et une fonction grammaticale. Dans un article où elle redéfinit toutes les expressions qui concourent à l'adresse (vocatif, apostrophe, termes d'adresse, formes d'adresse), Dominique Lagorgette termine en listant les critères de reconnaissance d'un syntagme nominal d'adresse :

- les critères syntaxiques ([...]: 1) détachement ; 2) marquage par une flexion spécifique ; 3) non-intégration dans le discours indirect) ; les critères lexicaux (4) appartenance à des listes conventionnelles : titres, noms propres de personnes, hypocoristiques, insultes... ;
- les critères énonciatifs et/ou pragmatiques (5) fonction d'appel, de prédication négative ; (6) performativité d'un syntagme nominal). (2006, 43)

Elle établit ainsi qu'en diachronie, l'adresse nominale est donc un phénomène aussi bien syntaxique (marqué par le détachement) qu'énonciatif (appel à l'interlocuteur) pouvant prendre des formats aussi variés que le NP seul, le GN étendu ou le groupe pronominal. La notion de « termes d'adresse » est donc l'héritière du vocatif latin.

iii. L'adresse et les termes d'adresse

Bien que l'expression *termes d'adresse* soit la plus couramment employée dans la grammaire pour désigner l'ancien vocatif, elle nous paraît trop restreinte pour évoquer le phénomène général de l'adresse dont le sens premier est « point d'acheminement ou indications sur le point d'acheminement d'un objet ou d'une personne⁷⁶ ». Dans un énoncé, les TA sont les indices les plus voyants parce que détachés, au milieu d'autres indications plus discrètes. Par

⁷⁴ *La Grammaire méthodique du français* s'inscrit dans cette tradition du transfert du vocatif à l'apostrophe : « **L'apostrophe, qui correspond au vocatif des langues casuelles** comme le latin, remplit une fonction énonciative particulière. Elle peut s'employer pour interpeler quelqu'un, seule ou dans une phrase, tout en gardant son autonomie. » (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 775-77). Nous soulignons.

⁷⁵ Nous reviendrons plus tard sur la différence entre cette fonction et la figure rhétorique, en attendant, nous appelons « apostrophe grammaticale » la fonction, pour la différencier de l'« apostrophe rhétorique », la figure.

⁷⁶ Définition du *Trésor de la Langue française*, édition en ligne consultée le 13/05/2019 : <https://www.cnrtl.fr/definition/adresse>

ailleurs, une phrase sans TA n'en est pas moins adressée, en tout cas au théâtre. Bajazet cherchant à se défendre devant Atalide d'avoir été surpris en train de prendre la main de Roxane lui dit : « **Vous-même** contre **moi je vous** vois irritée / Reprocher **votre** mort à **mon** âme agitée. » (Racine, *Bajazet*, III, 4, v.1001-1002).

Dominique Lagorgette ne manque pas de préciser dans la liste des critères définitionnels susmentionnés que si le « détachement » est l'un des traits distinctifs de cette catégorie, il n'est pas le seul. Il fait également compter les capacités d'appel et de performativité qui impliquent toutes deux la *deixis*⁷⁷. Les TA, dont c'est l'une des principales caractéristiques, apparaissent alors logiquement dans l'entourage des interjections, formes autonomes exclusivement discursives. Comme les TA sont régulièrement coréférents au sujet de la phrase, lui-même déictique car à la deuxième personne (Lagorgette 2003a, 60), leur mode de fonctionnement est fondamentalement systémique. Si l'on observe le distique suivant : « Ha ! **sommeil malheureux**, en ce songe trompeur, / Que **tu m'**as fait, ô Dieux ! que **tu m'**as fait de peur ! » (Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, IV, 2, v. 793-794), prononcé par la mère de Thisbé, alors qu'elle est en présence de sa confidente, le GN « sommeil malheureux » fait office de TA, c'est une apostrophe rhétorique et métonymique au songe dont elle s'apprête à faire le récit. Malgré l'absence de déterminant, caractéristique du TA, il faut reconnaître que les deux pronoms sujets « tu » qui le suivent et lui sont co-référents, viennent confirmer qu'il s'agit de vers adressés, malgré le fait que le destinataire soit un inanimé. Les interjections viennent souligner le caractère interlocutif de ces vers qui, d'un point de vue rationnel, ne le sont a priori pas. Cet exemple parmi d'autres vient illustrer notre ambition de ne pas réduire du phénomène de l'adresse à la seule catégorie des TA. Il importe de les associer aux autres indices déictiques que sont les pronoms personnels et possessifs, les déterminants possessifs et les verbes à l'impératif.

Les auteurs anglo-saxons abondamment cités dans les articles et ouvrages traitant de l'adresse, proposent des définitions plus larges du phénomène. Ils incluent notamment dans cette catégorie les formes liées que sont les pronoms personnels sujet, objet ou complément. À ce titre, l'ouvrage de la linguiste allemande Friederike Braun, *Terms of address*, propose des mises au point fondamentales à partir d'une observation comparative de plusieurs systèmes linguistiques :

⁷⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni rappelle que c'est la première valeur des TA (1992, 15).

Address indeed is the basic concept of address theory. The term denotes a speaker's linguistic reference to his/her collocutor (s). It does not include, according to our definition, linguistic means of opening interaction or of establishing first contact. (Braun 1988, 7)

En effet, *l'adresse* est le concept à l'origine de la théorie de l'adresse. Ce terme indique le renvoi linguistique du locuteur à son / sa / ses interlocuteur(e)(s). Selon notre définition, il exclut les outils linguistiques d'ouverture de la conversation ou de prise de contact.

Bien que cette définition exclue les formules rituelles de salutations, les interjections et plus généralement, tous les mots qui relèvent de la fonction phatique du langage, elle reste assez large en ce qu'elle introduit le terme *reference*, tout à fait bienvenu si nous considérons que toutes les expressions qui construisent l'adresse contiennent une dimension situationnelle variable en fonction du contexte. La question de la référence, plutôt que du détachement, substitue au critère syntaxique le critère énonciatif, posture encouragée même lorsque les linguistes ne traitent que des termes d'adresse (Lagorgette 2003, 60 ; Kerbrat-Orecchioni 1992b, 15). Ainsi, l'introduction de l'ouvrage *Terms of Address* procède par mises au points successives et progressives :

Forms of address are words and phrases used for addressing. They refer to the collocutor and thus contain a strong element of deixis. Often they designate the collocutor(s), but not necessarily so, since their lexical meaning can differ from or even contradict the addressee's characteristics. In most languages forms of address concentrate on three word classes : (1) pronoun, (2) verb, (3) noun, supplemented by words which are syntactically dependent on them. (Braun 1988, 7)

Les formes d'adresse sont les mots et groupes de mots employés pour s'adresser à quelqu'un. Elles font référence au destinataire et comprennent ainsi une véritable dimension déictique. Elles désignent souvent l'/les interlocuteur(s), mais pas systématiquement non plus, puisque leur sémantisme peut différer de, voire s'opposer aux propriétés classiques du destinataire. Dans la plupart des langues, les formes d'adresse se concentrent en trois classes de mots : (1) le pronom, (2) le verbe, (3) le nom, complétées par les mots qui leur sont syntaxiquement dépendants.

Le vaste champ que recouvre le mot *forms* offre une certaine universalité à la définition. Friederike Braun fonde ses réflexions sur l'observation de plusieurs langues, pas seulement indo-européennes, pour montrer que l'adresse est essentiellement un phénomène qui s'éprouve en situation, affirmant alors la prépondérance du critère déictique. De plus, l'adresse n'est pas conçue exclusivement envers un destinataire animé et présent dans le dialogue, mais elle concerne tout type de destinataire, même ceux qui n'en ont pas les principales caractéristiques⁷⁸. Voilà un argument supplémentaire pour excéder la dichotomie entre fonction énonciative et fonction syntaxique – le critère du détachement n'étant d'ailleurs pas cité. C'est la valeur déictique, quelle que soit sa réalisation morphologique, qui prime. Ainsi, l'expression *formes*

⁷⁸ L'auteur sous-entend : des destinataires autres que l'humain présent dans la situation d'énonciation. Plus récemment, Franck Neveu déplore que la plupart des théories de l'adresse ne s'intéressent qu'aux TA faisant appel à des animés humains présents en situation : « Si l'écrit, et plus largement, l'allocation *am phantasma*, modifient nécessairement les données du fonctionnement référentiel des termes d'adresse, la présomption d'identification et d'accessibilité qui les caractérise n'en reste pas moins active. » (2003, 30-31)

d'adresse, en mettant en retrait la notion de détachement, invite plutôt à une lecture linéaire, selon une chaîne référentielle, des éléments qui constituent l'adresse. Aux mots qui portent les marques déictiques de l'adresse à autrui, se rapportent des groupes de mots (en français, les propositions subordonnées relatives, les GN apposés) qui, s'ils ne contiennent aucun indice de deuxième personne, participent pourtant bien au phénomène de l'adresse en discours parce qu'ils complètent le terme déictique de deux façons schématiques. D'abord, il peut s'agir d'une extension du pronom ou du TA par une subordonnée relative :

O vous, qui **vous** flattez de tant de vanité
 Vous qui **crovez** qu'un trône ait de la fermeté
 Et qui trop insolents **défiiez** la fortune,
 Quand rien ne **vous** afflige, et ne **vous** importune,
Voyez en quel état elle **nous** a réduits,
 Sachant ce que **je** fus, **voyez** ce que **je** suis ; [...].

(Rotrou, *Crisante*, I, 2, 167-72)

Le pronom personnel « vous » est étendu de trois propositions subordonnées relatives qui participent à la description du « vous » auquel elles se rapportent. Ensuite, certes moins régulièrement, l'on trouve des extensions similaires à l'aide de GN apposés au TA ou au pronom d'adresse : « **Vous, seigneur, importun ? vous, cet ami fidèle / Qu'un soin si généreux intéresse pour elle ? / Vous, cet Antiochus son amant d'autrefois ?** (Racine, *Bérénice*, I, 1, v. 11-12). Si « seigneur » est un TA apposé au pronom « vous », les GN « cet ami fidèle » et « cet Antiochus son amant d'autrefois » viennent préciser le sens des pronoms d'adresse⁷⁹.

En ajoutant aux traditionnelles catégories des TA (pronoms et noms) celle du verbe, Friederike Braun propose une conception de l'adresse qui n'a rien à voir avec le détachement mais peut tout à fait s'incarner dans la flexion verbale, qu'elle inclue ou non l'expression du sujet. En français, l'impératif constitue un mode particulier en ce qu'il n'a pas recours à l'expression obligatoire du sujet. Si les occurrences de verbes avec un sujet exprimé paraissent redondantes et sont donc exclues, en revanche, les formes à l'impératif seront relevées : « **Agis** de ton côté, **je** la laisse avec **toi**, / **Gêne, flatte, surprends. Vous autres, suivez-moi.** » (Corneille, *Héraclius*, IV, 4, v. 1457-1458). Au sein d'un même vers, les occurrences d'impératif indiquent ici des changements d'interlocuteur.

Finalement, la définition de Friederike Braun tend vers une généralisation commode mais qui présente malgré tout un bémol : elle ne mentionne pas la catégorie du déterminant.

⁷⁹ Précisons que nous ne faisons qu'annoncer par cette rapide distinction une étude stylistique de plus grande ampleur de ce type de formule interlocutive, voir chapitre 5.

Pourtant, en français, les déterminants possessifs de deuxième (et première) personne sont d'autres indices déictiques à prendre en compte.

Quant au choix des termes, relevons que l'expression *formes d'adresse*, sélectionnée pour les besoins de l'analyse est peu répandue en linguistique française. *Termes d'adresse* lui est largement préférée, avec presque autant de définitions qu'il existe de courants de pensées en linguistique comme le souligne Franck Neveu (2003, 27-31). La dénomination *terms of address*, utilisée comme intitulé du livre de Friederike Braun, n'est étonnement pas définie dans son introduction. La linguiste décline plutôt l'expression *forms of address* en *Pronouns of address*, *Verbs forms of address* et *Nouns forms of address* (Braun 1988, 7-9). Si le reste de son ouvrage traite bien des TA, son introduction les situe dans un champ plus vaste qui contextualise leur emploi. Or, dans la linguistique française, les TA ont tendance à ne désigner que les « noms d'adresse » tels que les décrit Friederike Braun : « Nouns of address are substantives and adjectives which designate collocutors or refer to them in some other way (1988, 9). » (Les noms d'adresse sont les substantifs et les adjectifs qui désignent les interlocuteurs ou leur font référence d'une quelconque manière.) Dans ces perspectives, nous choisissons de parler distinctement de l'adresse et des TA, ces derniers étant une réalisation possible du phénomène décrit.

En ce qui concerne les TA, nous retenons la définition que Dominique Lagorgette effectue dans sa thèse au terme d'une mise au point diachronique depuis le latin jusqu'au français moderne de la notion d'adresse. Elle décrit le vocatif comme étant le cas à l'origine de la fonction d'adresse et le distingue des termes d'adresse qui sont les mots qui portent la fonction d'adresse dans le discours direct :

Les termes d'adresse sont les groupes nominaux renvoyant exclusivement à la deuxième personne (l'allocutaire) dans le discours direct. Il s'agit de syntagmes détachés, composés de pronoms personnels, de noms propres ou de noms communs, parfois développés par des expansions. (1998, 89)

Cette définition convient presque parfaitement à la notion que nous traitons, sauf que par un phénomène d'assimilation des termes d'adresse aux groupes nominaux et pronominaux assumant la fonction d'adresse, anciennement dévolue au vocatif, la notion de détachement réapparaît comme un critère de définition. La ponctuation des textes de son corpus de Moyen français n'étant pas toujours bien stabilisée, le détachement du terme d'adresse n'est pourtant pas systématiquement un argument. Cette définition exclut évidemment tous les pronoms atones et toniques en fonction de sujet ou de complément. Grâce à eux, le discours est émaillé de multiples traces d'adresse sans que l'appel au destinataire qu'ils opèrent ne soit forcément

distingué dans la prosodie ou la ponctuation. Ils constituent des signes plus discrets – tant syntaxiquement que prosodiquement – mais participent au phénomène de l’adresse. En revanche, en évoquant la possibilité d’une expansion, Dominique Lagorgette suggère que l’adresse peut dépasser le cadre des TA. Dans les tragédies, ces expansions sont tellement courantes qu’elles en deviennent des traits de style⁸⁰. L’un des plus fameux exemples consiste en l’apostrophe de Phèdre au Soleil au début de la pièce de Racine :

**Noble et brillant auteur d’une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d’être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois !**

(Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 169-72)

Le NP « Soleil » est étendu par plusieurs expansions en position frontale : un GN au v. 169 et un groupe pronominal ayant pour noyau le pronom tonique « toi » auquel sont apposés deux propositions subordonnées relatives aux v. 170-171. Les expansions étendent donc l’adresse au-delà des bornes du seul TA⁸¹. Nous reprenons sa définition des TA, mais en limitant son cette appellation aux seuls syntagmes détachés.

En revanche, l’adresse, telle que la conçoit Dominique Lagorgette, est en fait un phénomène qui regroupe les termes d’adresse en discours et les mots qui désignent l’allocataire dans le récit, les « désignatifs » qui sont :

les syntagmes nominaux de dénomination et de désignation des personnages : ces syntagmes nominaux peuvent prendre plusieurs formes : du pronom personnel au nom propre ainsi qu’au nom commun, avec des expansions comme les articles (défini et indéfini), les adjectifs (possessif, démonstratif, qualificatif) et les adverbes. [...] Le groupe nominal désignatif renvoie indifféremment aux trois personnes de l’énonciation dans le récit. Ce GN peut remplir les fonctions de sujet ou d’objet dans les énoncés. Les GN désignatifs ne sont employés que dans le cadre de la mention des locuteurs. (1998, 88)

Les « désignatifs » actualisent les TA dans le récit sans remplir la fonction d’appel. Avec les TA, les désignatifs construisent la référence notamment dans les échanges entre discours direct et récit dans les récits brefs⁸². Dans les pièces de théâtre, composées essentiellement de discours, les GN désignatifs recourent le phénomène de l’adresse (et de la désignation de soi) lorsqu’ils sont attribués du sujet ou de l’objet : « Si je suis **son rival**, je suis aussi **son frère** » (Corneille, *Nicomède*, III, 8 v. 1092). En première ou en deuxième personne, l’attribut du sujet ou de l’objet participe à la désignation (de soi, de l’autre) même s’il s’agit d’une prédication

⁸⁰ Voir chapitre 4, II, C et chapitre 5, I.

⁸¹ Ce type de structure appositive donne lieu à des interrogations qui seront développées par la suite. Quels sont les TA recteurs et les TA régis ? Lorsqu’on distingue GN et proposition subordonnée relative, la réponse est simple, mais dans l’exemple cité, le GN « Noble et brillant auteur d’une triste famille » pourrait être considéré comme le TA recteur et le GN « Soleil », une apposition à ce dernier.

⁸² Dans les tragédies, les transferts entre désignatif et TA sont particulièrement remarquables dans des passages de récits qui incluent des propos rapportés au style direct.

parce que le GN est coréférent au pronom sujet⁸³. Nous abordons là un problème de délimitation de la notion : les désignatifs correspondant aux TA en dehors de l'appel au destinataire construisent la relation intersubjective en ce qu'ils apportent une information classifiante sur le TA, pourtant, ils ne sont pas déictiques⁸⁴. La définition des désignatifs fait abonder dans le sens de Dominique Lagorgette pour un élargissement de la conception de l'adresse ; elle décloisonne le phénomène en le faisant excéder les seules formes déictiques détachées même si elle exclut les cas d'adresse à l'absent. Malgré cet enrichissement significatif de la conception logique de l'adresse, cette définition linguistique est à la fois trop large en ce qu'elle est n'est pas appliquée à une étude stylistique générique, et trop restreinte parce qu'elle ne prend en compte que la désignation nominale d'une personnalité. Parce que nous excluons les désignatifs du relevé des formes d'adresse, la formule retenue par Dominique Lagorgette pour définir l'adresse ne sera pas la nôtre.

Le détour par les analyses pragmatiques qui abondent sur le sujet confirme notre idée d'intégrer les pronoms personnels sujets au phénomène de l'adresse :

Par termes d'adresse on entend l'ensemble des expressions dont dispose le locuteur pour désigner son (ou ses) allocataire(s). Ces expressions ont généralement, en plus de leur valeur déictique (exprimer la « deuxième personne », c'est-à-dire référer au destinataire du message), une valeur relationnelle : lorsque plusieurs formes sont déictiquement équivalentes –comme « tu » et « vous » employé pour désigner un allocataire unique-, elles servent en outre à établir un type particulier de lien social. (Kerbrat-Orecchioni 1992b, 15)

En mettant momentanément de côté le milieu de cette citation (qui sera analysé dans le point suivant), l'on retient que les pronoms *tu* et *vous* peuvent être conçus comme des TA. En grammaire française, les pronoms sujets appartiennent aux formes conjointes, liées au verbe. Cette définition ne prend pas en compte le critère du détachement comme distinctif dans l'identification des *termes d'adresse* au sens où l'entend Dominique Lagorgette mais semble plutôt rejoindre le concept de *formes d'adresse* telles que les décrit Friederike Braun.

Ce constat des divergences entre les définitions est dépassé en rappelant l'une des dernières mises au point de Friederike Braun sur la question du détachement :

Bound forms of address and free forms of address. The distinction of pronouns and verb forms of address on the one hand vs. nominal forms on the other hand does not exactly correspond to the distinction of syntactically bound forms (integrated parts of sentences) and syntactically free forms (forms “outside” the sentence construction; preceding, succeeding, or inserted into the sentence). In German, English, and

⁸³ Nous reviendrons dans le chapitre 2 sur les difficultés que pose l'intégration des désignatifs à notre étude. La *deixis* frôle ici dans le champ du prédicatif, ce qui induit une problématisation stimulante du phénomène.

⁸⁴ Parce qu'ils sont non-déictiques, nous les excluons du relevé. En revanche, de nombreuses analyses porteront sur ces expressions car elles participent de la construction éthique à la première personne et contiennent souvent un déterminant possessif qui évoque leur affinité avec les mots déictiques. Ces cas-limites participent à leur façon à une forme de scalarité de la *deixis* que nous démontrerons au cours de la deuxième partie de cette thèse.

many other languages, pronouns of address tend to appear as bound forms [...], while nouns of address occur as free forms, but also the reverse is possible: [...]

While the English pronoun of address *you* does not give much social information when used as bound form, it may reveal a lot about a dyad when used as a free form (*You ! Can you tell me...*), as stated in Schubert (1984e: 18f).

The distinction of bound forms *vs.* free forms of address has proved very useful. Not only can pronouns change their “meaning” when used as bound forms and as free forms, but also nominal variants can express different degrees as bound forms and as free forms. (1988, 11-12)

Les formes d'adresse liées et les formes d'adresses détachées. La distinction entre les formes pronominales et verbales d'adresse d'une part et les formes nominales d'autre part ne correspond pas exactement à la distinction entre les formes liées syntaxiquement (à l'intérieur des propositions) et les formes syntaxiquement détachées (les formes extérieures à la proposition, préposées, postposées ou insérées entre virgules dans la phrase). En allemand, en anglais et dans de nombreuses autres langues, les pronoms d'adresse ont plutôt tendance à être des formes liées [...], tandis que les noms d'adresse apparaissent sous des formes détachées, mais l'inverse reste possible : [...]

Alors que le pronom d'adresse anglais *you* ne fournit pas beaucoup d'informations sociales lorsqu'il est employé en forme liée, il peut en dire beaucoup sur une dyade lorsqu'il est utilisé en forme détachée (*You ! Can you tell me...*), comme l'a décrit Schubert (1984e: 18f).

La distinction des formes d'adresse liées *vs.* formes détachées s'est révélée très utile. Non seulement les pronoms ont la capacité de changer de « sens » selon qu'ils sont employés en formes liées ou détachées, mais également leurs variantes nominales peuvent exprimer différents degrés en tant que formes liées ou détachées.

Dans ce développement, Friederike Braun insiste à la fois sur l'extension à donner au phénomène de l'adresse et sur ce qui est probablement à l'origine de la réduction du phénomène aux seuls TA dans beaucoup d'études linguistiques. Les formes détachées ont tendance à être marquées stylistiquement. Elles ont des valeurs illocutoires (insistance, reproche, etc.) que n'ont pas les simples marqueurs d'adresse que sont les pronoms sujet ou complément. Cependant, les formes liées que sont notamment les pronoms toniques placés après préposition, renferment dans l'écriture de la conversation tragique, de grandes potentialités stylistiques, soulignées par leur positionnement à la césure ou en fin de vers.

En se proposant d'analyser l'*adresse*, et non exclusivement les termes d'adresse, ce travail est fondé sur un choix délibéré de ne se concentrer, dans le relevé, que sur la fonction énonciative de l'adresse à partir de laquelle sont identifiés des syntagmes nominaux ou pronominaux dans un corpus exclusivement composé de discours, où la *désignation* d'autrui, parce qu'elle reste un acte interlocutif, est forcément à la deuxième personne. D'un point de vue syntaxique, les GN en apposition entrent dans ce champ car ils participent, en-dehors de la deixis, à l'adresse et à la désignation de soi par leur coréférence aux pronoms d'adresse ou TA en apostrophe. Les groupes attributifs des pronoms d'adresse seront étudiés comme des cas limites pour les raisons précédemment expliquées. En revanche, lorsqu'un personnage effectue un récit, il mentionne régulièrement d'autres animés mais ceux-ci demeurent hors du champ de l'adresse. Les désignatifs ne relèvent pas de l'adresse car ils ne construisent aucune interlocution.

Les TA, GN détachés qui désignent l'interlocuteur en discours, sont une des réalisations morphologiques possibles du vaste phénomène qu'est l'adresse ; elle comprend, plus largement, les indices grammaticaux (pronoms personnels et possessifs, déterminants possessifs) et lexicaux (NP, GN) qui contiennent le sème « deuxième personne » et signalent un geste de désignation de l'allocutaire dans le discours qui excède l'appel explicite et détaché mais peut constituer une mention, un rappel de sa présence à travers un signe souvent discret⁸⁵ (les formes liées de deuxième personne). L'adresse associe des formes détachées toniques et à fort potentiel expressif à des formes discrètes, atones qui sont comme des balises régulières de la présence de l'interlocuteur dans le discours. Dans le reste de l'analyse, même si nous prônons une intégration des pronoms personnels sujets et objets au phénomène de l'adresse, nous n'emploierons l'expression *termes d'adresse* que dans le sens où l'entend Dominique Lagorgette, c'est-à-dire, pour traiter des GN et des pronoms en apostrophe exclusivement⁸⁶.

iv. La double spécificité des termes d'adresse : désigner et caractériser

Si la plupart des grammairiens éprouvent des difficultés à délimiter la catégorie de l'adresse en fonction de critères arrêtés⁸⁷, ils s'accordent tous à dire que les TA ont une fonction énonciative double. Nous mettons momentanément de côté la définition de Catherine Kerbrat-Orecchioni précédemment citée (1992, 15), qui admet une large extension à la catégorie des TA et convient davantage à celle du paradigme de l'adresse. Il convient alors de revenir sur une des spécificités des TA : leur valeur énonciative cumulative. Ils présentent tous deux capacités fondamentales : interpellative (qui consiste à appeler sous diverses formes l'allocutaire) et relationnelle (qui souligne le type de rapport interactionnel entre le locuteur et son interlocuteur), ainsi les apostrophes telles « Seigneur » ou « chère sœur » constituent à la fois un appel un appel à la personne ainsi désignée qu'une description de la relation entretenue entre le locuteur et la personne interpellée (« Seigneur » indique la déférence et l'inégalité de rang, « chère sœur » la proximité affective et souvent l'égalité de rang)⁸⁸.

⁸⁵ Evidemment, parler de « discrétion » des pronoms personnels en tant que formes liées est un jugement à relativiser compte tenu du corpus versifié où des jeux sonores sont engagés, notamment lorsque le pronom tonique apparaît après une préposition, à la césure ou à la rime.

⁸⁶ Nous ne parlerons jamais des pronoms sujets et compléments, des déterminants et des pronoms possessifs ainsi que les formes verbales à l'impératif (Lagorgette 1998, 79-80) comme étant des TA.

⁸⁷ Voir les articles de Franck Neveu : « Grammaires de l'adresse. Aspects de la discontinuité syntaxique » (2003) et de Dominique Lagorgette, « Termes d'adresse, insulte et notion de détachement en diachronie » (2003). Elle dresse la liste la plus exhaustive à ce jour des critères de distinction des TA, qu'elle classe ainsi : morphosyntaxiques, lexicaux, énonciatifs et fonctionnels. Nous ne parlons pour l'instant que des critères énonciatifs.

⁸⁸ Pour une étude plus systématique des relations codées par les TA dans la tragédie, nous renvoyons au chapitre 3, I ainsi qu'à l'ouvrage de Jean-Yves Vialleton (2004).

À propos des TA détachés, Dominique Lagorgette rappelle que leurs deux fonctions énonciatives principales sont de formuler un appel et de maintenir le contact avec l'allocutaire (fonctions interpellatives), il s'agissait de celles dévolues à l'ancien vocatif qui relèvent du geste : je me tourne vers autrui et le désigne. Elles se combinent à la capacité des TA à décrire un état d'esprit du locuteur (qui sélectionne un TA en fonction de sa relation avec l'interlocuteur), par l'activité de leur fonction relationnelle. Après avoir cité le traitement que Pierre Le Goffic réserve à l'apostrophe et au vocatif, elle conclut :

Il est intéressant de remarquer la double fonction reconnue au terme vocatif, que nous nommerons désormais terme d'adresse, lequel d'une part désigne l'allocutaire, le pointe dans le groupe des individus pour l'en extraire, et d'autre part, le caractérise, le qualifie ou encore, en d'autres termes, lui attribue des traits particuliers à la relation que le locuteur entretient avec lui. (Lagorgette 1998, 45)

Cette double spécificité fait des TA des opérateurs particulièrement révélateurs de l'état de l'interaction verbale : ils assurent la prise de contact et sa pérennité tout en décrivant l'état des relations entre locuteur et interlocuteur. Ne sont ici pris en considération que les TA adressés à des animés, qui sont distingués des « apostrophes personnifiées » (Lagorgette 1998, 59), qui renvoient dans sa thèse aux inanimés en général. Considérant l'établissement de la relation que permet le TA, cette remarque prend tout son sens car en tant qu'outil d'appel, il exige l'interaction réelle. Cependant, il convient de formuler deux réserves à ces considérations, afin d'œuvrer à la nécessaire extension de la catégorie. Si le critère du pointage (déictique) n'est pas propre aux apostrophes *in absentia*, la caractérisation d'une relation à autrui est réelle même si la présence d'autrui ne l'est pas. Lorsque Bérénice s'adresse à Titus absent, le passage de l'apostrophe « Titus » à « cher Titus » témoigne d'une évolution des sentiments du locuteur au sein de la tirade et souligne que le simple fait de s'adresser à l'absent permet au personnage de renouer avec lui :

Je ne te vante point cette faible victoire,
Titus. [...]
C'est alors, **cher Titus**, qu'aimé, victorieux,
Tu verrais de quel prix ton cœur est à mes yeux.

(Racine, *Bérénice*, II, 5, v. 655-662)

En outre, dans le cas des apostrophes proférées à des objets présents dans la situation d'énonciation, il y a bien un geste déictique. Que l'on se rappelle un des derniers monologues des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* :

Soleil, voudrais-tu luire après cet accident ?
Cherche pour te cacher un plus noir occident.
Toutefois montre-toi, tu le pourras sans honte,
Il n'est plus de soleil çà bas qui te surmonte :
Thisbé n'est plus au monde ; **ô bel arbre ! ô rocher !**
Ô fleurs ! En quel endroit me la faut-il chercher ?
Beau cristal innocent dont le miroir exprime

**Sur mon front palissant l'image de mon crime,
Toi qui dessus tes bords la voyait déchirer,
N'en as-tu quelque membre au moins su retirer ?
Traître, tu n'as servi qu'à rafraîchir la gueule
Du lion, lui laissant ma Thisbé toute seule.**

(Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1017-1028)

Pyrame vient d'arriver au tombeau seul, il décrit ce qu'il voit alentours, et s'arrête sur la désolation des lieux en exprimant, dans son monologue, le désarroi de sa solitude alors qu'il aurait dû retrouver Thisbé. À la découverte du sang mêlé à la rosée, il prend les éléments de la nature à témoin afin qu'ils confirment ses doutes quant à son hypothèse de la mort de Thisbé. Les éléments ne lui répondent pas verbalement mais les apostrophes aux objets de la nature et du décor (les fleurs, l'arbre, le rocher, la fontaine apostrophée en « Beau cristal innocent... »⁸⁹) sont des indices déictiques, interprétés comme tels à l'époque⁹⁰. L'on a ici un stylème du registre élégiaque, très à la mode à cette époque⁹¹. Les répliques des tragédies sont des réservoirs précieux d'exemples qui invitent le grammairien à repenser les délimitations traditionnelles des TA et notamment le fait qu'ils ne puissent être dénommés ainsi que s'ils sont adressés à des animés présents.

Quant à la fonction de caractérisation de l'interlocuteur, elle est en réalité déclinable : elle indique un état de la relation certes (Bérénice passe du désignateur rigide « Titus » au GN incluant un adjectif affectif « cher Titus »), mais également, ils assignent une identité à l'interlocuteur. En effet, le simple fait de nommer l'autre par son nom est une façon d'établir son identité, geste particulièrement important au théâtre car la configuration rend nécessaire l'identification du personnage entrant sur scène par le spectateur. Pierre Le Goffic amorçait de la sorte sa définition de l'apostrophe : « Le locuteur précise souvent l'identité de son allocataire (de son (ou de ses) destinataire(s) par l'emploi d'un Nom Propre : *Paul, viens ici !* (1993, 373) ». Cette remarque n'est valable que dans les cas où le nom propre apparaît en apostrophe ou bien lorsque le GN qui officie à cet endroit a un sémantisme suffisamment transparent, faisant appel à des connaissances partagées par les interlocuteurs ou bien à des éléments contextuels pour

⁸⁹ Il existait dans les années 1620-1630 une véritable mode du discours lyrique adressé comme en témoignent le succès des solitudes, le renouveau du genre de l'élégie et la vivacité de la déploration dans les romans baroques (Molinié 1995, 311-30).

⁹⁰ La notice de mise en scène des *Amours de Pyrame et Thisbé* indique que des « fleurs » et un « tombeau » doivent être représentés sur la scène : « Il faut au milieu du théâtre un mur de marbre et pierre fermé de balustres, il faut aussi de chaque côté deux ou trois marches, pour monter, à un des côtés du théâtre un mûrier, un tombeau entouré de pyramides, des fleurs, une éponge, du sang, un poignard, un voile, un antre d'où sort un lion, du côté de la fontaine, et un autre antre à l'autre bout du théâtre, où il rentre. » (Mahelot et Laurent 2005 [1673], 244-45) Nous soulignons.

⁹¹ Ce type d'apostrophe matérielle participe de la mode d'une adresse lyrique particulièrement à la mode à cette époque avec le renouveau du genre de l'élégie. Voir chapitre 6, I, A pour les effets de contamination entre l'écriture tragique et l'énonciation lyrique.

que soit reconnu celui qu'il désigne. Dans les pièces antérieures à Racine, où les polylogues sont plus nombreux, la fonction identificatrice de l'apostrophe s'avère primordiale. Pensons aux scènes de révélations d'identité, souvent en fin de pièce où l'identification de l'interlocuteur par le TA est cruciale. Par exemple, Héraclius annonçant à l'empereur Phocas qu'il n'est pas son fils mais que c'est Martian, qui passait pour le fils de la gouvernante, s'exprime ainsi :

Ecoute, père aveugle, et toi, prince crédule,
Ce que l'honneur défend que plus je dissimule.
Phocas, connais ton sang, et tes vrais ennemis ;
Je suis Héraclius, et Léonce est ton fils.

(Corneille, *Héraclius*, IV, 3, v. 1235-1238)

« Toi, prince crédule » est une apostrophe à Martian, dit Léonce, qui en même temps assigne une nouvelle identité à l'allocutaire. Parce que le GN « père aveugle » caractérise davantage qu'il n'identifie l'allocutaire, le nom propre « Phocas » qui lui est co-référent vient compléter l'identification. Cette désignation rigide objective l'interpellation et accrédite la révélation d'identité. D'ailleurs, ce retour au premier allocutaire renoue avec le traditionnel effet de détournement envisagé par l'apostrophe rhétorique⁹². Le cas de « père aveugle » invite donc à revenir sur la première fonction énonciative des TA pour la préciser. En effet, le sémantisme des TA autres que les noms propres permet de caractériser l'individu interpellé selon deux ordres de grandeur : sur une échelle relationnelle ou descriptive.

Du point de vue relationnel, deux distinctions ont été établies en pragmatique linguistique, elles ont la particularité d'excéder le choix entre le tutoiement et le vouvoiement. Tout d'abord, en français, la distinction entre *tu* et *vous* indique souvent une différenciation dans la relation horizontale des interlocuteurs : la distance ou la familiarité. Selon les usages et les cas, ces positionnements seront marqués par le tutoiement réciproque ou non⁹³. La sélection lexicale que le locuteur opère parmi tous les mots d'adresse relève également d'une situation sur l'échelle de la proximité⁹⁴. Ils dénotent alors un état de la relation affective au moment du discours. En revanche, lorsqu'il s'agit de se positionner par rapport à l'interlocuteur sur une échelle verticale, qui implique des places hiérarchiques, les TA jouent un moindre rôle que dans la relation horizontale⁹⁵. L'on retient essentiellement que l'usage réciproque des TA reflète une

⁹² Pour plus de précisions sur la valeur de détournement de l'apostrophe rhétorique et ses effets sur l'*actio*, voir chapitre 4, I.

⁹³ Nous consacrerons de plus amples développements aux implications stylistiques de ces choix différenciés et à ce qu'ils codent comme relation dans la parure tragique au chapitre 3.

⁹⁴ Voir les pages consacrées aux marqueurs verbaux et paraverbaux de la relation horizontale dans *Les Interactions verbales, tome I* (Kerbrat-Orecchioni 1992, 36-69).

⁹⁵ Ce sont essentiellement des données quantitatives, en termes de volume de propos et de tours de paroles qui remplissent ce rôle, sans oublier l'importance des actes de langage (Kerbrat-Orecchioni 1992, 82-101).

égalité de statut tandis que leur usage dissymétrique exprime une relation hiérarchique, que ce soit à l'aide pronoms personnels ou par l'emploi différencié des appellatifs ou titres en noms d'adresse.

Enfin, les TA, outre leur capacité de dénomination de l'individu interpellé, décrivent des caractéristiques, lorsqu'il s'agit de GN, qu'ils incluent ou non un nom propre, Le Goffic en fait état dans son développement consacré aux apostrophes :

D'autre part l'identification de l'allocutaire par un vocatif s'accompagne souvent de la mention de qualités annexes (permanentes, non liées à la prédication de l'énoncé), par exemple par l'adjectif *cher* :
Cher Paul (Mon cher Paul) [...]

L'identification du destinataire peut se faire dans certains cas par une simple qualité, marquée par un Adjectif :

Petit, viens ici ! [...]

ou par l'emploi en situation d'un GN déterminé : *Les enfants, écoutez-moi bien!* (identification de l'allocutaire par l'appartenance à un ensemble)

Mes amis, l'heure est venue.

Ma biche, Ma poulette, Mon canard (appellations marquant une relation très familière).

Le terme vocatif réalise alors à la fois une identification (désignation) et une qualification (caractérisation) : il peut donc être difficile de dire si le terme assure la désignation de l'allocutaire par le biais de la qualification, ou tout en lui adjoignant secondairement le rappel d'une qualité, ou encore si, l'identification de l'allocutaire étant assurée par ailleurs, le GN est un pur apport de qualification (on parle alors de pseudo-vocatif) [...]

Même syntaxiquement annexe, la qualité peut néanmoins contribuer à l'identification, en levant par une propriété discriminante l'ambiguïté situationnelle possible de *tu* ou *vous*, ou du destinataire implicite :

Eh, toi, le petit, viens ici ! [...]

En revanche, l'effet est purement qualifiant dans les formules courantes avec le possessif :

Mon cher, mon vieux, mon pauvre ami. (1993, 374)

Le choix des mots qui font office de termes d'adresse peut : soit marquer une relation de proximité, notamment grâce à l'adjectif adjoint à un nom propre, « cher » ; soit consister en une caractérisation par la qualité ou le groupe (lorsqu'il s'agit d'un adjectif employé seul ou d'un GN inclusif). Cependant, dans le corpus, les TA sont la plupart du temps co-référents au pronom personnel sujet de la phrase, l'on ne rencontre pratiquement jamais de formules équivalentes à l'exemple de Pierre Le Goffic : « *Chérie, j'ai une surprise pour toi !* (1993, 374) » En revanche, la caractérisation pure de l'interlocuteur, sans procès d'identification, est régulière dans le langage théâtral : elle s'effectue à travers les termes de « qualité » ou plus régulièrement d'insulte⁹⁶ :

Je ne t'ai point aimé, **cruel** ? Qu'ai-je donc fait ? [...]

Et même en ce moment, où ta bouche cruelle

Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,

Ingrat, je doute encore si je ne t'aime pas.

Mais, **Seigneur**, s'il le faut, si le ciel en colère

Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,

Achievez votre hymen, j'y consens ; mais du moins

Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins. [...]

⁹⁶ Voir le §271 (Le Goffic 1993, 375).

Vous ne répondez point ? **Perfide**, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.

(Racine, *Andromaque*, IV, 5, v. 1356-1376)

La série de reproches qu'Hermione adresse à Pyrrhus après l'annonce qu'il vient de lui faire de son intention d'épouser Andromaque est marqué par le brusque passage au tutoiement assorti de plusieurs termes d'adresse qui ne sont pas systématiquement co-référents aux sujets des phrases dans lesquels ils apparaissent, mais parfois aux compléments d'objets. Les adjectifs « cruel », « ingrat » et « perfide » sont des termes axiologiques négatifs, ils apportent des caractérisations supplémentaires sur l'interlocuteur dont l'identification n'est pas l'enjeu principal de la mention du TA puisqu'il est seul présent sur scène. L'adoucissement du ton en milieu de tirade s'accompagne d'un changement de nom d'adresse : la mention du titre honorifique signe un retour vers la politesse et la relation hiérarchique. L'assignation d'une identité dépend donc d'un état d'esprit du locuteur et sa valeur caractérisante informe autant sur l'état d'esprit du locuteur que sur la nature de l'interlocuteur.

Les TA présentent donc une double capacité : ils désignent l'interlocuteur et le caractérisent sur deux plans (relationnel et identitaire). Lorsque le TA est un GN, il combine toutes ces propriétés, à la différence des pronoms qui n'indiquent qu'un type de relation. Ces quelques remarques rendent nécessaire l'établissement d'une typologie des TA dans les tragédies classiques⁹⁷, en fonction de leur richesse sémantique et de ce qu'ils indiquent sur l'évolution de la relation interactionnelle. En outre, la capacité de qualification de l'interlocuteur excède bien souvent le seul TA, auquel sont régulièrement apposés des GN qui apportent une prédication supplémentaire. En effet, le fonctionnement du détachement des TA présente des affinités avec celui des appositions jusqu'à la confusion. Peut-on pour autant dire que la caractérisation opérée par les TA relève d'une prédication seconde, au même titre que l'apposition nominale ? Cette question est diversement traitée par les linguistes (Wilmet 2010, 608-12; Détrie 2006, 42-47) qui selon les cas, considèrent l'apostrophe comme une prédication seconde ou comme une information s'inscrivant dans une chaîne linéaire. En tout cas, la qualification opérée par le TA détaché apporte une information supplémentaire, équivalente à une formule prédicative : « tu es un ingrat », lorsque le locuteur s'adresse à autrui en lui disant « ingrat »⁹⁸.

⁹⁷ Voir chapitre 2, II, C.

⁹⁸ Voir chapitre 4, II, B, iii.

v. *De la différence entre identification et interpellation, la question des interjections*

Dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* (Charaudeau et al. 2002, 31-32), Catherine Kerbrat-Orecchioni précise que les principales fonctions des TA sont les suivantes : ils interpellent l'allocutaire, le désignent, marquent la fin d'un tour de parole ou indiquent une relation. Outre ces trois dernières fonctions déjà largement explicitées dans notre travail, il nous faut revenir sur la notion d'interpellation dont la définition linguistique plutôt floue trahit un problème terminologique quant à la frontière entre les termes d'adresse et les interjections.

À la suite de Catherine Détrie (2010), qui tente de délimiter la notion dans un article particulièrement éclairant, nous relevons le silence de la plupart des manuels de grammaire sur le sujet. Alors qu'Émile Benveniste parle d'« intimation » pour décrire les formes qui expriment les « ordres, appels conçus dans des catégories comme l'impératif, le vocatif, impliquant un rapport vivant et immédiat de l'énonciateur à l'autre dans une référence nécessaire au temps de l'énonciation » (1974, 84), il n'emploie pas le terme *interpellation* pourtant propre aux phénomènes suscités. Un des rares grammairiens à consacrer un développement à la notion est Patrick Charaudeau, avec l'originalité d'y voir un phénomène à la frontière entre allocution et identification :

L'interpellation est donc un acte qui engage les partenaires interlocutifs :

Le locuteur :

- *pose* dans son énoncé l'identité d'une personne humaine (ou d'un être quelconque tenu pour tel).
- *discrimine* la personne parmi un ensemble d'interlocuteurs possibles en le désignant par un terme d'identification plus ou moins spécifique.
- *attend de* l'interlocuteur qu'il réagisse à l'« Interpellation », en se reconnaissant dans l'identification.
- *se donne* un statut qui l'autorise à interpellier (car, comme pour la Question, n'interpelle pas qui veut).

L'interlocuteur :

- *se doit* de signifier sa présence, ou de se faire reconnaître à l'appel qui l'identifie. (1992, 579)

Si les deux premières fonctions de l'interpellation rejoignent des principes déjà cités à propos des TA, les trois dernières sont plutôt nouvelles. Elles impliquent des postures et réactions des actants en présence qui relèvent d'une interaction et de la construction de la relation à travers le dialogue. Il est difficile d'affirmer qu'au théâtre tous les mots qui construisent l'adresse appellent une réaction mais ils contribuent effectivement à assigner une place à chacun et à signifier une présence effective dans l'échange. Patrick Charaudeau insiste bien sur le fait que locuteur et interlocuteur sont impliqués dans l'interpellation en ce que l'acte contient une forme d'assignation, qui rejoint celle d'intimation d'Émile Benveniste : l'interlocuteur est en quelque sorte appelé à réagir à l'interpellation. Toutefois, ce n'est bien souvent pas le cas et le dialogue témoigne alors de stratégies d'évitement. En effet, lorsqu'un personnage réagit à une nouvelle

qui le bouleverse, il lui arrive d'utiliser des TA qui, bien qu'adressés à autrui, n'appellent pas forcément une réaction de sa part. Les adjectifs à valeur axiologique négative, employés en TA, produisent souvent cet effet : ils assignent à l'interlocuteur une nouvelle identité, marquée du sceau de l'insulte, mais ne demandent pas forcément qu'ils soient discutés. Ainsi, lorsque le roi Venceslas apprend de la bouche de son fils que le duc Frédéric est mort, il réagit ainsi :

Ô Dieu ! Le Duc est mort, **perfide !**
Le Duc est mort, **barbare !** Et pour excuse enfin
Vous avez eu raison d'être son assassin !
À cette épreuve, **ô ciel**, mets-tu ma patience ?

(Rotrou, *Venceslas*, IV, 4, v. 1296-1299)

Dans cette réplique qui clôt la scène, les apostrophes « perfide » et « barbare », bien qu'adressées *ad hominem*, n'appellent aucune réaction du Prince. Elles le condamnent à appartenir à la catégorie des assassins. Cependant, le passage cité contient également deux GN détachés assortis du marqueur *ô*, dont l'un n'est pas adressé à un interlocuteur. « Ô Dieu » et « ô ciel » sont bien des interpellations, mais pas véritablement allocutives. « Ô Dieu » relève davantage de la catégorie de l'interjection alors que « ô ciel » est prolongée par une adresse à la P2 qui défige l'expression lexicalisée et se rattache alors davantage à l'apostrophe. Nous les différencions sur la foi de ce critère quand d'autres verraient essentiellement un parallélisme de construction et les associeraient au bénéfice de l'une ou l'autre catégorie. Tout dépend du point de vue, Patrick Charaudeau considère que l'interpellation est assurée par des catégories interjectives parmi lesquelles il comprend les TA tels que nous les avons définis et exclut l'impératif, à la différence de Benveniste. En tâtonnant pour définir l'interpellation, l'on constate que les TA, qui ne construisent pas une catégorie grammaticale à proprement parler, ont un fonctionnement proche des interjections, dont la définition traditionnelle est la suivante :

Les interjections sont des expressions déictiques, dont la signification s'actualise en situation. Elles ont différentes valeurs : expressive ou émotive (Aïe ! Hélas ! Ouf !...), injonctive (Chut !), phatique (Hé ! Holà ! Psst !), interrogative (Hein ?), ect. [...] Avec leurs différentes valeurs modales, les interjections peuvent aussi jouer le rôle de connecteurs pragmatiques et contribuer à la structuration du discours, notamment de la conversation. (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 772)

À ces catégories, Catherine Détrie ajoute les termes de salutations et certaines formes verbales lexicalisées (2010). Les interjections partagent avec les TA plusieurs points communs : tous sont tournés vers autrui, ancrés dans la situation d'énonciation (déictiques) et participent à la construction du discours. Bien que TA et interjections participent à l'interpellation de l'interlocuteur, ils ne le font pas de la même manière, Catherine Détrie propose ainsi une « échelle d'interpellativité » (2010, 9-14) qui distingue les interjections, formes verbales lexicalisées et les apostrophes en fonction de leur plus ou moins grande capacité à discriminer l'interlocuteur, critère qu'elle considère comme le plus saillant pour distinguer l'interpellation.

De ce point de vue, les apostrophes formées par les TA sont discriminées comme étant les formes interpellatives les plus abouties. Nous partageons son point de vue et excluons de nos relevés toutes les interjections⁹⁹, y compris les *Ciel* et *mon Dieu*, sauf naturellement dans les tragédies chrétiennes où ces GN constituent une apostrophe à l'initiale d'une prière. Non seulement les interjections et salutations sont peu nombreuses dans les tragédies, à la différence des comédies, mais en outre, elles semblent davantage participer à l'expressivité de la conversation qu'à l'instauration d'une interaction. Lorsque ces formes seront particulièrement saillantes, nous ne manquerons pas de les relever pour mettre au jour leur fonctionnement conjoint aux termes d'adresse.

Si l'interpellation est l'acte par lequel on désigne l'autre et lui assigne une identité ainsi qu'une intimation à réagir, il s'agit d'un concept finalement plus vaste que l'adresse, qui inclut d'autres catégories grammaticales que celles de la deuxième personne, notamment les interjections : c'est « une sous-catégorie des actes allocutifs » (Détrie 2010, 8). Nous l'évoquerons au détour de nos analyses pour insister sur la valeur plus ou moins interpellative des formes d'adresse, justement, en fonction de leur emploi conjoint ou non avec d'autres catégories qui participent à ce même phénomène.

vi. *De l'interpellation à l'allocution rhétorique*

Quand l'interpellation ne se fait pas *ad hominem*, mais qu'elle prend la forme d'une adresse à une entité, soit absente, soit en réalité inanimée, la dénomination d'apostrophe est employée et il y a bien allocution. Sans aller pour l'instant jusqu'à l'analyse problématisée du cas de l'apostrophe, qui est une figure dans les traités de rhétorique du XVII^e siècle et qui, dans les grammaires contemporaines, est traitée comme une fonction de l'adresse à autrui syntaxiquement discernable dans le discours car détachée mais logiquement discutable, nous remarquons que l'affinité entre ces deux figures apparaît d'emblée. Le relevé exhaustif des indices grammaticaux et lexicaux de l'adresse fait apparaître des cas limites que nous prenons en compte car ils participent de la grammaticalisation de l'adresse même s'ils ne font pas appel à de vrais interlocuteurs. C'est ce que Catherine Détrie définit comme étant des apostrophes rhétoriques, à la différence des apostrophes nominales classiques.

Quant à l'apostrophe IN ABSENTIA, ou APOSTROPHE RHÉTORIQUE, son but est de recréer fictivement une coprésence, mais cette coprésence n'est pas nécessairement pensée sur le mode exclusivement interpellatif. La dimension énonciative y apparaît tout aussi importante (recréation d'une coprésence / colocation fictive) : elle participe ainsi d'une rhétorique de l'évidentiel. Par ailleurs, il s'agit d'une activité déictisante AM PHANTASMA, selon l'expression de Bühler (1934/1983), c'est-à-dire

⁹⁹ Cette exclusion correspond également à la définition des TA de Friederike Braun (1988, 7).

d'une activité déictique pour laquelle le champ spatial et personnel envisagé n'est plus d'ordre perceptif, mais d'ordre « mental, mémoriel et/ou projectif » (Danon-Boileau, 1992 : 633), en dégagement du support réel de la situation énonciative du locuteur. Si allocution grammaticale il y a, il n'y a pas interpellation véritable, l'allocutaire n'étant pas un partenaire interlocutif à part entière, et ne pouvant donc pas « se faire reconnaître à l'appel qui l'identifie » (Charaudeau, 1992 : 579) [...]. » (Détrie 2010, 14)

L'apostrophe rhétorique participe de la désignation déictique d'autrui mais n'interpelle pas véritablement. Elle fait davantage apparaître l'activité énonciative du locuteur que la mise en place d'une situation d'échange. L'acte d'assignation d'existence est bien posé mais sans que l'intimation à parler soit réelle comme nous l'avons expliqué dans le point précédent.

Ainsi, une analyse du style des dialogues et monologues tragiques ne peut pas limiter l'adresse aux seuls cas où le personnage qui parle et qui prononce un « tu », un « vous » ou un groupe nominal en position détachée est en présence de son allocutaire ainsi désigné, de trop nombreux cas d'apostrophes rhétoriques émaillent le texte au point qu'ils peuvent être réévalués en stylèmes tragiques. Par exemple, au début de *Cosroès* de Rotrou, Syroès, au sein d'une réplique adressée à son interlocuteur Palmyras, s'adresse simultanément à sa « mère », animée absente de la scène et à sa « naissance », concept inanimé : « **Ma mère, ma naissance, en êtes-vous coupables ?** » (Rotrou, *Cosroès*, I, 3, v.185). Nombre de dialogues et pratiquement tous les monologues mettent en scène une deuxième personne alors que théoriquement, le personnage parle seul ou ne s'adresse à personne de présent. C'est le cas dans la scène précédemment mentionnée où la parole du personnage s'autonomise et prend un aspect monologal trahissant le trouble du personnage qui vient d'apprendre que sa belle-mère pouvait lui être malfaisante :

**Vous Dieux qui présidez au sort des diadèmes,
Souverains partisans des intérêts des rois,
Soutenez** aujourd'hui l'autorité des lois,
Et d'un tyran naissant détruisant l'insolence,
Affermissez l'appui d'un trône qui balance.

(Rotrou, *Cosroès*, I, 3, v.198-202).

Le personnage s'adresse aux dieux pour effectuer une demande sous forme de prière. Le pronom « vous » est adossé à des GN composés d'un NP étendu d'une proposition subordonnée relative et d'un autre GN apposé. Les impératifs conjugués à la deuxième personne du pluriel confèrent à ce passage les traits caractéristiques de l'interpellation, mais en termes de référence déictique, les dieux désignés ne sont pas présents dans la situation d'énonciation. Le recours à l'allocution rhétorique amorce au contraire une conclusion positive. En admettant la nuance causale de la proposition subordonnée (parce que vous présidez au sort des diadèmes) et du GN apposé (parce que vous soutenez l'autorité des rois), les impératifs « soutenez » et

« affermissez » apparaissent comme des conclusions logiques d'un enthymème (syllogisme abrégé¹⁰⁰). La linguistique interactionnelle se nourrit des approches rhétoriques les plus traditionnelles pour explorer les potentialités de figures qui sont repérables par leur caractère déictique mais péniblement analysables de ce seul point de vue.

Comme il est difficile de parler d'interpellation à proprement dit, la notion d'allocation, telle que la définit Georges Molinié, se révèle commode :

L'allocation est une figure macrostructurale : elle n'est pas attachée à la spécificité de tel ou tel mot. Elle consiste en ce que, dans le discours, apparaît une prise à partie par une adresse de parole du locuteur à un interlocuteur qui n'existe pas, même fictionnellement : c'est donc soit soi-même, soit un être absent, ou inanimé, soit une entité, soit une pure abstraction. La figure d'allocation ne sert qu'à renforcer la vivacité de l'expression. (1992, 44)

Aussi bien les exemples mentionnés que pratiquement tous les autres cas d'allocation que nous relevons dans le corpus sont contraints par l'expression d'une forte émotivité. Dans ces cas d'adresse, il s'avère nécessaire de recourir à la figuralité rhétorique est nécessaire pour combler le déficit d'une stricte analyse en composants déictiques du discours. La notion de polyphonie énonciative propre au dialogue théâtral est alors convoquée car tout se passe comme si le personnage en train de s'exprimer créait une scène interlocutive fictive¹⁰¹. Pourtant, l'interlocuteur est appelé mais sans pouvoir se manifester en retour. Ce dispositif est rendu nécessaire pour contrevenir à l'impression que dans ces cas, le comédien qui porte le discours du personnage s'adresse au spectateur.

À travers ces constats sur la nature fictionnelle ou réelle de l'allocataire, se justifie véritablement l'emploi de l'expression générale *adresse* au lieu de termes plus restreints que sont l'*interpellation*, l'*allocation* ou même l'*apostrophe*. L'adresse telle que nous la concevons prend en compte en premier lieu les indices de la personnalisation du discours (les pronoms personnels) avant de considérer leur entourage (les GN qui les entourent) sans distinguer, dans un premier temps, leurs référents, déictiquement présents ou absents de la situation d'énonciation. Relève de l'adresse tout cas ou toute forme qui met en jeu une deuxième personne : aussi bien lorsqu'elle est véritablement interpellée, que lorsqu'elle ne figure dans le discours qu'en tant qu'interlocuteur absent ou inanimé, c'est-à-dire, un interlocuteur fictif, qui ne prendra jamais la parole. Le phénomène de l'adresse recouvre donc ceux de l'allocation et l'interpellation et se restreint aux indices porteurs de la deuxième personne.

¹⁰⁰ Pour une définition plus complète de l'enthymème, nous renvoyons au *Dictionnaire de rhétorique* (Molinié 1992, 133-36). Voir également chapitre 8, III, B.

¹⁰¹ Nous étayerons l'hypothèse d'un style polyphonique du dialogue tragique dans le chapitre 5.

L'adresse se révèle donc un phénomène encore plus étendu encore que la désignation de soi. Elle formule un appel à l'interlocuteur, même lorsqu'il n'est pas présent sur scène ou inanimé, le désigne déictiquement et surtout, lui assigne une identité. Comme la désignation de soi, elle participe à la vivacité et à l'actualisation de la conversation. Mais, de façon plus subtile que pour la désignation de soi, s'adresser à autrui dessine également les contours d'une interaction qui se définit en termes de places, de positionnement des actants de la conversation. La sélection différenciée des TA implique une posture du locuteur autant qu'une façon de concevoir l'allocutaire. Pour ces raisons, il nous apparaît nécessaire d'étudier les deux phénomènes dans l'ordre d'une collaboration et non d'une opposition en ce qu'ils concourent conjointement à la construction étendue d'une personnalisation du dialogue tragique.

Conclusion partielle : pour une approche fondée sur une perception déictique élargie des marques de la personnalisation du dialogue

Ce premier chapitre s'est attaché à revenir aussi bien sur les définitions des grammaires d'Ancien Régime que sur les définitions contemporaines tant linguistiques que littéraires et philosophiques des notions que recouvrent les expressions *désignation de soi* et *adresse*. Cette délimitation de nos objets a moins visé l'exhaustivité qu'une discussion constructive. Si la notion d'*adresse* est plutôt balisée dans les analyses linguistiques, force est de constater que la *désignation de soi* ne l'est pas vraiment.

La sélection de l'expression *désignation* n'est pas hasardeuse car en linguistique le mot signifie la « représentation d'une réalité par un signe linguistique¹⁰² ». La désignation de soi est ainsi construite à travers toutes les formes, grammaticales d'abord, lexicales ensuite, qui pointent vers le sujet parlant, autrement dit, toutes les formes personnelles que sont les pronoms, déterminants et pronoms possessifs de la première personne. Parce qu'ils sont coréférents aux pronoms et apostrophes, nous intégrons les GN apposés à nos relevés des marques de la désignation de soi, ainsi que les propositions subordonnées relatives qui s'y rapportent, mais nous excluons les GN attributs du sujet pronominal que nous traiterons ponctuellement comme des cas limites. Si les pronoms et déterminants sont bien des signes déictiques, les GN ne le

¹⁰² D'après la définition du TLF consulté en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9signation>.

sont pas, mais comme ils développent la signification des pronoms au contenu sémantique pauvre, ils participent à la construction de la réalité du sujet. De ce point de vue, l'enquête porte sur le fait de se désigner et non de se raconter. La désignation de soi est la façon dont le locuteur est présent dans le discours et dont il cadre son énonciation par des stratégies pronominales jouant sur le plus et le moins, adossées à une visée d'efficacité rhétorique qui n'est pas uniquement le propre des tirades tragiques mais s'étend à tout type de discours construit.

L'*adresse*, quant à elle, est une expression volontairement choisie pour excéder celle plus usuelle de *termes d'adresse*. Elle la contient mais se comprend davantage par symétrie avec la notion de *désignation de soi*. Elle englobe toutes les formes pronominales et lexicales qui désignent la deuxième personne : pronoms personnels, déterminants et pronoms possessifs, GN en apostrophe et verbes à l'impératif. À ces mots naturellement déictiques, nous ajouterons les GN et les propositions subordonnées relatives co-référents aux formes grammaticales désignant la deuxième personne. Parallèlement aux marques de la désignation de soi, nous proposons d'analyser le fonctionnement conjoint ou non des déictiques purs et des groupes de mots qui en développent le sens. À la différence de la désignation de soi, l'adresse ne prend sens que parce qu'elle est induite dans le discours d'un autre, les formes d'adresse signalent ainsi la présence que le locuteur veut bien donner à son interlocuteur dans ses propos et participent au cadrage de l'énonciation et du dialogue en assignant une place à autrui dans l'échange. L'emploi des pronoms et noms de la deuxième personne est pondéré par l'élaboration d'une stratégie rhétorique. Ils invitent à réagir ou à se taire en fonction de leur place dans la phrase, de leur forme et de leur sémantisme. Leur palette d'effets stylistiques est certes plus vaste que celle des outils de la désignation de soi, mais elle est cependant plus sclérosante pour l'interlocuteur dont la réaction est véritablement guidée par les modalités d'emploi des marqueurs de la deuxième personne.

Notre enquête ayant révélé que tous les indices de la personnalisation du dialogue émanent d'un sujet qui les ordonne, nous proposons de définir les notions d'*adresse* et de *désignation de soi* en privilégiant une approche fondée sur la perception déictique des premières et deuxièmes personnes dans le dialogue. Pour démontrer le fonctionnement problématique que les GN apposés et les subordonnées relatives entretiennent avec les mots auxquels ils sont coréférents, nous considérons le phénomène de l'interlocution dans sa globalité, comme un mode d'incarnation du dialogue faisant intervenir aussi bien des formes grammaticales que des mots ou groupes de mots, ayant tous comme point commun de relever de la première ou de la deuxième personne. Nous excédons ainsi la définition de la personnalisation du dialogue de

Pierre Larthomas sans la contester pour une étude plus élargie de tout ce qui renvoie aux personnes, directement, sans l'intervention d'un verbe, dans le dialogue de théâtre.

Nous emploierons pour désigner ces indices terme *marqueur*¹⁰³, que nous empruntons à Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992) parce qu'il est révélateur de notre démarche qui consiste à récolter des indices.

¹⁰³ Ces *marqueurs* seront dits *interlocutifs* et non discursifs car le premier qualificatif, certes descriptif, convient davantage au prisme déictique qui est le nôtre.

CHAPITRE 2 : DESCRIPTION ET ANALYSE DU PARADIGME INTERLOCUTIF DANS LES TRAGÉDIES

Dans la perspective de dessiner les contours d'un style générique, plutôt que d'étudier des récurrences de figure de style, il s'avère pertinent de nous intéresser de plus près aux mots grammaticaux qui construisent l'interlocution dans les tragédies ainsi qu'à leur ordonnancement.

Nous poursuivons dans ces pages un double objectif : il s'agit à la fois de dresser des statistiques chiffrées exhaustives fondées sur le calcul de la fréquence d'apparition des termes grammaticaux¹⁰⁴ concernés par la recherche et de préciser par des analyses contrastives la récurrence et l'évolution de ces phénomènes dans les tragédies étudiées¹⁰⁵ en fonction de leur fréquence et de leur degré de représentativité dans le corpus afin de proposer une représentation problématisée et paradigmatique du système linguistique de l'interlocution dans les tragédies de la première modernité.

Grâce à ces relevés et décomptes d'occurrences, notre ambition est d'illustrer aussi bien leur caractère représentatif du genre tragique que leur variabilité d'un auteur à l'autre. Cependant, il n'est pas vraiment question de déterminer une norme d'adresse mais plutôt de démontrer par une série de calculs et d'analyses chiffrées, le degré relativement élevé de personnalisation¹⁰⁶ du dialogue tragique. En effet, la mise en forme du système d'adresse et de désignation de soi ainsi que la fréquence de ses marques concourent à l'établissement d'un style générique, qui, en-dehors de toute considération thématique, permet de distinguer la tragédie classique de la comédie et éventuellement, de la tragi-comédie.

¹⁰⁴ Ce premier recensement ne se fonde que sur les occurrences des pronoms et déterminants personnels et possessifs qui sont automatiquement dénombrés par le logiciel TreeTagger alors qu'il nous faut enrichir l'annotation syntaxique des textes pour que le logiciel TXM puisse reconnaître et dénombrer les occurrences d'impératifs, d'apostrophes et les groupes nominaux qui dépendent des marques des premières et deuxième personnes. En effet, la requête sur les formes d'impératifs engendre beaucoup de bruit parce que de nombreux verbes ont une forme d'impératif présent homonyme avec leur présent de l'indicatif.

¹⁰⁵ Ce chapitre se fonde sur des analyses textométriques, apparaissent dans nos développements des termes techniques propres à ce champ de la stylistique outillée. Voir le Glossaire spécifique en annexe.

¹⁰⁶ Tel que le définit Jean-Yves Vialleton (2004, 275) Voir également chapitre I, I, B.

Tout d'abord, nous explorons plus avant les spécificités des personnes amplifiées qui constituent une part importante des occurrences d'outils grammaticaux du corpus, en ce qu'elles relèvent aussi bien de l'adresse que de la désignation de soi dans le cas du *nous*. Cette mise au point nous autorise à entrer dans le décompte des occurrences pronominales et déterminatives des marqueurs de l'adresse et de la désignation en restant alerte aussi bien sur leur répartition chronologique que sur leur distribution dans la mise en forme du style de chaque auteur. Une fois le tableau des occurrences grammaticales complété par celui des occurrences verbales et lexicales, à savoir les impératifs et les apostrophes, nous pourrions proposer une analyse problématisée du système interlocutif dans son ensemble.

I. Des personnes amplifiées

Jusqu'à maintenant, nous n'avons pas évoqué dans le détail le cas des personnes d'adresse et de désignation du pluriel. Elles sont naturellement intégrées à nos décomptes et nos analyses même si cette idée ne va pas forcément de soi. À ce stade, il importe d'effectuer quelques précisions terminologiques quant à la désignation des personnes de rang 4 et 5. En effet, l'expression de *personnes amplifiées* sélectionnée pour désigner les marques de première et deuxième personne du pluriel, empruntée à Émile Benveniste et préférée à celle de *personnes du pluriel* n'est pas évidente chez tous les linguistes. Le traitement particulier que nous réservons à *nous* et *vous* tient au fait qu'il s'avère impossible de transposer le système de personnes du singulier, tel que nous l'avons établi dès les premières lignes de ce travail¹⁰⁷, au pluriel. Le fonctionnement des pronoms de P4 et P5 n'est *a priori* pas strictement parallèle à celui des personnes du singulier.

C'est pourquoi la notion d'amplification fonctionne comme un concept régulateur pour décrire le profil syntaxique des personnes du pluriel, car elle peut être comprise dans son sens concret : *nous* et *vous* comprennent une personne (*je* ou *tu*) à laquelle s'ajoute(nt) une ou plusieurs autres personnes, dans l'ordre d'une amplification numérique par rapport à la personne initiale. En outre, et ce d'un point de vue rhétorique, le *vous* de politesse correspond à une amplification figurale de *tu* puisqu'employer ce pronom revient à montrer son humilité face à une personne que le locuteur considère comme plurielle alors qu'elle n'est qu'une :

La politesse veut que, dans notre langue, on fasse comme si la personne à qui l'on adresse la parole était double ou multiple, et qu'on lui dise *vous* au lieu de *tu* : [...]. Le *vous* est devenu d'un usage commun et

¹⁰⁷ Voir chapitre I, I, C

indispensable entre les personnes qui, n'étant pas familières l'une avec l'autre, veulent se traiter déceimment. (Marmontel 1867, 415)

Donner de l'importance à autrui jusqu'à le considérer comme plusieurs au lieu d'un seul consiste en un grandissement hyperbolique de sa personne qui relève du respect et de la politesse, soulignant une stratégie d'humiliation volontaire de soi pour s'assurer la *benevolentiae* de l'interlocuteur. Selon le même auteur, la figuralité du *vous* de politesse est de même nature que celle portée par un *nous* de majesté, qui équivaut à un *je* :

C'est une singularité qui répond à celle de dire *nous*, quoiqu'on ne soit qu'un, lorsque celui qui parle est un souverain ou une personne constituée en dignité, et qu'elle fait un acte solennel de sa volonté ou de son autorité : [...]. Le *nous* est encore réservé aux personnes en dignité ou en fonctions sérieuses. (Marmontel 1867, 415)

Pourtant, le parallèle n'est pas complet puisqu'en langue, l'usage montre qu'est beaucoup plus fréquemment employé le *vous* de politesse, dont la valeur hyperbolique existe au XVII^e siècle mais dans un sens déjà affaibli¹⁰⁸, alors que l'infraction stylistique en laquelle consiste le *nous* de majesté est aisément perceptible, d'autant plus que tous les personnages de condition élevée ne l'emploient pas systématiquement. Inversement, le *vous* de politesse est lexicalisé et finalement, rarement employé à des fins rhétoriques, en tout cas dans les tragédies qui nous intéressent.

Conformément à ce qu'ont établi les linguistes de l'énonciation depuis nombre d'années, nous ne considérons pas *nous* et *vous* comme des personnes du pluriel à proprement parler¹⁰⁹, même lorsqu'elles désignent un ensemble de personnes dénombrable. Nous privilégions donc une représentation sous forme d'arborescence des pronoms *nous* et *vous*, proposée notamment par Dominique Maingueneau (2007, 21-22). En prenant en compte que *nous* et *vous* restent des personnes dont l'emploi recouvre une forme d'ambiguïté, il convient de les envisager comme des formes qui transcendent l'emploi de *je* et *tu*, personnes contenues mais jamais multipliées lorsque l'on dit *nous* et pas systématiquement dans l'emploi de *vous*. S'il n'est absolument pas question de pluriel de *je* et *tu*, la notion d'hétérogénéité est préférée pour décrire les personnes de rang 4 et 5, par opposition à l'homogénéité des personnes de rang 1 et 2, hétérogénéité qui s'élabore sous forme métonymique, dans un rapport de contiguïté entre les personnes associées¹¹⁰. Les appellations « première et deuxième personnes du pluriel » pour définir *nous* et *vous* se justifient si l'on considère que dans les deux cas, c'est la première ou la

¹⁰⁸ Cet affaiblissement se confirme en diachronie.

¹⁰⁹ Nous relevons ici une véritable évolution dans l'analyse des pronoms personnels car les grammaires d'Ancien Régime avaient coutume de placer les pronoms *nous* et *vous* dans la colonne des « pluriels » dans les tableaux de déclinaison. Voir par exemple, la grammaire d'Antoine Oudin (2011 [1640], 102).

¹¹⁰ Nous empruntons cette dénomination de « personnes métonymiques » à Michel de Fornel (1994, 186).

deuxième personne du singulier qui prédomine¹¹¹. *A priori*, elles n'ont lieu d'être que s'il y a un *je* ou un *tu* engagé dans l'énoncé.

A. *Nous* et les masques de la subjectivité

Comme *je* est unique dans un énoncé donné, sa pluralisation ne va pas de soi. Emile Benveniste propose de concevoir *nous* : « non pas [comme] une multiplication d'objets identiques, mais [comme] une jonction entre "je" et "non-je", quel que soit le contenu de ce "non-je" » (1966, 233), point de vue qui confère au pronom *je* une place prépondérante, véritablement transcendante dans la conceptualisation de la personne *nous*. Corrélativement, les guillaumiens soulignent cette hétérogénéité inégalitaire qui existe dans le « nous » :

[...] c'est, en fait un cas de pluralité interne, c'est-à-dire une unité divisible en parties qui ne sont pas nécessairement homogènes, ou, mieux, selon les vues de Gustave Guillaume, c'est moins une personne qu'un rapport interpersonnel, [...]. (Moignet 1965, 22)

Le pronom contenant forcément une personne d'un autre rang, deuxième ou premier, elle induit que le *je* prononçant se situe dans un rapport avec cette autre personne. Le *nous* est ainsi une personne, tout comme le *vous*, au fondement du caractère interactif du dialogue.

i. *Nous exclusif et inclusif*

Employé comme pronom de pluriel, *nous* n'est pas *stricto sensu* le pluriel strict de *je* car par définition, il n'y a qu'un seul *je* par situation d'énonciation. En pratique, il prend les valeurs suivantes :

Nous ——— je + tu (+tu / il)
 \ je + il (+ il / tu)¹¹²

Je est donc toujours présent dans *nous*, c'est la première personne qui émerge dans sa description : « La présence du "je" est constitutive du "nous" » (Benveniste 1966, 233). Autrement dit, quelles que soient les valeurs prêtées au *nous*, il participe activement, au premier plan, à la désignation de soi. Cependant, concernant les passages chantés par le chœur où

¹¹¹ Voir notamment le paragraphe de remarques qui est réservé à ces personnes dans *La Grammaire critique du français* (Wilmet 2010, 143).

¹¹² Ce schéma est inspiré de celui de Dominique Maingueneau (2001, 7). Il semble que l'on puisse cependant nuancer la première partie de sa description qui fait de *nous* le résultat de *je + je*. Par définition, le *je* est unique dans chaque réplique au théâtre. La conception d'un double *je* n'a de sens que dans certains monologues (voir chapitre 5, II, A), tel un coup de force stylistique qu'autorise l'énonciation monologale. Dans le cadre d'une description générale, la conception d'un *nous* comme addition de plusieurs *je* va à l'encontre de la définition de *je* que nous avons établie dans le chapitre 1. Elle contrevient également à l'idée que *nous* est davantage une personne amplifiée qu'une personne du pluriel.

apparaissent des formes de première personne du pluriel, l'hypothèse d'un *nous* formé d'une pluralité de *je* pourrait être acceptable :

TOUT LE CHOEUR, *chante*.

Tout l'univers est plein de sa magnificence.
 Qu'on l'adore, ce Dieu, qu'on l'invoque à jamais.
 Son empire a des temps précédé la naissance.
Chantons, publions ses bienfaits.

(Racine, *Athalie*, I, 4, v. 311-314)

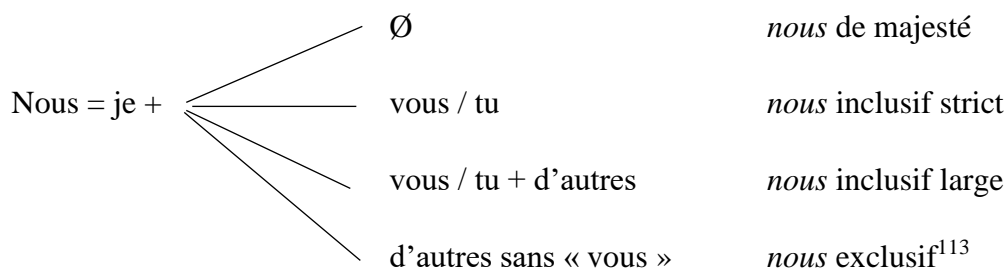
Toutefois, les deux chœurs de jeunes filles qui interviennent dans *Esther* et *Athalie* chantent souvent au nom d'un personnage, absent ou présent de la scène, et le *nous* devient selon exclusif ou inclusif. En outre, une des fonctions du chœur étant de relayer sur scène l'émotion du public devant l'action en train de se jouer, il est tout à fait envisageable que certaines occurrences de *nous* soient inclusives du public :

TOUT LE CHOEUR
 Dieu fait triompher l'innocence,
Chantons, célébrons sa puissance.

(Racine, *Esther*, III, sc. dern. , v. 1270-1271)

Ce refrain chanté à l'initiale de l'ultime scène de la pièce n'est pas sans évoquer une invitation à la prière de louange au cours des liturgies religieuses : « prions le Seigneur ».

Afin de discerner les acceptions possibles de *nous* telles que nous les avons résumées dans le schéma ci-dessus, la distinction établie par Émile Benveniste à l'issue de l'étude comparative qu'il a menée sur différentes langues dans le monde entre formes « inclusives » et formes « exclusives » se révèle éclairante (1966, 234). En partant du principe que *nous* est composé de *je* + non-*je*, on peut discerner deux *nous* en fonction des contours que prend ce non-*je*. Soit non-*je* équivaut à *tu* ou *vous* et dans ce cas, il s'agira d'un *nous* inclusif, soit il équivaut à *il* ou *eux* et dans ce cas, l'appellation de *nous* exclusif sera sélectionnée pour le décrire. On peut dès lors affiner le schéma précédent de la sorte :



¹¹³Nous empruntons ce schéma, qui a le mérite d'être clair, à Dominique Labbé (1998, 335).

Cependant, Émile Benveniste lui-même reconnaît la nature arbitraire de cette distinction pourtant fondée sur l'observation de plusieurs langues :

Cette dénomination par « inclusif » et « exclusif » ne saurait passer pour satisfaisante ; elle repose en fait sur l'inclusion ou l'exclusion du « vous », mais par rapport à « eux », les dénominations pourraient être exactement inverses. Il sera néanmoins difficile de trouver des termes mieux appropriés. (1966, 234)

Heureusement, cette aporie est compensée par une fine analyse des relations de personne mises en jeu par les deux *nous*. Comme il existe entre la première et la deuxième personne du singulier une « corrélation de subjectivité » (Benveniste 1966, 232), le *nous* exclusif consiste alors en la jonction de deux formes non symétriques : personnelle et non-personnelle. Tandis que le *nous* inclusif opère un rapprochement entre deux formes personnelles symétriques, d'où ces appellations finalement moins arbitraires qu'elles ne paraissent de prime abord. Le *nous* inclusif prend en compte le partenaire naturel de l'interlocution quand le *nous* exclusif admet un fonctionnement à la frontière entre la *deixis* et la représentation. À la différence d'autres langues dans le monde, le *nous* français rend morphologiquement indiscernable la prédominance d'une personne plutôt que d'une autre en fonction de sa nature inclusive ou exclusive. Dans les deux cas, c'est *je* qui semble prédominer, notamment du fait que cette forme de pluriel peut parfois tenir lieu de singulier dans le *nous* de majesté notamment : « La raison en est que "nous" n'est pas un "je" quantifié ou multiplié, c'est un "je" dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues » (Benveniste 1966, 235).

L'hétérogénéité énonciative constitue un principe distinctif entre *nous* et *vous* et permet d'éviter de dresser des parallèles trop systématiques ou automatiques entre ces deux personnes. À la différence de *vous*, *nous* a la capacité de conjointre aussi bien des personnes entre lesquelles existe une « corrélation de subjectivité » au sens de Benveniste, qu'une « véritable » personne et une « non-personne ». Toutefois, *vous* ne conjoint pas des personnes subjectives de rangs différents. Les deux personnes amplifiées ne sont donc pas strictement symétriques et *nous* semble davantage poser problème que *vous*¹¹⁴. Il engage naturellement l'*ethos* là où *vous* ne l'implique pas. Si *nous* et *vous* peuvent être considérées comme similaires en tant que *personnes amplifiées*, lorsqu'il s'agit de mesurer l'impact aussi bien du locuteur que de l'interlocuteur dans le dialogue, *nous* a la primeur sur *vous* car en langue française, c'est la seule personne qui a la capacité d'associer locuteur et interlocuteur dans un même énoncé.

¹¹⁴ Nous résumons les remarques particulièrement stimulantes de Louis Guespin dans un article pourtant ancien « *Nous*, la langue et l'interaction » (1985).

Autre fait remarquable, *nous* résiste invariablement à la conception d'une pluralisation de *je* (alors que *vous* peut très bien consister en une série de *tu* additionnés les uns aux autres). Il n'y a jamais qu'un seul et unique *je* dans une situation d'énonciation.

Pour toutes ces raisons, tous les *nous* sont inclus dans notre décompte statistique, sachant que d'un point de vue strictement stylistique, la distinction entre inclusif et exclusif importe moins que la figuralité du *nous* de majesté.

ii. *Nous de majesté*

Il s'agit d'un *nous* ressenti comme figural, qui s'amplifie non au privilège d'un rapport interpersonnel comme pour les *nous* inclusif et exclusif mais dans l'ordre d'une dilatation, plus communément appelée énullage (de personne ou de nombre selon le point de vue) : « le "je" devient "nous" lorsqu'il se conçoit comme une personne plus massive, plus solennelle et moins définie ; c'est le "nous" de majesté » (Benveniste 1966, 235). À la différence du *vous* de politesse, le *nous* de majesté (et son corollaire le *nous* de modestie, très difficile à repérer dans le corpus) est ressenti comme un décalage interactionnel. Il s'agit essentiellement d'une figure rhétorique fondée sur l'amplification non numérique. Mais l'on peut très bien considérer que ce *nous* consiste en une énullage de nombre en ce qu'il substitue une pluralité à une singularité. Le locuteur prétend qu'il y a plusieurs personnalités incluses dans le propos là où il n'y en a en réalité qu'une seule. Aussi, l'on considère que c'est un *nous* psychique, où le *moi* n'est plus tout à fait authentique : « *Nous* permet de parcourir une certaine distance en éloignement du *moi* et de suggérer par-là, [...] que ma personnalité déborde les limites de ma personne (*nous* de "majesté"), [...] » (Moignet 1965, 25). Autrement dit, il s'agit d'un usage de la personne à des fins exclusivement rhétoriques¹¹⁵, dans la perspective de produire un effet sur l'interlocuteur grâce à l'émergence d'un *ethos* solennel.

D'un point de vue morphosyntaxique, le cas de *nous* de majesté montre une forme d'hétérogénéité énonciative : le verbe s'accorde en nombre comme si le *nous* était inclusif ou exclusif tandis que les adjectifs ou substantifs qui complètent ce pronom restent normalement au singulier (Moignet 1981, 152). Cette hybridité morphosyntaxique devrait faciliter la

¹¹⁵ C'est pour cette raison que le *nous* de majesté apparaît à des moments clés du discours, notamment dans la péroraison ; c'est également ainsi qu'il relève de l'art de la *dispositio* dans certains types de discours rhétorique, souvent ceux qui relèvent du genre délibératif, mais également du judiciaire. Voir chapitre 8, III, C, iii pour son rôle dans la confirmation et V, B, i pour sa valeur figurale dans la péroraison.

distinction entre *nous* de majesté et *nous* inclusif mais dans les faits, elle est assez rarement exploitée par les auteurs du corpus.

L'analyse du pronom personnel *nous* se révèle stimulante dans notre recherche car il soulève des problématiques aussi bien grammaticales que stylistiques et rhétoriques. Même si ce pronom ne peut être considéré comme un pluriel de *je*, les difficultés qui apparaissent dans sa conceptualisation ramènent invariablement à la prise en compte des contours fluctuants d'une subjectivité énonciative.

B. *Vous* : de l'intersubjectivité à la figuralité

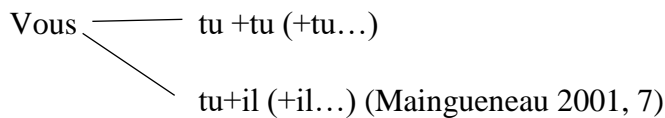
Etablir la distinction entre un *vous* marque de pluriel et un *vous* de politesse est purement théorique puisque la flexion verbale ne marque pas la différence entre les deux. L'on écrira indifféremment « vous aimez », que ce procès concerne une personne, deux ou plus. Gustave Guillaume le remarque tout à fait à propos, dire *vous*, comme dire *tu*, revient à dire « *Pas moi* » (1973, 50). La deuxième personne du pluriel se caractérise essentiellement par une exclusion radicale du *moi* tandis que l'autre personne double se fonde sur son inclusion systématique et obligatoire « *Vous, c'est tout autre chose : Toi, toi, encore toi, lui et lui, mais pas moi.* » (Guillaume 1973, 50) Cette personne opère une généralisation par rapport à l'interaction en *tu* :

Dans le passage de « *tu* » à « *vous* », qu'il s'agisse du « *vous* » collectif ou du « *vous* » de politesse, on reconnaît une généralisation de « *tu* », soit métaphorique, soit réelle, et par rapport à laquelle, dans des langues de culture surtout occidentales, le « *tu* » prend souvent valeur d'allocution strictement personnelle, donc familière. (Benveniste 1966, 235)

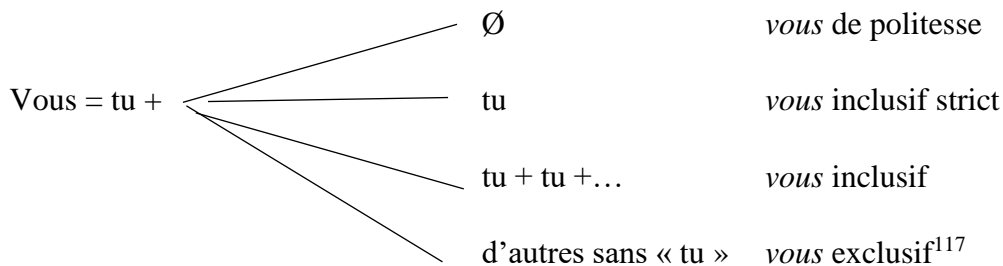
En imageant quelque peu ce mouvement, l'on pourrait considérer qu'avec *vous*, *tu* tombe dans le domaine public soit qu'il sorte de la sphère restreinte de l'allocution entre deux personnes soit qu'il sorte de l'intimité du tutoiement. Du fait de l'existence de *vous*, *tu* acquiert par contraste ses valeurs interpersonnelles familières et intimes.

i. *Vous exclusif et vous inclusif*

À la différence de *nous*, il est acceptable de concevoir *vous* comme une pluralisation de *tu* car il peut y avoir plusieurs interlocuteurs alors que le *je* est unique. Benveniste parle ainsi d'un « "*vous*" collectif », d'une « généralisation » qui peut être « réelle » de *tu* (1966, 235). Concrètement, *vous* admet les deux réalisations suivantes :



Les dénominations *inclusif* (*tu* contigu à d'autres *tu*) et *exclusif* (*tu* auquel s'ajoute(nt) un ou des *il(s)*) concernant le pronom *vous* sont finalement assez rarement utilisées par les linguistes¹¹⁶, sans doute parce que *vous* se signale par l'exclusion stricte du *moi* et l'inclusion obligatoire du *tu* :



Naturellement, le deuxième *tu* est interchangeable avec un *vous* de politesse dans ce schéma. À la différence de *nous*, il semblerait que même si *tu* est présent dans toutes les formes que peut prendre *vous*, rien ne détermine en langue le premier *tu* à prédominer sur les autres personnes qui sont désignées.

ii. Vous de politesse

Traditionnellement, *vous* de politesse est décrit comme une figure proche d'une amplification figurale du *toi* : pour Marmontel, elle consiste à faire « comme si la personne à laquelle l'on adresse la parole était double ou multiple » (1867, 415). Dans la tradition linguistique pragmatique, il s'agit aussi d'une énullage de nombre (Kerbrat-Orecchioni 1999, 63). Quoiqu'il en soit, le grandissement épique de l'interlocuteur qu'elle implique dans l'échange convient naturellement à l'exigence de style noble qui préside à l'écriture tragique. Cependant, il nous semble que la valeur figurale de *vous* de politesse est déjà bien affaiblie à l'époque de rédaction de nos pièces¹¹⁸. En diachronie, cette tendance à l'affaiblissement de la valeur respectueuse de *vous* ne faisant que s'affirmer, l'amplification rhétorique originelle du

¹¹⁶ Pour une description claire du partage entre *vous* inclusif et exclusif en langue française, on consultera l'article « Systèmes pronominaux et construction d'identité » de Béatrice Fracchiolla (2006).

¹¹⁷ Nous transposons librement le schéma de Dominique Labbé sur le fonctionnement du pronom *nous* à la description du pronom *vous* (1998, 335).

¹¹⁸ Comme le relève Béatrice Coffen dans *Histoire culturelle des pronoms d'adresse*, le pronom « vous » comme marque de respect, est tellement généralisé dans la langue du XVII^e siècle que sa valeur déférentielle tend à s'affaiblir dès cette époque (2002, 109).

pronom de politesse se lexicalise et le pronom *vous* n'apparaît plus que pour marquer une asymétrie de rang social en général ou des échanges formels¹¹⁹.

La dichotomie entre la nature plurielle du pronom *vous* et le caractère unique de son signifié n'est pas simplement figurale. Elle projette également un rapport entre le locuteur et l'interlocuteur. Parallèlement aux *nous* de majesté et de modestie, Gérard Moignet décrit les capacités de cette personne à n'en désigner qu'une seule grâce au mécanisme d'éloignement progressif de la personne d'origine *toi* :

Vous, en esquissant un mouvement d'éloignement du *toi*, accroît du même coup la distance qu'il y a de *moi* à *toi* et vient, élégamment, là où *toi*, trop proche de *moi*, ne serait pas assez déférent. (1965, 25)

Cette explication, qui appartient au domaine de la représentation du système psychique des pronoms personnels repose sur des « saisies » le long d'un continuum¹²⁰, distinguant plusieurs avènements verbaux de *vous* dans l'ordre d'un éloignement progressif du *tu* originel et vers une pluralisation exclusivement figurale. La première réalisation possible consisterait en une saisie précoce qui serait assez proche de la personne d'origine *tu* (sorte de *vous* inclusif) et la saisie la plus tardive, s'éloignant de cette personne originelle, correspondrait au *vous* de politesse. S'agissant de la personne qui en psychomécanique est la plus éloignée du *moi*, en toute logique, elle admet une valeur déférentielle sous-tendant une distance maximale avec *moi* (Guillaume 1973, 50) : le locuteur qui emploie un *vous* de politesse signale ainsi que l'échange ne se situe plus du tout dans un cadre intime mais dans l'ordre d'une distance polie.

De la même façon que pour le *nous* de majesté, *vous* de politesse conserve une trace morphosyntaxique de son origine plurielle puisque le verbe s'accorde en nombre avec ce *vous* mais l'adjectif ou le substantif qui le complète reste singulier (Moignet 1981, 152). Dans la phrase, le verbe conserve la trace morphologique de l'hyperbolisation du *vous* tandis que les adjectifs ou substantifs qui le complètent au singulier confirment sa valeur figurale.

Les personnes amplifiées constituent bien le cœur du système de l'interlocution. Touchant aussi bien à l'adresse qu'à la désignation de soi, elles relèvent pour l'essentiel de la mise en forme d'une conscience collective du dialogue qui admet dans *nous* de majesté et *vous*

¹¹⁹ Notons qu'en synchronie, la tendance s'est inversée. Le tutoiement est tellement généralisé et admis comme la forme d'échange la plus conventionnelle, que le *vous* de politesse tend à retrouver sa valeur figurale amplificatrice.

¹²⁰ Nous renvoyons au schéma de Gérard Moignet qui décrit le fonctionnement des personnes doubles en montrant qu'il est fondé sur un mouvement d'éloignement de la personne d'origine : *Moi* pour *nous* ou *toi* pour *vous* (1965, 25).

de politesse une rhétoricité scalaire. Alors que *vous* de politesse est une figure linguistique lisse, *nous* de majesté, bien que morphosyntactiquement symétrique, représente un écart. En cela, l'abord des personnes amplifiées nécessite un traitement linguistique spécifique qui se lisse lorsque l'on aborde le problème par la voie de la statistique morphologique.

II. État des lieux des occurrences et perspectives statistiques sur l'emploi des marqueurs interlocutifs

Le point de vue stylistique nécessite un relevé exhaustif qui se trouve facilité par les moyens techniques de traitement automatique des langues aujourd'hui à notre disposition. Le spectre des fréquences d'emploi qui apparaît tend à lisser les écarts que sont les figures précédemment mentionnées. Celles-ci n'apparaissent que par contraste, dans l'analyse microtextuelle, avec la norme dont nous dessinons ici les contours.

Dans un premier temps, nous ne prenons en compte que les formes grammaticales (pronoms personnels et possessifs, déterminants possessifs de la première et deuxième personne) parce que les apostrophes et les groupes nominaux ou pronominaux qui se rapportent à ces pronoms, du fait de leur variabilité lexicale, sont techniquement plus difficiles à dénombrer. De même, les formes d'impératif sont momentanément exclues de nos décomptes. Les premiers coups de sonde opérés sur le corpus apportent le constat suivant : les marqueurs grammaticaux de la désignation de soi sont plus nombreux que ceux qui indiquent l'adresse à autrui. Il n'y a rien d'étonnant à ces conclusions, lorsque l'on constate que la subjectivité est première et essentielle à l'interaction. Après import* du corpus*¹²¹ dans un logiciel de calcul textométrique*¹²², nous obtenons les résultats suivants :

¹²¹ Le corpus en version XML est composé de 39 pièces, c'est-à-dire, toutes les tragédies des auteurs étudiés hormis *Crisante*, de Rotrou, qui n'est pas encore encodée au format XML. Son encodage est en cours. Nous considérons que malgré l'absence d'une pièce, ces calculs sont représentatifs de la totalité du corpus.

¹²² Les calculs sont l'œuvre du logiciel TXM (version 0.8.0). NB : les termes techniques relatifs à cet outil et aux opérations effectuées grâce à lui sont marqués d'un astérisque et expliqués dans le Glossaire textométrique.

Nature grammaticale	Fonction, genre et nombre	P1	P2	P4	P5
Pronom personnels	Sujet	15165	1851		
	Objet	11305	2086		
	Sujet / objet			2616	13677
Pronoms possessifs	Masc (sing / plur)	325	30	66	243
	Fem (sing / plur)	100	2		
Déterminants possessifs	Masc	4522	883	680	3119
	Fem	3558	758		
	Plur	2181	580	1107	2070
Total par formes		37156	6190	4469	19109
Total P1/P4		41625			
Total P2/P5		25299			

Tableau (1) Décompte exhaustif des occurrences de pronoms et déterminants personnels et possessifs des premières et deuxième personnes du singulier et du pluriel dans l'ensemble du corpus.

Nous observons d'emblée que les marques grammaticales de la désignation de soi, comprises dans un sens étendu¹²³, sont beaucoup plus nombreuses (environ un tiers de plus) que celles de l'adresse. Le constat est général, les répliques des personnages au théâtre contiennent en premier lieu un propos sur soi. Avant de se tourner vers autrui, le personnage exprime ce qu'il pense ou ressent. Ce résultat corrobore les conclusions du chapitre I qui établit une prédominance de la subjectivité dans le langage. Si les chiffres confirment les observations linguistico-philosophiques sur le langage, ils deviennent problématiques lorsqu'ils servent à la mesure d'un indice stylistique.

Charles Muller, dans les années 1960, est l'un des premiers linguistes à fonder ses réflexions stylistiques sur des données statistiques. Un certain nombre de ses travaux portent sur les pronoms de dialogue, c'est-à-dire, les mots grammaticaux que nous avons recensés dans le tableau (1) qui se rapportent à l'une des quatre personnes de l'interlocution. Comme les pronoms personnels sont plus nombreux que les déterminants et pronoms possessifs, il propose de mesurer l'indice pronominal de textes empruntés à des plusieurs genres en calculant le rapport des effectifs de l'un à l'autre. Ce chiffre se révèle efficace pour effectuer des distinctions

¹²³ C'est-à-dire, incluant toutes les occurrences de personnes amplifiées *nous* qu'elles soient plurielles ou figurales.

stylistiques génériques sans rapport de longueur, l'auteur s'en justifie de la sorte lorsqu'il résume les résultats de ses recherches :

Si l'on inscrit, à côté de chaque titre des œuvres très diverses que nous avons pu soumettre à ce calcul, les chiffres ainsi obtenus, une évidence s'impose : ce quotient P/p, indépendant de la longueur du texte, indépendant de la fréquence plus ou moins grande des pronoms de dialogue dans le texte, varie nettement suivant le genre du texte. Il atteint ses valeurs les plus hautes, proches de 10, avec les relevés opérés par M. Gougenheim sur le langage parlé ; [...]. Les textes littéraires [...] fournissent un chiffre beaucoup plus bas : 3,42. [...] En revanche le théâtre en prose, qui cherche souvent à copier la langue familière, se rapproche des chiffres du langage observé par M. Gougenheim. Ainsi [...] ; chez Molière, *La Critique de l'Ecole des femmes*, libre conversation de salon, 6,82. Si nous cherchons les valeurs les plus basses, c'est-à-dire les cas où le nombre des possessifs atteint presque celui des personnels, nous les trouvons dans les recueils lyriques : 1,19 pour les *Destinées* de Vigny, 1,24 pour les *Fleurs du Mal*. (Muller 1965, 607)

Comme le théâtre est un des genres pouvant présenter les plus fortes fluctuations d'un indice pronominal à l'autre, Charles Muller s'est concentré, dans la plupart de ses travaux, sur des pièces de théâtre. Il relève ainsi une tendance, en diachronie, à l'augmentation de cet indice dans la tragédie :

La tragédie classique se place un peu plus haut, avec une tendance à monter entre ses débuts, vers 1580, et la période racinienne ; elle nous donne en général des chiffres compris [entre] 1,6 et 3 ; les prédécesseurs de Corneille se situent aux environs de 2 ; [...]. (1965, 608)

Si l'on reproduit les méthodes de calcul de Charles Muller (1979, 117-123) appliquées au théâtre de Corneille, on obtient les valeurs suivantes :

-P (effectif des pronoms personnels) = 46700

-p (effectif des pronoms et déterminants possessifs) = 20224

L'indice pronominal de l'ensemble de notre corpus (ou le rapport de P/p) est donc le suivant : 2,31, il est dans la moyenne, c'est-à-dire pas particulièrement bas mais pas élevé non plus : « D'une façon générale, l'indice pronominal est élevé quand le style est familier, bas quand le style tend à la noblesse, à l'emphase ou au lyrisme. » (Muller 1979, 118) La répartition des indices grammaticaux dans l'ensemble du corpus confirme la tension vers un style sublime, mais qui reste conversationnel car il y a environ deux fois plus de pronoms personnels que de pronoms et déterminants possessifs, à la différence de la poésie lyrique comme le relevait Charles Muller. Cependant, si nous reprenons ces valeurs en fonction des auteurs, les résultats obtenus diffèrent quelque peu et signalent de nettes évolutions (nous y reviendrons).

Relevons également que ce résultat est obtenu à partir des seuls outils grammaticaux de la personnalisation du dialogue, sans prendre en compte les formes d'impératif ni les GN étendus qui transforment ces mots en discours. Ce ne sont que des faits d'énonciation qui offrent une vue d'ensemble de la fréquence d'emploi des pronoms et déterminants portant les marques

des personnes grammaticales. Ils sont indicatifs d'un style générique plus ou moins réalisé. Notre perspective visant à préciser ces résultats en les remettant dans le contexte d'une grammaire générale de l'interlocution, nous les affinerons pour déterminer des degrés d'interlocutivité en fonction de l'appariement à une extension nominale (GN apposé et apostrophe), adjectivale (adjectifs épithètes détachées ou propositions subordonnées relatives) ou verbale (impératifs)¹²⁴.

A. Les résultats globaux d'une analyse en spécificités

Afin de marquer une évolution stylistique d'un auteur à l'autre, nous proposons d'utiliser un autre indice qui expose la fréquence d'apparition d'une forme grammaticale dans un groupe de texte donné. La démarche de calcul est la suivante. Le corpus est d'abord partitionné* en plusieurs blocs. L'on obtient un regroupement par auteurs, qui ne tient plus compte de la chronologie. À cette condition seulement, le dénombrement de la fréquence de chaque occurrence peut être fait. En effet ; pour obtenir un calcul des spécificités* et non des seules fréquences* d'apparition, le logiciel exige de mener un calcul fondé sur les mots* et non les lemmes*, afin d'éliminer le bruit* occasionné par l'homonymie entre les pronoms possessifs masculin pluriel et féminin singulier de deuxième personne du singulier et les formes d'impératif et de subjonctif présent du verbe « tenir » à la deuxième et troisième personne du singulier. Ensuite, nous comparons les résultats obtenus entre le calcul fondé sur les mots* et celui fondé sur les lemmes* et éliminons manuellement les occurrences surnuméraires. De cette façon, nous obtenons un tableau qui recense non seulement le nombre d'occurrences par mots mais aussi, l'indice de spécificité de chacun de ces mots, qui dépend de la taille du sous-corpus par rapport à l'ensemble du corpus¹²⁵.

Ce tableau offre une vue aussi bien globale de l'ensemble du corpus que particulière à chaque auteur et chaque forme. Les éléments que le logiciel a pris en compte dans ses calculs sont considérés comme des unités lexicales, ce qui permet d'obtenir un résultat plus précis. Ces unités sont classées en fonction de leur fréquence d'apparition dans le corpus et non par rang de la personne et par nature grammaticale. Les unités les plus fréquentes dans le corpus sont donc les pronoms *vous* et *je* comme l'annonçait le tableau (1).

¹²⁴ Voir chapitre 5, I.

¹²⁵ Voir Annexe 1

Quant au « Score », il s'agit de l'indice de spécificité. Le calcul des spécificités, qui correspond à un calcul de probabilités¹²⁶, ne peut être fait que sur un corpus partitionné. Ici, il indique si les occurrences d'un mot apparaissent en surnombre (ou en sureffectif) dans chaque partie du corpus par rapport à la totalité (Heiden 2015, 125-126). En stylistique, ce calcul permet de justifier par le chiffre (positif ou négatif) si la forme est plus ou moins représentée par rapport à son taux de représentativité moyen dans l'ensemble du corpus en plus d'établir une probabilité moyenne que tel auteur utilise cette forme dans l'absolu. Cet indice de spécificité apparaît dans la colonne « Score » déclinée pour chaque auteur et chaque forme. En outre, pour chaque mot intégré dans le tableau, l'on trouve également sa fréquence* exacte d'apparition dans les pièces de chaque auteur.

En se concentrant sur quelques formes représentatives, d'après les résultats indiqués dans le tableau et en sélectionnant une ligne qui englobe toutes les occurrences d'une seule forme, l'on obtient ainsi des diagrammes de représentativité relative en fonction de chaque auteur. Par exemple, pour le pronom *vous*, le plus représenté dans l'ensemble du corpus, les résultats sont les suivants :

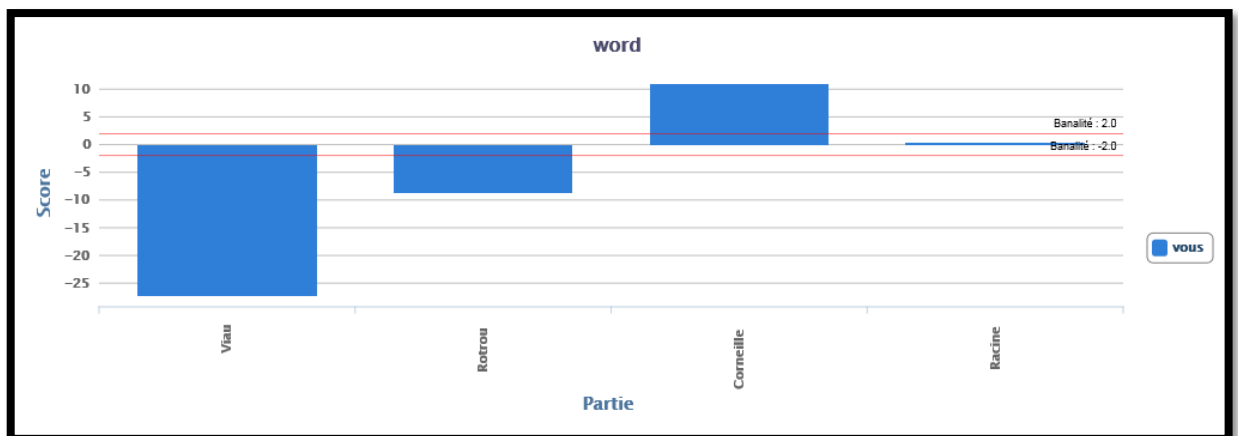


Diagramme (1) de spécificité du pronom *vous*¹²⁷

Le logiciel a calculé un indice de banalité d'apparition entre 2 et -2, compris entre les deux lignes rouges. Il apparaît donc que le pronom est largement sous-représenté chez Théophile de Viau, quelque peu sureprésenté chez Corneille et que seul Racine l'utilise de façon « banale »

¹²⁶ Pour une explication détaillée de ces calculs, voir Annexe 1 ainsi que le manuel de TXM 0.7 (Heiden 2015, 126-127).

¹²⁷ Notons que ce diagramme ne prend en compte que les formes de *vous* sans majuscule à l'initiale (on ne peut pas obtenir de diagramme en sélectionnant deux lignes, ni fusionner les lignes), c'est donc un exemple représentatif mais non exhaustif. Dans une autre perspective, nous reviendrons sur les formes avec majuscule dans la troisième partie de la thèse, car elles informent tout particulièrement la *dispositio* rhétorique des pièces puisqu'il s'agit essentiellement de pronoms placés à l'initiale du vers (voir chapitre 8, IV, A).

c'est-à-dire, attendue et régulière au regard du nombre d'occurrences dans ses textes rapporté au nombre d'occurrences dans le corpus. Nous pourrions facilement en déduire que *Pyrame et Thisbé* en particulier et les tragédies de Rotrou en général, sont assez peu adressées. Mais pour préciser les conclusions stylistiques de ce diagramme, il faut le comparer à d'autres et notamment, à celui qui représente la fréquence d'apparition du pronom *tu* :

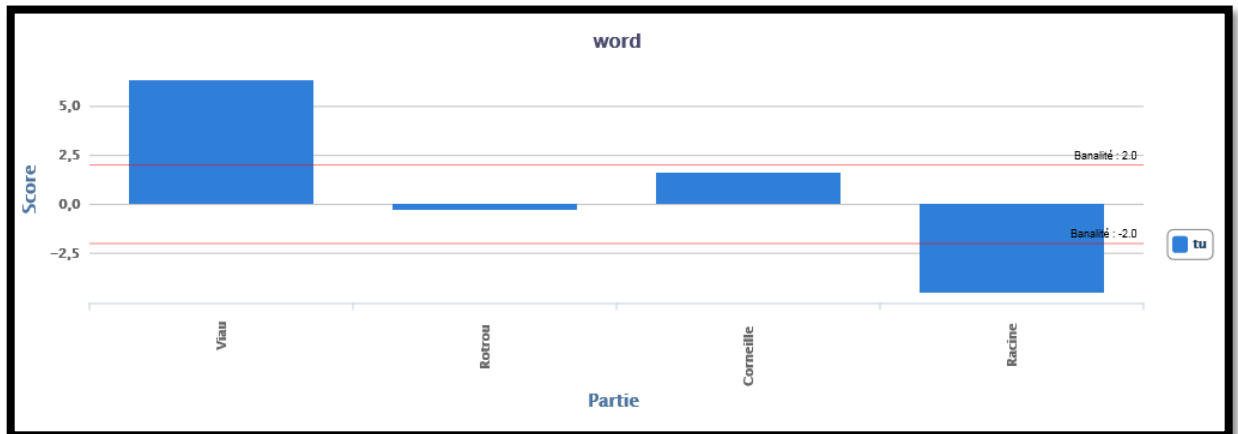


Diagramme (2) de spécificité du pronom *tu*¹²⁸

La représentation des spécificités d'emploi du pronom *tu* chez les quatre auteurs étudiés permet de relativiser les conclusions tirées à partir du diagramme précédent. Si le pronom *vous* est sous-représenté dans la tragédie de Théophile de Vau, en revanche, *tu* est surreprésenté au regard de la globalité des occurrences du corpus. Sa sous-représentation chez Racine étonne particulièrement compte tenu du fait que la plupart des exemples de tutoiement que recensent les critiques sont issus de cet auteur¹²⁹. Ce diagramme fait apparaître deux extrêmes Vau et Racine qui enserrant deux auteurs aux usages plus « banals ». À la différence du diagramme précédent qui démontrait une évolution d'un auteur à l'autre épousant une certaine chronologie et tendait donc vers l'établissement d'un style générique, ici, se dégagent des tendances à la spécificité qui invitent davantage à la distinction stylistique entre auteurs.

Afin que la perspective sur le corpus soit complète, considérons maintenant les résultats obtenus avec les marques de la désignation de soi, plus particulièrement, le pronom *je* :

¹²⁸ Comme précédemment, les occurrences prises en compte ne correspondent qu'aux formes de *tu* sans majuscule ni tiret à l'initiale.

¹²⁹ Nous y reviendrons mais notons qu'il y a beaucoup moins de cas de tutoiement réciproque ou non-réciproque réguliers chez Racine que chez les autres auteurs. En revanche, la plupart des occurrences de tutoiement que l'on rencontre dans ses tragédies correspondent à des ruptures dans l'échange. En d'autres termes, ils constituent davantage un stylème propre à la parole passionnelle qu'un stylème conversationnel. À ce sujet, on consultera les pages consacrées au tutoiement dans les tragédies de Racine dans l'ouvrage de Léo Spitzer (1970, 208-235).

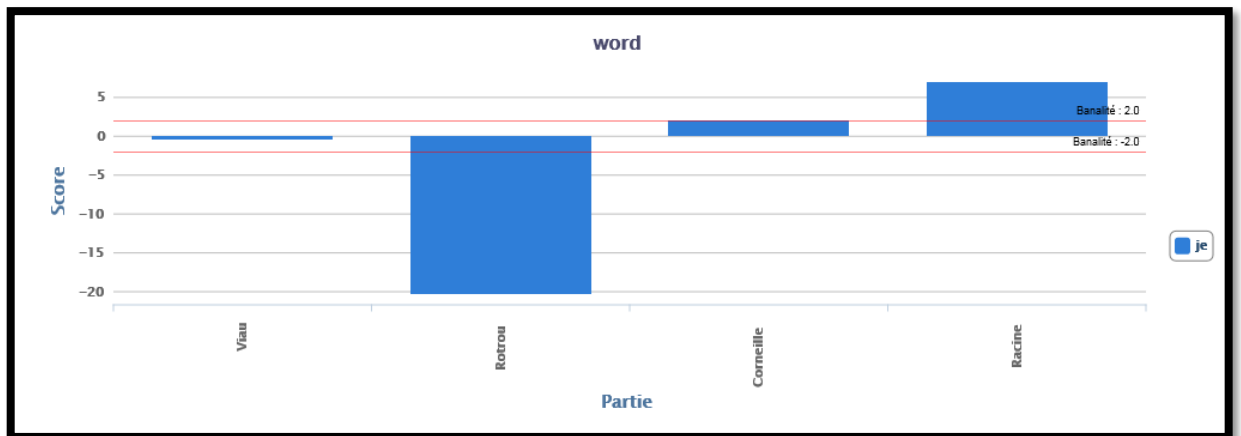


Diagramme (3) de spécificité du pronom *je*¹³⁰

Ici, les tragédies de Rotrou se distinguent particulièrement des autres pour leur sous-représentation en pronoms *je*. La désignation de soi serait particulièrement faible chez cet auteur, qui, certes, préfère l'adresse comme le démontrent les deux diagrammes précédents, mais qui, étant également déficitaire en pronom *vous*, pourrait être considéré comme celui mettant en œuvre le langage le moins personnalisé des quatre auteurs. Cela se confirme par l'analyse des autres pronoms de la première personne, notamment le très spécifique *moi* :

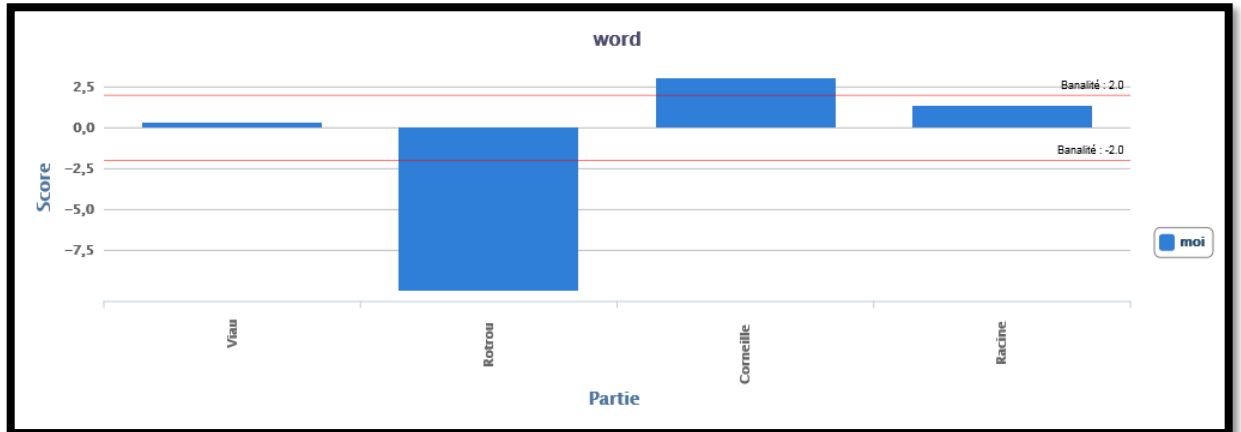


Diagramme (4) de spécificité du pronom *moi*

Les résultats sont sensiblement les mêmes que pour *je*. Notons malgré tout que ce diagramme confirmerait l'idée selon laquelle les héros de Corneille seraient plus énergiques, notamment ses premiers héros tragiques, dont le *moi* cherche à s'affirmer hautement, dans une parole qui relaie l'action. Le pronom tonique, plus voyant que *je*, est ainsi largement plus spécifique à Corneille que Racine. Enfin, un rapide coup d'œil sur les statistiques de spécificité du pronom

¹³⁰ Le calcul est établi à partir des seuls pronoms *je* sans majuscule à l'initiale. Voir tableau en Annexe 1.

nous fait apparaître des tendances qui correspondent aux principales analyses stylistiques connues sur les auteurs du corpus :

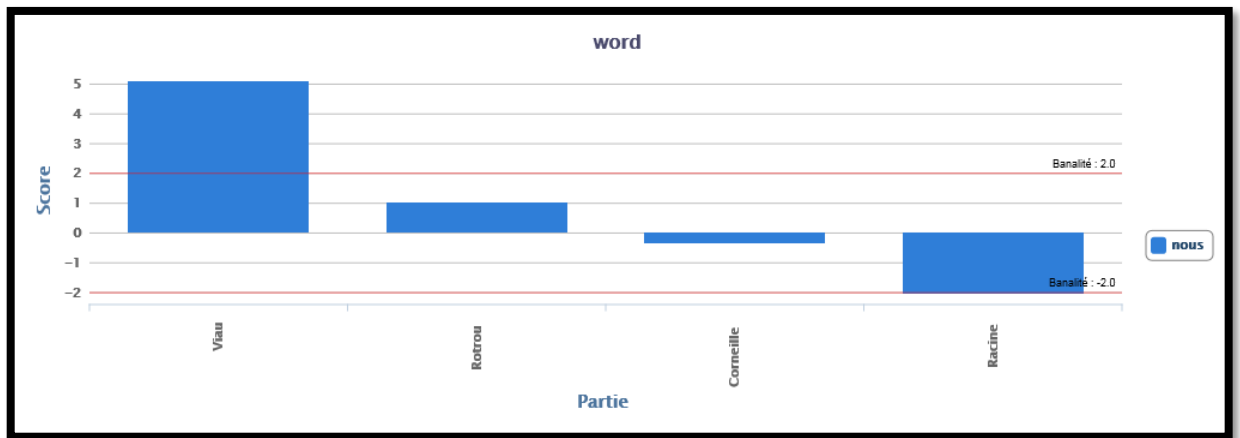


Diagramme (5) de spécificité du pronom *nous*

Pyrame et Thisbé, considérée comme *Le Roméo et Juliette* français¹³¹, se distingue naturellement des autres tragédies comme étant la pièce dans laquelle le « nous » est le plus employé, confirmant ainsi, que son écriture largement infusée de procédés lyriques¹³². En revanche, Racine, dont la plupart des intrigues amoureuses décrivent l'impossibilité d'un *nous* inclusif, est effectivement un auteur qui l'emploie moins que les autres.

Ces premiers coups de sonde et leur représentation sous forme de graphiques font émerger des évolutions dans l'emploi des pronoms d'adresse et de désignation de soi qui pour l'instant, sont plutôt conformes à ce que la critique a établi sur les tendances thématiques de chaque auteur. Il en va autrement de l'art de la conversation chez chacun. Si, à la vue de ces graphiques, les pièces de Corneille paraissent être, sinon les plus conversationnelles, en tout cas, les plus proches d'une certaine régularité dans l'emploi des pronoms personnels, ce n'est pas seulement parce qu'elles sont les plus nombreuses de notre corpus, c'est sans doute parce que c'est l'auteur qui a le plus diversifié ses modes de personnalisation du dialogue, étant reconnu pour avoir fait évoluer le dialogue tragique tout en expérimentant plusieurs modes d'adresse (Vialleton 2004, 298-99). Charles Muller relève déjà que chez Corneille, l'indice pronominal varie considérablement d'une pièce à l'autre, voire d'un personnage à l'autre (1965, 608-611).

¹³¹ Jean Rohou compare cette tragédie à *Tristan et Iseult* ainsi qu'à *Roméo et Juliette* (1996, 88).

¹³² Dans l'introduction de la dernière édition de la pièce de Théophile de Vau, Bénédicte Louvat-Molozay explique à quel point l'écriture lyrique infuse les dialogues dramatiques de Théophile de Vau au point que certains y ont lu une recatégorisation d'un poème en œuvre dramatique (Viau 2015, 25-31).

Cependant, quelques réserves peuvent être formulées sur ces résultats et surtout, sur les conclusions que nous tirons. Le corpus qui a servi de base aux calculs contenant une seule pièce de Viau, sept pièces de Rotrou, vingt pièces de Corneille et onze pièces de Racine, il est composé, pour la moitié de pièces de Corneille. Certes, le style de Corneille est celui qui varie le plus, mais il demeure celui d'un auteur en particulier, dont la spécificité peut être circonscrite. Les indices de spécificité calculés sont quelques peu biaisés par le fait que le corpus cornélien reste prépondérant ; comme l'atteste la représentation du corpus en fonction du nombre de mots :

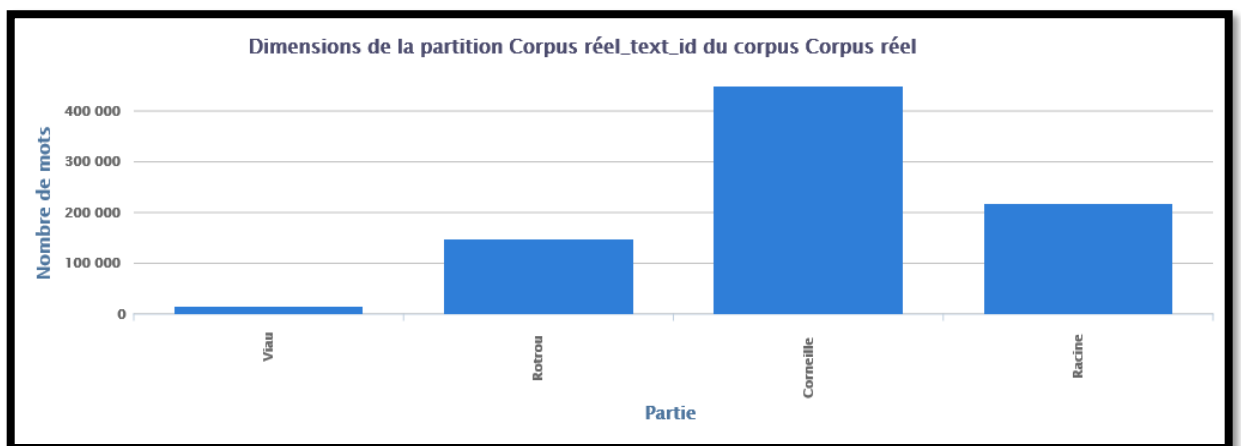


Diagramme (6) représentant le nombre de mots par auteur par rapport à l'ensemble du corpus

Les probabilités calculées sont relatives à une globalité qui n'est ni totalement homogène, ni bien pondérée. Dans cette perspective, il importe de relativiser les conclusions tirées de ces diagrammes pour se concentrer sur les résultats obtenus dans les colonnes propres à chaque auteur avant de les comparer entre eux.

B. Les résultats par auteur

Ainsi, à ces indices de spécificités qui soulignent la propension de chaque auteur à utiliser de façon privilégiée une forme plutôt qu'une autre, nous ajoutons les chiffres obtenus grâce au calcul des indices pronominaux. À partir du tableau qui dénombre les occurrences dans l'œuvre de chaque auteur, l'on effectue le décompte des pronoms personnels d'une part (P) et des pronoms et déterminants possessifs d'une autre (p). L'on obtient alors les résultats suivants¹³³ :

	Viau	Rotrou	Corneille	Racine
--	------	--------	-----------	--------

¹³³ Les résultats des indices pronominaux sont arrondis au centième au-dessus.

Effectif P	757	7221	25722	13000
Effectif p	363	4080	10476	5305
Indice pronominal	2,09	1,77	2,46	2,45

Tableau (2) Indices pronominaux par auteur

Les chiffres présentent ici l'avantage de ne pas tenir compte de la longueur de chaque œuvre et sont donc plus librement comparables entre eux que ceux fondés sur le calcul de spécificités. Conformément à ce qu'annonçait l'indice pronominal du corpus (2,31), les résultats par auteur tournent autour de 2 et sont donc conformes au genre de la tragédie classique. Cependant, relevons l'exception que constitue la tragédie de Théophile de Viau, à l'indice pronominal plus élevé que celles de Rotrou qui pourtant, lui succèdent de dix à vingt ans. En dehors de cela, l'indice est en progrès au fur et à mesure du siècle et pratiquement équivalent entre Corneille et Racine. Si l'on reconnaît aisément à Théophile de Viau le mérite d'avoir écrit une tragédie plutôt inclassable, qui tend aussi bien vers ses modèles humanistes que vers la tragédie classique régulière mais sans épouser parfaitement les contours de l'une ou de l'autre, elle brille également par son originalité car, malgré les six monologues dont les deux derniers qui se distinguent par leur longueur, elle laisse émerger un dialogue amoureux qui abat toutes les barrières. Même au sein de monologues ou en l'absence de l'autre, des marques d'interlocution apparaissent, annonçant certains traits d'écriture de Racine chez qui de nombreux monologues réactualisent des scènes d'interlocution fictive¹³⁴.

Sur les résultats pratiquement équivalents entre Corneille et Racine, Charles Muller précise :

Corneille commence très bas (*Médée*, 1,39) puis monte régulièrement jusqu'aux environs de 3, valeur qu'il dépasse dans deux tragédies, *Othon* et *Tite et Bérénice* ; la tragédie de Racine oscille entre 2 et 2,8, avec une reprise beaucoup plus basse pour les tragédies bibliques *Esther* et *Athalie* ; si l'on entrait dans le détail, on verrait que plus une tragédie est solennelle, plus l'indice est bas, l'inverse étant vrai quand le ton se fait plus libre. (1965, 608)

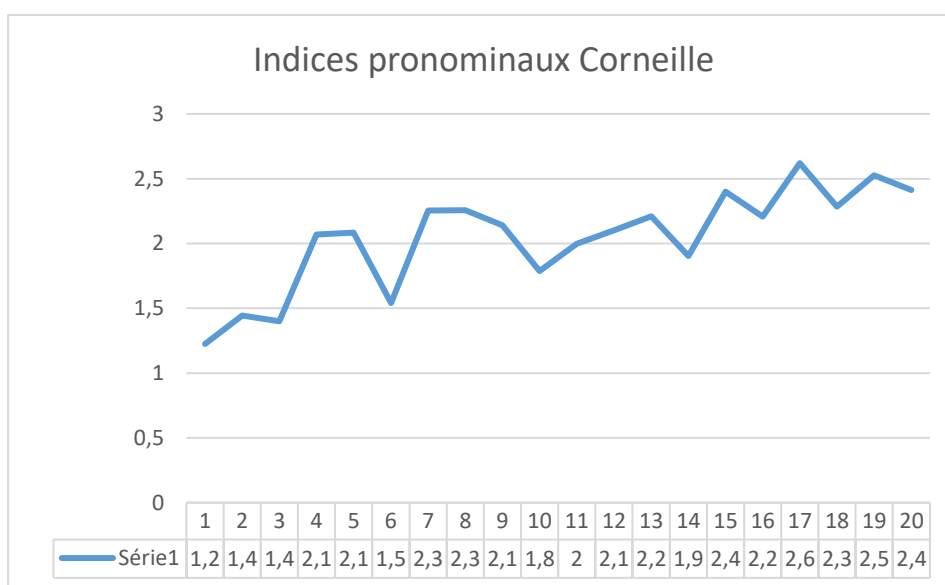
Ils doivent être relativisés d'une tragédie à l'autre. Chez Corneille, l'expérience au fil des années est marquée par une tendance à la personnalisation croissante du dialogue, tandis que chez Racine, cela dépendrait du style des pièces et celles des années 1689-1691 seraient moins personnalisées. En tout cas, de Rotrou à Racine, la tendance est clairement à la hausse, ce qui indique bien une évolution générale du style dialogique dans la tragédie dite « classique » en

¹³⁴ Voir chapitre 5, II.

diachronie. Rotrou, reconnu pour son art consommé de la pointe, ne mettrait pas son ingéniosité au service de l'interlocution, mais plutôt des figures¹³⁵.

L'ensemble des pièces de Rotrou présente l'indice pronominal le plus bas. Effectivement, à considérer les pièces distinctivement, seule *Iphigénie* dépasse le 2, alors qu'*Hercule mourant* présente un indice pronominal fort bas, de 1,1¹³⁶. Les pièces de la fin des années 1630 représentent ainsi un sursaut dans l'ensemble de la production de Rotrou car l'indice retombe assez bas, notamment dans les tragédies des années 1640, qui sont pourtant passées à la postérité. La tendance générale reste à l'augmentation de l'indice pronominal, ce qui apparaît clairement lorsque l'on regarde de plus près les fréquences du pronom « vous », alors qu'il n'y avait que 61 occurrences dans *Hercule mourant*, il y en a 316 dans *Cosroès*.

Chez Corneille, l'indice est en augmentation régulière d'une pièce à l'autre, comme le montre le graphique suivant, qui modélise la série des indices pronominaux dont les chiffres sont en Annexe 3 :



Graphique (1) : évolution des indices pronominaux dans les tragédies de Corneille de *Médée* à *Suréna*

Conformément à ce que dit Charles Muller, l'indice pronominal accuse une tendance générale à l'augmentation chez Corneille, il commence bas (1, 22 dans *Médée*) et atteint sa plus haute

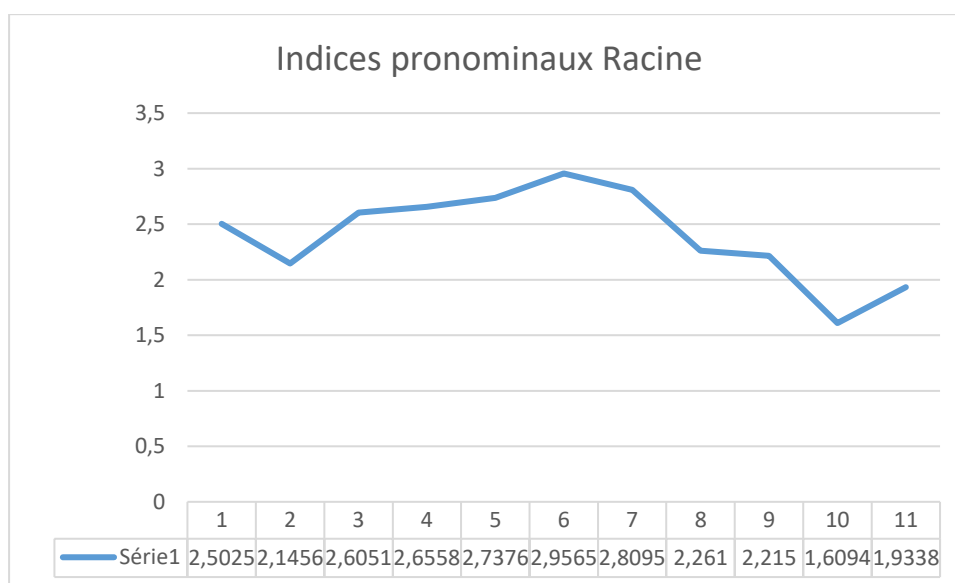
¹³⁵ C'est une tendance générale, sur laquelle nous reviendrons en deuxième partie, chez Corneille et Racine. Personnalisation du dialogue et langage figuré sont souvent inversement proportionnels (voir chapitre 6, I). Lorsqu'elle se fait imagée, l'interlocution repose davantage sur les apostrophes.

¹³⁶ Voir le tableau en Annexe 2.

valeur dans *Tite et Bérénice* (2, 53) selon nos calculs¹³⁷. Seule *La Mort de Pompée* (1, 54) entrave l'ascension de l'indice :

[...] plus une tragédie est solennelle, plus l'indice est bas, l'inverse étant vrai quand le ton se fait plus libre. Ainsi Corneille examinant *La Mort de Pompée*, écrivait : « Pour le style, il est plus élevé en ce poème qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits » ; en revanche, il constatait que son *Nicomède* était moins tragique que ses autres pièces : or, dans ces deux cas nous notons un écart sensible dans l'indice, une fois en baisse [1, 54], l'autre fois en hausse [2]. (1965, 608)

Quant à *Andromède* (1, 79), tout porte à croire que la baisse soudaine de l'indice est due au genre de la tragédie lyrique à machines : « Les tragédies à machines, proches de l'opéra, se distinguent aussi par un indice plus bas, tendant vers celui du lyrisme » (Muller 1965, 608). Les exigences propres à un sous-genre théâtral subsument celles d'un style d'auteur. L'indice pronominal est davantage un indicateur stylistique de genre que d'auteur. Cette tendance se confirme à l'analyse des pièces de Racine¹³⁸, dont les indices équivalent ceux du vieux Corneille.



Graphique (2). Evolution des indices pronominaux dans les tragédies de Racine de *La Thébaïde* à *Athalie*.

La première tragédie de Racine accuse un indice pronominal plutôt élevé (2,5) qui, en dépit de la légère baisse observée dans *Alexandre le Grand*, est en constante augmentation

¹³⁷ Sans doute parce que ses calculs n'étaient pas automatisés, les résultats chiffrés de Charles Muller diffèrent quelque peu des nôtres : « Corneille commence très bas (*Médée*, 1, 39), puis monte régulièrement jusqu'aux environs de 3, valeur qu'il dépasse dans deux tragédies, *Othon et Tite Bérénice* ; [...] » (1965, 608) La tendance observée est la même mais nos chiffres diffèrent de 1 à 5 dixième. La seule explication que nous avançons est la suivante : comme nous travaillons à partir de fichiers XML contenant également les dédicaces, examens, préfaces et arguments des pièces du corpus, sans doute ces discours qui ne sont pas théâtraux tendent-ils à faire baisser l'indice.

¹³⁸ Voir le tableau en Annexe 4.

jusqu'à *Bajazet*, point culminant de la courbe. Ensuite, l'indice baisse de façon plus significative dans les dernières tragédies antiques *Iphigénie* et *Phèdre*, avant d'atteindre les scores des premières tragédies de Corneille, notamment dans *Esther*. Si dans la première partie de sa carrière, le style interlocutif de Racine épouse la tendance à employer de plus en plus de marques de l'interlocution, dans ses dernières années, il a notamment à cœur de conférer plus de solennité à ses tragédies bibliques.

Le calcul des indices pronominaux chez chaque auteur ne débouche que sur une moyenne qui n'indique en rien une constante. La tendance générale est bien à l'augmentation de l'indice au fil du siècle et même, excepté Racine, au cours de la carrière d'un seul auteur. Les résultats confirment l'idée générale que le style de chaque dramaturge évolue au fil de sa carrière, de son âge mais surtout, varie en fonction du registre de la pièce. L'indice est souvent bas dans les pièces solennelles (*La Mort de Pompée*), chrétiennes (*Le Véritable Saint Genest*, *Polyeucte*, *Esther* et *Athalie*) celles qui ressemblent à la tragédie lyrique (*Andromède*). L'indice est au contraire plus élevé dans les pièces qui traitent de l'amour, de ses conflits et contiennent des dilemmes (*Pyrame et Thisbé*, *Tite et Bérénice*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*). En d'autres termes, alors que la tendance générale de la tragédie classique imprime une progression dans l'emploi des marques grammaticales de l'interlocution, les auteurs adaptent ponctuellement leur style à leurs sujets. Il conviendra de revenir¹³⁹ sur certaines lignes des tableaux en annexe, pour démontrer en quoi la fréquence plus ou moins élevée d'un pronom plutôt que d'un autre est indicielle d'un style appliqué à un sujet particulier.

III. Paradigme morphosyntaxique des outils d'interlocution

Les relevés effectués mettent en valeur l'existence de formes grammaticales qui signalent une allocution, la balisent dans le dialogue. Le système de l'interlocution et plus précisément, de l'adresse et de la désignation, ne se résume pas à ces seules formes, nous l'avons déjà dit. Dans la perspective d'une étude systématique, nous proposons d'associer la description morphosyntaxique de ces outils à celle du système en général. Le relevé exhaustif fait apparaître ainsi une triple réalisation du phénomène : grammaticale (dans les pronoms et

¹³⁹ Deuxième partie, chapitre 6.

les déterminants), verbale (verbes à l'impératif) et lexicale (dans les apostrophes). L'on peut aussi bien dire : « **Toi, tu** viens ! » que « **Paul, viens !** » ou « **Paul, viendras-tu** avec **ton** chien ? ». Nous soulignons ici les mots qui appartiennent au paradigme interlocutif. Si l'intégration des pronoms personnels et des déterminants possessifs va de soi comme nous l'avons déjà démontré, celle des apostrophes et des impératifs peut sembler moins naturelle. Pourtant, l'appellatif, quel qu'il soit, fait signe vers un interlocuteur et a souvent plus d'efficacité rhétorique qu'un pronom¹⁴⁰. De même, les verbes à l'impératif, bien que souvent semblables aux formes accolées à des pronoms sujets, ont comme « avalé » leur sujet qu'ils représentent par leur simple existence. Ne pas les inclure dans le paradigme reviendrait à nier l'existence de plusieurs centaines d'occurrences de P2, P4 et P5.

Plutôt que de reprendre les descriptions morphosyntaxiques des grammaires traditionnelles, nous souhaitons ordonner les occurrences qui marquent l'adresse et la désignation de soi dans un système qui combine leur nature (pronominale, déterminative, verbale et lexicale), leur réalisation morphosyntaxique et l'apport d'information engagé. Les lignes qui suivent consistent en une mise en ordre problématisée des diverses réalisations morphosyntaxiques du paradigme interlocutif. Influencé par les représentations scalaires de la psycho-systématique guillaumienne, le classement proposé ordonne les outils interlocutifs du corpus en fonction de leur grammaticalité et de leur lexicalité selon une évolution qui serait schématiquement la suivante :

Formes grammaticales —————> Formes verbales —————> Formes nominales

À l'origine du système, il y aurait les outils grammaticaux que sont les pronoms et les déterminants, lexicalement pauvres et prosodiquement discrets, qui en outre, sont les plus pauvres sémantiquement : *vous*, *toi*, ou *ton* ne tirent leur sens que du contexte. Un deuxième stade serait atteint avec les formes d'impératifs, qui représentent un moyen terme entre les pronoms (qu'elles contiennent) et les apostrophes parce qu'elles incluent aussi bien le critère désignatif pur des pronoms et une part de variabilité lexicale puisque presque tous les verbes présentent la capacité de se conjuguer à l'impératif. Elles sont plus variées que les pronoms et déterminants mais moins que les apostrophes. La dernière réalisation possible serait les apostrophes (au sens grammatical), véritables GN, qui, du fait de leur variabilité lexicale maximum par rapport aux autres, se prêtent davantage à la figuralité. D'ailleurs, elles ne

¹⁴⁰ Chacun répond systématiquement à l'appel de son prénom alors qu'un simple *toi* ou *tu* n'est pas aussi naturellement interprété comme une interpellation directe.

contiennent plus aucune trace morphologique de la deuxième personne. Les segments détachés en apostrophe sont généralement interprétés comme tels grâce au support d'un outil pronominal dans le reste de la phrase. C'est dire combien ce schéma en recoupe un autre, plus inconscient mais qui résume le cheminement de cette première partie :

Grammaticalité \longrightarrow Figuralité

Les représentations que nous proposons empruntent à la logique grammaticale guillaumienne qui considère la langue comme un processus en cours d'accomplissement. À l'origine, il y a les formes grammaticales, la matière interlocutive pure qui connaît des réalisations plus ou moins étoffées. L'ensemble des outils de l'interlocution se prête tout à fait à cette représentation puisqu'il est constitué d'unités grammaticales (pronoms et déterminants) qui ne présentent qu'une variation en genre et nombre mais aucune figuralité, et de mots ou groupes de mots qui non seulement contiennent un signifié plus vastes mais également, peuvent entrer pour certains (les GN) dans la formation de figure de style.

A. Le paradigme des pronoms et déterminants

L'état des lieux du système des pronoms d'adresse et de désignation de soi dans la langue du XVII^e siècle laisse penser que le fonctionnement morphosyntaxique des pronoms était encore conçu sur le modèle de la déclinaison latine¹⁴¹, ce qu'il a partiellement conservé en français classique et moderne. On distingue encore à la P1 et à la P2 exclusivement les formes de pronoms sujets (nominatif) *je / tu* des formes de pronoms objets *me / te*, qui correspondent déjà à une réduction de la déclinaison latine puisqu'elles ne distinguent plus l'accusatif et le datif. Enfin, une seule forme *moi / toi* équivaut aux anciens génitif, ablatif, datif et même vocatif. Dans une analyse qui excède le cas du pronom, le système casuel ne suffit pas à expliquer le paradigme des premières et deuxième personnes, tout simplement parce qu'il recouvre trois catégories différentes : les pronoms, les déterminants et le verbe¹⁴².

Il n'y a pas lieu ici de résumer les pages des grammaires traditionnelles sur le pronom. Nous proposons plutôt une description problématisée du paradigme selon deux axes : la personne (P1, P2, P4, P5) et la tonicité ou visibilité du mot. Ce choix s'inscrit dans la perspective phénoménologique annoncée par le titre et expliquée dans le chapitre I passé au prisme d'une écriture versifiée qui incite à ne pas négliger la nature sonore de ces mots, tant

¹⁴¹ Chapitre I, II.

¹⁴² Les expansions nominales aux pronoms, ainsi que les apostrophes feront l'objet d'un développement particulier en deuxième partie, chapitre 4, II, C et chapitre 5, I.

dans leur décompte syllabique que par la mesure de l'ouverture des sons qui les composent. Ainsi, nous ordonnons les remarques qui suivent non pas en fonction de leur rang personnel mais dans l'ordre d'un rapprochement transcatégoriel ordonné par le contexte syntactico-vocalique.

Au sein des pronoms personnels, on oppose la P1 et la P2 qui admettent toutes deux trois réalisations morphologiques différentes : *je / me / moi* aux P4 et la P5 qui n'en admettent qu'une : *nous* et *vous*. La réduction du nombre de formes à la P4 et à la P5 se retrouve dans la sous-catégorie des possessifs. On compte quatre formes de déterminants à la P1 et P2 : *mon, ma, mes, ton, ta, tes* contre deux à la P4 et P5 : *notre, nos ; votre, vos*. Enfin, il existe quatre formes de pronoms possessifs à la P1 et P2 : *mien (s), mienne (s), tien(s), tienne(s)* contre deux à la P4 et P5 *nôtre (s)* et *vôtre(s)*.

i. Un paradigme atone : les pronoms conjoints et les déterminants possessifs

D'un point de vue logique, l'on est autorisé à distinguer des formes autonomes, qui ne nécessitent pas le support d'un autre mot des formes dépendantes : les pronoms clitiques *je, me, nous* et les déterminants possessifs relèvent de cette catégorie tandis que les pronoms toniques, les pronoms possessifs et les impératifs admettent une indépendance syntaxique. Ce partage recoupe celui entre formes atones et toniques et correspond également à celui que l'on pourrait établir entre les formes monosyllabiques et celles de plus de deux syllabes. Prosodiquement, l'on entend la distinction entre les formes « légères » et dépendantes d'un verbe (pronoms clitiques) et les formes « lourdes » ou « sonores » et indépendantes. Ces dernières sont plus volontiers placées à la rime et donc plus visibles à l'œil tout comme plus sonores à l'oreille. Dans un distique tel que : « **Moi-même**, en qui l'honneur n'accepte aucune grâce, / **J'**aime en ce douteux sort tout ce qui **m'**embarrasse, » (Corneille, *Œdipe*, IV, 1, v. 1257-1258), le pronom « moi » placé à l'initiale du vers est plus sonore et plus visible que les deux pronoms atones élidés du vers suivant. Le premier vers sera davantage entendu comme asseyant la prépondérance de la P1 que le deuxième.

La notion de *clitique* touche aussi bien à la syntaxe qu'à la morphologie car les pronoms ainsi dénommés mettent en jeu une flexion (au moins à la P1) entre nominatif et accusatif¹⁴³ et laissent apparaître la même voyelle atone *e*, tout en étant monosyllabiques. Cette dénomination,

¹⁴³ Pierre Le Goffic considère que les pronoms sujets aussi bien qu'objets peuvent être qualifiés de « clitiques » (1993, 28).

synonyme de « pronoms conjoints » est particulièrement propre à la syntaxe du français classique, qui permet une plus grande lâcheté que le français moderne dans le placement des pronoms clitiques¹⁴⁴. Cependant, l'assimilation du clitique à la notion de discrétion syntaxique reste encore à prouver. Elle est assez nette en ce qui concerne les pronoms compléments, mais elle l'est moins pour les pronoms sujets, qui n'étaient pas encore obligatoire en latin et le sont devenus progressivement en ancien et moyen français ; or, s'ils restent toujours dans l'entourage proche du verbe, ils peuvent néanmoins en être physiquement séparés par d'autres pronoms clitiques et ils présentent donc une plus grande autonomie que les pronoms compléments, à mettre sur le compte de la qualité prédicative qu'ils avaient acquise en ancien français¹⁴⁵. Là où *je* est plus proche phonétiquement de *me*, l'assimilation vocale entre *tu* et *te* reste moins nette.

Disjoint ou conjoint, les pronoms *nous* et *vous* ne présentent pas de variation morphologique et lissent ainsi la distinction entre pronoms toniques et atones. Gérard Moignet, quand il représente le système des pronoms personnels en français moderne, rend compte de ces différences de fonctionnement entre atones et toniques en les associant à leur fonctionnement prédicatif. Il reprend la distinction de Gustave Guillaume entre pronoms « ontiques » (qui appartiennent au plan nominal, spatial et dimensionnels, considérés comme « prédicatifs) « existentiels » (qui appartiennent au plan verbal, temporel, a-dimensionnel, considérés comme non-prédicatifs) pour effectuer la représentation suivante¹⁴⁶ :

Rang personne	Pronom ontique (prédicatif)	Pronom existentiel (non prédicatif)		
1 ^{ère} simple	Moi	Je	Me	
2 ^{ème} simple	Toi	Tu	Te	
3 ^{ème} simple	Soi		Se	
3 ^{ème} simple	Lui	Il	Le	Lui
3 ^{ème} déterminée	elle		La	
1 ^{ère} double	Nous			
2 ^{ème} double	vous			

¹⁴⁴ Nous renvoyons aux pages consacrées aux variations syntaxiques des pronoms clitiques compléments dans *La Grammaire du français classique* de Nathalie Fournier (2002, 76-90).

¹⁴⁵ Gérard Moignet démontre qu'en diachronie, l'expression obligatoire du pronom clitique en ancien français contribue à faire du pronom sujet un mot prédicatif qui a évolué en mot non-prédicatif, à la différence des pronoms compléments disjoints (1965, 171).

¹⁴⁶ Nous reproduisons le tableau de Gérard Moignet, lequel propose une vision générale du système satisfaisante quant à la distinction paradigmatique que nous proposons (1965, 30).

3 ^{ème} multiple	Eux elles	Ils	Les	Leur
3 ^{ème} indéterminée		on		

La mise sur le même plan informationnel des pronoms *nous* et *vous*, toutes fonctions confondues, et des pronoms disjoints et toniques *moi* et *toi* corrobore l'idée que le partage combine le rapport prédicatif et prosodique car le son [u] est plus audible, tout comme le double son [wa] l'est plus que le son [ə].

Si le rôle syntaxique joué par les déterminants possessifs, qui sont dans une véritable situation de dépendance, justifie leur rapprochement avec les pronoms clitiques, il se fait au prix des approches grammaticales traditionnelles¹⁴⁷. De toutes les marques de personnes, le déterminant possessif est le plus souple parce qu'il varie en fonction de quatre paramètres (Riegel, Pellat et Rioul 2018, 288) : la personne, le nombre, le genre et même l'environnement phonétique (*mon* peut remplacer *ma* devant un mot commençant par une voyelle, comme dans « mon âme »). Il partage avec les pronoms clitiques l'aspect monosyllabique même s'il reste plus plastique qu'eux, et surtout, il n'a aucune autonomie syntaxique non plus.

Ces formes ont en commun d'être toutes *conjointes*, dénomination propre aux pronoms clitiques que nous étendons aux déterminants possessifs pour décrire leur rapport au nom qu'ils introduisent. Il resterait à démontrer que leur absence d'autonomie syntaxique est à mettre sur le plan de leur monosyllabisme pour prouver qu'il y a ici un paradigme « discret », « atone » par opposition à des mots toniques, dissyllabiques, « sonores » et visibles.

Rappelons que la distinction entre pronoms « prédicatifs » et « non-prédicatifs », que nous reprenons à Gérard Moignet, est une subtilité au sein du partage qu'il développe dans sa *Systématique de la langue française* (1981) entre parties de langues prédictives et non prédictives. Les pronoms personnels relèvent du non-prédicatif : « La matière notionnelle de ces vocables est presque exclusivement demandée à une prise de conscience, opérée par la pensée, des mécanismes de son propre fonctionnement » (1981, 20). Autrement dit, les pronoms personnels, lorsqu'ils sont employés en langue, ne font référence à aucune autre pensée que le rang de la personne qu'ils désignent, ils n'ont pas de genre, ils ne peuvent pas être régis par une

¹⁴⁷ Dans les grammaires contemporaines essentiellement. En effet, le système de la langue classique distinguait les déterminants possessifs en tant que formes « atones » des pronoms possessifs considérés comme « toniques ». (Spillebout 2007, 61).

préposition et n'ont d'autre consistance que désignative dans le discours. Pourtant, au sein de cette catégorie, Moignet affine cette théorie en démontrant que *moi*, *toi*, *nous* et *vous*, parce qu'ils ont un fonctionnement semblable à celui des substantifs (en tant que parties de langue prédicatives), peuvent être conçus comme des pronoms prédicativés, même s'ils ne présentent pas toutes les qualités notionnelles des parties de langue prédicative.

De façon générale, plus on s'éloigne de la grammaticalisation, plus les mots employés vont relever de la prédication au sens guillaumien du terme¹⁴⁸.

ii. *Un paradigme tonique : les pronoms disjoints et les pronoms possessifs*

Les pronoms disjoints des deux premières personnes se caractérisent par le son [wa] qui est prononcé en une seule syllabe mais noté par deux voyelles en français. D'après l'Alphabet Phonétique International, il s'agit de deux sons distincts : [w] + [a], soit l'addition d'un son semi-consonantique et d'un son vocalique. Curieusement, ce son n'est jamais prononcé en diérèse dans le corpus et lorsqu'il est placé en fin de vers, il rime avec d'autres mots en [wa]. Cependant, l'ouverture de la bouche qu'il implique, combinée avec le détachement graphique ou syntaxique confère aux mots *toi* et *moi* une résonance plus importante que celle des pronoms conjoints.

Régulièrement, les pronoms disjoints sont placés en début ou fin de vers et ils sont renforcés dans de nombreux cas de l'adjectif *même*. Ils partagent avec leurs homologues de P4 et P5 qui eux ne portent pas de distinction morphologique des qualités prédicatives qui sont d'autres surcroûts emphatiques. Pour les cas où ces pronoms apparaissent dans l'entourage d'un impératif, il y a là un petit bémol à notre théorie. Selon Gérard Moignet, les pronoms *moi* et *toi* consistent alors en des variantes combinatoires de *me* et *te* dont ils occupent les mêmes fonctions d'objet, et n'ont donc plus aucun caractère prédicatif (1965, 24). Cependant, à l'œil et à l'oreille, ils produisent le même effet que les pronoms toniques traditionnels.

À la différence des pronoms personnels conjoints dont la variation morphologique garde encore la trace des cas latins, ils sont aptes à remplir des rôles syntaxiques multiples, de l'apostrophe au complément circonstanciel et surtout, même dans des réalisations interlocutives, aptes à l'apposition comme le sont des noms. De ce point de vue, le

¹⁴⁸ Nous n'évoquons ici que brièvement la théorie guillaumienne de la prédicativité et renvoyons à l'introduction de la *Systématique de la langue française* (Moignet 1981, 1-26).

rapprochement avec les pronoms possessifs est doublement justifié. En effet, ces derniers ont la morphologie de GN puisqu'ils sont formés d'un article défini et d'un adjectif. Qui plus est, leur grande capacité à la nominalisation joue en faveur de leur appréciation nominale. Au minimum dissyllabiques, force est de constater qu'ils prennent plus de place que les autres pronoms par l'adjonction nécessaire de l'article défini à leur initiale. Les pronoms possessifs de P4 et P5 sont une exception à la règle puisqu'ils tirent leur distinction morphologique d'avec les déterminants possessifs singuliers du seul accent circonflexe. Il n'en demeure pas moins que les pronoms possessifs restent remarquables dans le discours parce qu'ils sont beaucoup moins nombreux que les pronoms disjoints : nous n'en avons dénombré que 766 dans le corpus contre plusieurs dizaines de milliers de pronoms personnels. Leur caractère exceptionnel assure également leur fortune figurale.

De même que les pronoms disjoints sont moins fréquents que les pronoms clitiques, les pronoms possessifs tendent vers l'exception sonore et visuelle. Notre hypothèse empirique que ces formes ont en commun une plus grande aptitude à la figuralité s'appuie ainsi aussi bien sur des critères morphologiques et sonores que sur des considérations morphosyntaxiques. En contexte, il s'avère que leur capacité prédicative se réalise différemment. Les pronoms personnels toniques sont régulièrement étendus d'une subordonnée tandis que les pronoms possessifs préfèrent des constructions prépositionnelles : « Je préparais la **mienne** à venger son outrage » (Corneille, *La Mort de Pompée*, IV, 4, 1366) ; ou très fréquemment dans des pièces qui traitent des rapports familiaux, la nominalisation : « Allez-y donner ordre, et me laissez ici / Entretenir **les miens** sur quelque autre souci. » (Corneille, *La Mort de Pompée*, III, 2, v. 939-944).

Ces formes peuvent donc être qualifiées de « fortes » parce qu'elles sont morphologiquement plus distinctes et donc plus audibles et surtout, davantage sujettes à l'exploitation stylistique de leur prédictivité¹⁴⁹.

B. Le paradigme verbal : les formes d'impératif

Les formes d'impératif relevées dans le corpus constituent un moyen terme entre le paradigme grammatical et le paradigme lexical. À la suite de Gérard Moignet, nous considérons l'impératif comme un « mode de discours » (1981, 84) et donc un élément de l'interlocution parmi d'autres, en l'occurrence, une des réalisations possibles de l'adresse. Le caractère adressé

¹⁴⁹ Voir deuxième partie, chapitre V.

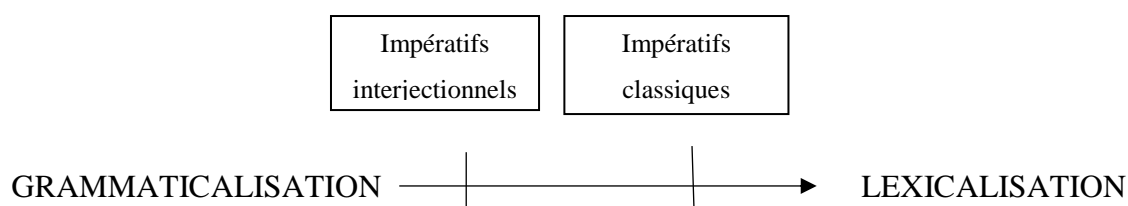
du mode impératif constitue un argument supplémentaire à la distinction avec le subjonctif dans l'expression de la modalité volitive. À la P1, P3 et P6, personnes qui excluent la P2, l'ordre est formulé grâce à l'appui du seul pronom personnel sujet. Le regroupement des formes d'impératif de P2, P4, et P5, très nombreuses dans le corpus, se justifie sur la foi du critère morphologique. Toutes sont exemptes de pronom sujet auquel est substitué le morphème personnel en fin de verbe¹⁵⁰. Si celui de P2 est discret et peu audible, ceux de P4 *-ons* et P5 *-ez* ou *-tes* sont aisément repérables à l'œil et à l'oreille et entrent régulièrement dans la composition des rimes.

Cependant, un certain nombre d'occurrences d'impératifs constituent des cas de grammaticalisation, à la frontière entre la catégorie verbale et l'interjection. C'est le cas des « allons », « va », « voyons », « écoutez » ou « va » qui sont relativement fréquents en début et en fin de scène ou de répliques, justement parce qu'ils relèvent de la fonction phatique du langage. La valeur d'adresse est plutôt assourdie dans ces formes qui confinent à l'interjection, d'autant plus lorsqu'il s'agit de formes équivalentes d'un « nous » de majesté. Dans le cas suivant : « **Allons**, Madame, **allons**. Je m'en vais vous unir. » (Racine, *Mithridate*, III, 5 v. 1093), les deux impératifs exprimés à la P4 pourraient être inclusifs si la fin de la réplique ne contenait pas ce *vous*, qui désigne Monime et Pharnace au moment où Mithridate feint d'imposer ce mariage à sa promise pour mettre à l'épreuve sa constance. Ce *vous* exclusif empêche l'interprétation en *nous* inclusif et confère aux deux impératifs une valeur d'interjection.

Pour toutes les autres, le morphème personnel remplaçant le pronom qui sert habituellement au repérage des éléments d'interlocution, le verbe indique à lui seul la situation d'interlocution, le cas d'une adresse condensée : « Dans le langage affectif et expressif, une image verbale synthétique, où le verbe contient son support personnel et où il est, de ce fait, en fonction de sujet, est plus adéquate qu'une image analytique, plus abstraite » (Moignet 1981, 85). Dans la perspective d'une lexicalisation de l'interlocution, l'impératif marque ainsi un nouveau pallier, celui où la personne grammaticale n'est plus que flexionnelle. D'un point de vue morpho-lexical, il s'agit bien d'une des formes les plus abouties de la personnalisation du dialogue. Là où les pronoms et les déterminants n'admettent aucun sens spécifique, les verbes à l'impératif présentent la double capacité d'indiquer la personne d'interlocution tout en exprimant l'une des réalisations possibles du procès : état, action, devenir, etc. Ces formes

¹⁵⁰ Nous n'excluons pas de pratiquer un relevé chiffré des formes d'impératifs de P2, P4 et P5 dans le corpus mais nous sommes encore en train de rechercher un moyen de le faire sur TXM.

particulièrement saillantes dans un corpus composé de discours permettent les variations morphologiques les plus évidentes de l'interlocution. En effet, si le morphème de P4 ne change pas, ceux de P2 et P5 varient en fonction du verbe et admettent au moins deux réalisations possibles (-e ou -s à P2 et -ez ou -tes à P5). En outre, comme il s'agit d'une réalisation modale de la conjugaison, les nuances sémantiques sont plus nombreuses que celles morphologiques, les verbes étant de longueur plus ou moins importante. Pratiquement tous les verbes du lexique sont aptes à former des impératifs, sauf certains verbes puissanciers comme « pouvoir » « devoir » et « falloir » (Moignet 1981, 86). Aussi, nous complétons le schéma proposé plus haut :



À nouveau, nous faisons appel au concept de grammaticalisation pour représenter une mise en forme progressive et distinguer des formes à la modalité volitive plus ou moins aboutie. Au sein du système interlocutif, nous repérons un sous-système verbal dont les occurrences s'ordonnent selon la même logique.

C. Le paradigme nominal : les apostrophes

Nous sommes déjà revenue sur les différentes façons de nommer les cas d'interpellation sous forme de GN dans le dialogue¹⁵¹. Pour l'instant, nous mettons de côté la portée des apostrophes (*ad hominem*, à un inanimé ou à une personne absente) soit le partage entre apostrophe grammaticale et apostrophe rhétorique¹⁵², pour ne nous concentrer que sur la nature nominale de ce procédé d'adresse. En langue française, l'apostrophe est décrite comme un GN en position détachée, généralement placé en début d'énoncé (Le Goffic 1993, 373-374) mais qui reste mobile. On la distingue par l'absence de déterminant, quoique dans notre corpus les apostrophes avec déterminant possessif sont fréquentes. Au sein du paradigme interlocutif, l'apostrophe se signale par son originalité. L'acte d'interpellation qu'elle sous-tend ne va pas

¹⁵¹ Voir Chapitre 1, II, B, vi.

¹⁵² Sur ce partage et les discussions qu'il suscite, voir l'article très éclairant de Marc Wilmet écrit en hommage à Martin Riegel et plaisamment intitulé : « L'apostrophe, un bouillon de culture rhétorico-grammatical » (Wilmet 2001).

de soi puisqu'à la différence des autres outils présentés, elle transpose la portée du GN, relevant naturellement de la troisième personne, dans le domaine de la deuxième personne :

[...] le nom, dans son fonctionnement habituel, est inapte à construire de la personne au sens grammatical du terme. De la sorte, c'est bien une forme non-personnelle, qui tire sa capacité de référer du déterminant qui l'actualise presque toujours. Or le nom mis en apostrophe a un fonctionnement complètement différent, qui se manifeste par une syntaxe elle-même tout à fait particulière (déterminant contraint ou absent, détachement) : la mise en apostrophe d'un nom transforme ce nom (une forme non-personnelle pour la praxématique¹⁵³) en une forme non seulement qui présuppose une deuxième personne, mais aussi qui la désigne directement, et cela en bouleversant la syntaxe traditionnelle du nom. L'apostrophe opère donc une sortie du domaine de la non-personne, pour être un outil de la construction de la personne. (Détrie 2006, 6)

L'apostrophe procède ainsi à une sorte de « nominalisation interpellative », qui lui garantit un statut exceptionnel à mi-chemin entre la prédication délocutive et l'interpellation, essentiellement marquée par la contrainte quant au choix de l'article. Le nom placé en apostrophe devient un indice déictique, ce qui le fait sortir de son cadre syntaxique habituel.

Dans la phrase, l'apostrophe n'a pas de véritable rôle, elle est décrite *a priori* comme un élément autonome vis-à-vis du reste de la proposition notamment lorsqu'il s'agit d'un NP seul ou d'un appellatif :

Je sais aimer, **Seigneur**, **je** sais garder **ma** foi,
Je sais pour un Amant faire ce que **je** dois,
Je sais à son bonheur **m'**offrir en sacrifice,
Et **je** saurai mourir si **je** vois qu'il périsse :
Mais **je** ne sais point l'art de forcer **ma** douleur
À pouvoir recueillir les fruits de son malheur.

(Corneille, *Othon*, IV, 3 v. 1331-1336).

L'apostrophe pourrait tout à fait être déplacée ou supprimée sans que l'énoncé devienne averbal, même si sa portée sémantico-énonciative en serait grandement affectée. Le segment mis en apostrophe est normalement toujours détaché¹⁵⁴, en tout cas, la ponctuation modernisée des éditions de notre corpus suit cette logique. La syntaxe du détachement est souvent analysée comme un signe que l'apostrophe ne se rattache à aucun élément du reste de la phrase, que rien ne semble la retenir, caractéristique qui expliquerait le champ grammatical restreint des termes pouvant assumer ce rôle:

La première contrepartie de cette émancipation d'une quelconque base de rattachement est son manque de liberté sur le plan de la classe grammaticale qui permet son actualisation : seuls les noms (propres et communs, auxquels s'ajoutent des constituants ayant subi une nominalisation), présentant un déterminant

¹⁵³ La praxématique considère le texte comme « une suite d'énoncés oraux ou écrits posés par leur producteur -et destinés à être reconnus par leur(s) destinataire(s)- comme un ensemble cohérent progressant vers une fin et parvenant à constituer une complétude de sens » (Détrie 2006, 9 ; Détrie et al. 2017, 385), position valorisant l'interaction dans la compréhension d'un énoncé que nous suivons.

¹⁵⁴ Le détachement reste un des principaux critères définitoires retenus par Catherine Détrie, même si elle précise qu'il n'est pas suffisant en soi, et doit être mis en rapport avec celui de la rupture de la linéarité énonciative et prosodique de l'énoncé produit par l'apostrophe (2006, 30-31).

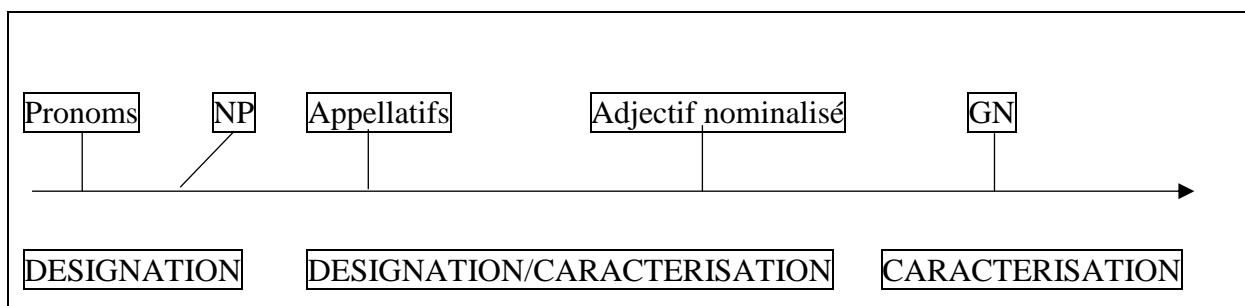
contraint (article défini, déterminant possessif), ou non déterminés [...], accompagnés ou non d'expansion, et les pronoms personnels de P2 ou de P5 peuvent être mis en apostrophe. (Détrie 2006, 31)

Le tableau suivant répertorie ces différentes modélisations morphosyntaxiques de l'apostrophe, à partir des cas présents dans le corpus :

Catégorie/ Nature de mot	Pronom personnel tonique (P2 ou P5)	NP	Appellatif	Adjectif (nominalisation)	GN
Construction simple	Pronom seul : « Toi »	NP seul : « Albin »	Appellatif seul : « Madame »	Adjectif seul « Ingrat » :	(Dét possessif) + Relationnè me ou NC : « mon frère »
Construction étendue (déterminée)		(Dét possessif)+ adjectif + NP « ma chère Monime »	(Dét possessif) + adjectif + appellatif « grand roi » (rare)	(Dét possessif) + adjectif nominalisé (absent du corpus)	(Dét) + NC+ adjectif « belle âme », « ma chère sœur »
Construction avec expansion caractérisante, souvent détachée	Pronom + expansion (GN / subordonné e) « Toi, l'objet de mon désir »	NP + expansion (rare)	Appellatif + expansion (rare)	Adjectif + expansion	GN déterminé + expansion

Notre tableau ordonne les différentes constructions de l'apostrophe selon une logique sensiblement différente des autres catégories de mots : de gauche à droite, de la plus désignative à la plus caractérisante. Conformément à ce qu'explique Le Goffic dans sa *Grammaire*, nous repérons des apostrophes pronominales, nominales (NP ou NC ou appellatifs), et adjectivales, c'est-à-dire caractérisantes, proches des insultes (1993, 373-375). Il apparaît ainsi que l'apostrophe met en jeu le critère de la variabilité dans l'adresse à autrui ou à soi, qu'elle peut soit uniquement désigner, soit caractériser, voire faire les deux. La double vocation de l'apostrophe : désigner et caractériser l'interlocuteur, nous paraît plus ou moins actualisée en fonction du type construit. Ainsi, le pronom seul mis en apostrophe représente le geste de désignation réduit à son plus simple appareil : un pronom tonique de la deuxième personne, spécifiant simplement la personne à qui le locuteur s'adresse. Dans ce cas, l'apostrophe ne

distingue pas autre chose que l'autre auquel je m'adresse est non-je. La désignation apostrophique se fait dénomminative avec le cas du nom propre, désignateur rigide qui discrimine l'autre dans l'ordre d'un rapport de connaissance (Détrie 2006, 64). Faire le choix d'un appellatif en apostrophe désigne l'autre en ajoutant souvent une caractérisation objective quant à soi qui consiste à se situer dans un rapport de politesse, de proximité ou de distance imposée par le rang social d'autrui spécifié dans l'appellatif. Dans notre corpus, l'on dénombre ainsi 1253 occurrences du mot « Seigneur » en apostrophe, ainsi que 57 de « Princesse » dans la même position¹⁵⁵. Inversement, les occurrences de « Madame » (958) dont le nombre est incomparable à celles de « Monsieur » (28)¹⁵⁶ soulignent la prédisposition des tragédies à exprimer une forme de déférence courtoise. Si la dénomination par le nom propre met la P1 en retrait, celle par l'appellatif situe le locuteur par rapport à son interlocuteur mais sans engager un rapport interpersonnel, sans vraiment assigner à l'autre une caractérisation qui souligne la subjectivité du locuteur. La pénétration du système de l'apostrophe dans celui de la caractérisation, au-delà de la désignation, a lieu lorsque le locuteur interpelle l'autre à l'aide d'un adjectif qualificatif toujours classifiant qui constitue un terme de qualité. Bien que ces apostrophes restent assez peu fréquentes dans le corpus, elles sont remarquables car elles constituent des insultes¹⁵⁷. Il est peut-être discutable de considérer les GN déterminés comme plus caractérisants encore que les qualificatifs en apostrophe, mais du seul point de vue métrique, qu'ils indiquent une relation comme dans « mon cher frère » ou qu'ils qualifient la personne à laquelle ils sont adressés : « grand roi », ils ont pour effet d'indiquer davantage un trait particulier conféré à l'interlocuteur que le fait qu'il est appelé dans l'échange. Le sous-système de l'apostrophe se prête ainsi au schéma suivant :



¹⁵⁵ Les calculs opérés par TXM montrent d'ailleurs qu'aucun de ces deux appellatifs en apostrophe ne sont employés chez Viau alors qu'il y a sensiblement le même nombre d'occurrences dans le vaste corpus des tragédies de Corneille que dans le corpus racinien plus restreint.

¹⁵⁶ Sans doute pour des raisons culturelles : ce titre est attaché au frère cadet du roi dans le système relationnel d'Ancien Régime.

¹⁵⁷ Sur le rapport entre terme d'adresse et insulte, Dominique Lagorgette démontre que les adjectifs qualificatifs employés seuls et en apostrophe constituent des insultes (2003, 59).

La flèche indique qu'il s'agit d'une tension propre au paradigme, d'une double potentialité, dont l'actualisation dépend souvent du contexte et notamment, de l'association ou non à une expansion.

L'ordonnement des premières lignes ainsi justifié, relevons que ces différentes formes présentent des aptitudes variables à l'expansion que nous distinguons dans le tableau : soit il s'agit d'un enrichissement au sein du GN mis en apostrophe, soit il s'agit d'une expansion caractérisante, sous forme de GN (apposition) ou de proposition subordonnée relative (épithète). Elles confèrent alors une dimension nouvelle ou supplémentaire de caractérisation à l'apostrophe initiale.

L'on observe que les apostrophes sans expansion sont plus faciles à déplacer, voire à supprimer, que celles qui en comportent une. Concrètement, il s'agit essentiellement des appellatifs, des NP et des GN déterminés. Les pronoms en apostrophe sont presque tout le temps assortis d'une expansion caractérisante dans le corpus. Paradoxalement, plus l'apostrophe est un GN déterminé, moins elle est expansée¹⁵⁸, comme nous l'observons dans l'exemple suivant tiré de *Phèdre*. Ainsi, la double apostrophe d'Hippolyte à Thémistocle exemplifie aussi bien le cas d'un nom commun en apostrophe et d'un pronom étendu d'une proposition subordonnée relative pour désigner la même personne. Le nom commun suffit alors que le pronom est expansé :

Ami, qu'oses-tu dire ?
Toi qui connais mon cœur depuis que je respire,
Des sentiments d'un cœur si fier, si dédaigneux,
Peux-tu **me** demander le désaveu honteux ?

(Racine, *Phèdre*, I, 1 v. 65-68).

Le précédent tableau souligne à quel point l'apostrophe rend possible la figuralité lexicale et par là-même, le trait de style ou la figure. Chacun des types susmentionnés présente la capacité syntaxique d'être étendu d'une expansion, d'un GN ou d'une subordonnée relative, qui peut prédiquer sur l'apostrophe dans la mesure où il apporte une information complémentaire, mais ces constructions ne sont pas obligatoires. Elles varient d'un auteur à l'autre et d'une époque à l'autre même si nous pouvons relever certaines constantes, parmi lesquelles, la forte récurrence

¹⁵⁸ Évidemment, ces hypothèses méritent d'être plus amplement développées mais nous réservons aux chapitres 4 et 5 de la deuxième partie l'analyse de la syntaxe externe de l'apostrophe et surtout, les hypothèses concernant son caractère prédicatif plus ou moins marqué en fonction du type d'expansion qu'elle construit. Nous soutiendrons alors la thèse d'une apostrophe au fonctionnement syntaxique pluriel, soit autonome lorsqu'elle n'est pas coréférente à un autre élément de la phrase, soit plus ou moins prédicative. Nous évaluerons ainsi la porosité des frontières avec l'apposition lorsque l'apostrophe est coréférente à un autre élément de la phrase et surtout, lorsqu'elle est complétée par des expansions. Nous construirons alors une échelle de prédictivité en nous inspirant de Marc Wilmet (2001).

d'étendre un pronom en apostrophe d'une proposition subordonnée relative. Le procédé réapparaît plus loin dans la même pièce, lorsqu'Aricie s'adresse à sa confidente Ismène, au sein d'un récit qui retrace son histoire et s'avère finalement très peu adressé :

Ô **toi qui me connais, te** semblait-il croyable
Que le triste jouet d'un sort impitoyable,
Un cœur toujours nourri d'amertume et de pleurs,
Dût connaître l'amour, et ses folles douleurs ?

(Racine, *Phèdre*, II, 1 v. 417-420)

Bien que l'apostrophe remplisse ici un rôle interpellatif discutable, en tout cas mineur, sa structure interne prouve à quel point le pronom reste difficilement seul en apostrophe dans la langue tragique, sans doute considéré alors comme trop familier¹⁵⁹. Apostrophe nominale et apostrophe pronominale ne sont pas symétriques ni superposables. Catherine Détrie remarque à juste titre qu'on ne peut pas substituer une apostrophe pronominale à une apostrophe nominale (2006, 191), postulant par là un fonctionnement distinct que nous étayerons par la suite. En attendant, il nous semble que puisque l'apostrophe nominale fonctionne comme un désignateur rigide, à la façon d'un NP, faisant ainsi passer le nom commun de la non-personne à la personne, le GN ainsi formé est plus accompli sur le plan de la désignation et de la discrimination à effectuer, que le pronom. Nous expliquons de la sorte le caractère davantage grammatical de l'apostrophe pronominale, à la différence de l'apostrophe nominale. Cette grammaticalité faisant trop pencher l'apostrophe du côté de l'outil, ce qu'elle n'est pas, le pronom ainsi mis en apostrophe donne plus régulièrement lieu à une expansion caractérisante ou à une apposition.

Dans le discours théâtral, l'apostrophe est pratiquement tout le temps coréférente à un support personnel exprimé dans la phrase (pronom sujet, objet, déterminant possessif ou verbe à l'impératif) : « **Inspirez-moi, grand Dieux ! inspirez-moi** des peines / Dignes de **mon** courroux et dignes de **vos** haines » (Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, III, 3, v. 791-792). Ici, l'apostrophe « grands Dieux » est coréférente au sujet non exprimé des verbes à l'impératif et à la personne incluse dans le déterminant possessif. Lorsque l'apostrophe est longue ou adressée à soi, la co-référence à un support pronominal ou déterminatif est même obligatoire pour lever l'ambiguïté entre l'interprétation en apostrophe ou en GN complément circonstanciel : « **Fidèle gardien des Destins de ton maître, / Arbre**, que tout exprès **mon** charme avait fait naître, / **Tu nous** défendrais mal contre ceux de Jason, / **Retourne** en ton néant, et **rends-moi** la Toison. » (Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, IV, 5, v. 2026-2029). De ce fait,

¹⁵⁹ Une des hypothèses développées dans le chapitre 4 est que l'apostrophe pronominale seule n'est pas ressentie comme convenante dans la tragédie, à l'inverse, l'apostrophe pronominale étendue est un trait de style du discours tragique.

l'apostrophe entretient des rapports étroits avec l'apposition et nécessite une analyse énonciative fine pour lever l'équivoque qui peut exister dans la distinction du thème et de l'apport.

L'apostrophe a donc très certainement une véritable autonomie syntaxique qui est cependant contrecarrée par deux faits que l'observation du corpus nous a permis de mettre au jour. D'une part, elle est pratiquement tout le temps coréférente au sujet pronominal exprimé ou à une deuxième personne matérialisée par des déterminants ou des pronoms possessifs. D'autre part, elle est très régulièrement étendue d'une expansion caractérisante ou d'une apposition et donc fonctionne comme un thème support de prédication, à la façon des autres segments détachés de la langue française. Ces deux considérations nous conduisent donc à faire de l'apostrophe la marque d'interlocution non seulement la plus élaborée d'un point de vue lexical mais également la plus complexe d'un point de vue syntaxique, consistant ainsi en un point d'aboutissement dans l'élaboration problématisée du système interlocutif mis en œuvre dans l'écriture tragique.

Des déterminants et pronoms aux apostrophes en passant par l'apostrophe, le système interlocutif construit par les termes d'adresse et de désignation de soi dans les tragédies du XVII^e siècle s'ordonne selon un enrichissement progressif du grammatical au lexical. Si les pronoms personnels toniques relèvent finalement aussi bien du paradigme pronominal qu'apostrophique, c'est justement parce que ces formes sont les plus aptes à la prédication et que leur statut originellement grammatical est constamment renégocié dans le discours.

Conclusion partielle : richesse du paradigme interlocutif

L'intégration des formes P4 et P5 ainsi que des impératifs et des apostrophes à notre étude de l'adresse et de la désignation de soi élargit considérablement la perspective plus restreinte des variations entre tutoiement et vouvoiement dans l'interlocution. Ces formes doubles, verbales et lexicales soulignent à quel point l'interlocution est au centre du discours et conditionne aussi bien le positionnement du locuteur que la place assignée à l'interlocuteur. Il existe ainsi un système de base, grammatical, qui décline des formes déterminatives et

pronominales selon le rang de la personne et les fonctions syntaxiques auquel s'ajoutent d'autres marqueurs déictiques qui demandent une interprétation aussi bien en situation d'interlocution que pour l'analyste qui les repère. Le système présenté est donc autant morphosyntaxique que subjectif, il repose sur notre perception relative à la performance interlocutive de telle ou telle forme. Nous avons pris le parti d'exclure les séquences nominales ou pronominales d'illocution de l'interlocuteur justement parce que cette opération conduit à la sortie du système de l'adresse, même si les conditions morphosyntaxiques dans lesquelles elle s'effectue ne sont pas si différentes que celles de l'interlocution.

À travers la description et l'analyse morphosyntaxique partiellement numérique du système interlocutif, nous apprécions, d'une part, la grande fréquence et la représentativité des marqueurs dans le discours tragique, d'autre part la potentielle prédication dont ils sont le support. La combinaison de la récurrence au potentiel prédicatif des outils interlocutifs ordonne des effets de style propres au genre et parfois, à chaque auteur, ce qu'il nous reste encore à explorer. D'ores et déjà, les outils de l'analyse textométrique prouvent que ces marqueurs sont indiciels d'une incorporation de l'interlocutivité spécifique à la tragédie. Dès lors, le système grammatical enrichi par les formes verbales et nominales se complexifie du fait même de la concurrence entre ces différentes formes. Nous avançons donc l'hypothèse que la richesse du système est symptomatique d'un partage régulièrement négocié entre l'usage conversationnel et le choix stylistique.

C'est pourquoi la fréquence relative du tutoiement et du vouvoiement ainsi que de l'apostrophe nécessite d'être explorée au regard des usages conversationnels de l'époque, afin de déterminer dans quelle mesure le système ainsi construit relève du choix stylistique ou de la reproduction de l'usage conversationnel.

CHAPITRE 3 : RÉGULARITÉS ET INFRACTIONS DANS LE SYSTÈME INTERLOCUTIF TRAGIQUE

C'est une impertinence extrême d'introduire deux personnes tellement égales et de faire que l'un parle à l'autre comme s'il était son écuyer, ou son Valet de chambre, et que cet autre le souffre.
Subligny, La folle Querelle ou la critique d'Andromaque, I, 5

Le goût du public pour la conversation mondaine influence fortement l'écriture théâtrale, comme l'ont démontré entre autres Norbert Elias (1991) et Jean-Yves Vialleton (2004). Mais en considérant la chose littéraire, il n'est pas aisé d'admettre qu'elle ne verse pas complètement dans la stylisation du discours naturel. Les siècles qui nous séparent de cette civilisation rendent difficile l'appréhension du partage entre le fait de style et la reproduction, non pas réaliste (terme anachronique) mais vraisemblable, aussi bien pour le public de l'époque que pour nous lecteurs et spectateurs modernes, de la conversation de l'époque. Il nous appartient alors de relire les traités de conversation et de poétique du XVII^e siècle pour dénouer les fils du trait de style et de la représentation de conversation, tout en démontrant que leur entrelacement constitue le principe même de l'écriture théâtrale.

Au XVII^e siècle, la civilité appliquée à l'écriture littéraire est dite « bienséante »¹⁶⁰. S'adresser à autrui de façon polie est bienséant et c'est ce principe qui conduit non seulement l'écriture des dialogues tragiques, mais également l'intrigue des œuvres. Aussi bien dans les traités de conversation que dans ceux de théâtre, l'on observe une contamination de ces deux termes : Courtin institue dès les premières pages de son *Nouveau traité de civilité* (1671) une synonymie entre « civilité » et « bienséance » : « Ainsi donc la civilité vient de la bienséance » (1998, 62), Jean-Baptiste de La Salle intitule son traité de conversation *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* (1782) et Chapelain admet que l'on raconte ou décrit des situations choquantes mais « avec des paroles honnêtes » (Cité par Scherer 2014 [1986], 386) car les mots heurtent moins que les idées, tant que la bienséance est respectée.

À ce sujet, le tutoiement, les injures ou les situations d'in vraisemblances conversationnelles que sont les monologues et les apostrophes, devraient déranger le spectateur. Mais il est paradoxal de constater que dans la plupart des manuels d'histoire de la langue, les

¹⁶⁰ Furetière n'enregistre que l'adjectif.

exemples qui illustrent le partage entre tutoiement et vouvoiement sont presque systématiquement empruntés au théâtre. Plus surprenant encore est le constat que tous les exemples de « tutoiements », notamment dans l'ouvrage de Ferdinand Brunot (1913), sont tirés du théâtre classique, écartelant notamment l'écriture racinienne entre le canon et l'exception qui confirme la règle.

Dès lors, si nous reconduisons l'hypothèse selon laquelle l'écriture théâtrale se polit au fur et à mesure du siècle, il nous faut déterminer ce qui, dans les usages conversationnels de l'adresse et de la désignation de soi, relève de la norme théâtrale et ce qui s'en distingue.

I. Quelques cas typiques du dialogue tragique

Partant du principe que le dialogue de théâtre est une conversation stylisée, il nous appartient de dresser un état des lieux de tous les modes d'adresse qui, dans le dialogue tragique, se constituent en canon au fil du XVII^e siècle pour vérifier leur plus ou moins grande distance avec les usages admis dans la conversation de l'époque.

A. Les usages du vouvoiement au XVII^e siècle : un mode d'adresse normé

Le vouvoiement étant le mode d'adresse régulier et courant dans la conversation mondaine de l'époque, il s'agit naturellement de la forme d'échange privilégiée dans les tragédies.

i. Petite histoire du vouvoiement

En diachronie, le *tu* préexiste au *vous*, comme le souligne Philippe Wolf dès le commencement de son *Histoire internationale du vouvoiement* (1994). Le vouvoiement comme énallage de personne est à l'origine une réponse au *nous* de majesté employé par les empereurs romains au cours des premiers siècles. Le pouvoir étant alors de nature tétrarchique, le *nous* de majesté s'impose dans tous les textes officiels. En réponse, il suscite un *vous* de déférence. Même lorsque le pouvoir impérial redevint personnel, le *nous* de majesté et le *vous* de déférence subsistent. Ainsi, dans un corpus de tragédies dont plusieurs ont pour personnages des empereurs issus de l'histoire antique, les énallages personnelles que sont le *vous* de politesse et le *nous* de majesté traduisent aussi bien un usage historique de l'adresse au supérieur et de la désignation de soi qu'un emploi contemporain, représentatif des usages conversationnels de la haute société dans laquelle et pour laquelle sont rédigées ces pièces. Pourtant, le tutoiement

demeure longtemps de rigueur à tous les échelons de la société. C'est seulement à l'époque de Charlemagne que le vouvoiement se généralise entre et envers les détenteurs du pouvoir spirituel. La littérature écrite en ancien français reste indécise quant à l'emploi différencié du tutoiement et du vouvoiement alors qu'à cette époque, la division du pouvoir féodal sur le territoire français conduit à la généralisation du vouvoiement envers tous ceux qui occupent une position élevée dans la société :

L'émiettement de la puissance impériale entre grands seigneurs territoriaux s'accompagne d'une utilisation du vous à l'égard de tout détenteur d'un pouvoir, et selon une hiérarchie de la naissance, de l'âge, de la fortune, du sexe, de la profession, etc. Dans la langue d'oc du XII^e siècle, les troubadours vouvoient leur dame qui, par définition, est une femme de condition supérieure. (Chevé 2012, 50)

Par conséquent, le vouvoiement au sein de la sphère privée est de mise envers les plus âgés et ceux qui détiennent l'autorité sans que les règles de variation avec le *tu* soient précisément établies. Un enfant s'adresse à son père comme un sujet à son seigneur. La féodalité introduit donc la notion de hiérarchie dans l'emploi du *vous* sauf dans les conversations entre nobles ou personnes de la bonne société où le vouvoiement est de mise. Les usages littéraires témoignent de l'évolution des emplois civils et se fixent à partir du XIII^e siècle. Au XVII^e siècle, sous l'influence de la préciosité et des multiples ouvrages de civilité qui ont fleuri depuis le début du XVI^e siècle, le *vous* de déférence est de rigueur envers les personnes de haut rang mais également dans les conversations intimes (Mme de Sévigné dans ses *Lettres* ne déroge jamais à cette règle, malgré toute l'affection qu'elle porte à sa fille). Cependant, le théâtre est toujours pointé comme le genre littéraire faisant le plus abondamment usage du tutoiement, ressenti comme un décalage avec les emplois civils¹⁶¹ tantôt interprété comme une faute tantôt comme le témoignage linguistique d'un mouvement de passion. S'il est vrai que le tutoiement est plus fréquent au théâtre que dans les autres genres littéraires conversationnels, comme l'épistolaire, il n'en demeure pas moins que le vouvoiement est le mode allocutif le plus courant, comme en témoignent les chiffres précédemment calculés (6190 marques de P2 contre 19109 marques de P5 dans le corpus).

Ce constat vient du fait que les tragédies sont écrites dans une langue civile, qui respecte, la plupart du temps, les codes de la conversation en vigueur. En effet, les remarques abondent dans les manuels de civilité et de bon usage de la langue sur le vouvoiement. Elles vont toutes

¹⁶¹ Nous renvoyons aux pages consacrées au tutoiement dans un dossier sur l'évolution de la politesse issu de la revue *Historia*, rédigées par l'historienne Joëlle Chevé. Les deux cas de tutoiement réciproque entre amants du théâtre cornélien relèvent selon elle « du souci de Corneille de restituer la vérité des mœurs antiques » quand le brusque passage au vouvoiement dans *Phèdre* est conçu comme un « ressort dramatique très efficace » (Chevé 2012, 50-54).

dans le même sens : il est largement préféré dans la conversation dite « civile » au tutoiement, qui est normalement réservé aux domestiques parlant entre eux ou bien au maître envers son domestique ou, éventuellement, son confident. Dans un article fondateur « The pronouns of Power and Solidarity » (Brown et Gilman 1960), les sociolinguistes américains retracent l'histoire de la distinction entre les pronoms *tu* et *vous* dans les langues européennes qui marquent cette différence. En fonction de l'emploi réciproque ou non des pronoms d'adresse, sont dégagés des rapports de pouvoir ou de solidarité. La règle générale est la suivante : entre égaux, on emploie le même pronom d'adresse (TT ou VV) dans l'établissement d'une relation de solidarité et les emplois asymétriques dénotent une relation de pouvoir en faveur de celui à qui l'on adresse un *vous*. Ainsi, un des traits distinctifs du système des personnes dans les tragédies est que les maîtres tutoient leurs valets ou confidents qui eux les vouvoient¹⁶².

In later centuries Europeans became very conscious of the extensive use of V as a mark of elegance. In the drama of seventeenth century France the nobility and the bourgeoisie almost always address one another as V. This is true even of husband and wife, of lovers, and of parents and if the child is adult. (Brown et Gilman 1960, 256-57)

[Au cours des derniers siècles, les européens ont vraiment pris conscience de l'extension des emplois du *Vous* comme marque de distinction. Dans le théâtre du XVII^e siècle en France, les membres de la noblesse ou de la bourgeoisie se vouvoient presque systématiquement. C'est valable aussi bien entre mari et femme, qu'entre amants et qu'entre parents si l'enfant est adulte.]

Cet usage du pluriel métaphorique comme signe de politesse et de distinction a duré plusieurs siècles, en tout cas, il n'a pas connu de véritables évolutions avant la Révolution (Brown et Gilman 1960, 266).

En se référant non seulement à cette étude mais également à d'autres plus récentes mais moins efficaces, Jean-Yves Vialleton classe les différents emplois du vouvoiement et du tutoiement en partant des formes exprimées dans le dialogue pour ensuite définir l'adresse et la relation selon une démarche empirique. Il conçoit le vouvoiement comme une forme encore plus altérée d'identification à soi que le *tu* :

Dans la série orientée mise en évidence ici, le *vous* n'est pas interprété comme une pluralisation du *tu* ni comme une illimitation, mais comme une combinaison du *tu* et du *il* et c'est en effet l'autre valeur habituelle de la seconde personne du pluriel. La sémantique du régime de l'appareil formel de la civilité pourrait donc être décrite comme une pensée de l'altération croissante à partir de l'identité à soi-même. (2004, 310)

Nous adhérons tout à fait à cette conception du *vous* non seulement comme une marque d'éloignement vis-à-vis du *tu* mais surtout, vis-à-vis du locuteur, selon le régime scalaire

¹⁶² Il n'est donc pas exclu que dans des scènes de confidences entre égaux, le vouvoiement soit employé, par exemple dans la scène 1 de l'acte I de *Pertharite*, de Corneille, où l'épouse du roi de Lombardie, Rodelinde, se confie à un seigneur lombard, Unulphe.

proposé par Guillaume¹⁶³. Sur la foi que *vous* est le pronom qui marque la plus grande distance avec *je*, jusqu'à équivaloir à une forme de délocution respectueuse, Jean-Yves Vialleton en étudie les emplois selon la relation entre les personnages et en fonction de la variation existant ou non au sein de cette relation. Le vouvoiement correspond alors à plusieurs configurations possibles, fixes ou évolutives (Vialleton 2004, 312-320)¹⁶⁴. En partant du principe que la tragédie possède un système unique, qui s'actualise en un style particulier à chaque pièce, Jean-Yves Vialleton propose de distinguer six types de relations : relation TT stable, variation TT-VV au sein d'une pièce, variation TT-TV-VV, variation TV-VV et VV sans variation (2004, 311-312).

ii. *La relation VV stable : une relation égalitaire ?*

Comme Jean-Yves Vialleton le remarque à juste titre, les relations de vouvoiement réciproque stables (ce qu'il nomme « VV sans variation ») sont finalement assez rares dans la tragédie. Souvent, il s'agit d'un état de la relation qui consiste en une évolution (2004, 319). Le relevé exhaustif des modes d'adresse actualisés dans les pièces du corpus en fonction du rang des personnages (rois, princes, seigneur ou confident) et de leurs rôles dans l'intrigue (relation politique, amoureuse) révèle qu'il n'existe pas¹⁶⁵, en soixante ans d'écriture tragique, chez les quatre auteurs étudiés, un seul type de relation qui soit stablement codé par le vouvoiement ou le tutoiement (réciproque ou non d'ailleurs). En revanche, il plusieurs constantes connaissent de rares exceptions, tout du moins pour le vouvoiement.

Le vouvoiement correspond généralement au mode d'adresse utilisé entre frère et sœur, tout du moins si l'un des deux n'est pas empereur ou roi, égalitaire et s'explique par le rang social élevé des personnages¹⁶⁶. Dans *l'Antigone* de Rotrou et dans *La Thébaïde* de Racine, Antigone vouvoie ses frères, de même Médée, son frère et sa sœur dans *La Conquête de la Toison d'or* de Corneille. À l'exception de la relation fratricide entre Etéocle et Polynice, illustrée aussi bien dans *Antigone* de Rotrou que dans *La Thébaïde* par un tutoiement réciproque¹⁶⁷, les frères et sœurs se vouvoient dans les tragédies. En dépit de cela, quelques

¹⁶³ Voir chapitre 2, I, B, ii.

¹⁶⁴ Nous reprenons les distinctions relationnelles établies par Jean-Yves Vialleton. Il classe les cas de vouvoiement en fonction des types d'adresse employés dans le dialogue. Sa modélisation du système sous une forme évolutive a l'avantage d'être la plus fidèle à la personnalisation du dialogue. En effet, il n'y a que peu de cas de relations qui impliquent un emploi stable des pronoms d'adresse.

¹⁶⁵ Voir notre tableau en Annexe 5

¹⁶⁶ Toutes les interprétations proposées dans ce chapitre reposent sur l'analyse du tableau établi en Annexe 5.

¹⁶⁷ Le tutoiement réciproque figure alors comme une illustration langagière des épées pointées lors de la seule et unique confrontation sur scène des deux frères dans *La Thébaïde* (IV, 3) où le privilège est laissé à la stichomythie.

exceptions à cette régularité interactionnelle perdurent, notamment lorsque la relation fraternelle se dégrade (VV-TV ou VV-TT). Par exemple, Mardesane maudit son frère en faisant exceptionnellement usage du tutoiement, d'autant plus incivil que Syroès s'apprête à devenir roi : « **Allons, règne Tyran règne** enfin sans obstacle, / [...] Par un proche revers, que **tu** ne prévois pas, / **Tes** plus chers confidents vengeront **mon** trépas. » (Rotrou, *Cosroès*, V, 3, v.1532-1538). De même, un bref passage de VV à TV est effectué par Attale lorsqu'il s'emporte contre son demi-frère le temps d'une seule réplique, fait assez rare : « Peux-**tu** bien **me** connaître, et tenir ce langage ? » (Corneille, *Nicomède*, I, 2 v. 235), mais cette tentative d'intimidation est résorbée par leur confrontation suivante qui donne lieu à un VV réciproque. Plus complexe est la relation entre Camille et Horace, soulignée par plusieurs critiques, dont Marmontel qui estime que leur tutoiement reflète un « sentiment exquis de la vérité des mœurs » (1867, 415). En effet, alors qu'ils se vouvoient, Horace initie un tutoiement non-réciproque qui marque sa récente élévation sociale : « **Vois** ces marques d'honneur, ces témoins de **ma** gloire, / Et **rends** ce que **tu** dois à l'heur de **ma** victoire. » (Corneille, *Horace*, IV, 5 v. 1255-1256). Camille continue à le vouvoyer sans se réjouir avec lui comme il lui a ordonné et passe ensuite au tutoiement, qui deviendra réciproque : « **Donne-moi** donc, **barbare**, un cœur comme le **tien** ; / Et si **tu** veux enfin que je **t'**ouvre **mon** âme, / **Rends-moi mon** Curiace, ou **laisse** agir **ma** flamme ; / [...] **Tigre altéré de sang**, qui **me défends** les larmes, / Qui **veux** que dans sa mort **je** trouve encor des charmes, / Et que jusques au ciel élevant **tes** exploits, / **Moi-même je** le tue une seconde fois ! » (Corneille, *Horace*, IV, 5, v. 1278-1290). Ici, le changement de mode allocutif, même au cours d'une seule scène et sans véritable transition, indique une dégradation flagrante de la relation fraternelle qui ne connaîtra plus d'évolution inverse puisque la scène se termine sur le spectacle d'Horace poursuivant sa sœur une épée à la main. Mis à part ce cas extrême, la solidarité préside aux relations entre frères et sœurs et est habituellement placée sous le signe du VV stable qui correspond aux usages de la bonne société de l'époque.

Plus généralement, la rareté de la relation VV stable tient sans doute au fait qu'elle correspond normalement à une relation égalitaire, qui n'est pas naturellement constitutive d'une intrigue tragique.

La forme VV est très fréquente, mais si l'on considère la relation VV, c'est-à-dire l'emploi stable de la forme VV et surtout l'exclusion en droit des autres formes, on voit que la relation VV est d'usage limité. La difficulté est de définir quelles sont exactement les relations où un vouvoiement réciproque exclusif n'est pas une forme de la relation TV-VV ou une forme de la relation TT-TV-VV où les autres formes ne sont pas représentées. (Vialleton 2004, 319)

Ainsi, le vouvoiement réciproque caractérise essentiellement la relation amicale entre femmes ou les entrevues officielles entre princes. Les observations effectuées sur le corpus vont tout à

fait dans ce sens, même s'il s'agit de cas assez rares. Le vouvoiement réciproque code ainsi le respect et la distance qui président aux alliances politiques et amoureuses qui peuvent se nouer entre femmes de même rang ou de rangs inégaux ou entre princes ou dignitaires¹⁶⁸. Ainsi, Achille et Ulysse se vouvoient aussi bien dans l'*Iphigénie* de Rotrou que dans celle de Racine. En diachronie, nous relevons une évolution dans la mise en place du vouvoiement réciproque. Ainsi, dans les tragédies de Rotrou, et plus particulièrement *Le Véritable Saint Genest*, le vouvoiement entre pairs n'est pas systématique. En fonction du rôle joué par Genest et ses comparses, comédiens ou personnages de la pièce enchâssée, ils vouvoient ou tutoient réciproquement leurs compagnons. Puis, les tragédies de Corneille appliquent le même système, à l'exception du *Cid* où seuls Le Comte et Don Arrias se vouvoient. Dès lors, le passage brusque et sans retour au tutoiement dans le dialogue entre Le Comte et Don Diègue s'inscrit dans la continuité des stichomythies qui préfiguraient la rupture d'alliance entre les deux hommes :

DON DIEGUE
Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.

LE COMTE
Ne le méritait pas ! **Moi** ?

DON DIÈGUE.
Vous.

LE COMTE
Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

Il lui donne un soufflet

DON DIEGUE, *mettant l'épée à la main.*
Achève, et **prends ma** vie après un tel affront,
Le premier dont **ma** race ait vu rougir son front.

(Corneille, *Le Cid*, I, 3, v. 224-228).

Le vouvoiement entre amis dans les tragédies de Corneille se stabilise, sauf dans *Théodore* où Placide, fils du gouverneur d'Antioche hésite constamment entre vouvoiement et tutoiement avec son ami Cléobule, variations que nous mettons sur le compte d'une hésitation dans la nature même de leur relation qui balance entre amitié (égalitaire) et confiance (inégalitaire). La substitution du tutoiement au vouvoiement réciproque tient également à la confusion des rôles dans *Pertharite* de Corneille, où Grimoald, comte ayant conquis le royaume des Lombards, tutoie ses pairs sans réciprocité. Roi seulement de nom et tant que Pertharite est cru

¹⁶⁸ La liste de ces relations se trouve dans la colonne « Relations amicales ou égalitaires » du tableau présenté en Annexe 5.

mort, le mode d'adresse qu'il emploie rend manifeste une position faussement acquise. En outre, les échanges entre allégories ou divinités, représentés dans deux tragédies de Corneille (*Andromède* et *La Conquête de la Toison d'or*) constituent des exceptions en ce que ces figures hésitent entre vouvoiement réciproque et non-réciproque ; ils contaminent d'ailleurs la relation entre demi-dieux puisque dans *La Conquête de la Toison d'or*, Médée tutoie Orphée sans réciprocité. Puisque ces dialogues apparaissent en lieu et place du prologue et adoptent des formats plus poétiques que le reste des discours tragiques (essentiellement des stances), ces variations interactionnelles échappent au code de la civilité humaine, indice d'un certain malaise quant à la façon de représenter ces échanges inédits, non actualisés et quelque peu résistants à la rationalité. Ces quelques cas mis à part, le système du vouvoiement réciproque entre pairs est stable dans le corpus et surtout, les exceptions disparaissent dans les dernières tragédies de Corneille pour devenir inexistantes chez Racine, qui, soit dit en passant, met rarement en scène des relations solidaires. La concurrence entre vouvoiement et tutoiement réciproque suit la même trajectoire ; quoique mode d'adresse mineur, le tutoiement entre amis, même de rangs élevés perdure jusqu'à *Othon*, dans les années 1660 pour disparaître après.

Entre époux, la plupart des auteurs pratiquent le vouvoiement réciproque selon une évolution propre à l'histoire du genre. Rotrou le met progressivement en place, Corneille prend sa suite et à l'exception près des tutoiements jugés inconvenants que l'on trouve dans *Horace*, il ouvre la voie à partir d'*Œdipe* (1659) à une pratique respectant la civilité du monde dans laquelle s'inscrit complètement Racine. Cependant, les vingt-cinq cas d'échanges entre époux présents dans le corpus ne codent pas des relations statutairement égalitaires, le vouvoiement réciproque souligne plutôt la distance polie et le respect que l'égalité (Kerbrat-Orecchioni 1992, 45), en effet, dans la société d'Ancien Régime, l'épouse est soumise à son mari qui a normalement tous les droits sur elle. Autrement dit, le cas général a beau illustrer une certaine constance dans le vouvoiement réciproque entre époux, la réalité de leur relation est qu'elle peut à tout moment évoluer du VV au TV normalement à la faveur du mari.

Le peu de cas de vouvoiements réciproques stables entre pairs ou personnes égalitaires tient essentiellement au fait que la tragédie n'a pas pour principale vocation de mettre en scène des situations apaisées ou amicales, à la différence de la comédie. D'autre part, le système évolue, tend à se fixer au fil du siècle puisque nous relevons des vouvoiements réciproques stables essentiellement dans les pièces du vieux Corneille et chez Racine.

iii. *Un VV stable mais inégalitaire (du VV au TV)*

Le recensement effectué sur le corpus montre plutôt que les cas de vouvoiement qui perdurent sont tout aussi nombreux dans des relations inégalitaires. Presque la moitié des tragédies étudiées (dix-sept sur un total de quarante) présente des cas d'échanges entre un roi ou apparenté (reine, empereur, impératrice) et d'autres personnages de rangs moins élevés (sujet, prince) sans que ce soit un confident ou un serviteur (cas représentés dans les colonnes 6 et 8 du tableau en Annexe 5) qui constituent des vouvoiements stables. Ce type de relation structurante dans la tragédie classique¹⁶⁹ et préclassique correspond pourtant à une interaction inégalitaire (Vialleton 2004, 319). Le roi est supérieur à ses sujets, il a le choix entre les tutoyer ou les vouvoyer et la rupture de ce régime ne se fait que sur son initiative pour conduire à un tutoiement non-réciproque : c'est le cas de Syra dans *Cosroes* de Rotrou¹⁷⁰ ; ce tutoiement se résorbant ou non selon les cas. L'évolution vers un tutoiement réciproque est dans ce cas très rare, nous y reviendrons. Le vouvoiement réciproque assure dans ce cas une forme de distance respectueuse (dans l'établissement d'une relation apparemment horizontale) tout en étant symptomatique d'un échange sans négociation de place selon le principe énoncé par Catherine Kerbrat-Orecchioni quand elle définit la relation verticale : « leur usage réciproque reflète une relative égalité de statut entre les participants » (1992, 100)¹⁷¹, autrement dit une fausse réciprocité non-confliktuelle. Nous constatons ainsi que le vouvoiement réciproque est un leurre dans ce type de relation, il contient toujours en germe la possibilité d'un tutoiement non-réciproque.

Ce système jouxte ainsi un autre presque tout autant représenté : dans dix tragédies du corpus, la relation entre un roi et son sujet se matérialise en un tutoiement non-réciproque (TV

¹⁶⁹ Notons que dans les quelques cas où cette relation n'est pas représentée (*Hercule mourant*, *Antigone* de Rotrou, *Tite et Bérénice*, *Britannicus*, *Bérénice* et *Mithridate*), la figure royale n'est pourtant pas absente de la pièce, mais chacune de ses interactions met en jeu un autre type de relation : fraternelle, amoureuse ou confidente que nous avons privilégiée dans le relevé, pour éviter les doublons.

¹⁷⁰ Voir la scène 2 de l'acte III qui rompt le vouvoiement réciproque avec Sardarigue, le beau-père de son fils, lorsqu'il vient l'arrêter.

¹⁷¹ En se fondant notamment sur le système de Brown et Gilman qui oppose l'axe de la solidarité et celui du pouvoir pour décrire ce qui se joue dans les termes d'adresse (1960), Catherine Kerbrat-Orecchioni propose de concevoir le système d'expression de la relation interpersonnelle selon trois axes :

- (1) la relation « horizontale » : axe de la *distance* ;
- (2) la relation « verticale » : axe de la *domination*, ou du système de « places » ;
- (3) la relation [...] *confliktuelle* vs *consensuelle* » (1992, 35-36)

Selon ce système, un échange marqué par un vouvoiement réciproque peut aussi bien exprimer un positionnement en termes de distance entre individus qu'en termes d'intimidation car il ne constitue pas le seul indice d'adresse, notamment lorsqu'il est associé aux honorifiques et autres TA. À travers le vouvoiement peut être entreprise une négociation des places originelles.

stable), que l'on pourrait qualifier d'archaïque car dans ces cas, l'échange est davantage structuré par l'instauration d'une relation verticale inégalitaire, qui ne s'embarrasse pas de la politesse impliquée par la concurrence avec l'horizontalité que permettrait le vouvoiement réciproque (Kerbrat-Orecchioni 1992, 45). D'ailleurs, au sein d'une même pièce, il est fréquent que le roi utilise les deux systèmes (VV et TV), en fonction, non pas du rang de la personne à laquelle il s'adresse (nous avons exclu de cette relation les dialogues avec les confidents ou les serviteurs), mais selon des paramètres davantage relationnels ; par exemple, Athalie vouvoie tout le monde dans la pièce qui porte son nom sauf Abner (V, 5), qui lui sert aussi bien de messager que de souffre-douleur. Cependant, la concurrence entre un VV stable et un TV stable d'un roi à son sujet tend à s'affaiblir en diachronie. Le tutoiement non-réciproque d'un roi à son sujet n'est pratiquement plus utilisé dans les tragédies après 1650.

On peut affirmer que le dialogue tragique est un miroir de la conversation civile galante puisque le vouvoiement réciproque tend à se généraliser en tant que mode d'adresse consensuel privilégié années après années, conformément aux règles de civilité de la conversation réelle, selon une évolution qui tend vers la politesse des mœurs, soi-disant parfaitement représentée dans les tragédies de Racine en particulier :

Racine, in his dramas, used the pronouns with perfect semantic consistency. His major figures exchange the V of upper-class equals. Lovers, brother and sister, husband and wife – none of them says T if he is of high rank, but each person of high rank has a subordinate confidante to whom he says T and from whom he receives V. It is a perfect nonreciprocal power semantic. This courtly pattern is broken only for the greatest scenes in each play. Racine reserved the expressive pronoun as some composers save the cymbals. In both *Andromaque* and *Phèdre* there are only two expressive departures from the norm, and they mark climaxes of feeling. (Brown et Gilman 1960, 278)

[Racine, dans ses pièces de théâtre, utilise les pronoms, dans un sens parfaitement cohérent. Ses personnages principaux utilisent le *vous* égalitaire des personnes de la classe supérieure. Amants, frère et sœur, époux et épouse – aucun d'entre eux ne se tutoie s'ils appartiennent à la classe supérieure ; mais chacune de ces personnes de rang élevé a un confident, son inférieur, qu'il tutoie et par qui il est vouvoyé. Il s'agit d'un exemple parfait de relation de pouvoir à sens unique. Ce modèle courtois n'est brisé que dans les plus fameuses scènes de chaque pièce. Racine garde en réserve le pronom expressif comme certains musiciens les cymbales. Aussi bien dans *Andromaque* que dans *Phèdre*, il n'y a que deux cas de rupture avec la norme et ils soulignent le point culminant de la passion.]

En prenant Racine comme point d'aboutissement d'une histoire de l'écriture du dialogue tragique, l'on est autorisé à affirmer qu'à côté du vouvoiement poli et convenu comme forme d'expressivité 0, il existe des tutoiements autorisés et attendus, qui soit conviennent à une certaine expression de la civilité soit constituent des exceptions du style tragique plus ou moins attendues et codifiées.

B. État des lieux des tutoiements tragiques

De manière générale, tous les traités de civilité littéraire et générale consultés sont formels : le tutoiement est inconvenant entre personnes de la bonne société ou de haut rang (c'est le cas des princes, des reines et des demi-dieux qui constituent l'essentiel du personnel tragique). Ainsi en juge de l'Estang dans son manuel de traduction du latin au français :

On ne dit jamais *tu* ny *toy* en François, [...]. La civilité dont toute nôtre langue est remplie me dispense d'en apporter des exemples, parce que ce seroit chose superfluë. Je diray seulement icy en quelles rencontres on peut dire *toy*, en parlant, ou en faisant parler quelqu'un. On peut dire *toy* lors qu'on fait parler deux égaux, pour marquer ou leur grande familiarité, ou leur grande affection ; lors qu'on fait parler quelqu'un, ou avec grande indignation, ou avec grande haine : lorsqu'un homme est fort en colère ou qu'il parle avec mépris contre quelqu'un, lors que Dieu, un Ange ou un Prophete parle aux hommes : lorsqu'on fait parler un barbare, ou un homme fort incivil, pour marquer son incivilité : lorsqu'on se parle à soy-même, à son ame, ou à son corps, ou à une partie de soy-même. (De L'Estang cité dans Brunot 1913, 376).

Tout porte à croire que le tutoiement est exclu du théâtre du XVII^e siècle. En l'occurrence, le tutoiement réciproque est pratiquement inexistant dans la tragédie. Cependant, le tutoiement dissymétrique est très courant, ce qui explique pourquoi tous ces ouvrages qui proscrivent à hauts cris le tutoiement, ne cessent pas d'illustrer des cas de tutoiement convenus à l'aide d'extraits de tragédies classiques.

i. L'abandon controversé du tutoiement réciproque

Si dans le théâtre préclassique, et notamment dans les premières comédies de Corneille, les jeunes amants se tutoyaient de façon réciproque, cet usage est complètement perdu dans les tragédies classiques (Scherer 2014, 391-392). Bien que Corneille ait eu à cœur dans ses premières comédies de faire « une peinture de la conversation des honnêtes gens¹⁷² » sans doute plutôt représentative des usages entre jeunes gens au début du siècle, ce principe s'est progressivement perdu au cours du siècle au fur et à mesure que l'exigence du respect des bienséances prend le pas sur le réalisme de la conversation¹⁷³. Il n'est plus d'usage de se tutoyer entre amants dans les tragédies à partir des années 1630, ainsi, hormis *Pyrame et Thisbé* dont la rédaction date de 1621, aucun couple d'amoureux ne se tutoie dans le corpus. Pourtant, l'idée d'une fidélité au naturel de la conversation, évoquée par Corneille (sans commenter précisément le tutoiement qu'il pratiquait dans ses comédies) fait des émules. Marmontel, dans ses *Éléments de littérature*, consacre un assez long développement au tutoiement et convient qu'entre égaux et en-dehors d'une situation de conflit, le tutoiement est certes familier, mais

¹⁷² Ce sont les mots de l'« Examen » de *Mélite* (Corneille 1996 [1682], 6).

¹⁷³ Il fut rapidement considéré comme familier et vulgaire, capable de « choquer la politesse et la vraie galanterie », comme le juge Fontenelle dans *La Vie de Pierre Corneille* (Marmontel 1867, 415).

reste décent. Il donne ainsi une certaine autorité aux déclarations stylistiques du jeune Corneille en attestant que le tutoiement réciproque fait débat, au-delà de l'époque de rédaction des tragédies classiques (Marmontel 1867, 415). Pourtant, Jean-Yves Vialleton ne réserve qu'à la tragédie préclassique les tutoiements réciproques stables qui ne correspondent pas pour autant à la reproduction d'une parlure populaire (2004, 312).

Il n'existe ainsi presque aucun cas de tutoiement réciproque stable dans le corpus. Pyrame et Thisbé adoptent ce mode allocutif sans éclat particulier (au cours de la scène 2 de l'acte II) et de façon définitive. Dans les autres cas, aisément dénombrables car rares (21 en tout), le tutoiement correspond essentiellement à une relation entre égaux (colonne 7 du tableau : 15 cas). Tous ne codent pas une relation d'amitié ou d'égalité stricte puisque parmi ceux-ci, nous avons classé la relation entre Rodrigue et le père de Chimène, ainsi que les cas assez exceptionnels de tutoiement entre un humain et une divinité intervenant dans la pièce (par exemple, Junon dans ses dialogues avec Phinée et Ammon dans *Andromède*). En outre, le tutoiement réciproque peut indiquer le mépris puisque dans les deux interprétations de la querelle fratricide que contient notre corpus, Étéocle et Polynice se tutoient (*Antigone* de Rotrou et *La Thébaine* de Racine). Fait rare, l'on trouve chez Rotrou et Corneille deux cas de tutoiement entre époux. Le premier correspond à la représentation d'une parlure populaire car il intervient entre Adrian et son épouse Nathalie dans la pièce jouée au sein du *Véritable Saint Genest*, tandis que le deuxième cas fit couler beaucoup d'encre puisqu'il s'agit du mode d'adresse sélectionné pour représenter la relation entre Horace et son épouse Sabine. Ce tutoiement réciproque consiste en réalité en une évolution car dans la scène 6 de l'acte II, Sabine s'adresse d'abord conjointement à son frère et à son mari en les vouvoyant : « **Vous** êtes ennemis en ce combat fameux / **Vous** d'Albe, **vous** de Rome, et **moi** de toutes deux. » (Corneille, *Horace*, II, 6, v. 645-646) mais Horace la tutoie dès qu'il prend la parole : « Que **t'ai-je** fait, **Sabine**, et quelle est **mon** offense / Qui **t'**oblige à chercher une telle vengeance ? » (v. 667-668) entraînant la réciproque chez sa femme dans les dialogues qui suivront. En fait, ces tutoiements réciproques entre amants ou époux semblent devoir être mis sur le compte d'une contamination du style de la tragi-comédie et de la comédie. Ils connotent, même au cœur de tragédies, la douceur et le naturel de la familiarité amoureuse, qui est celle des jeunes amants, encore innocents et ingénus.

La contamination du style tragi-comique expliquerait également un autre cas exceptionnel de tutoiement réciproque entre un personnage et un confident dans *Le Cid*, en l'occurrence Rodrigue et Elvire, qui pourtant vouvoie Chimène, ce qui confère une tonalité

amicale à leurs dialogues, sans doute peu choquante car elle n'a pas été relevée par la critique.

En effet :

Une singularité remarquable dans l'usage du tutoiement, c'est qu'il est moins permis dans le comique que dans le tragique ; et la raison en est que le sérieux de celui-ci écarte davantage l'idée d'une liberté indécente. (Marmontel 1867, 417)

Cela va sans dire lorsque l'on observe que le tutoiement réciproque stable tend à complètement disparaître de la tragédie après *Horace*. Sa disparition est accomplie chez Racine, hormis dans la *Thébaïde* et *Athalie*. Il paraît alors d'autant plus exceptionnel lorsque Joad et Athalie se tutoient au début de la scène 5 de l'acte V. Le mépris mutuel structure leur relation et ce tutoiement dramatise l'avènement de la péripétie finale, qui précipite la révélation de la royauté de Joas.

Enfin, le TT stable entre des personnages de basse condition reste rare car la poétique tragique tend à faire disparaître ces relations qui ne perdureront que dans la comédie. Deux occurrences se rencontrent dans *Pyrame et Thisbé* (entre Deuxis et Syllar) et dans *Hercule mourant* entre deux valets, Philoctète et Lucinde (V, 2) mais il reste discret car une simple introduction au récit de la mort d'Hercule. Confirmant la règle, ces exceptions attestent que la tragédie ne donne pas dans le style bas et que dès le premier tiers du XVII^e siècle, le réalisme de la parlure populaire fut réservé à la comédie ou à la tragi-comédie.

Réciproque ou non, le tutoiement dans la tragédie n'est pas un mode allocutif véritablement choquant. Il est admis par contraste avec la tonalité sérieuse du registre employé. Tout porte ainsi à croire que l'abandon de ce mode allocutif résulte davantage de prescriptions stylistiques fondées sur une interprétation exclusivement grandiloquente de l'effet sublime auquel doit tendre l'écriture tragique. En outre, cet abandon s'avère paradoxal puisque s'il répond à l'exigence de respecter les bienséances qui bannissent de la tragédie toutes les allusions à la vie quotidienne jugées trop vulgaires¹⁷⁴, il semble contrevenir à une autre exigence, celle d'un naturel de la conversation, énoncée par Corneille et reprise par les poéticiens, notamment le père Rapin qui préconise d'éviter de faire trop grand usage des allégories dans la tragédie (Rapin 1970 [1676], 51). En fait, la relation qui implique un tutoiement réciproque stable n'est pas propre à la tragédie en ce qu'elle est plutôt de mise dans les conversations banales, usuelles et apaisées, tandis que la tragédie privilégie les dialogues passionnels.

¹⁷⁴ Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France* traite du tutoiement réciproque dans le théâtre classique dans le même chapitre que celui réservé aux propos sur l'alimentation et les besoins naturels dans le chapitre « Vie quotidienne » (Scherer 2014, 392).

L'abandon du tutoiement réciproque dans la tragédie correspond plutôt à un lissage du style qui tendrait vers le sublime et serait beaucoup plus influencé par les règles de bienséance que par l'exigence d'un réalisme de l'échange. Ce phénomène participe à la rupture stylistique progressivement consommée au cours du XVII^e entre la tragi-comédie, qui connut ses heures de gloire au début du siècle et la tragédie dite classique.

ii. La fortune du tutoiement non-réciproque

C'est le tutoiement non-réciproque que les commentateurs et critiques de tous temps considèrent comme un trait stylistique caractéristique de la tragédie (Marmontel 1867, 417). Puisque la relation égalitaire se traduit par un vouvoiement réciproque dans la tragédie ou dans de rares cas un tutoiement réciproque, le tutoiement non-réciproque fonctionne alors comme un indice d'un déséquilibre relationnel. Très régulièrement, la tonalité tragique autorise le tutoiement qui est alors ressenti comme bienséant pour des raisons variables. Voltaire, analysant le style tragique fait cette remarque à propos du théâtre du XVII^e siècle :

On tutoyait alors au théâtre [...] le tutoiement, qui rend le discours plus serré, plus vif, a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie ; on aime à voir Rodrigue et Chimène l'employer. [...] remarquez que l'élégant Racine ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant. [...] Mais jamais Achille, Oreste, Britannicus, ect. ne tutoient leurs maîtresses. (Coffen 2002, 108)

Même si ce jugement n'est fondé que sur la référence à Racine comme exemple canonique du style tragique, Voltaire érige certains cas de tutoiement en stylèmes tragiques¹⁷⁵. Ainsi, le tutoiement non-réciproque envers un inférieur recouvre deux attitudes opposées : soit une relation paternaliste, soit de mépris¹⁷⁶, attitudes propres au registre tragique. Nous adhérons tout à fait à cette idée de stylème puisque contrairement au vouvoiement réciproque qui constitue un mode d'échange essentiellement stable, le tutoiement, quand il apparaît dans une pièce, est très rarement maintenu au-delà de la scène¹⁷⁷. Il s'agit la plupart du temps d'un fait ponctuel et donc remarquable.

Jean-Yves Vialleton démontre (2004, 289-290) que le tutoiement dans la tragédie relève de la combinaison dans l'écriture théâtrale de deux styles : d'une part le style poétique, qui initie des cas de tutoiement extraordinaires proches d'un effet de licence, ces tutoiements sont dits « héroïques » et d'autre part le style de la conversation civile qui infuse l'écriture tragique

¹⁷⁵ Les cas exclus de ce Panthéon seront traités dans la deuxième partie de ce chapitre.

¹⁷⁶ La double portée du tutoiement non-réciproque est aussi ancienne que la différenciation entre vouvoiement et tutoiement : « À l'avènement de la féodalité, vers l'an mil, le tutoiement peut accompagner un ton amical et paternel. Ou alors, par opposition au vouvoiement courtois, véhiculer mépris et remontrance, [...] » (Chevé 2012, 51).

¹⁷⁷ Voir *infra* les quelques rares cas de tutoiement stable.

qui tend invariablement vers un style poli où la concurrence entre P5, figure de politesse, et P2, variante soit familière, soit méprisante structure les usages.

Ce qu'on appelle traditionnellement le « tutoiement héroïque » est poétique et non civil, nous le nommerons également « tutoiement exceptionnel »¹⁷⁸. L'expression se révèle pratique pour englober les cas de tutoiement qui échappent au code de la civilité, qui représentent la voix du poète et non celle d'un personnage plus ou moins au fait des pratiques civiles. Il correspond au « langage des dieux » (Vialleton 2004, 291), qui n'est pas soumis aux contraintes de la civilité du monde¹⁷⁹. S'il est admis dans la poésie de style élevé, son emploi au théâtre peut choquer car le genre est dialogique, à la différence de la poésie lyrique.

Les tutoiements non-réciproques qui inondent les tragédies¹⁸⁰, qu'ils soient stables ou non, démontrent que le langage dramatique, déjà au XVII^e siècle, œuvre à une renégociation permanente de l'équilibre entre le style poétique et le style conversationnel. Notre travail consiste alors à faire le partage, quand il est possible, entre le tutoiement comme représentation du style conversationnel et le tutoiement comme figure poétique.

C. Typologie des tutoiements tragiques : de la civilité à la poésie.

Nous avons établi que le tutoiement non-réciproque est typique de la tragédie, parce qu'il correspond souvent à un moment poétique de l'action. De façon plus ou moins courante chez les auteurs du corpus, on retrouve ces formes connues du tutoiement que nous proposons de typologiser. La principale distinction s'opère entre les cas de tutoiement non-réciproque stables et continus (finalement assez rares) et les cas de tutoiement non-réciproques exceptionnels (dits « passionnels »), dont nous démontrerons la stylisation. Nous excluons momentanément de ce Panthéon les cas plus rares de variations quasi schizophréniques dans le régime d'adresse.

Les cas recensés ici sont rassemblés sous le crédit de l'hypothèse suivante : ils constituent des stylèmes tragiques qui opèrent des négociations du rapport entre le régime

¹⁷⁸ Furetière, après avoir précisé que le tutoiement est réservé aux gens de basse condition, précise qu'il est admis dans le « haut stîle » pour parler « à Dieu, aux Princes ».

¹⁷⁹ La liberté du langage des dieux est illustrée dans plusieurs pièces du corpus, qui mettent en scène des divinités. Ainsi le prologue de *l'Andromède* de Corneille donne à voir une conversation entre le dieu Soleil et la muse Melpomène. Tous deux se tutoient avec réciprocité.

¹⁸⁰ Le corpus contient 271 cas de tutoiements non-réciproques et 55 cas de tutoiements réciproques (stables ou non). Le tutoiement est finalement presque autant représenté que le vouvoiement (393). Voir Annexe 5.

poétique et le régime civil de l'écriture. Le classement proposé problématise justement les tensions entre les deux systèmes selon l'échelle suivante : du plus civil au plus poétique.

i. Le tutoiement inégalitaire et les relations de domination

Il s'agit de cas où le TV est stable pendant la pièce mais n'évoluerait pas autrement qu'en VV. Cela concerne essentiellement les relations reportées dans la colonne 8 du tableau, qui recense les échanges entre un personnage et un membre de sa cour, serviteur ou subordonné. Le tutoiement non-réciproque fait état d'une relation inégalitaire, de pouvoir de la part de celui qui l'initie envers son interlocuteur. Cette relation est stablement codée par un tutoiement non-réciproque au cours du siècle même si elle tend vers le vouvoiement réciproque chez Racine, raison pour laquelle Jean-Yves Vialleton la considère comme une variation sous-jacente d'un TV en VV :

[La relation TV-VV] caractérise la relation du sujet et du roi et plus largement de l'inférieur par le rang au supérieur dans une relation publique, de l'enfant et de son géniteur. Elle peut être aussi, [...], celle d'une amitié qui se brise, mais il s'agit alors moins d'une relation que d'un changement de relation. (2004, 319)

Ainsi en est-il, dans *Pertharite* de Corneille, de Grimoald, ancien seigneur lombard, qui après avoir conquis la Lombardie, tutoie tout du long ses anciens égaux, Garibalde et Unulphe, il y a dans ce cas aussi bien un changement de relation dû au nouveau statut du personnage qu'une ancienne amitié égalitaire qui se brise¹⁸¹.

Comme nous l'avons précédemment remarqué¹⁸², la relation TV stable entre un roi et son sujet reste rare dans le corpus ; il s'agit plutôt d'une variante du VV qui code la domination d'un supérieur sur un inférieur. Par contraste, l'empereur César tutoie son général Bélisaire tout au long de la pièce, plutôt comme un personnage de premier rang le ferait envers son confident. Lorsque le torchon brûle entre eux, l'empereur repasse à un vouvoiement distant : Bélisaire l'apostrophe ainsi : « **Prince, honneur des Césars, mon Seigneur et mon Maître,** / Hélas ! quelle froideur **me** faites-**vous** paraître ? » (Rotrou, *Bélisaire*, IV, 9 v. 1605-1606) pour ne recevoir que cette réponse froide et lapidaire : « **Vous** avez mal usé de **mon** affection » (v. 1612). Ailleurs, le TV code généralement le besoin d'instaurer une hiérarchie pouvant paraître fragile, comme le souligne exemplairement le tutoiement méprisant de Créon à Médée, qui n'est pourtant pas un de ses sujets, il représente une tentative de mettre à distance sa puissance. L'instauration d'une verticalité permet ici aussi bien de rappeler la place d'autrui

¹⁸¹ Voir plus haut nos remarques sur le VV stable égalitaire.

¹⁸² Voir plus haut le développement sur le VV stable inégalitaire.

que d'instaurer une distance de sécurité, comme l'exemplifie aussi le TV d'Esther à Aman à la fin de la pièce de Racine. Il n'est pas rare que le TV d'un empereur à son sujet confine à la relation de confiance, c'est le cas notamment entre Phocas et son gendre Crispe dans *Héraclius* de Corneille, ou entre Attila et son capitaine des gardes Octar dans la tragédie du même nom. L'écriture tragique finalement abandonne progressivement ce tutoiement non-réciproque pour lui préférer l'emploi des appellatifs qui marquent davantage la domination¹⁸³.

La relation entre un parent et son enfant présente un tutoiement non-réciproque stable dans seulement sept tragédies du corpus soit dans neuf exemples de relations : « Les parents adressent un *tu* à leurs enfants qui leur rendent un *vous*. C'est du reste le seul et unique V indiscutable du genre tragique » (Coffen 2002, 108), au sens où il n'est absolument pas admis qu'un enfant tutoie l'un de ses parents¹⁸⁴. Pourtant, peu de cas l'exemplifient et cela est dû au fait que ce tutoiement consiste presque en une licence poétique eu égard aux règles de civilité de l'époque : « Même en famille, on se dit vous, y compris au sein de la famille royale. » (Coffen 2002, 105) La conversation tragique est en cela fidèle aux mœurs de la cour de l'époque car malgré la relation de domination qui existe entre un parent et son enfant, la condition élevée de la plupart du personnel tragique interdit normalement le « tu » à des enfants de haut rang : « Au XVII^e siècle, les gens de la cour n'emploient le *tu* que pour s'adresser aux gens de basse condition » (Coffen 2002, 105). Dès lors, les quelques cas recensés, encore une fois uniquement chez Rotrou et Corneille, indiquent peut-être un infléchissement poétique ou sentimental de la relation d'un parent à son enfant. L'on observe que ces tutoiements codent rarement une proximité affective, mise à part Créon envers Créuse dans *Médée* ainsi que les parents d'Andromède à son égard dans la tragédie du même nom. Plus régulièrement, ce transfert vers le tutoiement réciproque apparaît dans une relation conflictuelle entre parents et enfants où il s'agit pour le père de rappeler sa posture de domination (notamment pour Vinius envers sa fille Plautine dans *Othon* de Corneille). Dans une acceptation plus large de la relation entre parents, on observe que Créon tutoie continuellement ses nièces dans l'*Antigone* de Rotrou. Ainsi, le tutoiement d'un parent à son enfant figure plutôt une alliance de nature presque amicale, une collaboration politique qui dépasse les frontières de la relation familiale. Ainsi, Prusias tutoie son fils Attale (*Nicomède*, Corneille) dans la seule réplique qu'il lui adresse alors que la relation avec Nicomède, fils issu du premier lit dont le statut politique est discuté, passe du vouvoiement réciproque au tutoiement non-réciproque. De même, Aète tutoie Médée à qui il demande de

¹⁸³ Voir chapitre 4 II, B.

¹⁸⁴ Voir *infra* : il existe quelques exceptions à cette règle dans le corpus.

faire usage de ses pouvoirs contre les Argonautes, utilisant l'affectivité afférente à ce mode d'adresse dans une visée persuasive : « N'y peux-**tu** rien, **Médée**, et n'as-**tu** point de charmes, / Qui fixent en ces lieux le bonheur de leurs armes ? / N'est-il herbes, parfums, ni chants mystérieux, / Qui puissent **nous** unir ces bras victorieux ? » (Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, I, 2 v. 353-356). Enfin, Don Diègue ne s'adresse pas autrement à son fils Rodrigue afin de l'appeler à la vengeance : la scène 5 de l'acte I du *Cid* déploie un discours à visée persuasive dans lequel le pronom de proximité joue son rôle à plein régime afin d'engager l'interlocuteur à une collaboration qui mêle raison affective et raison politique. L'attaque « **Rodrigue**, as-**tu** du cœur ? » (v. 261) est poursuivie dans ce distique saturé par l'anaphore du verbe à l'impératif: « **Viens**, mon **fils**, **viens**, mon **sang**, **viens** réparer ma honte ; / **Viens** me venger. » (266-267) pour ne laisser aucune marge de manœuvre à la contestation lorsque l'identité de l'offenseur sera révélée :

DON DIÈGUE.

Ne **réplique** point, **je** connais **ton** amour,
 Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.
 Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.
 Enfin **tu** sais l'affront, et **tu** tiens la vengeance,
Je ne **te** dis plus rien, **venge-moi**, **venge-toi**,
Montre-toi digne fils d'un père tel que **moi** ;
Accablé des malheurs où le destin me range,
Je vais les déplorer, **va**, **cours**, **vole**, et **nous** **venge**.

(Corneille, *Le Cid*, I, 5 v. 283-290)

Au début de la réplique, l'alternance entre les vers adressés et les vers sentencieux cerne le *tu* dans un raisonnement syllogistique : je sais que tu aimes, mais plus on aime, plus l'offense est grande, donc tu dois te sentir hautement offensé et me venger. La conclusion fait apparaître une cascade d'impératifs qui mettent en valeur la puissance du *tu* par contraste avec l'impuissance du *je*, objet d'une expansion caractérisante pathétique. Ainsi, le tutoiement envers son enfant est suffisamment rare pour conclure qu' à défaut d'être un indice de réalisme conversationnel, il est employé à dessein, pour insister sur la domination inhérente à cette relation ou bien la faire basculer dans une argumentation où la visée de l'utile subsume les liens filiaux.

Le tutoiement d'un personnage à un serviteur, d'un roi à son sujet ou d'un parent à son enfant, s'il est essentiellement civil, admis dans les traités de conversation, est un rappel de la place occupée par chacun dans une société hiérarchiquement ordonnée au sens où l'entend la pragmatique linguistique : le tutoiement dissymétrique est un « taxème » verbal que l'on peut considérer comme un « indicateur de places » ou un « donneur de places » (Kerbrat-Orecchioni 1992, 75) sachant que dans la plupart des cas susmentionnés, l'emploi du tutoiement non-réciproque vient confirmer des places déjà déterminées dans le contexte hiérarchique et social

de la pièce. Forts de cet impensé du langage civil, les personnages qui emploient le tutoiement s'appuient plus ou moins facilement dessus pour influencer une situation d'interlocution qui bascule dans l'argumentation.

ii. Le tutoiement au confident

Le tutoiement non-réciproque demeure le mode d'adresse privilégié entre un personnage de premier plan et son confident. Il s'agit d'ailleurs, Jean-Yves Vialleton le reconnaît, de la relation la plus stable de la tragédie : « Dans la tragédie classique, la stabilité de la relation TV vaut comme trait de relation et comme trait littéraire et générique, tout en n'apparaissant pas comme un système conventionnel autonome » (2004, 318). La colonne 6 de notre tableau montre que ce système est majoritaire mais pas exclusif. L'emploi dissymétrique de la P2 indique une forme de familiarité entre les interactions qui est tout à fait admise dans la société :

Ce que c'est que la familiarité et envers qui il faut en user
[...]

De supérieur à inférieur, la familiarité est toujours dans la bienséance, et elle-même obligeante pour l'inférieur qui la reçoit. (Courtin 1998 [1671], 65)

La familiarité étant bienséante, elle est même recommandée comme un trait de la civilité du grand par rapport à l'inférieur :

La civilité étant, comme nous avons dit, l'effet de la modestie, qui est l'effet de l'humilité, et l'humilité étant une marque véritable de la grandeur de l'âme, qui est la véritable grandeur, et non pas celle de la fortune ; c'est elle qui attire le cœur, et qui se rend aimable partout, comme au contraire l'arrogance, qui est la marque de la petitesse de l'esprit, est l'objet du mépris de tout le monde. (Courtin 1998, 191)

Autrement dit, marquer sa proximité avec un confident dont le rôle est d'écouter et de conseiller un personnage de premier plan, témoigne d'une certaine humilité sociale de bon aloi de la part d'un homme d'un rang élevé. L'élaboration d'une relation de confiance en TV contribue à la construction d'un *ethos* humble et aimable chez le personnage discourant.

S'il est donc d'usage de marquer l'intimité entre deux personnes de rangs différents par le tutoiement non-réciproque, l'observation portant sur un grand nombre de cas (cette relation apparaissant dans pratiquement toutes les pièces du corpus) fait apparaître cependant qu'il n'en est pas toujours ainsi : certaines relations de confiance se construisent autour d'un VV ou alors évoluent dans un sens (VV-TV) ou dans un autre (TV-VV).

Lorsque la relation de confiance se confond avec une autre relation, comme celle entre un roi et son sujet, un autre système d'adresse se substitue au TV. Par exemple, c'est le VV qui régit les relations entre le roi Antioche et ses confidents Cratès et Euphorbe décrits comme

« gentilshommes » dans la liste des personnages (*Crisante*, Rotrou). De même, Sertorius, général romain, vouvoie avec réciprocité son lieutenant Perpenna qui lui sert également de confident dans la tragédie de Corneille. Lorsqu'elle demande conseil à son ambassadeur Oronte, Rodogune le vouvoie, comme dans une relation amicale. Sans raison apparente, Sabine et Camille vouvoient leur confidente commune Julie. Le système n'est pas forcément stabilisé au sein d'une même pièce, Andromède tutoie sa nymphe Aglante mais vouvoie Céphale. Ephestion, qui se présente comme le confident d'Alexandre : « Fidèle confident du beau feu de mon maître » (Racine, *Alexandre le Grand*, II, 1, v. 349) est pourtant vouvoyé par celui-ci ainsi que par tous les autres personnages de la pièce. Intervenant auprès de tous et remplissant aussi bien le rôle de confident que de messenger, tout en influant quelque peu sur les décisions des autres, il ne se trouve de fait jamais dans une situation de véritable confiance avec Alexandre.

Une des variations possibles de cette relation TV est le cas de l'adresse au confident d'un autre. Régulièrement, un personnage s'adressant au confident d'un autre personnage de même rang, le vouvoie, comme le fait Monime envers Arbate dans *Mithridate* de Racine. Les fluctuations que représentent la longueur de l'échange ou son contenu – échange d'informations ou confidences – influent également sur le mode d'adresse. Ainsi, par défaut, les échanges courts, à contenu informatif, avec le confident d'un autre s'effectuent plutôt sur le mode du VV car « tout se passe comme si la relation était une relation domestique générale ou une relation d'inégalité de rang (TV-VV) réduite dans ses formes par la situation de confiance » (Vialleton 2004, 318), autrement dit, seuls les cas où un personnage fait d'un inférieur un nouveau confident, peu importe qu'il remplisse déjà ce rôle auprès d'un autre, exemplifient ce transfert d'adresse. Là encore, le système est loin d'être figé : Marcelle vouvoie le confident de son mari quand son fils tutoie celle de sa mère (*Théodore*, Corneille). Le plus illustre exemple de variation dans une relation de confiance se trouve dans *Britannicus*. Si Néron vouvoie avec réciprocité Burrhus, son gouverneur et confident historique, duquel il se détourne progressivement au cours de la pièce ; la relation entretenue avec Narcisse, gouverneur de Britannicus devient celle d'un personnage à son confident. Néron initie le tutoiement juste après lui avoir fait le récit de l'arrestation de Junie : « **Narcisse**, qu'en dis-tu ? » (Racine, *Britannicus*, II, 2 v. 409) et poursuit sur ce mode lorsqu'il lui demande d'endormir la vigilance de Britannicus. Lorsque Néron annonce à Narcisse qu'il renonce à s'en prendre à son frère, il le vouvoie à nouveau : « **Narcisse**, c'est assez, **je** reconnais ce soin, / Et ne souhaite pas que **vous** alliez plus loin. » (IV, 4, v. 1397-1398). Narcisse le persuade alors de poursuivre son dessein initial, ce qui renoue la relation de confiance : « Mais, **Narcisse**, **dis-moi**, que veux-tu que **je**

fasse ? » (IV, 4, v. 1423). Le verbe « vouloir » place Néron dans une situation proche de la sujétion à son conseiller.

Le tutoiement non-réciproque s'inscrit dans la lignée de celui d'un supérieur envers un inférieur en ce qu'il advient parce que les personnages ne sont normalement pas sur le même plan social. Il fait office de « taxème » comme dans le cas précédent mais de manière moins forte. Le tutoiement instaure ici, paradoxalement, une relation de proximité qui relève plutôt de l'axe horizontal dans l'approche pragmatique de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Cependant, l'emploi d'un pronom différent par les deux interactants tendrait à rendre l'échange plus formel. Sa familiarité est en fait une affaire de négociation entre ce *tu* non-réciproque et les termes d'adresse soulignant la proximité qui essaient généralement ces échanges ou simplement le crédit qu'accorde le personnage aux conseils de son confident. En outre, la fortune du confident dans la tragédie classique a conduit à penser qu'il pouvait constituer par sa présence une alternative au monologue, notamment chez Racine où presque toutes les scènes d'exposition consistent en un dialogue entre un personnage et son confident. À partir des années 1640, le rôle du confident s'amoindrit, il est présent mais moins actif, sauf dans certains cas (nous pensons évidemment au rôle prépondérant de Narcisse dans *Britannicus*), Jacques Scherer rappelle le parallèle que les théoriciens du genre théâtral ont pu faire entre le dialogue avec un confident et un monologue pour finalement le rejeter car les deux procédés ont la peau dure dans le théâtre du XVII^e siècle¹⁸⁵. Quoi qu'il en soit, la discrétion de certains confidents par rapport à leur interlocuteur nous invite à le considérer comme un « double » du personnage, un autre lui-même auquel il peut s'adresser comme à lui, et donc, en le tutoyant comme le fait le personnage dans un monologue délibératif.

iii. Le tutoiement de l'amante à l'amant

Entre amants, il s'agit essentiellement de relations pré-nuptiales, qui n'évolueront pas forcément en une relation maritale, la tragédie étant généralement marquée par l'échec des perspectives amoureuses. Dans la poétique tragique, sont dits normalement « amants » des personnages qui partagent des sentiments, lorsque les sentiments ne sont pas réciproques, l'un est « amoureux » de l'autre. Nous préférons employer le terme « amants » dans un sens plus

¹⁸⁵ Sur le rôle ambigu du confident mais aussi sa fortune dans la tragédie du XVII^e siècle, nous renvoyons aux développements que lui consacre Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France* (Scherer 2014, 39-50) et plus particulièrement, sur ce qu'il nomme une « convention » qui consiste à réduire le rôle discursif du confident à celui d'un donneur de répliques (Scherer 2014, 42-43) dans des « monologues déguisés » (La Motte, cité par Scherer 2014, 42).

large, car « amoureux » nous paraît relever du registre comique. Seront donc appelés « amants » des personnes non encore mariées, dont au moins l'une des deux, est amoureuse de l'autre

L'existence du tutoiement non-réciproque d'une amante envers son amant est une constante du langage tragique : « La relation amoureuse est caractérisée par la forme courtoise TV où l'homme est le serviteur de la maîtresse plus encore que la forme effusive TT » (Vialleton 2004, 316). Cependant, ces considérations sont essentiellement valables pour les tragédies préclassiques. Dans les faits, la relation entre amants est essentiellement marquée par la stabilité du VV (exemplifiée dans vingt-sept pièces et cinquante-trois relations). Le tutoiement non-réciproque apparaît pourtant dans dix-neuf pièces, soit vingt-cinq relations (et vingt-six transferts en tout). Pourtant il s'agit bien d'une caractéristique de la tragédie (Vialleton 2004, 315). La seule exception est dans *Hercule mourant*, où c'est l'homme, Hercule, qui tutoie aussi bien son épouse, Déjanire et son amante, Iole. Mais aucune ne lui rend le tutoiement, signifiant le rejet, de part et d'autre, de toute intimité sentimentale. Notre propos porte donc aussi bien sur l'état TV que sur le passage VV-TV entre amants, dont la responsabilité est plus souvent féminine que masculine.

Le tutoiement réciproque n'est jamais stabilisé dans les pièces du corpus. L'on rencontre cependant cet état de la relation dans *Pyrame et Thisbé* où les amants l'adoptent définitivement dès leur premier échange¹⁸⁶ (II, 2). Dans *Hercule mourant*, Iole et Arcas y ont recours, comme une expression sublime de leur amour mutuel, véritable contrepoint au rejet du tutoiement réciproque avec Hercule. Leur échange prend paradoxalement la forme de stichomythies qui prodiguent l'impression d'un dialogue d'aveu qui met momentanément de côté la présence d'un public intra-scénique pourtant nombreux :

ARCAS.
Apaise, mon souci, tes inutiles plaintes.
IOLE.
Elles auraient effet sur des âmes plus saintes. [...]
ARCAS.
Qu'as-**tu** commis d'injuste et dont **tu** sois coupable ?
IOLE.
Je t'ai fait odieux, esclave, misérable.
ARCAS.
Mon malheur **m'**a fait tel, et non pas **ton** dessein.
IOLE.
C'est **moi qui t'**ôte l'âme et **qui t'**ouvre le sein. [...]
IOLE, *tirant un poignard de son sein.*
[...] **Nous** partirons ensemble ; **arrêtez, inhumains.**

(Rotrou, *Hercule mourant*, V, 3, v. 1421-1435)

¹⁸⁶ Voir *infra* I, B, i.

« Nous » inclusif (v.1435) clôt ce duo tragique et vient confirmer l'union que dessinait l'emploi du tutoiement réciproque mis en valeur par l'antithèse pronominale distribuée sur les deux hémistiches du vers 1435 : à l'occurrence de « nous » inclusif et au verbe de mouvement « partir » s'oppose la P5 de la forme impérative du verbe statique « arrêter ». Unis dans l'adresse et maîtres de leurs destins malheureux, les amants signifient par là qu'ils le resteront dans la mort.

Les deux premières tragédies de Corneille exemplifient cette forme d'évolution de la relation entre amants : aussi bien Jason et Créuse (*Médée*) que Chimène et Rodrigue (*Le Cid*) expérimentent le tutoiement réciproque à la différence près qu'il est simultanément dans *Médée* (VV-TT-TV) mais pas dans *Le Cid* (TV-TT-TV). Alors que la situation prête à un tutoiement extraordinaire dans la scène 5 de l'acte V de *Médée* (Jason découvre Créuse en train de brûler vive) et que le tutoiement réciproque n'a cours que dans une réplique, il est davantage installé dans *Le Cid* : il a cours tout du long de la scène 4 de l'acte III.

DON RODRIGUE.
 Ô miracle d'amour !
 CHIMÈNE.
 Ô comble de misères !
 DON RODRIGUE.
 Que de maux et de pleurs **nous** coûteront **nos** pères !
 CHIMÈNE.
 Rodrigue, qui l'eût cru ?
 DON RODRIGUE.
 Chimène, qui l'eût dit ?
 CHIMÈNE.
 Que **notre** heur fût si proche et sitôt se perdît ?
 DON RODRIGUE.
 Et que si près du port, contre toute apparence,
 Un orage si prompt brisât **notre** espérance ?
 CHIMÈNE.
 Ah ! Mortelles douleurs !
 DON RODRIGUE.
 Ah ! Regrets superflus !
 CHIMÈNE.
Va-t'en, encore un coup, **je** ne **t'**écoute plus.
 DON RODRIGUE.
 Adieu : **je** vais traîner une mourante vie,
 Tant que par **ta** poursuite elle **me** soit ravie.
 CHIMÈNE.
 Si **j'**en obtiens l'effet, **je** **t'**engage **ma** foi
 De ne respirer pas un moment après **toi**.
 Adieu : **sors**, et surtout **garde** bien qu'on **te** voie.

(Corneille, *Le Cid*, III, 4, v. 985-997)

La réciprocité du mode d'adresse est soulignée par la symétrie des stichomythies et l'enchaînement rapide dû aux répétitions avec variation et aux répliques sur le mot. Les marques de la P2, discrètes, sont autant de balises posées à l'expression du « nous » inclusif (v. 987, 990

et 992). L'intimité et l'effusion qu'offre le tutoiement réciproque dans la tragédie, bien qu'elles restent bienséantes dans les trois exemples précédents, revêtent malgré tout un caractère d'exception¹⁸⁷.

L'observation du corpus invite à relativiser l'idée que la relation TV est symptomatique de la relation entre amants. Concrètement, seulement deux tragédies exemplifient un TV stable entre amants : *Hercule mourant*¹⁸⁸ et *Théodore*. Ailleurs, cette relation évolue vers le mode d'adresse considéré comme le plus régulier, le VV notamment, dans *Horace* et *Pertharite*. Après avoir entendu le récit narrant sa rencontre avec le Vieil Horace et les promesses de paix romaine qui en découlent, Camille vouvoie Curiace qu'elle tutoyait auparavant : « **Je** vais suivre **vos** pas, mais pour revoir **mes** frères, / Et savoir d'eux encor la fin de **nos** misères. » (Corneille, *Horace*, I, 3, v. 343-344). Le tutoiement reviendra dans l'entrevue suivante mais momentanément, Curiace a acquis une relation plus politique et moins passionnelle avec son amante. Certes Rodelinde tutoie Grimoald, qui a conquis le trône de son mari et la courtoise, mais cette adresse dissymétrique n'est qu'une marque de mépris de la part de celle qui a à cœur de remettre Grimoald à sa place de duc usurpant la place du roi :

Approche, Grimoald, et dis à ta jalouse,
À qui du moins **ta** foi doit le titre d'épouse,
Si depuis que pour **moi je t'**ai vu soupirer,
Jamais d'un seul coup d'œil **je t'**ai fait espérer.

(Corneille, *Pertharite*, I, 3, v. 235-38).

Lors du dénouement, Grimoald consent à cesser ses poursuites contre Rodelinde et à ce moment seulement, elle le vouvoie :

RODELINDE
Pardonnez si **ma** haine a trop cru l'apparence :
Je présumais beaucoup de **votre** violence ;
Mais **je** n'aurais osé, **seigneur**, en présumer
Que **vous m'**eussiez forcée enfin à **vous** aimer.

(Corneille, *Pertharite*, V, 5, v. 1843-1846)

¹⁸⁷ L'abandon du TT dans les tragédies correspond à une mode classique, un polissage du style, qui sera à nouveau débattu au début du XVIII^e siècle grâce aux traductions de textes antiques et aux réflexions de Voltaire sur le caractère peu « naturel » du vouvoiement. L'on reviendra sur l'effet trop conventionnel, infidèle à la tradition antique du tutoiement, aussi bien quand il s'agit d'exprimer des relations amoureuses que d'autres relations poétiques. Catherine Volpilhac-Augier relève ainsi que le retour au tutoiement dans les relations amoureuses traduit le « *tu* antique, souvenir d'un état primitif et idéal, encore libre des conventions que la société impose » (2009, 556).

¹⁸⁸ Et encore, il s'agit d'une exception à la règle, car dans cette tragédie, c'est l'amant, Hercule, qui tutoie sa maîtresse Iole comme nous l'avons déjà remarqué. Jean-Yves Vialleton met cette licence sur le compte du rang social de la jeune fille : « Le tutoiement non autorisé de l'amant se trouve dans les pièces préclassiques quand la jeune fille est d'un rang inférieur. Dans *Hercule mourant*, Hercule tutoie la captive dont il est amoureux » (2004, 316).

Le dénouement sous forme de consensus politique et amoureux est confirmé par le retour à un mode d'adresse plus convenu¹⁸⁹ : « Le passage du *tu* au *vous*, dans cette pièce – comme dans tout le théâtre de Corneille, traduit non le respect ou la familiarité, mais le passage de l'émotion à des sentiments plus posés. Il y a là une alternance qui mériterait une étude » (note sur le vers 1825 dans l'édition de Georges Couton de l'œuvre de Corneille 1984, 1523).

En réalité, c'est le transfert VV-TV qui constitue davantage un symptôme stylistique de la relation de l'amante à l'amant. Dans les faits, le brusque passage au tutoiement, habituellement à l'initiative de l'amante, recouvre généralement une inflexion de la relation amoureuse qui prend deux directions opposées : soit une rupture, par l'abandon de la distance respectueuse qui avait cours dans le vouvoiement réciproque, soit un rapprochement, c'est-à-dire, un surcroît d'intimité, conformément à ce que disait Marmontel : « [Le tutoiement] est [permis] de même [dans le tragique] dans tous les mouvements d'une tendresse vive, ou d'une passion violente » (1867, 416). Toutefois, entre amants, le tutoiement souligne plus régulièrement une rupture qu'une union. Mis à part quelques cas : Antigone tutoyant Hémon dans la pièce de Rotrou, Emilie et Cinna dans *Horace*, éventuellement quelques vers de Médée à Jason dans *La Conquête de la Toison d'Or*, où clairement le tutoiement dit la passion et l'intimité gagnée ; la plupart du temps, le tutoiement est un événement qui infléchit la relation vers plus de violence. Le tutoiement s'accompagne alors volontiers d'invectives et de reproches et en rhétorique, il s'agit souvent d'un stylème que nous associerons à *l'exprobratio*¹⁹⁰.

Dans le cas d'un tutoiement indice d'intimité, il y aurait comme une tentative de retour vers le tutoiement lyrique de la comédie que pratiquait Corneille notamment dans ses premières œuvres; ainsi Fontenelle lui reconnaît le mérite d'« avoir purifié le Théâtre » des éléments qui n'étaient pas bienséants :

Tout ce qui y reste de l'ancien excès de familiarité dont les Amans étoient ensemble sur le Théâtre, c'est le tutoiement. Le tutoiement ne choque pas les bonnes mœurs ; il ne choque pas la politesse et la vraie galanterie. Il faut que la familiarité qu'on a avec ce qu'on aime soit toujours respectueuse ; mais aussi il est quelquefois permis au respect d'être un peu familier. On se tutoyait dans le Tragique même aussi-bien que dans le Comique ; et cet usage ne finit que dans l'*Horace* de Corneille, où Curiace et Camille le pratiquent encore. Naturellement le Comique a dû pousser cela un peu plus loin, et à son égard le tutoiement n'expire que dans le *Menteur*. (« Vie de M. Corneille » in Fontenelle 1989 [1702], 90)

Tel qu'il est conçu par Fontenelle, le tutoiement entre amants n'est pas discriminé pour son effet tragique. C'est un stylème comique qui rend sensible le naturel de la conversation entre amants. Dès lors, le changement de régime du VV au TV laisserait émerger le fantasme d'un

¹⁸⁹ Parallèlement, Grimoald vouvoie à nouveau Pertharite, reconnaissant par là sa légitimité de roi.

¹⁹⁰ Voir chapitre 7, III, A, ii : *l'exprobratio* est un discours de condamnation sans appel, qui conduit à la rupture (Vossius, 2013[1660]).

duo lyrique qui ne peut advenir dans la vraie tragédie. Cependant les cas sont trop rares, Fontenelle évoque Camille et Curiace, mais nous avons déjà démontré que leur TV était finalement instable, comme si le registre tragique rappelait l'énonciation des amants à l'ordre. Il prétend que le tutoiement lyrique s'arrête après *Horace*, pourtant, dans *Cinna*, Emilie tutoie son amant et au moins dans sa première occurrence, le *tu* souligne l'union :

Va marcher sur leurs pas où l'honneur **te** convie,
 Mais ne **perds** pas le soin de conserver **ta** vie,
Souviens-toi du beau feu dont **nous** sommes épris,
 Qu'aussi bien que la gloire Émilie est **ton** prix,
 Que **tu me** dois **ton** cœur, que **mes** faveurs **t'**attendent,
 Que **tes** jours **me** sont chers, que les **miens** en dépendent, [...].

(Corneille, *Cinna*, I, 3, v. 273-278)

Le rapprochement lyrique que dessine le tutoiement est parachevé dans un « nous » inclusif au vers 275 et poursuivi par l'association quasi systématique de la P1 et la P2 dans les vers d'après. Pourtant, même ici, parler de duo amoureux est peut-être excessif car le tutoiement reste non-réciproque.

Il n'y a presque pas d'amour heureux dans la tragédie. Dans beaucoup d'autres cas, le tutoiement intervient dans le cadre d'un amour non partagé. L'amante tutoie volontiers un homme devenu pressant qui s'oppose au désir d'union qu'elle souhaite avec un autre : c'est le cas d'Axiane envers Taxile (*Alexandre le Grand*, III, 2) ou de Chimène envers Don Sanche : « **Perfide**, oses-tu bien **te** montrer à **mes** yeux / Après **m'**avoir ôté ce que **j'**aimais le mieux ? » (Corneille, *Le Cid*, V, 5 v. 1717-1718) ou d'Emilie envers Maxime dans *Cinna* (IV, 5) ; il advient entre autre lorsque l'amante est poussée dans ses derniers retranchements (Crisante tutoyant Cassie chez Rotrou, en II, 4).

À l'inverse, c'est la femme blessée d'un amour non partagé ou des mépris que lui inflige celui qu'elle aime qui en vient à le tutoyer, ne se possédant plus et abandonnant ses dernières réserves civiles. L'amante présente alors certaines affinités avec la figure du furieux sénéquéen¹⁹¹, le tutoiement apparaît comme un débordement de sa passion à cause de laquelle elle perd toute contenance. Outre les fameuses occurrences raciniennes (Hermione envers Pyrrhus dans *Andromaque*, III, 5, Phèdre envers Hippolyte, en II, 5 et Roxane contre Bajazet en II, 1), le procédé existe déjà chez Corneille (notamment dans *Pertharite*, I, 4 ; *La Conquête de la Toison d'or*, III, 3 ; *Othon*, V, 5 et *Attila*, III, 4 et IV, 3). À deux reprises dans les tragédies de Rotrou, le transfert VV-TV est assuré par l'amant : Créon se met à tutoyer Antigone dans la

¹⁹¹ Le *furieux* dans le théâtre sénéquéen, dont s'inspire évidemment la *Médée* de Corneille, est un personnage qui est « dominé par le *furor*, accès de folie temporaire qui rend l'homme absent à lui-même et le déresponsabilise de ses actes » (Souillier et al. 2005, 224).

pièce de Rotrou mais essentiellement pour des raisons politiques et familiales, Bélisaire tutoie sa maîtresse Anthonie pour la menacer : « **Cruelle, attends, ma mort te va sur l'heure...** » (Rotrou, *Bélisaire*, II, 4, v. 503). Sans doute ce tutoiement est déjà ressenti comme peu bienséant car il ne sera pas reproduit dans la pièce et n'excède pas le vers.

Le tutoiement de l'amante à l'amant se prête parfaitement à la variation des registres. Au sein d'une seule et même pièce et dans une même relation, Roxane tutoie Bajazet pour lui faire des reproches : « Ne **m'**importune plus de **tes** raisons forcées. / **Je** vois combien **tes** vœux sont loin de **mes** pensées (Racine, *Bajazet*, II, 1, v. 521-522) aussi bien que pour lui exprimer sa passion amoureuse quand elle confesse : « **J'**affectais à tes yeux une fausse fierté. / De **toi** dépend **ma** joie et **ma** félicité. » (v. 555-556). Ce mode d'adresse joue encore sur les deux plans : il dessine un fantasme de proximité en initiant l'ébauche d'une relation égalitaire et / ou instaure brusquement un rapport de force où l'amant est rappelé à sa place qui, selon la tradition courtoise, est celle d'un inférieur, normalement subordonné aux volontés de la femme qu'il aime. Dans les deux cas, le tutoiement instaure une fiction¹⁹² et fait office de coup d'état contre la réalité de la relation amoureuse telle qu'elle est présentée dans l'intrigue. Pourtant, il ne joue pas forcément en faveur de la femme, qui se met en position de faiblesse malgré le tutoiement : « Il semble tantôt être un aveu d'amour enflammé, tantôt un tutoiement de fureur quand la maîtresse accuse son amant. Dans les deux cas, il vaut comme marque de la relation courtoise, c'est-à-dire, de la part de la femme, comme aveu. » (Vialleton 2004, 331). Celle qui tutoie se dévoile, ce qui ne peut se faire sans rougir dans le registre tragique (Scherer 2014, 396-399). Tutoyer celui qu'on aime initie un rapprochement ou une tentative de mise à distance mais invariablement, cet acte interlocutif déséquilibre l'intrigue et précipite souvent le dénouement tragique.

iv. Le tutoiement passionnel ou extraordinaire

Si le tutoiement non-réciproque est ressenti comme bienséant et admissible dans nombre d'échanges, et notamment lorsqu'il est continu dans plusieurs scènes ou à l'échelle d'un acte, c'est un fait bien différent lorsqu'il constitue une rupture brusque et momentanée ; pour cette raison nous le distinguons du précédent, même si plusieurs cas déjà cités explicitent un basculement dans la rhétorique passionnelle. Nous n'étudions ici que le passage de VV à TV (et non un TV stable méprisant) qui n'est pas l'apanage exclusif des amants. Le phénomène de

¹⁹² C'est une fiction qui n'est pas dénuée de force argumentative, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail. En effet, le tutoiement, notamment lorsqu'il est associé au reproche, participe d'une tentative de persuasion d'autrui et d'une volonté d'infléchir son attitude.

disjonction interlocutive touchant d'autres protagonistes, concourt à en faire l'indice stylistique d'un mouvement de passion. Il est causé par l'entremêlement de deux sentiments contradictoires qui provoquent l'emportement : la tendresse et la douleur (Aubignac 2011 [1669], 471). Rappelons qu'au XVII^e siècle, le terme *passion* désigne toute forme d'émotion ou de « mouvement du cœur » (Ferrer et Ramond 2017, 7). Du fait de sa fréquence dans les relations affectives, le tutoiement, qui n'a pas lieu d'être entre deux personnages dénués de liens affectifs, devient naturellement indicateur d'une relation qui bascule dans l'affect, même lorsqu'il intervient dans un dialogue entre deux personnages de statut différent¹⁹³. Le *tu* marque alors une rupture entre deux fonctionnements allocutifs, le passage d'un mode parfois égalitaire mais tout le temps apaisé, à un mode de fait inégalitaire et vindicatif. De ce point de vue, Racine semble pouvoir être distingué des autres auteurs parce que c'est dans ses dialogues essentiellement que cette alternance a été relevée :

L'alternance de vous et toi exprime les rapports affectifs fluctuants entre les personnages. Dans une seule et même scène il se peut très bien qu'un *vous* soit remplacé par un *tu* familier ou agressif, auquel succède de nouveau un *vous* plus modéré, selon l'évolution de la courbe affective. L'instabilité de la forme de politesse répond à l'instabilité des sentiments. [...] ; il s'agit d'un accessoire constant, dont Corneille a déjà largement usé ; [...]. Racine réussit particulièrement ses effets de véhémence par l'explosion soudaine d'un *tu* longtemps contenu, [...]. Le *tu* livre au partenaire la part ultime, la plus secrète et la plus intime des sentiments. (Spitzer 1970, 301-302)

Ce bref résumé des effets du brusque passage au *tu* dans les tragédies de Racine mérite être complété. Tout d'abord, Léo Spitzer ne livre que des exemples liés à une relation amoureuse. En réalité le spectre est plus large, l'auteur a recours au tutoiement passionnel entre époux mais également entre parents ou même d'un roi à son sujet. D'autre part, Léo Spitzer évoque Corneille, mais le procédé est présent chez Rotrou également. Le tutoiement opère ainsi une mise à nu du personnage dans une situation où la rhétorique balance entre contrainte et liberté. En effet, Marmontel conçoit que ce brusque passage au tutoiement est l'effet d'une contrainte pesant sur la parole brusquement libérée : « Tant que la passion d'Hermione est contrainte, elle dit *vous*, en parlant à Pyrrhus : [...]. Mais dès que son indignation, son amour, sa douleur, éclatent, Hermione s'oublie : le tutoiement est placé » (1867, 417). Le *tu* libère en quelque sorte le locuteur qui ne peut plus se contenir mais contraint l'interlocuteur alors enfermé dans une posture inférieure. En outre, ces formes de tutoiements entretenant des affinités avec les

¹⁹³ Même si Phèdre tutoie sa confidente Oenone tout au long de la pièce, lorsque le *tu* se conjugue avec les imprécations en fin de pièce, le registre se dégrade de la confiance au reproche sans appel : « **Je** ne t'écoute plus. **Va-t'en, monstre exécration ; / Va, laisse-moi** le soin de **mon** sort déplorable. » (Racine, *Phèdre*, IV, 6, v. 1317-1319). L'ampleur de la dépréciation est proportionnelle à l'attachement affectif et donne lieu à une pluie d'invectives sous formes d'impératifs et d'apostrophes dépréciatives qui dégradent le *tu* de confiance en *tu* de rupture.

tutoiements à soi dans les monologues délibératifs¹⁹⁴, ils recadrent l'interlocuteur en un double de soi, laissant peu de place à la réplique ou à la contestation ; ils ont ainsi régulièrement une visée persuasive, qui pourtant réussit rarement. L'expression « tutoiement passionnel » nous semble donc plus représentative que « tutoiement héroïque » parce que l'observation sur corpus démontre que le transfert VV-TV est toujours motivé. Certes il s'agit d'un trait de style, mais jamais d'un simple ornement. Non seulement le tutoiement indique dans ces cas que le locuteur est en proie à un sentiment qui le déborde, mais en plus, il constitue un moyen de persuasion qui vise à toucher l'interlocuteur selon les modalités énoncées dans *La Rhétorique* d'Aristote : « Les passions (*pathè*) qui conduisent à modifier ses jugements sont celles qui s'accompagnent de peine ou de plaisir, par exemple la colère, la pitié, la crainte, etc. ainsi que leurs contraires » (2007, 262). En effet, le brusque passage au tutoiement traduit une réaction passionnelle, dont la représentation est le fruit d'une exigence d'imitation du caractère des hommes¹⁹⁵, et vise à mettre l'interlocuteur dans le même état. Le « tutoiement passionnel » serait donc un événement interlocutif aux assises rhétoriques car il naît de la cohérence entre un mouvement intérieur et son expression langagière. Dire *tu* au lieu de *vous* reste ainsi un choix de l'auteur, qui le traduit en geste plus ou moins impromptu. Civilement inattendu et normalement proscrit, il est alors corrélé à un effet sur le discours. Par exemple, la colère est l'une des principales causes du tutoiement. Selon *La Rhétorique*, elle ordonne la dépréciation qui peut être de trois espèces : le mépris, la brimade ou l'outrage (Aristote 2007, 266), autant d'attitudes qui conduisent à déshonorer autrui. Dans les répliques où le respect est marqué par le vouvoiement réciproque, tutoyer brusquement est un indice rhétorique d'un mouvement de passion, essentiellement causé par la colère qui endommage l'état des relations dans le but d'obtenir quelque chose de l'interlocuteur, sa reddition, un changement d'attitude, des regrets. Le tutoiement passionnel

¹⁹⁴ L'abbé d'Aubignac considère dans son chapitre sur les Délibérations que les monologues délibératifs ne relèvent pas à proprement parler des discours délibératifs sur la foi que ces discours sont soumis à la passion et aux mouvements impétueux et non à la raison :

Or ce n'est pas de celles-là dont j'entends ici parler, car bien qu'en effet elles soient des Délibérations, et qu'elles fassent paraître un esprit douteux de ce qu'il doit faire par des considérations opposées, elles doivent être mises au rang des Discours pathétiques qui font les plus excellentes actions du Théâtre : Vous y voyez des esprits agités par des mouvements contraires, poussés de différentes passions, et emportés à des desseins extrêmes, dont le Spectateur ne saurait prévoir l'événement ; les discours y portent le caractère Théâtral ; ils sont impétueux et par les raisonnements et par les figures ; et c'est plutôt l'image d'une âme au milieu de ses Bourreaux, que d'un homme qui délibère au milieu de ses amis. (Aubignac 2011, 431)

La *dispositio* rhétorique de ces discours passionnés apparaît moins éclatante que l'*elocutio* qui trahit l'*ethos* du personnage. L'interlocuteur, quand il y en a un, est pourtant réduit à l'écoute, voire au silence par cette cascade de procédés dont le tutoiement fait partie. Ces mécanismes seront explicités dans la troisième partie.

¹⁹⁵ Voir *La Poétique* d'Aristote, chapitre XV § 1454b (1990, 108) et *L'Art poétique* d'Horace v. 99-178 (Peletier 2011).

consiste ainsi en une rupture momentanée, il choque afin de susciter la même passion chez autrui qui le poussera à changer d'attitude ou à revenir sur ses actes.

En dehors des passages au tutoiement entre amants, presque toutes les relations du tableau¹⁹⁶ sont concernées, à partir du moment où une passion est excitée¹⁹⁷. Par exemple, les deux cas de tutoiement entre frères constituent toujours des ruptures dans une relation qui prend une tournure concurrentielle, soit pour des raisons politiques (*Cosroès* V, 3), soit pour des raisons politico-amoureuses (*Nicomède* I, 2). Essentiellement, les cas de VV-TV ont lieu du parent à l'enfant (dix-sept occurrences dans le corpus), cas où la charge affective est importante. À ce propos, le changement d'adresse connaît deux motivations opposées, comme dans le cas du tutoiement non-réciproque de l'amante : soit nous l'avons évoqué, il initie une réduction de la distance, soit il s'accompagne de reproches et creuse l'écart hiérarchique. Le procédé est courant chez Corneille, l'effet varie en fonction du registre de la pièce. Il n'est alors pas rare qu'un père tutoie successivement chacun de ses enfants pour des motifs divers. Par exemple, le Vieil Horace, dans le dénouement de la pièce, prodigue des conseils à tous et à cette occasion, tutoie sa fille (Sabine), puis son fils (Horace), comme pour leur léguer avant de mourir ses derniers conseils qui frisent l'exhortation, pour détourner sa fille de ses ambitions premières :

**Toi qui par des douleurs à ton devoir contraires,
Veux quitter un mari pour rejoindre tes frères,
Va plutôt consulter leurs mânes généreux ; [...]
Sabine, sois leur soeur, suis **ton** devoir comme eux.**

(Corneille, *Horace*, V, 3, v. 1635-1646)

Le Vieil Horace utilise le tutoiement conjointement à l'apostrophe pronominale étendue à la faveur d'un renouvellement de la notion de « devoir » (v.1635). Il se tourne ensuite vers son fils à qui il prodigue des conseils pour rester un grand homme :

**Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide : [...]
Vis toujours en Horace, et toujours auprès d'eux
Ton nom demeurera grand, illustre, fameux, [...]
Ne hais donc plus la vie, et du moins vis pour moi,
Et pour servir encore ton pays et ton roi. (v. 1711-1728)**

Dans les deux cas, le tutoiement participe à la promotion du locuteur en initiant un rapprochement qui vise à rendre l'exemple moins illustre mais plus accessible. La rupture interlocutive use des mêmes effets de persuasion que le tutoiement extraordinaire. Le même

¹⁹⁶ Annexe 5.

¹⁹⁷ Nous excluons donc de ces considérations les transferts VV-TV qui ne sont motivés par aucun mouvement passionnel ou persuasif, concrètement, il s'agit essentiellement de ceux qui ont lieu d'un roi à son sujet, d'un personnage à un inférieur. Ceux-ci n'opèrent qu'une remise à niveau des relations hiérarchiques et ne fonctionnent pas comme des indices stylistiques d'un mouvement de passion, comme nous l'avons expliqué plus haut.

motif anime Cléopâtre dans le dénouement de *Rodogune* ; alors qu'elle tutoyait précédemment son autre fils, Seleucus de façon méprisante (IV, 2), elle tutoie exceptionnellement Antiochus en toute fin de scène pour souligner le caractère pathétique de l'aveu d'impuissance qu'elle est en train de formuler, (V, 4), les conseils cyniques qu'elle dispense ne sont pas dénués d'une certaine ironie tragique :

Règne : de crime en crime enfin **te** voilà roi.
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de **moi** :
Puisse le ciel tous deux **vous** prendre pour victimes,
Et laisser choir sur **vous** les peines de **mes** crimes !
Puissiez-**vous** ne trouver dedans **votre** union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion !

(Corneille, *Rodogune*, V, 4, v. 1817-1822)

Le thème du parent qui maudit son enfant et lui souhaite tout le malheur du monde connaît une certaine fortune dans la tragédie. Dans les passages d'invectives contre les enfants, le tutoiement fait figure de stylème. Régulièrement associé à l'adjectif « ingrat » ou « perfide » employé en apostrophe, le tutoiement atteste la fortune tragique des oppositions basiques, au sein des familles telles que les recommande Aristote¹⁹⁸.

Peuvent être qualifiés de passionnels des tutoiements soudains qui sont régulièrement le fait des pères : Créon contre Hémon (*Antigone*, Rotrou, IV, 6) ; Prusias contre Nicomède « **Ingrat !** que peux-tu dire ? » (Corneille, *Nicomède*, IV, 2 v. 1203), mais également Mithridate condamnant Pharnace : « **Tu** ne saurais partir, **perfide**, et **je t'**entends » (Racine, *Mithridate*, III, 1, v. 970) ou Thésée accusant Hippolyte : « **Perfide**, oses-tu bien **te** montrer devant **moi** ? » (Racine, *Phèdre*, IV, 2, v. 1044) ; plus rarement des mères, pourtant régulièrement auréolées d'un *ethos* furieux: c'est Syra accusant son fils Syroës d'avoir usurpé le trône : « Hé bien, **traître**, **te** voilà Roi ? » (Rotrou, *Cosroës*, V, 2, v. 1359) ou Cléopâtre reprochant à son fils de s'opposer encore à son dessein de tuer Rodogune pour accéder au trône : « De **toi**, **perfide !** Ignore, **dissimule** / Le mal que **tu** dois craindre et le feu qui **te** brûle ; » (Corneille, *Rodogune*, IV, 6, v. 1415-1416) et enfin, Agrippine, maudissant son fils Néron une fois qu'il s'est définitivement engagé dans la tyrannie (Racine, *Britannicus*, V, 6). Malgré ces exemples remarquables, l'on dénombre presque autant de cas de tutoiement synonyme d'un rapprochement affectif, même si le procédé n'est plus employé après *La Conquête de la Toison d'or*.

¹⁹⁸ Voir la *Poétique* d'Aristote (chap XIV) : « Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher » (1990, 1453b, 105).

Entre époux, la distinction entre tutoiement vindicatif et tutoiement affectif pourrait aisément être reconduite, s'agissant là encore de relations familiales. Dans *Hercule mourant*, le roi se met à tutoyer son épouse avec mépris : « **Cruelle**, pour témoins de mon amour extrême, / **Je t'**offre seulement **tes** attraits et *toi-même* ; » (Rotrou, I, 2, v. 105-106) alors que dans la scène suivante, avec Iole, sa maîtresse, le tutoiement vient appuyer un discours sensuel :

HERCULE, appuyé sur les genoux d'Iole, qui travaille en tapisserie.

Qu'avec moins de travail les mains de la nature
Ont bien mis sur **ton** teint de plus douces peintures !
Attends qu'au naturel **je** figure ces lys
Dont elle a **ton** beau sein et **ton** front embellis ; [...].

(Rotrou, *Hercule mourant*, I, 3, v. 145-148)

Les trois autres occurrences sont le fait des épouses, ils indiquent alors la confiance brisée, la déception (Corneille, *Pertharite*, IV, 5), les reproches (*Médée*, III, 3) ou l'impuissance (*Polyeucte*, IV, 3), selon un emploi qui accuse une contamination avec le cas plus connu du tutoiement de l'amante envers son amant.

Le brusque passage au tutoiement est beaucoup plus spectaculaire lorsqu'il est initié par un personnage censé partager une intimité avec un autre. Tout porte à croire que ce procédé est devenu un stylème de la langue tragique, car il excède le cadre des relations familiales et amoureuses. Pour autant, s'il apparaît moins passionnel que dans les cas précédents, il demeure extraordinaire et remarquable quand un roi l'emploie envers un sujet ou un personnage envers un confident. Les personnages de roi ne sont pas exempts de passions fortes¹⁹⁹, comme le démontrent les nombreux passages où le tutoiement d'un roi envers son sujet s'accompagne de reproches ; très souvent dans le dénouement, la trahison d'un mauvais conseiller ou d'un personnage ayant cherché à défaire le roi sont des épisodes de rupture où la vindicte est à son comble. Auguste en use ainsi envers Cinna (V, 1) ainsi qu'Athalie envers Abner (V, 5). À la fin de *Pertharite*, la reine Rodelinde s'en prend à Unulphe qu'elle maudit pour sa trahison. Le motif du mauvais conseiller donne lieu à l'expression de regrets sous forme sentencieuse accompagnés du tutoiement de la part du roi Ptolémée envers le lieutenant de ses armées Achillas :

Ah ! Si **je t'**avais cru, **je** n'aurais pas de maître :
Je serais dans le trône où le ciel **m'**a fait naître ;
Mais c'est une imprudence assez commune aux rois
D'écouter trop d'avis, et se tromper au choix ; [...].

(Corneille, *La Mort de Pompée*, IV, 1, v. 1089-1092)

¹⁹⁹ Les tragédies qui les mettent en scène réutilisent une thématique chère à la Renaissance, où la colère des rois et des tyrans étaient alors un motif récurrent (Ménier 2017), qui s'estompe au XVII^e siècle.

Le roi n'est pas toujours un être exemplaire : les protestations de Syra que vient arrêter un de ses sujets, Sardarigue, la mettent davantage en défaut que lui ; le tutoiement dont elle use à son égard est un aveu de faiblesse davantage que de maîtrise ; ses répliques sont courtes, volontiers averbales, elles ne contiennent plus que des marqueurs stylistiques d'émotion parmi lesquels les pronoms et déterminants de P2 n'occupent pas une moindre place : « Qui donc, est-ce **mon** fils, **traître**, qui **te** l'ordonne ? / [...] De **ton** Roi, De **ton** Maître, **insolent**, **effronté**. » (Rotrou, *Cosroès*, III, 2, v. 802-804).

Entre personnages alliés ou de rangs égaux, le tutoiement indique une rupture par rapport au vouvoiement réciproque mais avec beaucoup moins de conséquences dramatiques que dans les précédents cas. À quelques rares occasions, le tutoiement est associé aux invectives et secoue davantage l'interlocuteur, mais il faut pour cela que l'intimité entre les personnages ait été importante avant d'être rompue. Ainsi Aristie s'en prend-elle à Perpenna, lieutenant de Sertorius, qu'elle estime s'être joué d'elle :

ARISTIE.
Après **t'**être immolé chez **toi ton** général,
Toi, que faisait trembler l'ombre d'un tel rival,
Lâche, tu viens ici braver encor des femmes,
Vanter insolemment **tes** détestables flammes,
T'emparer d'une reine en son propre palais,
Et demander sa main pour prix de **tes** forfaits !
Crains les dieux, **scélérat** ; **crains** les dieux, ou Pompée ;
Crains leur haine, ou son bras, leur foudre, ou son épée ;
Et quelque noir orgueil qui **te** puisse aveugler,
Apprends qu'il **m'**aime encore, et **commence** à trembler.
Tu le verras, **méchant**, plus tôt que **tu** ne penses :
Attends, attends de lui **tes** dignes récompenses.

(Corneille, *Sertorius*, V, 4, v. 1719-1730)

Le tutoiement, associé aux impératifs, aux apostrophes pronominales et adjectivales (insulte²⁰⁰), en position initiale ou médiane dans le vers, sature la réplique qui bascule volontiers dans le registre épideictique du blâme. Aristie, en maudissant de la sorte le lieutenant de son ennemi, soumet au public un *ethos* de femme emportée alors même qu'aucun lien affectif n'unit ces deux personnages. Ainsi, le tutoiement vise l'autre mais focalise également sur soi en mettant en spectacle les passions qui débordent le locuteur.

Le tutoiement surgit ainsi au cœur de relations qui ne sont normalement pas soumises aux affres de la passion amoureuse²⁰¹. L'intrigue tragique reposant sur un conflit souvent

²⁰⁰ Sur les liens entre termes d'adresse et insultes, nous renvoyons aux travaux de Dominique Lagorgette (2003). Voir également chapitre 4, II, B, iii.

²⁰¹ Assez remarquablement, il n'y a aucun transfert VV-TV dans *Pyrame et Thisbé*, œuvre de notre corpus qui stylistiquement se rapproche le plus des tragédies humanistes. En dehors de la relation amoureuse qui bascule vers le tutoiement réciproque, le langage des émotions passe davantage, chez les personnages principaux et chez les

insolvable, le spectacle des personnages en train de se battre contre eux-mêmes et contre les autres est fait de sursauts que les auteurs classiques représentent dans le langage par le tutoiement.

v. *Le tutoiement à Dieu*

Tel un symptôme du *fatum* tragique, l'on observe dans toutes les pièces que les personnages s'adressent à une divinité en la tutoyant. Qu'elle appartienne au personnel tragique dans la pièce (c'est le cas dans certaines tragédies de Corneille comme *Andromède* où *La Conquête de la Toison d'or* mettant en scène des divinités païennes jouant un rôle dans l'intrigue) ou qu'il s'agisse d'une divinité apostrophée pour implorer sa grâce ou son aide, essentiellement dans les tragédies chrétiennes de Racine (*Esther* et *Athalie*), ou encore une entité supérieure plus ou moins définie (« Ciel », « dieux »), les personnages présents sur scène s'adressent à ces divinités en les tutoyant :

Une autre bizarrerie de l'usage est de permettre le tutoiement, du moins en poésie, dans l'extrême opposé à la familiarité : c'est ainsi qu'en parlant à dieu et aux rois, on les tutoie, soit à l'imitation des anciens, soit parce que le respect qu'ils impriment est au-dessus du soupçon, et que le caractère en est trop marqué pour ne pas dispenser d'une vaine formule. (Marmontel 1867, 417)

Cependant, le tableau présent en Annexe 5 ne contient pas de colonne réservée à cette forme d'adresse parce que la plupart du temps, les personnages s'adressent à une divinité mais elle ne leur répond pas, l'adresse ressort de la pure invocation. L'on pourrait croire que c'est pour cette raison que le tutoiement est admis, parce qu'une divinité est naturellement supérieure à un personnage, et il est normalement inconvenant de la tutoyer comme une égale. Le système est en réalité plus complexe. L'adresse à Dieu ou aux dieux n'a pas lieu dans le cadre apaisé de la prière. Le personnage se tournant vers les instances supérieures est régulièrement en proie au doute ou à la souffrance ou bien dans une attitude de demande. Son élocution est alors fortement influencée par les émotions ressenties. Il nous semble donc que cette forme d'adresse emprunte ainsi bien aux principes du tutoiement passionnel précédemment explicités qu'à ceux du tutoiement à l'absent que nous traiterons par la suite.

Les tragédies de Vau de la Motte à Racine présentent deux sortes de divinités concurrentes (que nous distinguons du système de valeur religieux) : d'une part, la grande majorité des pièces mettent en scène des personnages appartenant au monde antique, se réclamant d'une religion polythéiste où les dieux ont une grande influence sur le destin, la plupart des passages qui leur

autres, par un subtil jeu linguistique sur les images, essentiellement l'allégorie et la syllepse, et moins sur les transferts de pronoms d'adresse dont use pourtant volontiers Rotrou (Macé 2017).

sont adressés tendent donc à influencer leur décision ; d'autre part, quelques pièces mettent en scène des personnages chrétiens qui se réfèrent donc à un dieu unique. Cette distinction se double d'une autre sur la forme de l'adresse, soit elle est courte (un vers ou un hémistiche, avec une apostrophe), soit longue (du quatrain à la tirade). S'il s'agit d'une divinité païenne, le personnage l'apostrophe et la tutoie généralement. Syroès ne parvenant pas à convaincre sa belle-mère qu'il ne souhaite pas la tuer, bien qu'elle l'ait trouvé la main sur l'épée, n'a pas d'autre recours que de se tourner vers une divinité, lui demandant d'attester sa bonne foi :

Soleil, pour qui **nos** cœurs n'ont point d'obscurité,
Juge et témoin commun tu sais la vérité,
Et **tu** la chéris trop, pour laisser impunie,
Une si détestable et noire calomnie.

(Rotrou, *Cosroès*, I, 2 v. 79-82)

L'apostrophe à une divinité s'accompagne du tutoiement, le procédé reste stable dans le corpus.

Plus problématiques s'avèrent être les cas où des divinités jouent un rôle dans l'intrigue et endossent le rôle de personnages. Là encore, il faut opérer une nouvelle distinction. Les cas des divinités s'exprimant dans les prologues d'*Andromède* ou de *La Conquête de la Toison d'or* de Corneille sont, semble-t-il, différents des dialogues entre personnages et divinités dans ces mêmes tragédies. Entre divinités, il existe un système hiérarchique se reproduit que nous l'avons reporté dans la colonne 7 du tableau. Le dialogue la représente ou non : alors que le Soleil et Melpomène se tutoient réciproquement dans le prologue d'*Andromède*, une forme de hiérarchie proche de la civilité mondaine est reproduite dans le prologue de *La Conquête de la Toison d'or* où l'allégorie de la France vouvoie avec réciprocity celle de la Victoire mais cette dernière est tutoyée par l'Hyménée et la Paix sans réciprocity tandis qu'elles se tutoient. Le dialogue est présenté de manière à ce que soit inféré que la France est soumise à de plus grandes divinités qu'elle ; à l'inverse, l'allégorie de la nation tutoie le Peuple²⁰². Plus loin, lorsque Junon intervient dans la pièce et prend les traits de Chalcioppe, la sœur de Médée et d'Absyrte, elle vouvoie chacun et est vouvoyée en retour, avant et après être entrée dans son rôle :

²⁰² Cette situation est décrite par Jean-Yves Vialleton dans une sous-partie intitulée « La poésie et la civilité : le langage des dieux et le langage des hommes » (2004, 348).

JASON.
Déesse, quels encens...

JUNON.
Traitez-moi de princesse,
Jason, et **laissez** là l'encens et la déesse.
Quand **vous** serez en Grèce il y faudra penser ;
Mais ici **vos** devoirs s'en doivent dispenser :
Par ce respect suprême ils **m'y** feroient connoître.

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, II, 1 v. 668-672)

Dans cette réplique, la déesse demande expressément à Jason que soit respectés entre eux les codes de la civilité mondaine et non ceux des dialogues d'un personnage à un dieu. Elle l'invite à changer d'appellatif et, sans le préciser mais c'est sous-entendu, à poursuivre le vouvoiement réciproque, conformément au principe structurant l'opposition entre l'adresse civile et l'adresse poétique au théâtre :

Plus le destinataire par sa nature peut être pensé comme destinataire rhétorique, plus le tutoiement sera pensé comme la seule forme possible pour un destinataire unique. Plus il pourra être pensé comme un véritable personnage, plus les règles de la « conversation des hommes » seront suivies. Quand la divinité ou l'être allégorique est incarné comme un personnage sur scène, il n'est donc pas étonnant que le code prosaïque de la civilité soit utilisé. (Vialleton 2004, 348)

Cependant, au sein d'une même pièce ou chez un même auteur, des transferts de registres compliquent cette règle qui paraît trop simple pour être vraie. Lorsque Junon apparaît dans son char à l'acte IV d'*Andromède*, elle tutoie le prince Phinée et son ami Ammon, et eux de même, comme si tous ces personnages étaient égaux. Elle leur promet sa protection ainsi que celle de Neptune en échange de leur fidélité et de leur engagement à la venger de son époux. Code civil et code poétique s'entremêlent dans cette scène où le tutoiement réciproque des personnages à la déesse concurrence paradoxalement le vouvoiement réciproque qu'ils pratiquent entre eux. Ce passage où humanité et divinité s'associent souligne « que la langue tragique joue sur la dualité de son régime pour réconcilier le code prosaïque et la poésie élevée, qui est selon un lieu commun du XVII^e siècle le langage des dieux » (Vialleton 2004, 349). Autrement dit, converser avec un dieu sur un apparent pied d'égalité contribue à élever les personnages tragiques grâce au registre adopté, dont les tours linguistiques copient ceux des dieux. Le style élevé, caractéristique du langage tragique, conjugué à la simplicité du tutoiement, tend alors vers le sublime.

Le tutoiement à Dieu se teinte d'autres valeurs dans les tragédies d'inspiration chrétienne. Déjà, il n'est pas complètement stable car Genest tutoie Dieu dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou tandis que Théodore le vouvoie chez Corneille. Mais Esther tutoie Dieu

ainsi que Josabet et les chœurs des deux tragédies chrétiennes de Racine, mais pas Joas²⁰³. En réalité, le tutoiement au dieu des chrétiens pose problème dans la tragédie. Il est certes attendu, mais redouté pour deux raisons principales. La première concerne les débats religieux qui ont déchiré la France à la fin du XVI^e siècle : tutoyer Dieu est encore connoté comme un fait de langue des réformés. Le deuxième problème est lié à la dimension blasphématoire du fait que ce tutoiement est par trop associé aux cas plus courants de tutoiements aux divinités païennes dans la tragédie :

Au théâtre le problème se pose en des termes particuliers, mais on y retrouve un dilemme qui se croise avec celui des débats religieux : le tutoiement héroïque est attendu, mais il est homonyme du tutoiement rhétorique aux allégories de fiction et du tutoiement familial ; le vouvoiement est respectueux, mais il inscrit la relation dans un code qui est celui du « monde », du « siècle ». (Vialleton 2004, 350)

En diachronie, les dramaturges que nous étudions évitent le problème en rédigeant des tragédies qui portent sur le monde antique ; sauf Racine qui joint à la tradition du chœur antique celle des psaumes où le chrétien tutoie Dieu²⁰⁴. L'adresse à Dieu pose également des difficultés de traduction qui transcendent les querelles entre catholiques et protestants. Le *tu* est conforme à la langue hébraïque dans laquelle ont été écrits les livres des *Psaumes* et du *Cantique des Cantiques* qui contiennent des prières, mais le *vous* est ressenti comme plus respectueux. Au XVII^e siècle, les chrétiens s'adressent à Dieu en le vouvoyant. Le tutoiement à Dieu massivement présent dans notre corpus représente donc une licence poétique, que nous mettons sur le compte d'une expressivité propre à la tragédie qui lisse l'adresse à Dieu sur celle aux divinités païennes. La nature de l'adressé est subordonnée au registre de langue adopté. À mi-chemin entre l'apostrophe rhétorique et l'imitation de la conversation entre égaux, le tutoiement à Dieu ou aux dieux élève le personnage dont le langage se fait sublime, empreint de poésie et d'humilité :

²⁰³ Voir *supra* pour une interprétation de ces vouvoiements exceptionnels.

²⁰⁴ Sur la contamination du style du psautier dans les prières adressées au Dieu chrétien dans le corpus, voir deuxième partie, chapitre 6.

ESTHER

Ô mon souverain Roi !

Me voici donc tremblante, et seule devant **toi**. [...]

Hélas ! ce peuple ingrat a méprisé **ta** loi.

La nation chérie a violé sa foi.

Elle a répudié son époux, et son père,

Pour rendre à d'autres dieux un honneur adultère.

Maintenant elle sert sous un maître étranger.

Mais c'est peu d'être esclave, on la veut égorger.

Nos superbes vainqueurs insultant à **nos** larmes,

Imputent à leurs dieux le bonheur de leurs armes,

Et veulent aujourd'hui qu'un même coup mortel

Abolisse **ton** nom, **ton** peuple, et **ton** autel.

(Racine, *Esther*, I, 4, v. 317-334)

Dans cet extrait de la célèbre prière d'Esther, alors seule sur scène, le tutoiement à Dieu prend place dans une *petitio*²⁰⁵ dans lequel elle implore l'aide de Dieu pour sauver son peuple. L'apostrophe initiale par son épithète pléonastique explicite d'emblée que cette prière se situe sur un tout autre plan que le serait une demande au « roi ». Dieu est le « souverain roi », le roi des rois d'Esther, donc bien au-dessus de son mari et de tout autre représentant de l'autorité humaine. La rime entre « roi » et « toi » confère un caractère sublime au pronom d'adresse. Esther s'adresse au roi des rois comme à un intime, plus que son mari qu'elle vouvoie, grâce au déterminant possessif qui ouvre l'apostrophe qui initie une relation entre le locuteur et Dieu. Nous passons sur l'exposé de la situation des juifs, émaillé de métaphores de Dieu en père et époux de son peuple, pour en venir à la fin de la narration qui grâce à la valeur englobante du rythme ternaire, reconduit l'image de la sainte trinité dans l'exposé des réalisations terrestres de la puissance divine : « ton nom, ton peuple, et ton autel » (v. 334). Assertant la toute-puissance divine en même temps que sa soumission, Esther formule une prière d'amour et de confiance en la puissance de Dieu. C'est un acte de foi rendu possible par une énonciation poétique qui, reproduisant le « langage des dieux » pour formuler une prière à Dieu, gagne en légitimité quant au but même de son discours.

En sélectionnant le tutoiement comme mode d'adresse privilégié dans les apostrophes aux divinités, les dramaturges ont l'ambition de faire de la langue tragique un lieu d'expression poétique. Une certaine chaleur doit animer le personnage qui s'exprime par la prière, le tutoiement, associé aux apostrophes et aux effets rythmiques du chant des chœurs (parce que

²⁰⁵ Ce terme désigne un type de discours délibératif : la requête, ou demande, dans la terminologie des rhétoriciens d'Ancien Régime. Pour une liste des principaux discours par genre, nous renvoyons à l'article de Christine Noille « Les genres de discours dans l'ancienne rhétorique : liste, schémas et mode d'emploi, avec exemple (le discours de Germanicus) » (Noille 2014). Voir chapitre 7, II, C.

les tragédies religieuses sont aussi celles qui mettent en scène des chœurs chantés, et pas seulement chez Racine), contribue à élever le registre d'une pièce, à lui conférer un style poétique²⁰⁶.

vi. *Le tutoiement à l'absent ou à l'inanimé: l'apostrophe rhétorique*

Nous n'avons pas répertorié dans notre tableau cette forme de tutoiement, puisque, par définition, la relation des personnages ne s'explique pas par ce type d'adresse. Tel un surcroît par rapport au tutoiement à Dieu, l'on sort ici du système de la civilité pour entrer dans celui, moins facile à mesurer, de la poésie. Dans ces passages qui sont régulièrement des monologues ou bien des apartés, il s'agit justement de marquer le contraste avec le langage civil. Le pronom de deuxième personne du singulier convient parfaitement, car il a beau être aussi grammatical que le « vous », grâce au décalage qu'il induit avec le pronom civil, valorise le transfert d'un système à l'autre. Quand l'adresse *in praesentia* conservera le vouvoiement réciproque, l'adresse *in absentia* fait apparaître un tutoiement non offensant car il restera sans réponse. Le problème tient essentiellement dans le fait qu'à cette forme poétique se mêle d'autres prérogatives, notamment la question des émotions qui habitent le personnage dans ces interactions originales. Le tutoiement à l'absent surgit régulièrement dans un contexte émotionnel similaire au tutoiement passionnel.

L'adresse à un absent, un objet, un mort ou un inanimé est appelée « allocution » dans les manuels de rhétorique, c'est une figure macrostructurale du discours. Au théâtre, elle recouvre la figure microstructurale qu'est l'apostrophe car l'absent, pour être identifié par le spectateur est forcément nommé. Là où l'allocution à un absent consiste en un propos « codé, qui tient une sorte d'intermédiaire entre le discours dialogué et le discours descriptif²⁰⁷ » (Molinié 1992, 44) ; l'apostrophe, elle,

n'est qu'une des formes de détail de la figure plus générale de l'allocution. [...] Celle-ci cependant ne s'interprète comme figurée que dans le cadre, nettement macrostructural, de l'allocution qui la fonde en tant que figure : en effet, il faut d'abord comprendre que l'auteur ne s'adresse à personne, sinon à ses lecteurs, pour bien apprécier la portée du second segment de la phrase. (Molinié 1992a, 61)

²⁰⁶ Le tutoiement comme stylème poétique connaîtra également une petite fortune au XVIII^e siècle (Volpilhac-Auger 2009, 556), grâce aux commentaires notamment de Jacob Vernet qui fustige sa non-systématicité au XVII^e siècle dans un ouvrage qui résume ses réflexions partagées avec d'autres auteurs comme Montesquieu et Voltaire : *Lettres sur la coutume moderne d'employer le Vous au lieu du Tu, et sur la question : doit-on bannir le tuteyement* [...] (Vernet 1752).

²⁰⁷ Nous explorerons plus avant cette double perspective de l'apostrophe à l'absent dans le chapitre 4, I, A et dans le chapitre 5, II, B.

Apostrophe et tutoiement fonctionnent conjointement, la première initie l'allocution qui est confirmée par la personne d'adresse du vers ou de la réplique. Le tutoiement à l'absent construit une fiction de dialogue car c'est un indice d'adresse, d'une direction donnée à la tirade, mais ce discours restant sans réponse, il sert essentiellement à « renforcer la vivacité de l'expression » (Molinié 1992a, 44), par une réactivation du ressort poético-passionnel du mode d'adresse en P2.

Parce que l'écriture théâtrale est mâtinée de poésie, l'adresse n'est pas systématiquement grammaticale et pragmatique. Ainsi, l'apostrophe dite *rhétorique*, c'est-à-dire figure d'*elocutio* car adressée à un personnage absent et de *dispositio* par son détachement entre virgules, ne désigne personne présent dans la situation d'énonciation, à la différence de l'apostrophe dite *grammaticale* qui consiste en la désignation d'une personne présente. En poésie et dans le théâtre versifié, l'apostrophe *in absentia* consiste en l'une des figures de style privilégiée. Elle joue dans ce cas un rôle essentiellement ornemental. D'Aubignac la considère comme l'une des figures les plus « éclatantes », du fait même de l'absence d'interlocuteur réel :

Elle suppose toujours présente, ou une véritable personne, quoiqu'absente en effet, ou une fausse personne, qui ne l'est que par fiction, comme est la Patrie, la Vertu, et autres choses semblables ; car elle les suppose si bien présentes, que celui qui discours, leur adresse sa parole, comme si véritablement il les voyait : ce qui est tout à fait Théâtral ; attendu que cela fait deux Personnages où il n'y en a qu'un, l'un visible et l'autre imaginaire ; l'un qui parle, et l'autre à qui il semble qu'on parle : [...]. (Aubignac 2011, 476)

N'ayant aucune utilité quant à la progression de l'intrigue et du dialogue, l'apostrophe associée au tutoiement réduit le langage théâtral à son unique effet expressif. Presque un effet de manche du style passionnel, il s'agit bel et bien d'une figure du dialogue du simple fait qu'elle induit la P2 ; alors même que la personne désignée, réelle ou imaginaire, n'est pas présente ; dans l'ordre d'une distorsion de la *deixis*. Quoique le tutoiement dans l'adresse à l'absent ne soit jamais explicitement recommandé dans les manuels contemporains des pièces, il tenait probablement lieu de convention d'écriture qu'autorisait la nature totalement fictionnelle de la parole proférée dans ces conditions. Le monologue ou le dialogue au sein desquels il intervient pêche alors par défaut de vraisemblance, comme le souligne les termes « fiction » et « feinte » dans les pages de *La Pratique du théâtre* consacrées à l'apostrophe, mais tout porte à croire que ce défaut ne choque personne. D'Aubignac recommande toutefois de ne pas les multiplier, sans doute pour contourner ce même risque d'in vraisemblance. Le tutoiement n'accompagne que l'apostrophe rhétorique, indice de poésie élevée : « dans cette figure caractéristique de la poésie élevée, le tutoiement est la seule forme possible, le vouvoiement correspond à un vrai pluriel » (Vialleton 2004, 293).

Il convient toutefois de distinguer l’apostrophe à un être animé, qui constitue une variation de l’apostrophe grammaticale et civile et institue un *tu* qui n’aurait pas lieu d’être dans la conversation réelle de l’apostrophe à un objet inanimé, partie du corps ou élément de la nature, qui ne reproduit aucune fiction de conversation. Les deux types d’allocution sont présentes dans l’ensemble des pièces du corpus, parfois employées conjointement dans une seule réplique, au moins chez Théophile de Viau et Rotrou. Elles tendent à être distinguées à partir des pièces de Corneille. L’apostrophe à un inanimé étant plutôt réservée au vrai dialogue, tandis que celle à un inanimé plus régulièrement réservée au monologue, conformément aux prescriptions de l’abbé d’Aubignac :

[...] un Acteur parlant à un Toi, à un Père, à un Juge, ou à quelque autre personne de respect, ne doit pas s’échapper aisément à faire une longue Apostrophe à quelque Être ainsi imaginaire ; parce qu’il est contre la bienséance et le devoir qu’un homme, étant devant un autre de grande autorité, le quitte pour adresser sa parole à une personne absente, à une Idée, à une Chimère ; attendu que celui devant qui on parle, aurait raison d’interrompre ce discours, de demander à qui on parle, et d’obliger cet homme de lui parler, et non pas à son imagination ; [...]. (Aubignac 2011, 477-478)

Les auteurs du XVII^e siècle appliquent presque parfaitement ce principe en réservant la majorité des discours sans allocuteur réel aux monologues ou aux dialogues avec un confident. Nous excluons de nos remarques les adresses aux divinités, qui se construisent pourtant sur le même régime allocutif que les apostrophes *in absentia*, pour des raisons déjà évoquées. D’une pièce à l’autre, l’adresse à l’absent connaît des inflations plus ou moins importantes. Il est certain que le procédé s’est constitué en stylème dans les premières tragédies de Corneille avant de connaître un dégonflement dans la deuxième partie de sa carrière. *Médée* (16), *Le Cid* (12), *Horace* (13), *Cinna* (11) et *Polyeucte* (13) sont les tragédies qui en comptent le plus grand nombre. Les chiffres tournent ensuite autour de trois et quatre, exceptions faites d’*Andromède* (9) et *Rodogune* (14). C’est un fait de style puisque les tragédies de Rotrou contemporaines présentent des chiffres avoisinants ceux du deuxième Corneille, exception faite de *Venceslas* (9). Nous observons que chez Corneille, l’apostrophe *in absentia* avec tutoiement, du fait de sa récurrence, peut être qualifié de stylème de l’invective. Médée fait figure de modèle dans cet art, elle maudit à l’envi Jason et Créuse dans des apostrophes *in absentia*, qui envisagent un dialogue jamais réalisé avec la rivale amoureuse ou préfigurent les terribles reproches adressés à Jason dans les scènes de dialogue entre les deux époux. Dans sa grotte, elle formule ainsi sa résolution de tuer Créuse :

C’est trop peu de Jason que **ton** œil **me** dérobe,
 C’est trop peu de **mon** lit, **tu** veux encore ma robe,
Rivale insatiable ; et c’est encor trop peu,
 Si, la force à la main, **tu** l’as sans **mon** aveu ;
 Il faut que par **moi-même** elle **te** soit offerte,

Que perdant **mes** enfants, **j'**achète encor leur perte ; [...].

(Corneille, *Médée*, IV, 1 v. 961-966).

Sans jamais la nommer par son nom, son ennemie est désignée dans un GN à valeur prédicatif qui initie des reproches formulés à la P2. L'apostrophe préfigure dans le langage la vengeance par les malédictions lancées contre la personne désignée et par le recours à toute la charge dépréciative que peut contenir la P2 adressée à un pair.

De même, l'apostrophe à un inanimé connaît une petite fortune chez Corneille, comme l'illustre le monologue d'Emilie qui fait office de scène d'exposition de *Cinna* : après une apostrophe à ses « **Impatients désirs d'une illustre vengeance** » (I, 1, v. 1), elle apostrophe son amant Cinna : « Oui, **Cinna**, contre **moi, moi-même je m'**irrite / Quand **je** songe aux dangers où **je te** précipite » (v. 21-22) avant d'apostropher l'Amour : « **Amour, sers mon** devoir, et ne le **combats** plus » (v. 48) dans une tirade qui présente toutes les variations possibles de l'apostrophe *in absentia* : des inanimés pluriel et singulier et un animé singulier. Chaque fois, la deuxième personne apparaît et l'alternance entre le singulier et le pluriel ne s'explique pas selon une variation du registre d'adresse mais seulement mathématique. L'apostrophe *in absentia* entraîne, sauf à de rares exceptions chez Corneille, le tutoiement.

C'est Racine qui suit le plus les conseils de l'abbé d'Aubignac. En dehors d'*Esther* et d'*Athalie*, dont le propos religieux tend à contaminer l'ensemble de la pièce et à décliner les apostrophes à Dieu sous des formes métonymiques dans les chants du chœur²⁰⁸, la plupart de ses tragédies comptent peu d'apostrophes *in absentia*, mais il s'agit souvent de celles que la critique a retenues. Racine, en s'appliquant à *désystématiser* l'apostrophe cornélienne, exploite la plasticité discursive de ces adresses *in absentia* dans des configurations variées, mais toujours spectaculaires. L'on pense notamment à celle de Bérénice à Titus absent au sein d'une réplique effectuée en présence de sa confidente Phénice : « **Je te** ne vante point cette faible victoire, / **Titus** » (Racine, *Bérénice*, II, 5, v. 655-656). Unique apostrophe *in absentia* avec tutoiement de la pièce, il s'agit d'un véritable événement langagier, particulièrement mis en valeur par le rejet du nom de l'adressé. Dénuée d'invectives, à l'inverse des apostrophes de Roxane dans *Bajazet*, elle fait figure d'exception car elle construit une véritable fiction de dialogue dans un espace-temps qui n'est pas propice au dialogue réel. Moins nombreuses que chez Corneille, les apostrophes raciniennes sont plus spectaculaires, qu'elles soient adressées à un animé ou non :

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,

²⁰⁸ Nous pensons notamment aux nombreuses apostrophes à « Sion », à la « Loi », au « Mont de Sinaï » dans les chants des chœurs des deux tragédies, pour une liste plus exhaustive, nous renvoyons à notre article « La disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies *Esther* et *Athalie* de Racine » (Mouraret Maisonneuve 2018).

**Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,**
Au moins en terminant **ma** vie et **mon** supplice,
Ne pouvais-tu **me** rendre un funeste service ?
À **mes** tristes regards **va**, cesse de **t'**offrir.
D'autres armes sans **toi** sauront **me** secourir.
Et périsse le jour, et la main meurtrière
Qui jadis sur **mon** front **t'**attacha la première.

(Racine, *Mithridate*, V, 11, v. 1500-1508)

Dans cette réplique, les expansions de l'apostrophe pronominale initiale, parce qu'elles construisent des prédictions secondaires, présentent un plus fort degré de discursivité que le pronom de P2 lui-même. Monime parle davantage à son bandeau au début de cette tirade, qu'à la fin lorsqu'elle formule des impératifs. De même, les dénouements d'*Esther* et de *Bajazet* présentent le même procédé : des apostrophes en cascades qui associent adresses aux animés et aux inanimés. Avant de se tuer, Atalide déclame la litanie suivante :

Enfin c'en est donc fait. Et par **mes** artifices,
Mes injustes soupçons, **mes** funestes caprices,
Je suis donc arrivée au douloureux moment,
Où **je** vois par **mon** crime expirer **mon** amant.
N'était-ce pas assez, **cruelle destinée**,
Qu'à lui survivre hélas ! **Je** fusse condamnée ?
Et fallait-il encor que pour comble d'horreurs
Je ne pusse imputer sa mort qu'à **mes** fureurs ?
Oui, c'est **moi**, **cher amant**, qui **t'**arrache la vie,
Roxane, ou le sultan, ne **te** l'ont point ravie. [...]
Mais c'en est trop. Il faut par un prompt sacrifice
Que **ma** fidèle main **te** venge, et **me** punisse.
Vous, de qui **j'ai** troublé la gloire, et le repos,
Héros, qui deviez tous revivre en ce héros,
Toi, mère malheureuse, et qui dès **notre** enfance,
Me confias son cœur, dans une autre espérance,
Infortuné vizir, amis désespérés,
Roxane, venez tous contre **moi** conjurés,
Tourmenter à la fois une amante éperdue,

Elle se tue.

Et **prenez** la vengeance enfin qui **vous** est due.

(Racine, *Bajazet*, V, sc. dern, v.1722-1746)

Si l'apostrophe à Bajazet absent est plus longue que les autres, elle est annoncée par une courte allocution à la « cruelle destinée » sans marque personnelle et surtout, prolongée par des apostrophes multiples à des entités absentes vivantes « Héros », « vizir infortuné », « amis désespérés », ou morts « Roxane », « mère malheureuse ». Lorsque l'apostrophe est étendue et surtout, relayée dans la tirade par des pronoms de P2, elle paraît plus discursive²⁰⁹, comme si par-delà la mort de son amant et de sa mère, le personnage pouvait instaurer un dialogue,

²⁰⁹ Nous renvoyons au chapitre 5, II, B, pour une théorisation du degré de fictionnalité interlocutive les qu'instaurent les apostrophes *in absentia* dans les tragédies.

relancer une argumentation qui pourrait changer le cours des choses. C'est une fiction et, le spectateur, conscient de cela, reçoit cet échec conversationnel comme une décharge pathétique qui, en cette fin de pièce, ressemble fort à une envolée lyrique, sorte de paroxysme passionnel (Hawcroft 2004, 409-410).

À mi-chemin entre l'adresse à Dieu et le tutoiement passionnel, l'adresse à l'absent, parce qu'elle implique systématiquement le tutoiement, est l'une des marques interlocutives les plus reconnaissables de l'écriture tragique²¹⁰.

L'ensemble des tutoiements abordés dans ces dernières lignes révèle non seulement l'ampleur du phénomène, puisqu'il s'agit d'un procédé que n'exclut pratiquement aucune pièce du corpus, mais également sa valeur stylistique. Certains relèvent d'une vraisemblance avec la conversation, tandis que d'autres frisent avec l'écriture poétique. Entre les deux extrémités de ce continuum entre civilité et poésie, le langage tragique s'avère un laboratoire de situations langagières qui deviennent exemplaires :

La langue de l'âge classique, tout en reflétant des usages sociaux très stricts et en se conformant avec précision aux règles de la mondanité, fait donc finalement preuve d'une très grande souplesse en la matière, juxtaposant brutalement tutoiement et vouvoiement pour traduire des rapports hiérarchiques, ou au contraire assurant de l'un à l'autre de subtiles transitions, que les commentateurs se plaisent à analyser longuement, car elles illustrent idéalement la fonction psychologique de la littérature tout en justifiant leur intervention, tant le *tu* est polysémique : la voix de la nature est aussi celle de la convention la plus artificielle. C'est dire que l'usage complémentaire du *vous* et du *tu* est ressenti, et cela sans grand changement jusqu'à l'époque révolutionnaire, comme une des ressources les plus fécondes du français, ou plutôt que le tutoiement, ressenti comme exceptionnel, ressortit à un mode toujours particulier d'expression, et toujours digne d'intérêt. (Volpilhac-Augier 2009, 557)

Notre observation des cas réguliers de tutoiement code des extrêmes langagiers qu'illustre parfaitement le langage théâtral, écartelé entre la reproduction d'une langue civile et celle d'une langue qui toucherait aux confins du sublime : d'une part, il court le risque de la « familiarité », de l'autre, ce que Marmontel nomme le « langage de l'apothéose » (1867, 413).

²¹⁰ La comédie, qui se plaît toujours à pasticher le grand genre, réutilise le procédé à des fins comiques. Ce monologue d'Harpagon le démontre :

Rends-moi mon argent, **coquin**... Ah ! c'est **moi** ! **Mon** esprit est troublé, et **j'**ignore où **je** suis, qui **je** suis, et ce que **je** fais. Hélas ! **mon** pauvre argent ! **mon** pauvre argent ! **mon** cher ami ! on **m'**a privé de **toi** ; et puisque **tu** **m'**es enlevé, **j'**ai perdu **mon** support, **ma** consolation, **ma** joie : tout est fini pour **moi**, et **je** n'ai plus que faire au monde. Sans **toi**, il **m'**est impossible de vivre. C'en est fait ; **je** n'en puis plus ; **je** **me** meurs ; **je** suis mort ; **je** suis enterré.

(*L'Avare*, IV, 7, Molière 2010, 59)

Après l'apostrophe au présumé voleur, celle à son argent donne lieu à une personnification. Le tutoiement se combine à la perspective de la mort pour envisager le destin tragique du locuteur privé de l'être aimé. L'effet comique naît du décalage entre le langage tragique et l'objet trivial de cette déploration.

D. Une ou plusieurs énallages de *nous* ?

Le *nous*, en tant que pronom permettant de désigner le locuteur, se constitue au cours du XVII^e siècle en trait de style de l'écriture tragique. Cependant, les occurrences essentiellement à la modalité impérative du corpus invitent à distinguer le vrai *nous* de majesté de son cousin, affaibli, que nous appelons *nous* « jussif ».

i. *Le nous de majesté : un stylème tragique*

Marqué par des incohérences morphosyntaxiques déjà soulevées²¹¹, le *nous* de majesté reste pourtant une manifestation de la première personne particulièrement goûtée des quatre dramaturges, nous faisons l'hypothèse qu'il participe à la mise en œuvre d'un langage sublime dans la tragédie. Cependant, l'emploi en littérature de cette énallage n'est pas unanimement recommandé par les commentateurs du fait qu'il s'agit d'une figure qui peut produire effet style sublime et / ou une invraisemblance énonciative. Le *nous* de majesté est ainsi un des meilleurs exemples de la délicate dialectique à l'œuvre dans l'écriture tragique du XVII^e siècle qui hésite entre tentation d'effet sublime et réalisme conversationnel.

Premier témoin de cette dialectique, Ferdinand Brunot, dans les pages de son *Histoire de la langue française* dédiées à la langue classique, note que cet usage du pronom est perçu comme inconvenant en dehors de la langue quelque peu ampoulée des ecclésiastes et des hauts dignitaires : « Seuls les héros tragiques avaient le privilège de parler ainsi d'eux-mêmes. C'est une forme de style noble. Elle est fort répandue et explicitement approuvée par les théoriciens » (1913, 378). Sa démonstration s'appuie, entre autres, sur des exemples tirés du théâtre de Racine. En effet, s'il y a bien un stylème que l'on retrouve de façon uniforme dans le corpus, c'est le *nous* de majesté, conformément à l'exigence suivante : « Il est entendu qu'à la noblesse du sujet doit correspondre la noblesse de l'expression » (Larthomas 2005, 331). Historiquement, ce *nous* rappelle la tripartition du pouvoir à l'époque impériale romaine (sous Constantin), qui a institué la tradition dans les documents officiels de s'exprimer à la P4 pour publier une décision d'état. Cependant, une fois que le pouvoir est devenu personnel et non collectif, cette tradition du *nous* de majesté a perduré, essentiellement à l'écrit, lorsqu'un personnage de haut rang s'exprime. En littérature, du fait du décalage qu'il implique avec l'énonciation attendue, le *nous* de majesté ne passe pas inaperçu et s'invite à des occasions où l'expression doit être soit particulièrement convaincante, soit poétique. Polyeucte cherchant à

²¹¹ Voir chapitre 2, I, A, ii.

convaincre Néarque de la résistance à toute épreuve de sa foi contre l'influence de son épouse passe ainsi par l'emploi de cette personne :

Ces pleurs [de Pauline], que **je** regarde avec un œil d'époux,
Me laissent dans le cœur aussi chrétien que **vous** ;
Mais, pour en recevoir le sacré caractère
Qui lave **nos** forfaits dans une eau salutaire,
Et qui, purgeant **notre** âme et dessillant **nos** yeux,
Nous rend le premier droit que **nous** avons aux cieux, [...].

(Corneille, *Polyeucte*, I, 1, v. 43-48)

Dans ce passage qui montre le transfert de la P1 à la P4 au sein d'une même réplique, les occurrences « nous » (v.48), « nos » (v. 46 et 47), et « notre » (v. 47) fonctionnent comme des surcroûts énonciatifs d'autorité de la part du locuteur, rendus saillants par leur rôle d'actualisateur de termes appartenant au vocabulaire religieux. Quand il s'agit de convaincre de la véracité de sa foi, le *nous* de majesté atteste de l'honnêteté du locuteur et de la solennité de son argumentation.

Son effet de clôture est particulièrement apprécié au théâtre. Le *nous* de majesté étant un trait du haut style, il est couramment employé dans les passages les plus sublimes des pièces de théâtre. Ainsi, lorsqu'un personnage se lance dans un monologue délibératif, phénomène somme toute très fréquent dans les pièces, le *nous* de majesté apparaît presque systématiquement. Déjà, il se substitue aisément au *moi*²¹² et il semble même lui être préféré. À ce titre, le monologue délibératif de Titus, lorsqu'il s'interroge sur l'attitude à adopter envers Bérénice, est exemplaire : toute la tirade est construite sur des interrogations rhétoriques et alterne la désignation de soi à la P1 et l'adresse à soi à la P2. Bien que le spectateur n'ignore pas que la décision de Titus est déjà prise, ce monologue laisse une puissante impression d'indécision :

Hé bien ! **Titus**, que viens-tu faire ?
Bérénice t'attend. Où viens-tu, **téméraire** ?
Tes adieux sont-ils prêts ? **T'es-tu** bien consulté ?
Ton cœur **te** promet-il assez de cruauté ? [...]
Tout se tait ; et **moi seul, trop prompt à me troubler,**
J'avance des malheurs que **je** puis reculer.

(Racine, *Bérénice*, IV, 4, v. 987-1006)

²¹² Il est certain que le *nous* de majesté est préféré à un *moi* trop courant. Il ressort davantage du style sublime et, même si sa vraisemblance est discutable, souffre moins du risque de sombrer dans l'égologie. Voir chapitre 1, II, A, i.

Le doute engendré par les interrogatives se prolonge dans ces hésitations entre adresse et désignation de soi²¹³ qui ne trouve de résolution que dans le *nous* final qui vient brutalement interrompre une série à la P1 :

Ah **malheureux** ! Combien j'en ai déjà perdus !
Ne **tardons** plus. **Faisons** ce que l'honneur exige.
Rompons le seul lien... (v. 1038-1040)

De façon constante dans les tragédies, et plus généralement dans le théâtre classique²¹⁴, la résolution à l'issue d'un monologue fait apparaître ce *nous* de majesté accompagné d'un impératif. Bien que présents dans les tragédies de Jodelle, les *nous* de majesté en fin de tirade comme formules de décision sont assez rares dans le théâtre du XVI^e siècle sans doute parce que les tirades plus longues, sont davantage lyriques et moins pragmatiques. C'est dire combien ces *nous*, omniprésents dans le théâtre classique, sont des procédés qui jouent sur deux registres : ils ravivent la flamme du langage sublime par leur statut figural, éveillant l'attention du spectateur à des moments clefs de l'action, où des décisions sont prises, et donc des virages entamés dans l'intrigue, ce qui leur confère un statut rhétorique, comme expression conclusive, notamment dans les délibérations²¹⁵. Pourtant, cet emploi, aussi rhétorique soit-il, fournit une clef d'interprétation à Léo Spitzer sur les variations entre le *je* et le *nous* de majesté chez Racine. Il les considère comme un « facteur de dépersonnalisation du discours », soit une atténuation du *je* au *nous* qu'il explique en ces termes :

[...] ce pluriel retranche le locuteur derrière une charge exercée pour une pluralité. La plupart du temps, c'est ce pluriel qu'on trouvera dans les décisions, les méditations, les exhortations à soi-même ; Racine fait glisser ses personnages du Moi de la personne privée au Nous du « gouvernement » dans un perpétuel va-et-vient : le Moi délibérant se « désintègre » pour ainsi dire en une multitude de personnes, mais peut à tout moment se reformer, se « ressaisir ». (Spitzer 1970, 225)

Au sein d'une même tirade, la variation du *je* au *nous* pour désigner le même locuteur est donc figurale, elle souligne les méandres du raisonnement qui, glissant sur la pente passionnelle, tente de se redresser vers la raison. Le *nous* figure un *je* désintégré chez Racine au sens où il a recours à une altérité rassérénante, plus étoffée qui, notamment dans le monologue, érige une

²¹³ Le chapitre 5, II traitera plus longuement les effets dialogiques qu'engendrent les variations entre P1 et P2 dans le monologue.

²¹⁴ Le procédé stylistique est sans doute né avec le théâtre classique et se prolonge au-delà, comme on peut l'observer chez Marivaux. Nous renvoyons aux développements sur la question dans notre mémoire de Master 2 intitulé « Dire *je*, *tu* ou *vous* dans les comédies de Marivaux » (2015) ainsi qu'à notre article sur le « *Nous*, masque du *je* dans les comédies de Marivaux. » (Mouraret Maisonneuve 2017) Le propos s'attache à démontrer que *nous* de majesté permet d'exprimer des décisions quand le dialogue ou les propos se révèlent incertains. Il recentre le débat et confère une fermeté énonciative au locuteur.

²¹⁵ Nous proposerons dans le chapitre 8, V, B, i d'interpréter les *nous* de majesté comme des marqueurs interlocutifs de péroraison.

fiction d'interlocuteur, égalitaire au *je*, c'est-à-dire un double raisonnable de soi²¹⁶. Paradoxalement, dans son acception la plus « majestueuse », ce faux pluriel atteste non seulement un dédoublement du locuteur mais également, une forme d'unification du *je*.

Cependant, du point de vue de la civilité du langage, le *nous* de majesté pose problème au regard de l'exigence de vraisemblance : ainsi s'insurge Marmontel contre cette substitution du singulier par le pluriel essentiellement chez les auteurs qui s'expriment ainsi, parce que l'effet produit est selon lui l'inverse d'un regain d'autorité et souligne au contraire une grande modestie dans les dires :

Mais lorsqu'un homme, en se nommant, propose ses idées comme venant de lui, la formule du *nous* est au moins inutile ; et la preuve que, dans l'usage et dans l'opinion, le personnel au singulier n'est pas un trait de vanité, c'est qu'en parlant ou en opinant, jamais orateur, ni sacré ni profane, ne s'est cru obligé de dire nous. (Marmontel 1867, 413)

Évidemment, dans le corpus, aucune occurrence d'un « nous, Andromaque... », qui paraîtrait sans doute trop parodique ; fait exprès, l'Abbé d'Aubignac n'en parle pas dans *Pratique du théâtre* et il n'en est pas question non plus dans les traités rhétoriques de l'époque, attestant qu'il y a bien un malaise à parler de soi à la P4. Furetière précise que le *nous* en lieu et place du *je* est normalement réservé au roi ou au juge dans son tribunal (1687). Rotrou, Corneille et Racine ont pourtant massivement recours à cette énallage. Les deux premiers en font d'ailleurs un usage plus rhétorique que Racine. Dans leurs tragédies, la substitution a lieu dans l'espace d'un quatrain au maximum, à la fin d'une tirade, seul Racine se permet le va-et-vient précédemment cité. Lorsque Crisante reparaît sur scène après le viol, au terme de son échange avec sa confidente Marcie, elle se résout à sauver l'honneur de son mari en ces mots :

Forçons pour quelque temps, la fureur qui **nous** dompte,
Vivons, et devant lui, **publions notre** honte,
Vivons jusqu'au moment qu'un traître doit périr,
Et **vivons**, pour tuer, avant que de mourir.

(Rotrou, *Crisante*, III, 1, v. 743-746)

Après l'errance du *je* qui apostrophe la Mort afin qu'elle se saisisse d'elle, les procès exprimés à la P4 figurent une première renaissance à soi et au monde. Pourtant le *nous* de majesté n'est pas toujours un remède au *je* vacillant. Dans ses réalisations les plus oratoires, certes plus rares, il exploite toutes les modalités de la distance autoritaire qu'il crée avec le *je*. Par exemple, l'empereur Phocas, sommé de répondre aux accusations de Pulchérie, a recours à la P4 pour renforcer le *je* impérial malmené par son interlocutrice qui ne cache pas son mépris :

Le trône où **je me** siedo n'est pas un bien de race,

²¹⁶ Nous faisons l'hypothèse d'un dialogisme avec soi dans ces monologues qui mettent en scène la P4 : chapitre 5, II, A, ii.

L'armée a ses raisons pour remplir cette place,
Son choix en est le titre et tel est **notre** sort,
Qu'une autre élection **nous** condamne à la mort.

(Corneille, *Héraclius*, I, 2, v. 161-164)

Passer au *nous* de majesté confère un ton plus généralisant, proche de la sentence, à l'argumentation. Les propos sous la pesée de la P4 introduisent des arguments d'autorité. C'est cet effet particulièrement oratoire que Marmontel reproche à l'énallage lorsqu'elle est employée dans un discours adressé, ce qui demeure somme toute plutôt rare.

L'étoffement du *je* en un pluriel de majesté est en revanche beaucoup plus fréquent en fin de tirade ou de monologue quand il s'agit de formuler une résolution, qui n'est pas nécessairement adressée. Il s'agirait finalement d'une licence de l'écriture dramatique comme le souligne Larthomas lorsqu'il étudie les impératifs de P4 dans la continuité des apostrophes :

Quoi qu'il en soit, on a là un exemple très net de compromis entre l'écrit et le dit. Car cet emploi est de théâtre ; il n'apparaît que dans les monologues ou lorsque le personnage parle pour lui-même (il n'existe pas dans le langage courant). Mais il semble lui appartenir dans la mesure où, de forme jussive, il introduit les personnes du dialogue. (2005, 377)

Nous avons démontré que le *nous* de majesté ne se réduit pourtant ni au monologue, ni à l'aparté, en revanche, il est certain que la plupart de ses réalisations sont des impératifs de P4, que l'on rencontre prioritairement dans des monologues ou des apartés. Apparaît ici un problème que pose finalement la distinction entre le *nous* de majesté, véritable figure qui éblouit telle l'apostrophe, et les formes d'impératifs de P4 désémantisées, qui constituent des traits stylistiques de l'écriture théâtrale, comme le propose Larthomas.

ii. *Le nous jussif : d'un partage entre effet de clôture et effet d'oralité*

Lorsque le *nous* de majesté prend la forme d'un impératif mais n'entre pas forcément dans la formulation d'une résolution ferme, les grammairiens ont coutume de parler de *nous* jussif, formes qui abondent dans les dialogues de théâtre en général parce ce sont d'authentiques marques d'oralité. Larthomas (2005, 376-377) et Damourette et Pichon englobent sous cette appellation toutes les formes d'impératifs à la P4 qui pourtant ne manifestent la présence que d'un seul locuteur dans l'ordre d'un dédoublement simple selon lequel le locuteur donne et reçoit en même temps l'ordre (1934, 373). Cependant, un certain nombre de ces impératifs ne présentent une modalité jussive que très atténuée, nous aurions plutôt tendance à les comprendre comme de véritables marques d'oralité, proches de formules adverbiales. Des prédicats tels que « forçons, » « tranchons », « immolons », qu'ils soient employés au sens propre comme au sens figuré ou atténué renferment une charge sémantique bien plus importante que des formes quasi adverbiales comme « allons » ou « dépêchons » : « *Allons*, Se dit dans le sens d'agir, &

s'emploie pour exciter à faire quelque chose. *Allons enfans, allons il faut abbatre aujourd'huy ce reste de mur. allons Messieurs, allons finissons* » (*Le Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, s. d.), réalisations dans lesquelles le sémantisme du verbe de mouvement est fortement affaibli. Ne demeure que le sens d'impulsion à l'action, programmé aussi bien par le procès d' « aller » que par le sémantisme du mode, que l'on retrouve naturellement dans les locutions et périphrases verbales. La récurrence de cette forme dans les textes de théâtre montre cette fois une correspondance entre le dit et l'écrit, à l'inverse de ce que dit Larthomas des autres formes d'impératifs de P4 apparaissant dans les monologues (2005, 376-377) car l'affaiblissement sémantique qui conduit à cette adverbialisation du prédicat verbal est un trait de l'oral ; une façon de clore un propos et d'en engager un autre ou bien une action²¹⁷.

Il peut sembler surprenant de les rencontrer dans la tragédie parce que leurs effets d'oralité pêcheraient par trop de vulgarité. Il s'agit en réalité d'une altération du *nous* de majesté, le personnage s'adresse rarement à quelqu'un d'autre qu'à lui-même lorsqu'il dit « Sortons » ou « Allons » en fin de scène. Ces mots-phrase, relativement fréquents au théâtre²¹⁸, rendent le dialogue plus réaliste, et finalement, du fait de leur emprunt à la conversation réelle, ils évitent de pécher contre la vraisemblance. Ainsi en est-il lorsque Hypsipyle, tentant de mettre fin à un dialogue qui la conduirait à formuler des aveux d'amour, répète ce terme sans qu'il ne nourrisse le sens de son propos :

HYPPIPYLE.
Allons, prince trop magnanime,
Prince digne en effet de toute mon estime.

ABSYRTE.
 N'aurez-**vous** rien de plus pour des vœux si constants ?
 Et ne pourrai-**je**...

HYPPIPYLE.
Allons, et laissez faire au temps.

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, III, 6, v. 1388-1391)

Par deux fois, elle introduit une réplique avec « allons ». La première semble initier une plus longue phrase qui débiterait par une apostrophe étendue d'une apposition ; la deuxième amorce un propos conclusif. Dans le cadre de cet échange qui prend des tonalités galantes, les impératifs « allons » fonctionnent comme des adverbes de phrase par leur position initiale dans le vers, dissimulant péniblement le malaise de la jeune femme sur le point d'avouer ses sentiments. La

²¹⁷ Nous avons démontré ailleurs (mémoire de master 2 2015, Mouraret Maisonneuve 2017) que ces « allons », véritables scories du langage, sont de fausses adresses à soi.

²¹⁸ Nous dénombrons 229 occurrences de « allons » (TXM) essentiellement en début de vers, parfois au milieu (ce qui atteste de leur caractère adverbial).

proximité avec l’apostrophe étendue aux vers 1388-1389 souligne que ces formes n’ont aucun point commun (Larthomas 2005, 376-377). D’ailleurs, elles pourraient équivaloir à un *nous* inclusif, car il s’agit ici d’engager l’interlocuteur à changer de sujet²¹⁹. Plutôt chevilles du langage qu’images, elles n’ont pas d’autre point de contact que dispositionnel avec les impératifs de majesté.

La distinction mérite cependant d’être affinée. Entre les deux bornes extrêmes d’un continuum qui irait des vrais *nous* de majesté – à l’impératif ou non – aux formes complètement désémantisées du verbe « aller », les plus fréquentes au théâtre, se trouve une multitude de verbes à l’impératif dont l’appariement référentiel (*nous* de majesté / *nous* exclusif / *nous* inclusif) demeure parfois indécidable en contexte. De manière générale, nous observons un phénomène de contamination des formes désémantisées sur les autres impératifs de P4 dans l’ordre d’une atténuation de la portée autoritaire du *nous* de majesté. Le phénomène est criant dans les quelques occasions d’aparté : Valérie s’adresse de la sorte à elle-même dans une scène de transition, avant que n’arrive l’empereur Maximin : « Laissons **notre** conduite à la bonté des dieux » (Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, I, 2, v.103). La référence aux « dieux » ainsi que l’emploi de noms prédicatifs tels la « conduite » et la « bonté » confèrent un aspect généralisant à cette phrase qui adoucit la valeur du *nous* de majesté. Corneille en use volontiers dans des phrases frisant avec la sentence qui donnent la part belle à des *nous*, qui, prononcés par des personnages représentant une figure d’autorité, laissent planer le doute. Ainsi s’exprime Othon dans la scène d’exposition de Corneille :

Ces lâches ennemis de tous les gens de cœur
Cherchent à **nous** pousser avec toute rigueur,
À moins que **notre** adroite et prompt servitude
Nous dérobe aux fureurs de leur inquiétude.

(Corneille, *Othon*, I, 1, v. 27-30)

Ce quatrain intervenant au cours d’un long discours de justification, l’interprétation en *nous* inclusif est exclue, mais le *je* se dérobe à la loi générale en se dérochant sous ce *nous* dont la portée est paradoxalement affaiblie à cause de la mention généralisante de « tous les gens de cœur », parmi lesquels se compte sans doute le locuteur. Le *nous* de majesté se confronte alors au spectre du *nous* exclusif convoqué mais pas actualisé (le locuteur ne parle bien que de lui ici), s’atténue en une figure moins grandiloquente.

²¹⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni relève que dans la comédie en particulier, les « allons » et « dépêchons » en fin de scène sont des énoncés de *tu* ou *vous* (1999, 63). Il nous semble que c’est rarement le cas dans le dialogue tragique, mais cette interprétation n’est pas complètement exclue dans l’exemple cité.

La concurrence entre les formes verbales actualisant un *nous* de majesté et les impératifs de P4 désémantisés souligne la délicate conjugaison entre le dit et l'écrit au fondement de l'écriture théâtrale. Du vrai *nous* de majesté, figure de style propre au langage du personnage de haut rang ou à celui qui souhaite imposer ses convictions, à ses atténuations dans la logique d'une représentation vraisemblable du langage des personnages, il existe toute une gamme d'occurrences qui ne relèvent ni de l'un ni de l'autre mais démontrent, par leur nombre, que la figure originelle est lexicalisée dans le langage dramatique pour exprimer les modulations passionnelles et / ou rhétorique du *je*.

E. Emplois de la première personne du singulier dans le dialogue tragique

Le *nous* de majesté, en tant que figure caractéristique du langage dramatique, consiste, nous l'avons démontré, en une substitution à visée principalement hyperbolique, du *je*. La première personne du singulier appartient à tous les personnages, mais elle n'est pas employée dans les mêmes proportions par tous. Assez logiquement, elle est l'apanage des personnages principaux, de haut rang. Les personnages secondaires, les confidents et les serviteurs sont moins amenés à l'utiliser. Leurs interventions sont davantage fonctionnelles, tournées en direction du *vous* et peu de place est laissée à l'expression de leurs ressentis ou de leurs avis. Cette première distinction se double d'une autre, propre au style de chaque auteur. Le héros cornélien a davantage tendance à mettre en avant sa P1 que le héros racinien, chez qui l'énallage prend souvent la forme d'une substitution du *il* au *je* : « Racine réfrène le chant lyrique du Moi : il aime mettre dans la bouche de ses personnages un IL (ELLE) OBJECTIVANT, en alternance avec le MOI, ses personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. » (Spitzer 1970, 221). En raison d'une évolution esthétique qui promeut au rang de modèle la politesse de la conversation, le traitement de la première personne dans les œuvres théâtrales n'est pas constant d'un auteur à l'autre. Racine, en tant que dernier auteur de notre corpus mais, surtout, le plus tardif, a bien intégré l'injonction à réfréner la verbalisation de l'amour-propre, qui impose de mettre le *moi* à l'arrière-plan²²⁰. Rotrou et Corneille exaltent davantage la P1 de leurs héros.

Les théoriciens littéraires de l'âge classique, s'ils sont très prescriptifs en ce qui concerne l'emploi des figures de style, associées à telle ou telle partie du discours, n'abordent jamais frontalement le problème de la première personne. C'est plutôt dans les traités de conversation et dans leur commentaire sur la stylisation de celle-ci en littérature que l'on trouve

²²⁰ Voir chapitre 1, II, A, i.

des éléments pour appréhender l'expression la plus simple de l'intériorité du héros discourant, le fait de dire *je*. Ceux-ci nous fournissent essentiellement des principes généraux : Courtin précise d'emblée qu'un langage conforme à la civilité des mœurs doit faire preuve d'humilité, autrement dit de modestie. L'orgueil, soit l'amour-propre, est défini comme l'ennemie principale de la civilité (Courtin 1998, 51-54), rejoignant en ce point les préoccupations des grammairiens de Port-Royal. Dans la même logique, il associe la civilité au respect de soi (de son rang et de son naturel) et des autres ; ce qu'il nomme *in fine* : la bienséance (Courtin 1998, 62). Or, au théâtre, la bienséance connaît une petite fortune poétique, dans son association avec le principe de la vraisemblance. Ainsi Chapelain explique dans son *Discours de la poésie représentative* que les poètes :

ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son âge et son sexe ; et appellent bienséance non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes, soit mauvaises, et telles qu'on les introduits dans la pièce (2007 [1635], 274).

Autrement dit, la bienséance règle les usages de la conversation au théâtre. Le dialogue doit être civil et il est attendu de chaque personnage, en fonction de son rang, qu'il fasse preuve d'une humilité, qui en toute logique, l'invite à mettre sa personne en retrait : « Ainsi, il s'agit toujours d'effacer le *Moi* en faveur d'autrui, de lui signifier l'attention qu'on lui prête et de participer pleinement au jeu de la communauté » (Montandon 1995, 136). Cette exigence de laisser la place à l'autre au lieu de soi rejoint le principe de l'humilité chrétienne chez Jean-Baptiste de La Salle dans *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* : « Il est très malhonnête de parler sans cesse de soi, de faire des comparaisons de sa conduite avec celle des autres ; de dire, par exemple : *pour moi, je n'en use pas ainsi ; je ne fais pas cela ; une personne de ma qualité, ;&c.* » (1702 [1782], 224). Ses exemples proscrivent le redoublement de la P1 dans l'amorce d'une phrase ainsi que la primeur accordée au pronom sujet.

Le respect de la bienséance conversationnelle impose donc une mise en retrait du « je » qui se conjugue avec l'exigence de simplicité et de naturel propre à l'esthétique classique. Dans le dialogue, chacun est invité à ne pas trop en faire tout en s'exprimant selon les usages en vigueur dans la conversation réelle. Ce principe général s'illustre dans chacune de nos tragédies mais connaît des inflexions en fonction du but du discours ou du style de l'auteur. Quand il s'agit de se défendre contre une accusation ou de se justifier, la P1 est privilégiée alors que le discours de persuasion ou de reproches préfère la P5. Ainsi, lorsque le duc Frédéric répond aux accusations de l'infant Alexandre, il a à cœur de mettre en avant une P1 irréprochable :

Ce discours **me** surprend, et cette indigne plainte
Me livre une si rude et si sensible atteinte,

Qu'égaré **je me** cherche, et demeure en suspens
 Si c'est **vous** qui parlez, ou **moi** qui **vous** attends.
Moi, vous trahir, **Seigneur, moi**, sur cette Cassandre
 Près de qui **je vous** sers, pour **moi-même** entreprendre
 Sur un amour si stable, et si bien affermi ;
 Vous **me** croyez bien lâche, ou bien peu votre ami.

(Rotrou, *Venceslas*, III, 2, 859-866)

Dans cet extrait, la P1, dans ses réalisations pronominales, sature la tirade et le vers qu'elle investit, selon les cas, à son initiale, en la césure ou à son terme. L'omniprésence du *je*, en dehors de la répétition du pronom tonique, est assurée par ses extensions adjectivales (« égaré », « qui vous attends ») ou nominale (« bien peu votre ami ») dont la variation en longueur évite de tomber dans le piège de la boursouffure égologique tout en prédiquant sur soi. Les marques de la P1 ne sont pas moins nombreuses dans les tragédies qui suivent, mais elles sont différemment distribuées, peu à peu, chez Corneille puis chez Racine, elles viennent davantage contribuer à l'expression d'une intériorité qui doit naturellement communiquer un sentiment pathétique ou tragique au spectateur. Dès la fin de la scène d'exposition de *Bajazet*, Roxane annonce que cette tragédie reposera sur sa personne : « Et **moi**, si **mon** devoir, si **ma** foi ne l'arrête, / S'il ose quelque jour **me** demander **ma** tête.../ **Je** ne **m'**explique point, **Osmin**. » (Racine, *Bajazet*, I, 1 v. 193-195). Ici, en tant que déterminant de noms abstraits et métonymiques et sujet ou objet de verbe de parole, *je* se mue en instrument de l'action, qui dans la conception la plus traditionnelle du théâtre, n'a lieu que dans le langage.

À cette esthétique du naturel qui commande les emplois de la P1, se combine une autre exigence, apparemment aux antipodes, celle du sublime. Boileau en 1674, lorsqu'il relit le *Traité du Sublime* datant du I^{er} siècle, définit le « sublime » non pas comme un style, mais comme un effet, produit par une « certaine force de discours, propre à élever et ravir l'Âme, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression » (1979 [1694-1710], Réflexion XII, 562-563). Il s'agit donc d'un effet visant l'éblouissement du lecteur ou du spectateur et qui ne réside pas exclusivement dans les grandes figures ou dans les périodes oratoires : « Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. » (1979 [1674], 338). S'agissant avant tout d'une concentration des effets sur un ou plusieurs mots, c'est ainsi que l'on reçoit des œuvres ou des tournures de langue qui, malgré une certaine économie de moyens, produisent un effet grandiose ; à l'instar de la *Bérénice* de Racine, pièce dans laquelle l'action et le personnel sont réduits au minimum, tout en suscitant chez le spectateur un sentiment de « tristesse majestueuse » que programme Racine dans sa préface à la pièce (Racine 2017 [1671],

479). Dans cette optique, il analyse la réponse de Médée à sa confidente qui lui demande sur quelle force elle compte pour se défendre de sa répudiation par Jason et répond dans ces mots : « **Moi**, / **Moi**, dis-**je**, et c'est assez. » (Corneille, *Médée*, I, 5, v. 320-321). L'anaphore du pronom sature le distique et l'expression « c'est assez » mime ironiquement la suffisance du *moi* qui vient d'être énoncée. Boileau cite cet exemple comme le parangon de l'effet sublime à partir des plus simples outils linguistiques : « Peut-on nier qu'il n'y ait du sublime, et du sublime le plus relevé dans ce monosyllabe *Moi* ? [...] Vous voyez, Monsieur, que ce n'est point le style sublime, ni par conséquent les grands mots qui font toujours le sublime dans le discours » (1979, 549). Dans une certaine mesure, la conjugaison de l'effet majestueux à l'économie de moyen rejoint les préceptes d'une civilité fondée sur la simplicité et le naturel. La forme tonique de la première personne est une sorte de « figure zéro », c'est-à-dire, une forme qui à cause de sa grande simplicité morphologique, se prête aisément à des réalisations figurales. Selon sa disposition dans le vers et la tirade, et en fonction de la nature du personnage qui l'emploie, elle engendre des effets qui dépassent ses moyens. Nous le repérons ainsi dans certaines formules associant les déclinaisons de la P1 et le rythme ternaire :

Permettez cependant qu'à ces douces amorces
Je prenne un nouveau cœur et de nouvelles forces,
 Pour faire dire encore, aux peuples pleins d'effroi,
 Que venir, voir, et vaincre, est même chose en **moi**.

(Corneille, *La Mort de Pompée*, IV, 3, v.1333-1336).

Le pronom tonique orchestre un effet de clôture du quatrain et de la phrase qui résume à lui seul les capacités du *je*.

Mais aussitôt **ma** main, à **moi** seule funeste,
 D'une infidèle vie abrègera le reste,
 Et sauvant **ma** vertu, rendra ce que **je** doi
 À Pyrrhus, à **mon** fils, à **mon** époux, à **moi**.

(Racine, *Andromaque*, IV, 1, v.1093-1096)

L'on rencontre pratiquement la même structure que précédemment dans ce quatrain avec un effet similaire, renforce par le fait que sur le « moi » (v.1096) tombe la cadence mineure qui concentre tous les effets du rythme ternaire du dernier vers et de la période.

L'emploi du pronom de première personne dans les textes dramatiques doit donc répondre à l'exigence du respect de la bienséance et de la vraisemblance, articulée à un principe général de mise à distance de l'amour-propre selon des logiques philosophiques et religieuses que nous avons déjà expliquées²²¹. Cependant, les auteurs exploitent ses potentialités persuasives ou figurales dans les textes car, omniprésent dans les tirades qui ne reposent que

²²¹ Voir chapitre 1, II, A, i et iv.

sur l'énonciation de personnages en situation discursive, le *je* présente la capacité de concentrer à moindres frais, sans tomber dans la pointe, toute la gamme des effets d'un discours touchant et brillant.

Le système que forment les principaux emplois des pronoms d'adresse et de désignation de soi dans les dialogues tragiques soulignent une véritable proximité entre la conversation tragique et les usages civils de l'époque. Répondant à des exigences de réalisme autant que de style, les outils de l'interlocution présentent bien des usages réguliers et balisés qui correspondent aux usages mondains et dont les exceptions sont toujours les mêmes. Cependant, nous avons vu qu'un certain nombre d'emploi des pronoms d'adresse font figure d'exception. Lorsque ces situations se répètent, la logique sérielle tend vers la régularité et chez certains dramaturges, l'exception devient systémique.

II. Les infractions au code de l'interlocution théâtrale

En dehors des cas typiques répertoriés dans les manuels de civilité et dans les ouvrages traitant de l'écriture théâtrale, assez régulièrement, dans le corpus, les modes d'allocution évoluent en un sens inattendu, soulignant des moments de l'intrigue où la relation entre les personnages bascule de façon inattendue et surtout, originale, démontrant par-là que le langage tragique est loin d'être figé, en tout cas, que les exceptions à la norme la confirme peut-être ou signe les évolutions d'un genre en train de se régulariser selon le principe suivant :

Par l'utilisation des formes permises est marquée la relation, par le choix de l'une d'entre elles l'état de cette relation, éventuellement conditionné par la circonstance : ce sont les variations ordinaires. Par l'utilisation des formes interdites à une relation, la relation est redéfinie ou refusée : ce sont les variations extraordinaires. (Vialleton 2004, 326)

Après avoir démontré que les variations ordinaires (une amante qui tutoie son amant par exemple) constituent autant de traits de style de l'écriture tragique, nous proposons ici d'étudier les variations extraordinaires, celles qui sont soit totalement inattendues soit franchement transgressives (par exemple un sujet tutoyant un roi) afin de souligner à quel point ces hapax prouvent, par contraste, qu'un genre discursif est en train de se constituer au fil des œuvres. Nous nous concentrerons donc essentiellement sur les variations de régimes qui ne cessent de

connaître des évolutions²²². Par rapport aux variations courantes précédemment décrites, nous faisons ici l'hypothèse générale qu'elles dessinent moins les contours d'une relation tragique que ceux d'une personnalité, tout autant tragique.

A. Les relations VV-TV inattendues : une autre façon de parler de soi

Même si dans les passages au tutoiement précédemment décrits il s'agissait régulièrement d'évolutions dans la relation, certains cas consistaient en des tutoiements stables. Tous étaient liés par le fait qu'ils apparaissent régulièrement dans le théâtre préclassique et classique et ne choquent donc pas le spectateur. À la différence, les cas présentés ici consistent en un vouvoiement réciproque qui dérape en un brusque passage au tutoiement non-réciproque codant soit une dégradation de la relation, soit un rapprochement, en fonction du cas de figure. Nous les distinguons ici des cas de tutoiement passionnel car ils interviennent dans des relations qui ne sont normalement pas caractérisées par un attachement affectif.

i. D'un personnage au confident d'un autre

Nous avons déjà traité la situation de rapprochement inattendu entre un personnage et le confident d'un autre avec l'exemple de la relation plutôt exceptionnelle de Néron au confident de son frère rival, Narcisse. Le changement de régime devient affectif. Il arrive en outre qu'au cours de l'entretien entre un personnage de premier plan et le confident d'un autre, le système normal VV s'altère en TV en cas de dissension. Ces variations inattendues mettent en lumière le personnage qui les initie. En prenant des libertés par rapport au code, son comportement déborde les cadres soit parce que ses tentations passionnelles contaminent des relations qui ne le sont pas, soit parce qu'il sa personne est conçue comme étant au-dessus des codes. Ainsi, Alcène, la mère d'Hercule, tutoie exceptionnellement le confident de son fils dans un discours de reproches au dernier acte d'*Hercule mourant* :

**Toi, dont il reconnut l'ardeur et le courage,
À qui seul de ses traits il a laissé l'usage,
Que tarde leur épreuve, et pourquoi n'as-tu pas
Dessus sa tombe encor versé le sang d'Arcas ?
À ses mânes sacrés offre ce sacrifice ;
Ta foi balance-t-elle en ce dernier office ?** (V, 2, 1317-1322)

Maintenant qu'elle pleure son fils disparu, la mère d'Hercule s'intéresse à son confident. La relation créée, fondée sur les reproches, est circonstancielle. Les deux relatives qui complètent

²²² Voir tableau en Annexe 5.

le pronom tonique désigne Philoctète comme un avatar de son maître, qu'il est appelé à remplacer. Le passage au tutoiement, mâtiné de reproches, souligne en creux un transfert identitaire et un rapprochement affectif. Dans *Attila*, ce cas de figure prend une tournure plus menaçante lorsque Honorie passe au tutoiement envers Octar, le confident d'Attila auquel le roi souhaite la marier. Jusqu'à la scène 5 de l'acte V, elle le vouvoyait mais brusquement, elle change de ton et de mode d'adresse lorsqu'il refuse de lui servir de messager. Le tutoiement est alors associé à la menace : « Il le saura de **moi** si **tu** ne veux agir, / **Infâme**, [...] » (1715-1716) qui se poursuit en une série d'impératifs qui maudissent le confident. Le tutoiement, associé à l'intimidation orchestrée par la P1 tonique, indique ici une nette dégradation de la relation. La collaboration horizontale qui régissait leurs interactions bascule en un rapport vertical qui n'advient que grâce à l'imposition de la P1.

Dans une version plus affaiblie, un personnage tutoie le confident d'un autre comme il le ferait envers un interlocuteur de passage, tel un messager ou un serviteur. C'est le cas de Dircé, sœur d'Œdipe, qui après une première allocution mettant en scène un VV, demande à Dymas, le confident de son frère, de lui faire le récit de la mort de son à l'issue d'*Œdipe* : « Mais **achève**, **Dymas**, le récit de sa mort ; / **Achève** d'accabler une âme désolée. » (Corneille, *Œdipe*, V, 9, v. 1976-1977), le tutoiement furtif, qui ne s'exprime pas autrement que par des impératifs, est sans doute à mettre sur le compte de son émotion. Il n'indique finalement rien de la relation à l'interlocuteur mais qu'un état d'esprit du locuteur.

Dans le cadre d'une relation entre un personnage et le confident d'un autre, mise à part la relation entre Néron et Narcisse, qui érige le confident d'un autre en lieu et place du confident habituel, le tutoiement non-réciproque au confident d'un autre inverse complètement la valeur de rapprochement affectif bien qu'inégalitaire qui régit la relation entre un personnage et son confident. Le transfert de l'axe horizontal à l'axe vertical contribue surtout à la construction de l'*ethos* de celui qui tutoie.

ii. D'un roi à son sujet

Nous avons déjà traité les cas où le brusque passage à tutoiement dans la relation entre un roi son sujet représentait une tentative de remettre la relation sur une échelle verticale. Le tutoiement fonctionne alors comme un acte de sauvetage du pouvoir menacé. Ce changement de régime connaît néanmoins différentes inflexions outre celle du brusque accès d'autorité. Nous avons également vu qu'il pouvait qualifier un personnage au rang de confident. Se joue aussi, dans une moindre mesure certes, une forme de discours de reconnaissance, régulièrement

permis par l'expression d'un certain paternalisme. Là encore, c'est à la construction de l'image du locuteur que participe ce changement brusque de régime allocutif.

La figure royale comme métaphore d'un *pater familias* auprès de ses sujets est reconduite dans certains dialogues tragiques. À cet égard, le tutoiement qu'il vient à employer auprès d'un de ses sujets équivaut à celui d'un parent envers son enfant, notamment lorsqu'il s'agit de le rassurer en lui promettant sa protection ; tel Don Fernand qui encourage Chimène à se confier dans ces termes : « **Prends** courage, **ma** fille, et **sache** qu'aujourd'hui / **Ton** Roi **te** veut servir de père au lieu de lui. » (Corneille, *Le Cid*, II, 8, v. 671-672). Le tutoiement, associé à l'apostrophe affective « ma fille » offre un vernis de bonhomie au roi. C'est sur ce mode également que peuvent se jouer des exhortations d'un roi à son sujet, en assenant une sorte de leçon au moment du dénouement :

TULLE

[...] **Vis** donc, **Horace**, **vis**, **guerrier trop magnanime** :
Ta vertu met **ta** gloire au-dessus de **ton** crime ;
Sa chaleur généreuse a produit **ton** forfait ;
D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.
Vis pour servir l'état ; **vis**, mais **aime** Valère :
Qu'il ne reste entre **vous** ni haine ni colère ; [...].

(Corneille, *Horace*, V, 3 v. 1759-1764)

L'exhortation se conjugue au conseil grâce à l'association des impératifs sous forme de verbes d'action aux apostrophes prédicatives. L'adverbe intensif « trop » (v. 1759) modalise l'adjectif classifiant « magnanime » soumettant cette apposition à l'apostrophe « Horace » à un jugement critique.

En outre, l'intrusion de la P2 dans une relation d'un roi à son sujet est une façon de marquer sa reconnaissance et son pardon avec plus d'appui comme le fait Auguste envers Cinna et Maxime au dénouement de la pièce de Corneille (*Cinna*, V, 3) qui après leurs aveux, leur exprime son pardon puis les adoube :

Soyons amis, **Cinna**, c'est **moi** qui **t'en** convie :
Comme à mon ennemi **je t'**ai donné la vie,
Et, malgré la fureur de **ton** lâche destin,
Je te la donne encor comme à **mon** assassin. (v. 1701-1704)

Le pardon et la nouvelle union proposée se matérialisent dans ce tutoiement de confiance qui est sublimé dans le « nous » inclusif de l'impératif qui initie le quatrain. Le tutoiement paraît encore plus sincère envers Maxime qu'il convie à reprendre sa place : « **Reprends** auprès de **moi ta** place accoutumée ; / **Reentre** dans **ton** crédit et dans **ta** renommée ; » (1737-1738). Auguste remet Maxime à sa place initiale en le tutoyant comme quelqu'un qui lui est cher.

L'empereur adoube à nouveau (comme le souligne le préfixe « re » dans les deux impératifs) l'ancien conjuré. Jouant aussi bien sur la corde de l'autorité que de la clémence, la figure d'Auguste est grandie par ce passage aux tutoiements envers ceux qui l'ont trahi. Le tutoiement, associé à d'autres procédés, participe à la construction d'un *ethos* de roi magnanime.

De la part d'un roi, c'est aussi un moyen d'abolir une distance de rigueur pour entrer dans une relation de proximité et de conseils, comme le fait Phocas envers le patricien Exupère à partir de la scène 3 de l'acte IV. Il transforme l'essai à la scène suivante en faisant de lui l'instrument de sa vengeance contre Léontine qui lui a dissimulé l'identité de son fils :

Achève, si **tu** peux, par force ou par adresse,
Exupère, et **sois** sûr que **je te** devrai tout,
Si l'ardeur de **ton** zèle en peut venir à bout.[...]
Agis de **ton** côté, **je** la laisse avec **toi** ;
Gêne, **flatte**, **surprends**.

(Corneille, *Héraclius* IV, 4, v. 1452-1458)

Après lui avoir accordé sa confiance, l'empereur formule des impératifs associés à une promesse de reconnaissance dans un discours qui prend la forme d'une *petitio*²²³. Le passage au tutoiement prononcé par l'empereur promet un personnage secondaire au rang de personne de confiance. C'est un succès lorsqu'il n'y a pas de retour à la relation initiale. Le TV codant également une amitié masculine, le roi annonce alors un nouvel état de la relation, dont il a pris l'initiative. Paradoxalement, dans ce cas où il instaure une relation de confiance, le tutoiement réduit la distance existante sur l'axe vertical entre les personnages.

iii. D'un personnage à un ami

Nous avons déjà vu que le tutoiement réciproque stable était plutôt rare entre amis et que cette relation était davantage marquée par le vouvoiement réciproque ou un TV stable, signe de la vraie amitié selon Jean-Yves Vialleton (2004, 320-326), mais il arrive que cette dernière soit redéfinie au cours de l'intrigue. Puisque le TV stable n'indique pas une amitié qui se détruit,

La non-réciprocité de l'adresse amicale masculine classique se motive psychologiquement, c'est-à-dire par une différence de caractère, qui recouvre en fait une hiérarchie non pas sociale mais actancielle : l'opposition entre un ami maître de lui-même, personnage secondaire, et un ami passionné, personnage principal, le premier incarnant le respect, la société et l'autre la passion, la nature. (Vialleton 2004, 323)

²²³ Voir définition *supra* et chapitre 7, II, C.

alors le passage VV-TV signe une variation psychologique de la part du personnage qui l'initie. Lorsque Cinna se met à tutoyer Maxime à l'acte III, scène 2 illustre, la variation illustre ce principe : « **Ami, n'accable** plus un esprit malheureux / Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux. » (851-852). Le personnage, en proie à la mélancolie, contraste avec Maxime, moins touché par des sentiments contradictoires. Dans un contexte, on observe que la relation entre des personnages initialement égalitaires est constamment reconfigurée dans *Le Véritable Saint Genest* du fait de l'intrigue méta-théâtrale. Tant qu'il n'a pas encore bien possédé son rôle, Genest vouvoie le décorateur, mais juste avant d'entrer sur scène, il le tutoie, comme s'il était déjà dans la peau d'Adrian. De même, après la conversion, Marcelle, qui vouvoyait Genest son compagnon de rôle, se met à le tutoyer dans une stratégie persuasive :

Et bien, **Genest**, cette ardeur insensée,
Te dure-t-elle encore, ou **t'**est-elle passée ?
 Si **tu** ne fais pour **toi**, si le jour ne **t'**est cher,
 Si **ton** propre intérêt ne **te** saurait toucher ;
Nous osons espérer, que le **nôtre** possible,
 En cette extrémité, **te** sera plus sensible,
 Que **t'**étant si cruel, **tu nous** seras plus doux,
 Et qu'obstiné pour **toi**, **tu** fléchiras pour **nous**.

(Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, V, 2, v. 1471-1478)

De Marcelle souhaitant persuader Genest de changer d'état d'esprit ou de Genest converti, il est malaisé de discerner qui est le plus en proie aux mouvements de la passion. La conversion a opéré une reconfiguration actancielle de l'action semblable à ce que serait la révélation de l'identité dissimulée d'un personnage sous un déguisement ou un autre rôle, motif récurrent de variation d'adresse dans le théâtre préclassique (Vialleton 2004, 326) et que l'on observe également dans *Héraclius* de Corneille²²⁴. Le tutoiement souligne ce changement de statut en même temps qu'il sert la visée persuasive du discours de Marcelle.

Lorsque ce changement d'adresse tourne au conflit, Jean-Yves Vialleton relève que le tutoiement implique alors qu' « un personnage introduit une altérité dans la relation égalitaire VV » (2004, 327) visant souvent à la refuser. Complexe est le passage au tutoiement de la part du vieil Horace envers un autre chevalier, Valère, dans la pièce de Corneille. En effet, les deux personnages sont certes de rang équivalent, mais connaissent une vraie différence d'âge. Par contamination avec les autres allocutions de cette fin de pièce qui mettent en scène un tutoiement non-réciproque, le vieux chevalier romain use d'un ton ironique : « **Dis, Valère, dis-nous**, si **tu** veux qu'il périsse, / Où **tu** penses choisir un lieu pour son supplice ? » (Corneille,

²²⁴ Héraclius pratique un tutoiement non-réciproque tant qu'il croit Martian être Léonce, du fait de leur inégalité de rang. Une fois que l'identité réelle de Martian est révélée, et qu'il s'avère être le fils de l'empereur Phocas, Héraclius le vouvoie.

Horace, V, 3, v. 1687-1688). Avec la même ironie, le tutoiement souligne une altération définitive de la relation lorsque Martian rompt brutalement avec Exupère qui s'allie à Phocas contre lui (Corneille, *Héraclius*, III, 2, v. 930).

Nous avons déjà conclu que la relation amicale égalitaire était rare, les altérations de celle-ci, certes rares, attestent en outre qu'elle est rarement égalitaire. La confusion entre l'ami et le confident ou sa dégradation en ennemi conduisent à reconduire les codes d'une relation verticale : « Il faut donc en conclure que par une confusion du rang social et du rang actanciel, la relation amicale tend à être une relation orientée, sinon inégalitaire. La relation amicale se confond avec la relation de confiance » (Vialleton 2004, 325). Ainsi, nos conclusions rejoignent celles effectuées plus haut.

iv. D'un personnage à un serviteur

Etant donné que ce genre de relation n'implique aucun engagement affectif ni de pouvoir, l'inégalité régnant naturellement entre un personnage de premier plan et un suivant, les variations sont pratiquement inexistantes. La seule que nous relevions dans le corpus trahit l'émotion du personnage principal. Ainsi, Théodore qui vouvoie initialement sa suivante Léonor, la tutoie à partir du moment où elle s'ouvre à elle et où la jeune femme lui répond en lui prodiguant des conseils. Leur relation reste inégalitaire mais elle bascule dans une relation de confiance. Ainsi dans la scène 1 de l'acte IV, Léonor tente de convaincre sa maîtresse de ne pas se laisser persuader par les impressions qu'un songe lui a laissées²²⁵. Dans le reste de la pièce, le choix différencié du pronom d'adresse correspond aux variations du contexte d'interlocution. En public, Théodore ne s'adresse à elle que comme à une suivante, la vouvoyant et lui donnant des ordres mais dans l'intimité du dialogue privé, elle la tutoie et lui demande conseil. La variation est d'autant plus frappante qu'elle se tient au sein d'une seule et même scène : en présence du Prince et d'Octave à la scène 2 de l'acte IV, elle ordonne à Léonor en la vouvoyant de s'assurer que leur entretien ne soit pas épié (v. 1187) et quelques vers plus loin, lorsqu'elle manque de défaillir au récit de la mort du duc Frédéric (v. 1245), elle la tutoie. Même phénomène à la scène 1 de l'acte V, Théodore tutoie Léonor lorsqu'elle l'interroge sur la réaction du duc à sa lettre et la vouvoie pour l'enjoindre à la laisser seule avec lui.

Le « vouvoiement » d'un personnage principal à un personnage secondaire, phénomène rare, souligne les hésitations d'une relation qui oscille entre asservissement et confiance.

²²⁵ La confidente de *La Mère de Thisbé* fait la même chose chez Théophile de Viau (*Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, IV, 2).

Paradoxalement, elles contribuent bien plus à construire l'image du locuteur qu'à définir la relation avec l'interlocuteur. Le contraste avec la norme que dessinent ces soubresauts émotionnels d'un personnage central, met en évidence le processus de fixation de l'écriture tragique qui tend à éliminer ces scories pronominales qui trahissent par trop une définition flottante du personnage qui les subit. Véritable symptôme ou conséquence de ces flottements ? Mise à part la relation exceptionnelle entre Néron et Narcisse, ces variations n'existent pas dans le théâtre de Racine.

B. La transition TV-VV

Bien sûr, il existe des erreurs de copie : pourquoi Cléopâtre, qui tutoie tout le temps sa confidente, la vouvoie-t-elle sans raison et à une seule occasion (Corneille, *Rodogune*, IV, 4, v. 1382-1386) ? En réalité, dans plus de la moitié des cas, le passage du tutoiement non-réciproque au vouvoiement réciproque est un état de la relation à un moment donné, essentiellement entre amants. Dans une relation initiée avec le vouvoiement réciproque, un brusque tutoiement n'est pas forcément définitif et a lieu par la suite un redressement vers le vouvoiement réciproque, d'où les nombreux « états de relation » sous forme TV-VV dans le corpus, qui correspondent en fait à une histoire interlocutive en VV-TV-VV. L'on reconduit ici des remarques déjà formulées sur les échanges entre amants et plus rarement entre époux, prototypiquement, les deux se vouvoient et à un moment donné, l'amante bascule dans le tutoiement pour initier un rapprochement (Antigone envers Hémon chez Rotrou, Rodelinde envers Pertharite) ou une rupture (Crisante envers Cassie, Camille envers Curiace, Médée envers Jason dans *La Conquête de la Toison d'or*, Honorie envers Attila puis les fameux cas d'Hermione envers Pyrrhus et de Roxane envers Bajazet) ; ensuite, a lieu dans chacun de ces cas un redressement, un retour à la normale matérialisé par l'emploi du vouvoiement réciproque. Plus exceptionnel est le brusque passage au tutoiement de la part de l'empereur César envers son épouse Théodore lorsqu'il la surprend en pleine trahison (Rotrou, *Bélisaire*, III, 5). S'agissant d'un tutoiement « extraordinaire », l'auteur s'est efforcé de ne pas en multiplier les marques dans le langage de l'époux. Malgré la longueur de ses tirades, les adresses directes n'ont lieu qu'à l'initiale de celles-ci et se limitent à ces impératifs : « **Tais-toi** » (III, 5, v. 1057 et 1063). De façon remarquable, le TV montre ici l'homme comme supérieur à son épouse (Vialleton 2004, 315), à l'inverse de la relation amoureuse non maritale où la femme, supérieure, prend l'initiative du tutoiement non-réciproque. Plusieurs péripéties séparent le retour à la normale et au VV (IV, 6) que cette-fois, l'empereur utilise abondamment. Nous sommes déjà revenue sur les motifs du passage au tutoiement. Mais dans ces derniers cas, il n'est l'effet que d'une scène, voire d'une

seule réplique. Le redressement a lieu dès la reprise d'un échange normal, et l'événement interlocutif du tutoiement est plus ou moins étouffé.

Plus extraordinaires sont les variations et leur redressement dans les tragédies de Racine dont certaines inflexions inversent contreviennent aux conclusions que nous avons faites. Nous avons déjà relevé celles initiées par Roxane dans ses échanges avec Bajazet (II, 1 et V, 4). À l'issue de ces scènes de « vouvoiement », l'ordre « sortez » (v. 1565) signe un arrêt de mort annoncé plus haut : « Mais s'il sort, il est mort. » (V, 3, v. 1457). Cet ultime retour à la personne de politesse signe une altération définitive de la relation par une double condamnation : au silence et à la mort. Hermione pratique également ce « vouvoiement » à l'égard de Pyrrhus au cours de la scène 5 de l'acte IV au sein d'une seule et même tirade : le tutoiement est l'indice d'une rupture énoncée à l'aide des reproches et le vouvoiement revient lorsqu'elle met à distance ses émotions et envisage le mariage de son amant :

Je t'aimais inconstant, qu'**'aurais-je** fait fidèle ?
Et même en ce moment où **ta** bouche cruelle
Vient si tranquillement **m'**annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si **je** ne **t'**aime pas.
Mais, **Seigneur**, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de **vous** plaire,
Achez votre hymen, **j'y** consens. Mais du moins
Ne **forcez** pas **mes** yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois **je vous** parle peut-être,
Différez-le d'un jour, demain **vous** serez maître.
Vous ne **répondez** point ? **Perfide, je** le vois :
Tu comptes les moments que **tu** perds avec **moi**.

(Racine, *Andromaque*, IV, 5, v. 1365-1376)

Dans l'ordre d'un parallélisme entre terme d'adresse et pronom allocutif, de l'apostrophe adjectivisante « cruel » (v. 1356) à « ingrat » (v. 1376) sont énoncés des reproches sur un ton vindicatif avant que s'opère un retour à la raison par le vouvoiement et le recours à l'appellatif respectueux « Seigneur » (v. 1377). Hermione bascule à nouveau dans la rage passionnelle comme l'indique l'apostrophe « perfide », qui accompagne le tutoiement. L'alternance entre insulte et appellatif respectueux justifie le changement constant de mode d'adresse qui épouse les contours d'une personnalité qui se laisse brutalement emportée par la véhémence (Spitzer 1970b, 301). L'accalmie n'est que momentanée et, les tutoiements vindicatifs qui l'encadrent en annulent la portée.

L'on rencontre ces variations volontiers dans les relations familiales, là où le tutoiement marque un attendrissement des parents, le redressement en vouvoiement est plus convenable et civil. Ainsi dans l'*Iphigénie* de Rotrou, lorsqu'Agamemnon voit paraître sa fille, il la tutoie avec dans une réplique pathétique : « Hélas à quel dessein **te** tiendrai-**je** les bras, / **Ma** fille ce

sujet ne **te** sauvera pas » (III, 2, v. 726-727). Lorsqu'ils se retrouvent seuls et qu'Agamemnon sait qu'il ne pourra éviter le sacrifice, le *vous* succède au *tu* dans un dialogue composé de répliques courtes, comme si Agamemnon se retenait d'en dire plus. Avant même la fin de cette scène 2 de l'acte IV, il est revenu au tutoiement. À la scène suivante, lorsque Clytemnestre le confronte en présence d'Iphigénie, il repasse au vouvoiement. Mais celui-ci ne tient pas longtemps et dans ces dernières répliques adressées à sa fille, il la tutoie à nouveau. L'alternance des pronoms d'adresse envers sa fille signe le trouble d'un personnage qui subit son sort, soulignant par-là davantage une affectation personnelle qu'un infléchissement de la relation. À l'inverse, dans *Nicomède* de Corneille, Arsinoé ne tutoie son fils Attale que lorsqu'elle lui fait montre de son indignation (I, 4), le vouvoiement, mode allocutif normal intervient lorsqu'elle le félicite : « **Vous** êtes généreux, **Attale**, et **je** le vois, / Même de **vos** rivaux la gloire **vous** est chère. » (III, 8, v. 1090-1091), la distanciation opérée souligne un apaisement sur le ton de la reconnaissance. Mais à nouveau, lorsque son fils ne va pas dans son sens, le tutoiement est de mise (V, 1) mais au cours de la même scène, une fois qu'il l'a rassurée, elle le vouvoie à nouveau. Le changement d'adresse est une preuve qu'elle l'a convaincu et qu'une nouvelle alliance est possible : « C'est de quoi **je** voulais **vous** faire confiance, / Mais **vous me** ravissez d'avoir cette prudence, / Le temps pourra changer, cependant **prenez** soin / D'assurer des jaloux dont **vous** avez besoin. » (1531-1534). La partie est gagnée pour Attale car Arsinoé ne le tutoiera plus. Finalement, ces changements de pronom teintent la relation filiale d'un soupçon de pouvoir qui peut, selon les circonstances, s'adoucir en amitié (Vialleton 2004, 319). À l'inverse dans *Polyeucte*, Félix, qui tutoyait initialement sa fille Pauline, se met à la vouvoyer lorsqu'il souhaite qu'elle persuade Polyeucte de renoncer à sa foi (III, 3) dans un échange de stichomythies. La relation devient extraordinaire lorsque Pauline, qui s'est convertie par fidélité à son mari, tutoie son père à qui elle adresse une série de reproches : l'apostrophe « **Père barbare, achève, achève** ton ouvrage ; / Cette seconde hostie est digne de **ta** rage » (V, 5, v. 1719-1720) lance un discours de reproches et d'invectives qui implique une rupture définitive entre le père et la fille. Le pronom *tu* est une première transgression que parachève le discours dans sa totalité.

Entre amis ou entre égaux, les variations d'un TV à un VV correspondent à des moments de la relation où celle-ci est plus ou moins altérée par les circonstances. Se rejoue une inégalité psychologique et actancielle déjà évoquée. Par exemple, Placide et Cléobule entretiennent une relation amicale marquée par le TV inégalitaire. Lorsque la relation se refroidit, le vouvoiement devient réciproque : « Grâce aux dieux, sans **vous** j'ai des amis fidèles. » (Corneille, *Théodore*,

IV, 4, v. 1316), mais ce n'est qu'un passage à vide puisqu'à la fin de la scène, Placide revient au TV. Il se peut d'ailleurs qu'un changement de mode d'adresse ne repose sur aucune motivation contextuelle. Il en est ainsi du personnage de Médée, qui d'une réplique à l'autre, tutoie Orphée puis le vouvoie (*La Conquête de la Toison d'or*, V, 5)²²⁶.

Inversement, le vouvoiement apparaît ainsi comme une exception à la règle du mépris affiché par le tutoiement à travers l'enchaînement de trois scènes dans *Sertorius* où intervient Aristie, la femme de Pompée. Dans la première d'entre elles (*Sertorius*, V, 4), Aristie tutoie avec mépris le lieutenant de Sertorius, Perpenna, quand il annonce à Viriate qu'elle peut l'épouser. Avant même que l'intéressée ait eu le temps de répondre, Aristie réagit de façon épidermique :

Après t'être immolé chez **toi ton** général,
Toi, que faisait trembler l'ombre d'un tel rival,
Lâche, tu viens ici braver encor des femmes,
Vanter insolemment **tes** détestables flammes,
T'emparer d'une reine en son propre palais,
Et demander sa main pour prix de **tes** forfaits !

(Corneille, *Sertorius*, V, 4, 1719-1724)

C'est Viriate elle-même qui interrompt cette série de reproches dans une tirade beaucoup plus mesurée qui contraste avec elle de l'épouse de Pompée, évidemment moins concernée qu'elle par le changement de statut de cet homme. Lorsqu'à la scène suivante, est annoncée l'arrivée de Pompée dans le palais, Aristie vouvoie Perpenna, comme si cette nouvelle lui permettait de reprendre ses esprits :

Pour quelle heure, **seigneur**, faut-il se préparer
À ce rare bonheur qu'il vient **vous** assurer ?
Avez-**vous** en **vos** mains un assez bon otage
Pour faire **vos** traités avec grand avantage ? (V, 5, v. 1815-1818)

Malgré le vouvoiement, l'ironie avec laquelle Aristie l'interpelle « seigneur » (v. 1815) assure un trait d'union avec le mépris affiché par le tutoiement de la scène précédente qui reprendra à la scène suivante. Le décalage est sensible du fait même que le mode d'allocution attendu entre ces personnages est le VV, qui représente, dans ce contexte, une exception.

Enfin, le transfert TV-VV lorsqu'il a lieu entre personnages de haut rang, marque une forme de respect gagné. Des trois rois des Indes, Porus est le seul qui ose tutoyer Alexandre pour lui exprimer sa résistance :

²²⁶ Tout porte à croire que le TV est le mode d'adresse normal de leur relation car la réplique de Médée où elle vouvoie Orphée est teinté de raillerie : « **Vos** demi-Dieux, **Orphée**, ont peine à **vous** entendre » (v. 2079). L'on ne peut croire qu'elle cherche à briser une alliance. Le vouvoiement met à distance Orphée et sa production lyrique pour en moquer l'inefficacité.

Alexandre, il est temps que **tu** sois satisfait.
Tout vaincu que **j'**étais **tu** vois ce que **j'**ai fait.
Crains Porus ; **crains** encor cette main désarmée,
Qui venge sa défaite au milieu d'une armée.

(Racine, *Alexandre le Grand*, V, 3, v. 1483-1486)

Absolument pas impressionné par cette tonalité défiante, Alexandre en bel avatar du roi Louis XIV, ne change pas d'attitude, continue de le vouvoyer et lui rend en vainqueur généreux ses états. La contenance rhétorique d'Alexandre gagne Porus qui s'incline pour reconnaître la grandeur de son adversaire, avec des propos qui excèdent la simple expression de gratitude :

Je me rends. **Je vous** cède une pleine victoire.
Vos vertus, **je** l'avoue, égalent **votre** gloire,
Allez, Seigneur, rangez l'univers sous **vos** lois,
Il **me** verra **moi-même** appuyer **vos** exploits. (V, 3, v. 1533-1536)

« Je » (v. 1533) se place sous l'autorité de « vous » (v.1533), à l'image de cette incise au vers 1534 encadrée par deux marques de la P5. Le vouvoiement implique plus qu'une simple reconnaissance de respect, c'est un infléchissement vers une subordination consentie, où le locuteur est l'objet des actions initiées par l'interlocuteur, résumées dans le nom « exploits ».

Le parcours des différents cas de transition du tutoiement non-réciproque au vouvoiement réciproque, souligne que cette variation va dans deux sens, en fonction des relations entretenues entre les allocutaires. Soit elle opère un redressement vers un mode allocutif plus civil, dans la majorité des cas, soit elle condamne et altère une relation où, au contraire des autres, la non-réciprocité de l'emploi des pronoms d'adresse constituait paradoxalement une forme de stabilité. Ces transferts restent exceptionnels, car ils montrent un échec à demeurer soit dans le tutoiement passionnel ou de rupture, soit dans la proximité affective relative à une relation TV stable.

C. Les cas exceptionnels des relations TT-VV

La relation TT-VV n'existe pas en tant que telle sinon comme un état d'une relation fluctuant au gré des rebondissements de l'intrigue. À titre d'exemple, les échanges entre Bélisaire et Léonse, le confident de l'empereur dans la pièce de Rotrou, présentent le schéma suivant TV-TT-TV-TT-TV-VV. D'abord Bélisaire ne voit en lui qu'un soldat anonyme, le tutoiement réciproque n'intervient que comme une marque de reconnaissance pour la grâce accordée (*Bélisaire*, I, 1) avant de revenir à un mode d'adresse inégalitaire. Lorsque Léonse renouvelle publiquement ses remerciements, à nouveau, il tutoie son bienfaiteur (I, 6). Mais la relation se rompt en douceur lorsque ce même Léonse, ayant quitté son déguisement, se fait l'émissaire des mauvaises nouvelles et vient retirer l'anneau du doigt de Bélisaire (V, 2). C'est

également à la faveur d'une dissimulation d'identité que Bélisaire et Philippe, confident de César, se tutoient malgré tout ce qui les oppose (II, 18), dans les mêmes conditions de reconnaissance que précédemment, mais aux dépens de Philippe. Une fois les masques tombés, le vouvoiement réciproque prend le relai naturellement dans leur échange (III, 2) avant que leur relation bascule à nouveau dans le TV plus convenu entre un personnage et le confident d'un autre, au moment où Philippe lui exprime sa reconnaissance en lui annonçant qu'une femme désire la mort de Bélisaire ; de façon plutôt remarquable puisque Bélisaire vise à faire fléchir Philippe : « **M'**ailles-**tu** ? / [...] **Tu** dois donc **m'**avouer. » (Rotrou, *Bélisaire*, III, 2 v. 945-947). À la faveur de changements de rôles dans la pièce et des fluctuations de l'intrigue, les personnages usent des pronoms personnels de façon presque schizophrénique, comme un symptôme des variations de registre de ces pièces qui empruntent aux codes de la tragi-comédie.

Ces histoires interlocutives sont pourtant remarquables par leur logique, tutoiement et vouvoiement sont toujours motivés par des circonstances de l'intrigue, par la convenance à tel ou tel type de discours ou bien par une erreur sur l'identité. La relation conflictuelle entre l'empereur Phocas et Pulchérie, fille de l'empereur Maurice connaît un parcours similaire TV-TT-VV-TV-TT dans *Héraclius*. Le TT est le plus représenté, il accompagne le discours fait d'invectives mutuelles et de pressions réciproques qu'ils s'infligent. Le bref passage au VV est public et dans une situation où le rôle de Pulchérie est provisoirement mis de côté pour faire la lumière sur l'identité du fils de Phocas.

Finalement, l'exigence de la bienséance fait que ces brusques transitions sont rares et disparaissent très tôt dans le siècle. Elles correspondaient sans doute à une contamination du mélange des registres propres à la tragi-comédie que l'on retrouve chez Rotrou et Corneille.

D. Apostrophe rhétorique et vouvoiement

Bien que l'usage fasse du tutoiement à l'absent la règle observée mais non théorisée au XVIIe siècle, plusieurs situations promeuvent la P5 comme personne d'adresse dans une apostrophe rhétorique. Les théoriciens ayant évité d'aborder frontalement le problème, rien ne paraît interdire l'association de l'apostrophe rhétorique au vouvoiement. Le problème est que l'apostrophe rhétorique, telle que nous l'avons définie plus haut, ne relève pas du registre civil, ou conversationnel, de la tragédie, mais de sa valeur poétique. Dès lors, vouvoyer un absent dégonflerait le caractère sublime de l'apostrophe. Cela étant dit, les réalisations sont rares : seulement douze occurrences dans le corpus dont la moitié chez Racine, ils sont d'autant plus remarquables. Plusieurs distinctions peuvent être opérées : au regard de la nature de

l'apostrophé (le Dieu des chrétiens, un animé ou un inanimé), de la configuration de l'adresse (nombre d'apostrophes suivies du vouvoiement s'adressent à des personnages qui viennent de sortir de scène) et / ou du lien entretenu entre l'apostrophant et l'apostrophé (le vouvoiement est plus fréquent envers la femme aimée).

Notons tout d'abord que pratiquement toutes ces apostrophes désignent des animés ou Dieu, exception faite de celle proférée par Sévère, chevalier romain, qui, au cours d'un dialogue avec son domestique, s'en remet à d'allégoriques instances supérieures :

Ô **ciel**, qui malgré **moi me** renvoyez au jour.
Ô **sort**, qui **redonnez** l'espoir à **mon** amour,
Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,
Et **rendez-moi** la mort que **vous m'**avez ôtée.

(Corneille, *Polyeucte*, II, 1, V. 423-426)

Apostrophes d'abord distinctes, « ciel » (v. 423) et « sort » (v.424) sont ensuite rassemblées dans les impératifs et pronoms des vers 425-426. L'on a lieu de parler d'hapax car le phénomène n'est reproduit ni dans la pièce ni dans le corpus. L'humilité du locuteur est révélée par sa position d'objet au sein des subordonnées explicatives qui étendent ces apostrophes.

Exceptionnels également sont les deux cas de vouvoiement à Dieu du corpus. Nous avons vu que le tutoiement à Dieu assure normalement le caractère poétique voire sublime de cette adresse, même si elle n'a rien de systématique. Les quatre tragédies chrétiennes du corpus mettent en œuvre un tutoiement régulier au Dieu chrétien. Cependant, nous relevons deux exceptions. Théodore, au cours d'un seul aparté, vouvoie Dieu : « **Dieu de la pureté**, que **vos** lois sont bien autres ! » (Corneille, *Théodore*, III, 1, v. 759), dans ce qui demeurera l'unique apostrophe de la pièce. Au choix du vouvoiement préside certainement un désir de rendre cette allocution la plus discrète possible, car l'adresse directe à Dieu pourrait être un acte dangereux au niveau intra-scénique et entendu comme une parole blasphématoire au niveau extra-scénique²²⁷. Dans le cadre d'un aparté, mieux vaut pour le personnage vouvoyer le Dieu chrétien pour asserter l'hommage rendu, d'autant plus qu'il s'agit de la seule adresse directe au dieu chrétien de la pièce. Ainsi, l'effet contrastif de l'apostrophe vouvoyante à Dieu n'apparaîtra que dans les tragédies chrétiennes de Racine parce qu'elles multiplient les adresses directes au Dieu chrétien ou à ses attributs métonymiques. La règle générale étant le tutoiement, l'unique adresse à Dieu de Joas à l'issue de la pièce est tout à fait remarquable :

Dieu, qui voyez mon trouble et mon affliction,

²²⁷ Malgré la tentation des auteurs d'écrire un théâtre religieux, l'Eglise condamne hautement la représentation des choses sacrées sur scène au XVII^e siècle. Le torchon ne cessera de brûler entre l'Eglise et le théâtre et seul Racine échappera à ces querelles (Viala 2014, 177).

Détournez loin de **moi** sa malédiction,
Et ne **souffrez** jamais qu'elle soit accomplie.
Faites que Joas meure, avant qu'il **vous** oublie.

(Racine, *Athalie*, V, 7, v. 1797-1800)

Après les imprécations qu'Athalie a lancées contre lui, le jeune roi se place sous la protection de son Dieu, à la suite d'une apostrophe dont le vouvoiement contraste avec les malédictions usant du *tu* méprisant qu'Athalie vient de lancer contre lui et son Dieu. Deux interprétations sont alors possibles : soit le vouvoiement est ici la marque de l'élévation politico-religieuse de Joas qui autoriserait l'adresse sur un mode civil et non poétique, soit la froideur qu'il met en œuvre est annonciatrice du bourreau qu'il deviendra, comme le souligne Jennifer Tamas (2018, 221) en remarquant que cette expressivité quelque peu figée n'est pas celle d'un enfant, jugement tout à fait valable quand on sait que le tutoiement est le mode d'adresse passionnel.

Dans les autres cas, lorsqu'un personnage s'adresse à un absent,

Les hésitations concernant l'emploi des personnes dans l'allocution sans interlocuteur s'expliquent par cette ambiguïté entre poésie et vraisemblance : l'allocution à un interlocuteur non présent ou le discours en aparté sont tantôt pensés comme une allocution rhétorique tantôt pensés comme une allocution civile (Vialleton 2004, 293).

Sur la foi de ce partage, nous remarquons que la plupart des apostrophes à un absent qui usent du vouvoiement sont effectuées à destination d'un interlocuteur qui vient de quitter la scène. C'est le cas du Prince à Cassandre qui vient de sortir, alors qu'il est en présence de sa sœur Théodore : « **Adorable inhumaine**, hélas ou fuyez-**vous** ? » (Rotrou, *Venceslas*, II, 3, v. 610) ou de Phinée envers Andromède : « **Vous** voulez donc que **j'**en fasse **la mienne** [de conquête], / **Cruelle**, et que **ma** foi de **mon** bras **vous** obtienne ? » (Corneille, *Andromède*, IV, 4, v. 1282-1283) et de Créon à Antigone : « L'intérêt des Thébains n'est pas ce qui **vous** touche, / **Dédaigneuse princesse**, » (Racine, *La Thébaïde*, III, 6, v. 815-816). Alors que devrait s'engager un dialogue avec un nouvel interlocuteur, le personnage continue de s'adresser au précédent comme s'il était encore présent, sur le mode logiquement civil du vouvoiement. Dans ces apostrophes qui assurent la liaison entre les scènes, le vouvoiement révèle que demeure un remord vis-à-vis d'un échange soit laissé en suspens, soit dont l'issue a échappé. Il peut également s'agir d'anticiper un dialogue à venir, comme Antiochus qui s'adresse à Bérénice qui paraîtra dans la scène suivante à la fin de son dialogue avec Arsace (Racine, *Bérénice*, III, 2, v. 837-838). Même effectuées à un absent, ces apostrophes conservent des traits conversationnels en ce qu'elles poursuivent ou annoncent des dialogues qui s'effectuent sur ce mode allocutif, bien qu'elles contreviennent dans les faits aux lois de la conversation civile en marquant une certaine négation de l'interlocuteur réel.

Plus lyriques pourraient paraître ces apostrophes apparaissant au sein de monologues tel Antiochus s'adressant à son frère²²⁸ (Corneille, *Rodogune*, III, 6, v. 1118-1120) ou l'autre Antiochus à Bérénice :

Belle reine : et pourquoi **vous** offenseriez-**vous** ?
Viens-**je vous** demander que **vous** quittiez l'Empire ?
Que **vous** m'aimiez ? Hélas ! **je** ne viens que **vous** dire
Qu'après **m'**être longtemps flatté que **mon** rival
Trouverait à ses vœux quelque obstacle fatal ;
Aujourd'hui qu'il peut tout, que **votre** hymen s'avance,
Exemple infortuné d'une longue constance,
Après cinq ans d'amour, et d'espoir superflus,
Je pars, fidèle encor quand **je** n'espère plus.

(Racine, *Bérénice*, I, 2, v. 38-46)

En exprimant son renoncement, tout se passe comme s'il répétait un discours qu'il tiendra, dans des termes différents à la scène 4 de l'acte I. Dans ces deux cas, les adresses au sein de ces monologues sont davantage civiles que lyriques, d'où le vouvoiement.

Lorsque l'interlocuteur est véritablement absent, le vouvoiement intensifie alors le défaut de dialogue : « **Ariane, ma sœur** ! De quel amour blessée, / **Vous** mourûtes aux bords où **vous** fûtes laissée ? » (Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 253-254). L'interrogation rhétorique contraste avec le vouvoiement civil. S'adresser à sa sœur comme elle le ferait dans un dialogue réel rend encore plus tragique son absence effective et le silence. Cette tension peut être observée, voire décomposée dans une progressive mutation du civil au lyrique lorsque Créon s'adresse à Antigone qui vient de mourir ; au début l'adresse ne formule qu'un constat : « Ainsi donc **vous** fuyez un amant odieux, / Et **vous-même cruelle, éteignez vos** beaux yeux. » (Racine, *La Thébaine*, V, 6, v. 1479-1480), puis s'adoucit en déclaration d'amour : « **Vous** fermez pour jamais ces beaux yeux que **j'**adore, » (v. 1481) avant de se muer en promesse de poursuites :

Dût après le trépas vivre **votre** courroux,
Inhumaine, je vais y descendre après **vous**.
Vous y verrez toujours l'objet de **votre** haine,
Et toujours **mes** soupirs **vous** rediront **ma** peine,
Ou pour **vous** adoucir, ou pour **vous** tourmenter,
Et **vous** ne pourrez plus mourir pour **m'**éviter. (v. 1487-1492)

L'apostrophe, par sa longueur et sa montée en puissance lyrique, à la fin d'une tragédie où elle pourrait marquer la péroration, malgré le vouvoiement, se charge progressivement d'une expression de plus en plus passionnelle qui excède ce qu'aurait contenu un dialogue en présence. Le vouvoiement offre ainsi un contrepoint civil au discours passionnel, comme si en présence d'autrui, Créon luttait encore contre cet amour incestueux. Il trahit la part de

²²⁸ L'effet lyrique est néanmoins affaibli par le fait que les propos tenus sont des conseils qu'il n'a pas osés lui formuler dans le dialogue qui s'est tenu à la scène précédente.

rationalisation d'un discours inacceptable qui mêle déclaration d'un amour interdit et expression de la malédiction.

À l'autre bout du spectre, dans *Pyrame et Thisbé* s'effectue une inversion du système précédemment décrit. Paradoxalement, alors que les deux amants échangent un *tu* réciproque, Pyrame vouvoie Thisbé absente à la fin d'une scène de dialogue avec Deuxis :

Thisbé, vous m'en avez souvent sollicité,
Vous **m'**avez dit cent fois que **vous** seriez heureuse
De suivre loin d'ici **ma** fortune amoureuse,
Que **vous** craigniez ce Prince, et que de son amour
Quelque malheur au **nôtre** arriverait un jour.

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, III, 1, v. 640-644)

Complètement inattendue dans une tragédie qui privilégie les apostrophes aux inanimés²²⁹, celle-ci est bel et bien conversationnelle, elle répète un dialogue tenu. Son originalité tient dans le fait qu'elle exhibe son caractère rhétorique par le vouvoiement. Alors que le dialogue habituel entre les amants implique un tutoiement réciproque acquis depuis plusieurs scènes, le caractère purement rhétorique de ce « faux » dialogue est justement souligné par le vouvoiement, marque civile de la distance qui révèle ici la distance effective avec l'interlocuteur.

L'apostrophe rhétorique n'a pas ainsi vocation à vouvoyer, sinon il s'agit plus ou moins d'une fausse apostrophe, d'une figure mettant en avant le lien avec le vrai dialogue interrompu. Les quelques cas qui mettent en œuvre un certain lyrisme exposent en fait un débat interne au locuteur entre sa volonté de lutter contre l'absence de dialogue et celle de verser dans l'adresse passionnelle.

Toutes ces exceptions mettent quelque peu en défaut la saisie du langage tragique comme un tout unifié. En même temps, elles soulignent à quel point il existe un modèle conversationnel, largement plus représenté que ces quelques exceptions, que les auteurs mettent à mal dans quelques passages qui paraissent d'autant plus stylisés par contraste.

²²⁹ Nous pensons notamment à celles qui émaillent les monologues de l'acte V.

Conclusion partielle : évolution des relations et évolution du système

Dans la Préface que Jean Delumeau consacre au livre de Philippe Wolff sur le vouvoiement, le constat est le suivant :

Le *Tu* et le *Vous* renvoient tour à tour à l'intimité, au respect, à la condescendance, à la familiarité, à la distance sociale. Ils nous éclairent sur nous-mêmes et sur les autres. Ils donnent la mesure de nos rapports avec Dieu et avec autrui. (Wolff et Delumeau 1994, 8)

Cette large perspective a guidé notre classement des différentes relations établies par l'emploi réciproque ou non des différentes personnes d'adresse et de désignation de soi dans le dialogue tragique. Le spectre offert par soixante ans d'écriture théâtrale dans quarante tragédies nous a donc permis de mettre au jour au moins deux évolutions générales. Tout d'abord, à l'intérieur de chaque pièce, les variations dans les relations entre les personnages sont marquées par les pronoms d'adresse, de façon certes moins normée dans les tragédies préclassiques, mais également dans les tragédies classiques. Une inflexion, positive ou négative dans la relation est régulièrement marquée par un changement de pronom d'adresse. En second lieu, l'on observe une évolution du système en général qui édifie, dans le cours du siècle, des relations qui tendent à se stabiliser. Les changements de pronoms d'adresse sont plus rares dans les pièces du vieux Corneille et dans celles de Racine que dans celles de Rotrou notamment. Ainsi, chaque type de relation tend à être codé par un mode d'adresse particulier, autant voire même davantage quand la relation n'est qu'envisagée et non réalisée dans les apostrophes.

De même, le système de la désignation de soi tend à se régulariser, même si la tendance est à la rhétorisation des emplois du pronom de première personne. Beaucoup plus diffuse et moins facile à théoriser que les variations d'adresse, la première personne et ses fluctuations influent l'adresse qui, nous l'avons démontré à maintes reprises, dévoile toujours le locuteur.

La conjugaison de ces deux faits qui construisent l'interlocution est représentative du code civil de la conversation mondaine, mais montre régulièrement des infractions échappant aux règles habituelles de la politesse qui, pour la plupart, constituent des traits de style de l'écriture tragique, avec des infléchissements propres à chaque auteur. L'autre part des infractions, plus rares et donc moins aisée à théoriser révèle l'implication éthique de la construction d'une personnalité dans le dialogue.

Il y a donc bien un système interlocutif propre à l'écriture du dialogue tragique au XVII^e siècle. Étant largement fondé sur les exigences de bienséance conversationnelle théorisées dans

les traités de civilité, le spectateur cultivé reconnaît là des usages qui concordent avec la conversation mondaine ou tout du moins, un idéal de celle-ci. Par contraste, les inflexions du système, puisqu'elles sont pratiquées par tous les auteurs, apparaissent comme des traits de style propre à la littérature des tragédies. Expérimentés chez Rotrou, ils ne sont pas systématiques dans ses œuvres. Corneille les pratique beaucoup au début de sa carrière et gagne une pratique plus régulière des structures d'adresse et de désignation de soi à la fin de sa carrière. Racine, quant à lui, fait sienne une écriture de l'exception dialogique. Les entorses au système sont plus rares, mais toujours spectaculaires.

DEUXIÈME PARTIE :
DIALECTIQUES
INTERLOCUTIVES DU
DIALOGUE TRAGIQUE

La personnalisation du dialogue tragique n'est pas un paradoxe à proprement parler. Que les dialogues soient incarnés par des outils d'interlocution est un fait naturel à la représentation de la conversation, essence de l'écriture théâtrale. Nous nous sommes plutôt attachée à démontrer que leur récurrence est un motif de la stylisation de la conversation de l'époque. La véritable surprise est dans le constat que le style conversationnel va vers la simplicité, le dépouillement ; évolution reproduite dans le dialogue tragique. La conversation ne comprend pas de réelles figures compliquées. L'on compte encore quelques pointes chez Rotrou et Corneille, mais l'écriture s'achemine plutôt vers la simplicité, remplaçant la chaleur des figures par celle des émotions théâtrales (Susini 2009).

La concentration des effets de style dans les outils de l'interlocution va dans le même sens. L'effet de brio est d'autant plus réussi qu'il est produit à partir de matériaux langagiers comptant parmi les plus primaires de la langue française. Tout se joue donc dans la configuration des outils de l'interlocution. Leur présence est un point de départ, certes, mais leur appariement référentiel et figural met en jeu des mécanismes de transformation, construit des effets d'affaiblissement ou d'enrichissement dialogique qui, nous le démontrerons, sont propres au dialogue tragique, en le distinguant d'autres dialogues littéraires²³⁰. L'élargissement de la perspective aux mots avec lesquels fonctionnent les outils de l'interlocution conduit ainsi à appréhender le dialogue en s'acheminant sur des voies paradoxales. La simplicité des marques interlocutives révèle des complexités conversationnelles insoupçonnées sous-tendues par une dialectique déjà envisagée, entre l'effet poétique et la reproduction de l'usage civil.

L'apostrophe, figure brillante s'il en est, oscille en effet entre des effets de la plus grande simplicité (lorsqu'elle est grammaticale), et de complexes réorganisations du matériau conversationnel (lorsqu'elle est rhétorique). En réactivant la prédicativité inhérente au segment détaché, tout en conservant une perspective énonciative, l'on peut alors distinguer les apostrophes en fonction de l'acte perlocutoire qu'elles initient.

Plus généralement, l'on observe qu'au sein des dialogues, les outils de l'adresse et de la désignation de soi sont rarement employés seuls, mais davantage avec des expansions qui ne contreviennent paradoxalement pas à leur apparente simplicité grammaticale. S'écrivent alors de véritables histoires au sein du dialogue qui tendent à le rendre étrangement peu interlocutif

²³⁰ Nous pensons notamment au dialogue comique, mais également à la lettre ou au dialogue philosophique, autant de conversations donnant lieu à une stylisation en littérature.

et inversement, les *scenarii* dialogiques de certains monologues s'opposent aux lois de la tirade non adressée.

Enfin, la plupart des figures mises en œuvre par les outils de la personnalisation font émerger des emprunts stylistiques à d'autres genres, qui généralisent l'effet d'hybridité du dialogue tragique, le rendant soit particulièrement ingénieux, soit particulièrement simple.

Ainsi, les marques de l'adresse et de la désignation de soi, par leur grande simplicité, ouvrent paradoxalement un vaste spectre qui confère au dialogue tragique des effets de style reconnaissables entre mille car éminemment paradoxaux.

CHAPITRE 4 : LES PARADOXES DE L' APOSTROPHE

Nous sommes déjà revenue sur l'aspect brillant de l'apostrophe souligné par bien des théoriciens du théâtre, sachant que parmi tous les outils interlocutifs recensés, l'apostrophe est la seule véritable figure de style et / ou de rhétorique – nous reviendrons sur cette partition. Notre propos s'inspire de l'héritage laissé par l'Abbé d'Aubignac qui classe l'apostrophe parmi les « Figures » dans sa *Pratique du théâtre* :

Toutes ces ingénieuses variétés de parler que les habiles ont recherchées pour s'exprimer plus noblement que le vulgaire, et qu'on appelle, Figures de rhétorique, sont sans doute les plus notables ornements du Discours. [...] C'est pourquoi le meilleur avis qu'on puisse donner aux Poètes, est de se rendre très savants en la connaissance des Figures par l'étude de ce qu'en ont écrit les Rhétoriciens, (2011, 473).

Plus loin, il qualifie la figure de l'apostrophe de « fort éclatante, quand elle est bien placée et bien conduite » (Aubignac 2011, 476) mais il la limite à l'adresse aux personnes absentes ou aux objets inanimés, ce qui correspond à la définition de l'apostrophe rhétorique. L'apostrophe serait donc le parangon de l'expression poétique au théâtre, un moment où le discours s'autonomise en morceau de bravoure. Or, nous avons déjà démontré que les définitions des ouvrages de linguistique modernes, parmi lesquels le livre de Catherine Détrie (2006) joue un rôle majeur, ne limitent pas le terme « apostrophe » aux seuls cas d'allocution sans véritable interlocuteur²³¹, conformément à la logique d'un partage autant disciplinaire (rhétorique / linguistique) que chronologique (XVII^e / XXI^e siècles) de la notion. Il convient de revenir sur ce partage qui informe des situations différentes d'adresse et met justement en défaut l'effet strictement poétique et brillant de l'apostrophe. Même lorsqu'elle est purement rhétorique, sa nature de figure d'adresse contrevient quelque peu à sa valeur figurale.

Une fois borné, le cas de l'apostrophe, à la frontière entre ses délimitations grammaticales et son appréciation en ornement rhétorique, doit être mis en tension avec son entourage pronominal et référentiel en ce qu'il code des situations interlocutives aux effets perlocutoires certains et divers. En réactivant le critère de l'énonciativité pour toutes les apostrophes, l'on peut conduire une approche prédicative de l'apostrophe.

²³¹ Voir chap 1, II, B, vi.

I. L’apostrophe, figure de rupture et de continuité

Le tableau construit à partir des occurrences d’apostrophes²³², selon une acception morphosyntaxique, mettait au jour la diversité des réalisations possibles de cette figure. Lorsqu’elle s’effectue en présence de l’allocutaire, la qualifier de « brillante » ou d’ « éclatante » peut paraître malaisé. En effet, l’adresse à autrui a-t-elle systématiquement vocation à faire preuve d’ingéniosité ? Le problème semble naître d’une évolution de la conception de l’apostrophe, selon qu’elle est considérée comme une réalisation syntaxique ou comme une figure de rhétorique. Entrons dans une démarche philologique qui explique l’évolution du concept d’apostrophe afin de revenir sur les distinctions que nous pouvons opérer dans le corpus.

A. Repenser la discrimination entre apostrophe grammaticale et rhétorique : la spectacularisation de l’apostrophe

En abordant la figure de l’apostrophe à l’aune d’une approche philologique, l’on réalise qu’il s’agit d’une construction rhétorique particulièrement propice à l’action oratoire en général, et à sa mise en scène au théâtre en particulier.

i. À l’origine de la définition de la figure : la notion d’aversion

Nous remarquons en premier lieu le flou définitionnel qui entoure cette notion, depuis bien longtemps. Toutes les apostrophes rhétoriques remplissent la fonction d’apostrophe en syntaxe mais tous les mots mis en apostrophe ne consistent pas en des apostrophes au sens figuré²³³. Les manuels de rhétorique de l’âge classique ne sont d’ailleurs pas tous d’accord sur les limites à assigner à la figure. Ainsi, certains la limitent aux seules apostrophes *in absentia*, d’autres l’étendent aux apostrophe adressées à soi²³⁴, leçon largement préférable car le seul dédoublement énonciatif est en soi une figure. En cela, la confusion tire sans doute son origine d’une réduction drastique de la définition de la notion au fil des ans.

²³² Voir chap 2, III, C.

²³³ D’après ce que nous avons établi au chap. 1, II, B, vi.

²³⁴ Quintilien ne l’évoque pas (1978, IX, 1, §38-39, 180-181), ni René Bary (1665 : § 419-421) ni Bernard Lamy ([1688] 1998). En revanche, Antoine Fouquelin l’inclut : « Aucunefois aussi nous parlons obliquement à nous même » ainsi que Fontanier ([1830] 2009, 371).

À l'origine, Quintilien, dans *L'Institution oratoire*, classe l'apostrophe parmi les « figures de pensée », entre la prosopopée et l'hypotypose, figures vivantes s'il en est :

La figure qui consiste à s'adresser à un autre qu'au juge, et que l'on appelle apostrophe, est d'un puissant effet, soit que nous interpellions notre adversaire [...], soit que nous nous livrions à quelque invocation [...] ou à quelque appel pathétique, destiné à rendre l'accusé odieux : [...] Mais on comprend sous ce nom tout développement, qui détourne de l'objet principal l'attention de l'auditeur : [...]. Cet effet peut être produit par une infinité de figures variées, lorsque nous feignons de nous être attendus à autre chose, ou d'avoir craint un plus grand désastre, ou que tel fait pouvait sembler plus important lorsqu'on ne le connaissait pas ; [...]. (Quintilien 2003 : IX, 2, §38-39, 180)

En latin, cette définition appliquée au discours judiciaire met en avant le terme *invocatio* (interpellation) largement repris plus tard dans les définitions linguistiques de l'apostrophe²³⁵ et le terme *aversio*²³⁶ (« figure rhétorique par laquelle l'orateur détourne l'attention des auditeurs du sujet traité »²³⁷), que l'approche syntaxique met de côté. Cependant, la définition se prolonge par un développement sur la notion de détour ou changement (*conversio*). Du fait qu'elle ne s'adresse pas exclusivement à l'interlocuteur réel –en l'occurrence, le juge – l'apostrophe provoque une diversion, un réarrangement interactionnel de la destination du discours, qui implique presque une digression. Cette double perspective originelle de la figure²³⁸ confirme qu'elle consiste également en un événement du discours, qui s'accompagne probablement d'une attitude codifiée de l'orateur. Quintilien la situe dans un discours adressé à un interlocuteur principal, où la digression qu'elle engage court le risque de manquer le point principal de la plaidoirie. Or, au théâtre, le risque digressif de la figure est évoqué par d'Aubignac qui recommande à son sujet d'éviter l'apostrophe trop longue et surtout, ne pas la faire en présence d'un personnage de haut rang. Son propos restreint la figure à l'unique visée de la vraisemblance théâtrale (2011, 476-478).

La discontinuité est également le critère principal retenu par Antoine Fouquelin dans *La Rhétorique française* (1557). Classée après la prosopopée, l'apostrophe aussi nommée « aversion » appartient aux figures d'interruption : « Interruption donques, est une discontinuation de propos, laquelle a quatre especes, Digression, Aversion, Reticence, Correction. » En francisant le terme latin *aversio* (fait de détourner) pour désigner la figure de

²³⁵ Voir l'article déjà cité faisant le point sur la double fonction interpellative et désignative de l'apostrophe (Détrie 2010).

²³⁶ L'importance de ce terme est davantage souligné dans l'édition de 1978 où le mot *aversio* est laissé tel quel dans la traduction (Quintilien 1978, IX, 2, §39, 180).

²³⁷ Deuxième sens du terme d'après le Gaffiot qui l'actualise chez Quintilien dans l'ouvrage cité.

²³⁸ Nous nous fondons ici sur la mise au point effectuée par Francis Goyet dans la première partie de son article « The meaning of apostrophe in Longinus's *On the Sublime* (16, 2) » lorsqu'il reprend la définition de la figure par Quintilien (2012).

l’apostrophe, Fouquelin entend redonner au deuxième sens de la figure toute son importance comme en atteste la définition qui suit :

Apostrophe ou Aversion, est une manière d’interruption, quand nous détournons notre propos d’un personnage ou autre chose à un autre : De laquelle on peut distinguer plusieurs manières, par les dissemblables conditions & accidentz des personnes, ausquelles on s’adresse : car aucunesfoys l’Apostrophe se fait à une personne humaine [...]. Quelquesfoys on destourne son propos des hommes aus dieus [...]. Quelquesfoys l’oraison s’adresse à une chose muette & sans ame [...]. Quelquesfoys aussi la parolle est détournée à une personne incertaine [...]. Aucunesfoys aussi nous parlons obliquement à nous même [...]. (Goyet 1990, 421-23)

Les verbes « adresser » et « détourner » sont employés comme des synonymes, soulignant une continuité entre ces deux actions. Qu’elle soit effectuée envers un être humain, une divinité, un inanimé, un être incertain²³⁹, ou même soi, l’apostrophe figure une sortie de l’interlocution réelle pour s’engager sur le terrain de la fiction.

À travers ces deux définitions qui traitent des apostrophes rhétoriques effectuées au sein de discours adressés (et non de monologues), même si le type de locuteur qui les prononce est sans doute le seul à parler – les rhétoriciens cités raisonnant essentiellement à partir de discours judiciaires – le détournement du destinataire originel qu’effectue l’apostrophe rend saillante sa valeur spectaculaire, quel que soit le destinataire de son discours. Les réticences qu’exprime l’abbé d’Aubignac à ce sujet s’inscrivent en porte à faux, le deuxième « défaut » de l’apostrophe étant d’après lui le suivant :

un Acteur parlant à un Roi, à un Père, à un Juge, ou à quelque autre personne de respect, ne doit pas s’échapper aisément à faire une longue Apostrophe à quelque Être ainsi imaginaire ; parce qu’il est contre la bienséance et le devoir qu’un homme, étant devant un autre d’une grande autorité, le quitte pour adresser sa parole à une personne absente, à une Idée, à une Chimère, attendu que celui devant qui on parle, aurait raison d’interrompre le discours, de demander à qui on parle, et d’obliger cet homme de lui parler, et non pas à son imagination ; [...]. (Aubignac 2011, 477-478)

Cette réserve formée sur le principe de vraisemblance sur fond de civilité conversationnelle confirme la nature disjonctive de l’apostrophe dans un discours adressé. Pourtant, les dramaturges transforment cet *a priori* incivil de l’apostrophe en valeur illocutoire²⁴⁰ ; l’apostrophe, par le détournement de l’interlocuteur réel, a régulièrement pour visée de marquer verbalement la désunion interactionnelle entre le locuteur et son interlocuteur réel ou fictif.

Au cours d’une scène préparatoire à la révélation d’identité de Martian et Héraclius, ce dernier affronte son amante Eudoxe dans un dialogue houleux puisqu’il touche à la trahison

²³⁹ La formule de Fouquelin est assez vague mais l’exemple qui l’illustre, tiré de Du Bellay, formule un appel à une personne non déterminée, désignée par le pronom personnel « toy » et explicitée par l’apposition suivante « quiconques dois estre / Nostre vengeur » de la part de Didon. Il s’agit donc d’un potentiel vengeur contre les Troyens.

²⁴⁰ John Searle reprenant les travaux d’Austin sur les actes de langage définit la force illocutoire d’un énoncé comme sa capacité à agir sur son environnement (Searle 1972, 59-63).

d'Exupère, la mère d'Eudoxe, dans cette affaire de dissimulation. Héraclius interrompt brusquement le dialogue par cette apostrophe au vrai Martian, absent de la scène :

Qu'importe, **Martian**, vu ce que **je te** dois,
Qui trahisse **mon** sort, d'Exupère, ou de **moi** ?
Si l'on **me** découvre, il faut que **je m'**expose,
Et l'un, et l'autre enfin ne sont que même chose,
Sinon **qu'étant trahi je** mourrais malheureux,
Et que m'offrant pour **toi, je** mourrai généreux.

(Corneille, *Héraclius*, IV, 1, v. 1157-1162)

L'apostrophe à un animé absent figure avec un certain mépris une volonté de se détourner de l'interlocuteur réel pour se tourner vers l'autorité rassurante d'un interlocuteur fictif. La figure matérialise ainsi une prise de distance entre locuteur et son interlocuteur, permise par une association bienvenue entre le sens étymologique du mot *aversion* et son sens dérivé, actualisé au XVII^e siècle²⁴¹. Sans doute en raison de ce principe que le détour de l'interlocuteur réel implique une forme d'impolitesse, l'apostrophe rhétorique est-elle peu recommandée par d'Aubignac. Dans les faits, l'apostrophe à un animé absent devant un personnage de même rang reste un phénomène peu représenté dans les pièces du XVII^e siècle²⁴². La plupart du temps, les apostrophes les plus rhétoriques se font en direction d'un être divin, d'une entité non animée ou d'un mort illustre. Jocaste se tournant vers le Soleil à la fin de la scène d'exposition de *La Thébaine*, se défait de la situation somme toute banale d'interlocution avec sa confidente, pour se tourner vers un interlocuteur qui certes, reste muet, mais dont la nature divine confère à cette fin de tirade un caractère exceptionnel. La rupture acquiert trois dimensions : elle procède simultanément à un changement d'allocutaire, un changement de nature d'interlocuteur (Jocaste passe de l'humain au divin) et à un changement de ton car l'apostrophe a lieu sur fond de reproches alors que précédemment, elle exprimait plutôt un désordre émotionnel.

Ô toi, soleil, ô toi, qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde ?
À de si noirs forfaits, prêtes-tu tes rayons,
Et peux-tu sans horreur voir ce que nous voyons ?
Mais ces monstres, hélas ! ne t'épouvantent guères,
La race de Laïus les a rendus vulgaires.
Tu peux voir sans frayeur les crimes de mes fils,
Après ceux que le père et la mère ont commis :
Tu ne t'étonnes pas si mes fils sont perfides,
S'ils sont tous deux méchants, et s'ils sont parricides ;
Tu sais qu'ils sont sortis d'un sang incestueux,
Et tu t'étonnerais s'ils étaient vertueux.

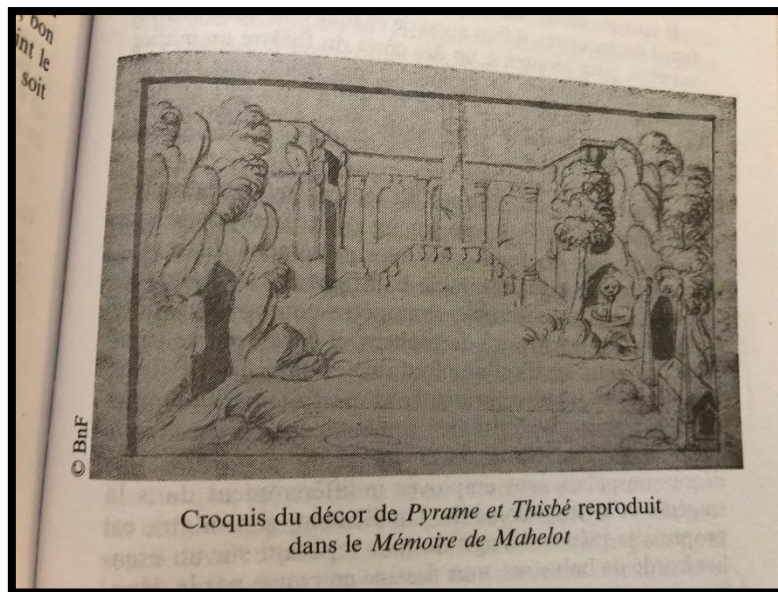
(Racine, *La Thébaine*, I, 1, v. 23-34)

²⁴¹ Le sens de « haine » est le seul avalisé par Furetière, Richelet et le Dictionnaire de l'Académie de 1694.

²⁴² L'on exclut de ces considérations les cas où l'apostrophe se substitue à des reproches que le personnage aurait pu effectuer en présence de l'interlocuteur. Cette situation se rencontre essentiellement dans les tragédies de Racine, nous y reviendrons.

Le fait même d'interrompre une tirade adressée à un personnage réel, même secondaire, tel Olympe, à qui elle vient de faire part de sa certitude de l'issue fatale de la haine fratricide qui anime ses enfants, pour entreprendre une longue adresse à un être divin, non matérialisé sur scène, vient rompre la monotonie du dialogue, en apportant un surcroît d'émotion. Sans doute cette sortie du dialogue était marquée physiquement par un détournement physique du personnage en direction d'une autre instance²⁴³.

Si les apostrophes indiquent un mouvement intérieur de l'orateur qui s'épanouit particulièrement au théâtre où le personnage peut accompagner sa parole du geste qui va avec, alors la figure acquiert une dimension scénographique. Lorsque Pyrame et Thisbé apostrophent dans leurs monologues respectifs, qui occupent le dernier acte de tragédie, les éléments de la nature et du décor qui les environnent, il faut envisager que les acteurs qui les représentent se tournent de tous côtés sur scène. *Le Mémoire de Mahelot*, répertoire consignait des notices sur les décors des pièces jouées à partir de 1629 à l'Hôtel de Bourgogne, contient entre autres ce croquis du décor de *Pyrame et Thisbé*, dont plusieurs éléments sont apostrophés dans les monologues de l'acte V :



Cette notice est accompagnée de la description suivante :

Il faut au milieu du théâtre un mur de marbre et pierre fermé de balustres, il faut aussi de chaque côté deux ou trois marches, pour monter, à un des côtés du théâtre un mûrier, un tombeau entouré de

²⁴³ Les traités d'*actio* rhétorique consultés ne font pas état d'une gestuelle spécifique à l'apostrophe. En revanche, les recensements effectués par Sabine Chaouche dans son ouvrage *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-180)* attestent que l'apostrophe s'accompagnait d'une élévation de la voix (2001, 104-12). Nous renvoyons au chapitre 8 pour de plus amples remarques sur la relation entre geste, figure d'interlocution et partie de discours.

pyramides, des fleurs, une éponge, du sang, un poignard, un voile, un antre d'où sort un lion, du côté de la fontaine, et un autre antre à l'autre bout du théâtre, où il rentre. (Mahelot et Laurent 2005, 244-245)

Pyrame, voyant des traces de sang, suppose que Thisbé est morte, déchiquetée par le lion, et se tourne vers ces éléments du décor, qu'ils croient être témoins de ce meurtre :

Ô bel arbre ! Ô rocher ! Ô fleurs !
En quel endroit me la faut-il chercher ?
Beau cristal innocent dont le miroir exprime
Sur mon front palissant l'image de mon crime,
Toi qui dessus tes bords la voyais déchirer,
N'en as-tu quelque membre au moins su retirer ?
Traître, tu n'as servi qu'à rafraîchir la gueule
Du lion, lui laissant ma Thisbé toute seule.

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1021-1028)

Le mûrier devient « l'arbre » dans l'apostrophe de Pyrame, le « rocher » fait référence à la grotte de laquelle est sorti le lion. L'apostrophe la plus lyrique reste celle effectuée à la fontaine, sous la forme d'une partition entre le contenu par métaphore « beau cristal [...] crime » qui désigne l'eau et le contenant par synecdoque « tes bords » qui désigne la fontaine. La proximité de l'apostrophe avec l'hypotypose est rendue saillante dans ce passage car la périphrase des vers 1023-1024 désigne moins amplement qu'elle ne décrit l'objet de la fontaine. L'on suppose que l'acteur prononçant cette apostrophe effectue alors un demi-tour et se tourne vers l'objet désigné. Thisbé se fait l'écho de son amant en détournant son propos vers le mûrier :

Bel arbre, puisqu'au monde après **moi tu** demeures,
Pour mieux faire paraître au Ciel **tes** rouges mûres
Et lui montrer le tort qu'il a fait à **mes** vœux,
Fais comme **moi**, de grâce, **arrache tes** cheveux,
Ouvre-toi l'estomac et **fais** couler à force
Cette sanglante humeur par toute **ton** écorce.
Mais que **me** sert **ton** deuil ? **Rameaux, prés verdissants**,
Qu'à soulager **mon** mal **vous** êtes impuissants. (V, 2, v. 1191-1198)

Ici, l'apostrophe est moins étendue mais comme Pyrame qui cherchait le reflet de ses péchés dans l'eau de la fontaine, Thisbé s'adresse au mûrier à travers une comparaison entre les membres de son corps et les constituants de l'arbre désignés par une série de synecdoques : chaque membre est apostrophé. À travers cette série de parallèles, le partitionnement du mûrier reflète une diffraction du locuteur, autrement dit, l'apostrophe à l'arbre prend la même valeur qu'une adresse à soi. Cependant, cette apostrophe n'acquiert une vigueur lyrique sur scène que si le personnage la prononçant se tourne vers l'élément désigné, autrement le comédien court le risque du ridicule. L'on fait donc l'hypothèse que l'apostrophe est véritablement un double procédé d'*aversio* : sur plan verbal et dans la gestuelle. Les amants se tournent vers des éléments présents sur scène, comme l'atteste le croquis de Mahelot sur lequel on aperçoit la

fontaine avec la tête de mort en guise de goulot, le mûrier également côté cour et les deux antres de part et d'autre de la scène d'où entre puis sort le lion.

L'on constate à travers ces exemples que très souvent, l'apostrophe rhétorique constitue une rupture avec l'interaction réelle. En tant que figure participant à l'*actio* oratoire dans les dialogues de théâtre, elle effectue un véritable détour, marqué physiquement par la posture de l'acteur. Elle spectacularise l'interruption, en produisant un effet de disjonction dans une perspective qui, évidemment, ne se marie pas naturellement pas avec la logique classique de continuité et d'ordre. Dans le même temps, les exemples issus de *Pyrame et Thisbé* sont en ce sens très parlants, l'apostrophe y joue à plein régime de sa valeur déictique, même dans des passages où elle porte sur des inanimés. Dans ces monologues davantage tournés vers soi et vers les éléments de la nature qui entourent les personnages, l'apostrophe assure une forme de continuité entre le texte et les modalités plastiques de la représentation tout en esquissant un lien entre l'émotion du personnage et sa représentation. Cette tension entre continuité et disjonction est également soulignée par René Bary, dans sa *Rhétorique française* (1665). Après avoir sobrement défini l'apostrophe dans ces mots : « Cette figure consiste à varier l'adresse du discours » (1665, 419), il ajoute à propos d'une apostrophe incluse dans une prédication :

Cette figure est ingénieuse, recapitulative, & excitante ; les Predicateurs en usent, lors qu'ils veulent réveiller l'attention ; Qu'ils [421] sont obligez de s'excuser sur la liberté de leur examen ; Qu'ils font semblant d'avoir besoin de quelque inspiration extraordinaire ; Qu'ils ont dessein de rafraîchir la memoire & d'attendrir le cœur. (Bary 1665, 420-421)

Certes l'emploi de l'apostrophe consiste en un sursaut dans le discours, mais elle assure également une certaine continuité avec le reste de ce dernier en ce qu'elle réveille l'attention d'un auditoire un peu endormi par le récit. Elle le ramène au propos même du discours par un détour qui n'est que passager et feint, et c'est paradoxalement à travers une surprenante *aversio* que l'auditeur est appelé à se rappeler le but visé par les dires de l'orateur. En cela, l'apostrophe effectue une récapitulation²⁴⁴ bienvenue. Par l'apostrophe, il s'agit alors d'appeler l'auditeur du discours à se remémorer ce qui a été précédemment énoncé pour comprendre le lien entre cette apostrophe et le discours. On la rencontre ainsi au cœur d'un débat entre deux amants portant sur la conduite à adopter lorsque l'amour fait concurrence à l'honneur. En effet, Syroès vient d'être nommé roi par la cour, ses conseillers pensent qu'il devrait se débarrasser de sa belle-mère, Syra, qui s'oppose à son accès au trône, où elle espère voir monter son fils Mardesane, issu d'un deuxième mariage avec l'ancien roi Cosroès. Syra étant également la mère de Narsée,

²⁴⁴ Furetière : « Sommaire d'un discours faisant mention en abrégé de ses principaux articles. La *recapitulation* se fait d'ordinaire dans l'épilogue, pour faire ressouvenir l'auditeur des principaux points qu'on a traittez. »

cette dernière, ayant connaissance des précautions que reçoit son époux contre sa mère, tente de le convaincre de l'épargner. À la fin d'une tirade dont la véhémence est assurée par la répétition des impératifs à visée persuasive, Narsée effectue une apostrophe à une allégorie qui illustre parfaitement les deux portées rhétoriques de la figure :

Hélas à quoi **nature** obligent **tes** respects
Qu'il faille à **mon** amant rendre **mes** vœux suspects,
Et pour en obtenir ou **ma** perte ou **ta** grâce,
Contre ce que j'adore employer la menace.
Par ces transports, **Seigneur, jugez** de **mes** douleurs :
J'aurais plus obtenu du secours de **mes** pleurs ;
Mais un extrême ennui n'en est guère prodigue.

(Rotrou, *Cosroès*, III, 5, v. 1039-1045)

Ce détour, au sein d'un dialogue avec le roi son époux, aurait de quoi choquer l'abbé d'Aubignac, mais l'adresse à la Nature est aussi une occasion de parler de et à son « amant », comme le souligne le GN à valeur résomptive « ces transports », qui fait référence dans un sens large au reste de la tirade, mais plus spécifiquement à la figure qui vient d'être effectuée. Il y a là comme une excuse pour l'emploi de cette figure dans ce contexte. L'apostrophe allégorique à la « Nature » (v.1035) n'opère qu'un feint détour car elle condense une adresse aux sentiments amoureux et à ceux filiaux, mouvements naturels qui contrastent avec les prérogatives de pouvoir qui animent les conseillers du nouveau roi. Elle fonctionne ici comme une récapitulation, au sens rhétorique du terme, *in fine*, un argument en faveur de la grâce de Syra.

Au sein d'un discours rhétorique, l'apostrophe, telle que la considèrent les rhétoriciens, opère aussi bien une rupture sous la forme d'un apparent détour conversationnel, qu'elle initie une certaine continuité en fournissant un argument supplémentaire au discours et / ou en rassemblant, sous la forme d'un résumé plus ou moins abouti, l'attention de l'auditeur. Les premières définitions rhétoriques de l'apostrophe mettant particulièrement l'accent sur cette double portée de la figure – continuité grâce à l'action de désignation et rupture selon son sens étymologique d'*aversio* – nous constatons que le sens galvaudé, disons-le, morphosyntaxique, de la figure semble avoir occulté ce deuxième sens. Pourtant, le simple constat du détachement entre virgules²⁴⁵ invite à considérer qu'il s'agit là d'un affaiblissement erroné.

ii. La réévaluation théâtrale de l'apostrophe : une figure argumentative

Partant de ce constat, l'on peut revenir sur le partage entre apostrophe grammaticale et apostrophe rhétorique, qui au fil de l'histoire de la figure, a eu tendance à être évacué avant

²⁴⁵ Nous avons établi dans le chapitre 2, III, C que le détachement constitue un trait définitoire de l'apostrophe.

d'être considéré comme une irrémédiable opposition. Au début du XIX^e siècle, dans son traité sur les figures du discours, Fontanier définit l'apostrophe dans ces mots :

L'apostrophe, qu'accompagne assez ordinairement l'exclamation, est cette diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet, naturel ou surnaturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait, ou pour s'adresser à soi-même. ([1830] 2009 : 171)

Les distinctions établies par les rhétoriciens antiques et classiques en fonction du type d'apostrophé tendent donc à s'effacer. Fontanier est le premier à entériner une assimilation entre la figure énonciative et celle rhétorique. Actuellement, le principal ouvrage sur la question *De la non-personne à la personne, l'apostrophe nominale*, rédigé par Catherine Détrie (2006), s'inscrit dans cette lignée car son auteur navigue sans transition d'une conception de la figure à l'autre. Elle revient tout d'abord sur les deux valeurs étymologiques du mot grec *apostrophê* : « -apo- construit la valeur d'éloignement, et -strophe, celle de tour, soit un *tour* qui *détourne* du développement originel dans le but d'interpeller autrui » et précise ensuite qu'elle « ne sépare jamais donc jamais l'apostrophe banale en tant que terme d'adresse (au sens interactionnel) et l'apostrophe rhétorique » (Détrie 2006, 16). Elle choisit de considérer le phénomène dans son sens uniquement énonciatif, mais s'actualisant de façon différenciée en fonction des genres de discours. Certes, il reste commode de considérer que tous les GN détachés occupant une fonction vocative sont des apostrophes, mais lisser les différences entre les deux phénomènes dans les dialogues de théâtre classique n'est pourtant pas pleinement satisfaisant. En effet, nous avons démontré brièvement dans une communication les incohérences d'un trop strict partage dans les discours de tragédies classiques (Mouraret Maisonneuve 2017). L'on constate dans bien des cas que des apostrophes interpellatives se fondent sur des prérogatives rhétoriques alors que certaines apostrophes rhétoriques prennent des valeurs interpellatives. Prenons un exemple, particulièrement canonique, d'une apostrophe au Ciel expansée :

Ô toi de qui le bras prend toujours ma défense,
Puissant appui des bons, tu sais mon innocence ;
Et puisque sa candeur a tes yeux pour témoins,
Je repose sans crainte à l'ombre de tes soins.

(Rotrou : *Bélisaire*, I, 2 v. 143-146).

Le terme invocatif « ô » (v.143), très fréquent dans les apostrophes à des instances divines, inaugure la séquence qui consiste, d'un point de vue morphosyntaxique, en un groupe pronominal formé à partir du pronom tonique « toi » (v.143) expansé d'une subordonnée relative explicative « de qui le bras prend toujours ma défense » (v.143) et d'un GN apposé « Puissant appui des bons » (v.144). Cette structure grammaticalement complexe, très courante

dans les tragédies²⁴⁶, reste une figure de rhétorique. En linguistique, l'on reconnaît que s'opère une prédication à partir du premier syntagme qui permet de passer du particulier au général. La séquence est d'abord particularisante, comme le souligne le déterminant possessif « ma » (v.143) dans la subordonnée actualisant un terme qui désigne une partie du corps de cette P1²⁴⁷. La généralisation statufiante s'opère ensuite dans le GN « Puissant appui des bons » (v.144) – l'article zéro devant le GN en apostrophe tend à figer la personnalité qu'il évoque²⁴⁸, d'autant plus qu'elle est corrélée à l'idée d'une bienfaisance pour tous les « bons » (v.144). En rhétorique, on peut analyser ces deux premiers segments comme formulant les prémisses d'un double syllogisme : « tu prends toujours ma défense et tu défends les bons », « or je suis moi et je suis innocent » conduisant logiquement à la conclusion sous-entendue mais rendue apparente par le retour de la P1 au v. 146 et qui signifie « donc tu vas prendre ma défense ». La structure rhétorique ne peut être appréciée ici qu'avec une analyse de la grammaire interlocutive et une prise en compte de ce mouvement qui, dans le cadre d'une interlocution, passe du particulier au général pour conclure sur le particulier. Le tout est contenu dans un quatrain, unité fixe qui convient parfaitement à un raisonnement circonstancié²⁴⁹, d'après la perspective esquissée par Francis Goyet à propos des lieux dans le théâtre racinien. Se fondant sur le paragraphe 222 de *L'Orateur* de Cicéron, il remarque :

Un lieu = un argument = un moment de la tirade = une période = quatre alexandrins [...]. Le module de quatre vers est comme garanti par ce passage de *L'Orateur* (§222) où Cicéron dit qu'une période de prose couvre à peu près l'équivalent de quatre vers – quatre vers latins, sensiblement plus longs que les français. (Goyet 2017, 80)

Sensibilisée que nous sommes par le point de vue rhétorique, nous expérimentons sa complémentarité avec l'analyse stylistique. Prendre en compte ces deux aspects de la construction du dialogue tragique se révèle être la meilleure voie d'accès à l'éclat linguistique et stylistique de l'apostrophe autant qu'à sa valeur argumentative.

²⁴⁶ Voir chapitre 5, I, A et B, i.

²⁴⁷ Sur les effets sémantiques contrastés de ces synecdoques qui représentent le style tragique, nous renvoyons à l'article de Catherine Détrie (1996). Du fait de leur « impertinence sémantique », métonymies et synecdoques dans la tragédie illustrent une « saisie décalée du réel ». Au-delà de l'emprunt au style précieux, elle propose de lire ces synecdoques comme des façons d'appréhender le réel dans une double dimension qui prête à l'ambiguïté, d'une part corporelle : « ton bras » se bat pour moi, d'autre part abstraite : « par ta force, tu prends toujours ma défense ». Plus généralement, le traitement différencié de ces synecdoques dans les tragédies et les comédies souligne que l'homme est conçu dans sa globalité corporelle, la partie renvoyant au tout, tandis que la désignation de la partie est davantage active dans la comédie.

²⁴⁸ Nous renvoyons ici à la théorie de Jean-Claude Anscombre à ce sujet. Il établit que les épithètes détachées et les groupes nominaux apposés, surtout en position frontale, permettent de statufier la personne par un travail de construction éthique particulièrement efficace (1986).

²⁴⁹ Convaincue par l'hypothèse de l'unité du quatrain, nous proposerons plusieurs exemples analysés d'apostrophes dont l'argumentation est fondée sur les lieux cicéroniens dans le chapitre 8, en particulier à propos de l'exorde (I, A et B) et de la péroraison (V, B, ii).

À l'inverse, l'efficacité d'une apostrophe syntaxique effectuée au début d'un discours qui présente un but rhétorique affiché, qu'il soit de convaincre ou persuader d'une idée ou bien d'obtenir quelque chose de son interlocuteur, repose nécessairement sur une remotivation des valeurs traditionnelles de la figure rhétorique. Lorsque Cassandre se jette aux pieds du roi pour le supplier de la venger de Venceslas, elle se lance dans un discours que l'on peut qualifier de *petitio*²⁵⁰. L'interpellation au roi qui inaugure ce discours prend la forme d'une *captatio*²⁵¹ :

Grand roi de l'innocence auguste protecteur,
Des peines et des prix juste dispensateur ;
Exemple de justice inviolable et pure,
Admirable à la race, et présente et future ;
Prince et père à la fois, vengez-moi, vengez-vous, [...].

(Rotrou, *Venceslas*, IV, 6, v. 1317-1321)

Certes il ne s'agit pas d'une apostrophe au sens strictement rhétorique, puisque l'apostrophé se trouve face au locuteur mais on ne peut qu'apprécier la rhétoricité de cette séquence d'adresse notamment par les appositions à « grand roi » et la quasi disparition stratégique de la P1 qui n'est rappelée que dans le dernier hémistiche de cette *captatio*. Le personnage effectue un « détour » ou une conversion vers l'autre particulièrement théâtrale, tout à fait propre à l'attitude excessive de Cassandre dans la tragédie, en même temps qu'elle statufie grâce aux groupes apposés avec déterminant zéro (Anscombe 1986) l'interlocuteur dans son rôle de roi, de justicier et de père du peuple.

Plutôt qu'une partition entre les apostrophes en fonction de la nature de l'apostrophé, les exemples issus des discours tragiques invitent à considérer que les deux acceptions entretiennent des rapports de contiguïté. Le détournement de l'objet premier, ou du moins de l'interlocuteur réel, est plus affaibli lorsque l'apostrophe s'effectue au sein d'un monologue. En revanche, ponctuer une tirade de régulières apostrophes à son interlocuteur, sous des formats grammaticaux parfois variés (NP, GN, pronom), assure une certaine continuité en recourant d'une part à la valeur résomptive de l'apostrophe, d'autre part à sa fonction interpellative qui vise à éveiller l'attention parfois défaillante du destinataire.

Cependant, d'un point de vue strictement théâtral et en diachronie, la contiguïté entre apostrophe rhétorique et grammaticale ne fait pas l'unanimité :

On devine que l'emploi de l'apostrophe au théâtre est très différent pour la simple raison encore que le théâtre est un genre où l'écrit précède le dit et où le dialogue est censé être improvisé. De ce fait l'apostrophe n'y est une figure que dans certaines conditions : [...]. [L'exemple de l'apostrophe] illustre,

²⁵⁰ Il s'agit d'un discours de demande. Nous renvoyons à la traduction de Vossius par l'équipe RARE ainsi qu'à troisième partie de ce travail, chapitre 7, II, C.

²⁵¹ Furetière : « Vieux mot escorché du Latin, dont on se servoit autrefois pour parler d'un Orateur, qui dans son exorde tasche à gagner la bienveillance de ses auditeurs. »

nous semble-t-il, la difficulté de conjuguer, dans une œuvre de théâtre, la force dramatique et la force poétique d'un style ; et montre pourquoi l'ancienne rhétorique ne saurait nous satisfaire : peu préoccupée de marquer les différences entre la langue parlée et la langue écrite, [...] elle se souciait surtout d'étudier les figures en elles-mêmes, et non leurs fonctions ; fonctions subordonnées non seulement aux intentions précises de l'auteur au moment où il les emploie, mais aussi au choix initial qu'il a pu faire de tel ou tel genre déterminé. (Larthomas 2005, 347-348)

En rappelant la nature fondamentalement communicationnelle du dialogue de théâtre, Pierre Larthomas souligne par contraste que l'appréciation rhétorique n'est de mise que dans des œuvres qui assument leur caractère poétique. Les apostrophes figurales témoigneraient de la littéralité d'une œuvre, les apostrophes grammaticales de sa théâtralité, parce qu'il n'entend l'apostrophe rhétorique que comme un ornement. Toutefois, l'héritage du regard rhétorique par la pragmatique linguistique offre une voie de réconciliation entre ces deux postures. L'examen des fonctions illocutoires et perlocutoires (Austin 1991) met en lumière une série d'actes de langage indirect (féliciter, demander, promettre, remercier) que les rhétoriciens avaient interprétés en types de discours²⁵². Or, une apostrophe rhétorique embrayant souvent plusieurs vers placés sous sa dépendance²⁵³, elle programme un effet sur l'interlocuteur qui s'apprécie en « but rhétorique » ou « acte illocutoire ». En outre, au niveau microstructural, les trois fonctions reconnues à l'apostrophe : identifier le référent nommé, prédiquer explicitement sur la personne et conférer un rôle sociolinguistique au destinataire (prédication sous-entendue) sont représentées dans les dialogues de théâtre, bien qu'elles ne soient pas forcément toutes actualisées dans un même cas (Perret 1970). Par exemple, au cours d'un échange entre Joad et Joas dans *Athalie* (IV, 2), Joad interpelle tantôt Joas en l'appelant « mon fils » (v. 1265 et 1266) tantôt en employant son prénom : « Joas » (v. 1293). La dénomination « mon fils » n'explicitant pas un lien filial réel, opère une prédication bienveillante qui formule en creux l'affirmation d'un lien affectif là où la simple mention du prénom ne fait que discriminer l'interlocuteur parmi d'autres. Pourtant ici, le prénom ne constitue pas une simple discrimination, car l'enfant s'est toujours cru « Eliacin » ; « Joas » est le nom du roi d'Israël. Cette apostrophe assigne donc un nouveau rôle à l'allocuteur : « tu es le roi des Juifs ». Si la première fonction pragmatique de l'apostrophe au sens large assure une certaine continuité entre les différentes parties du dialogue car elle rappelle la présence d'un interlocuteur ou invite à s'exprimer tel ou tel personnage, les deux dernières en revanche engendrent des ruptures qui s'apprécient d'un point de vue rhétorique et / ou linguistique, car le sens de l'appellatif choisi n'est pas forcément

²⁵² Nous anticipons ici tout le chapitre 7 du présent travail.

²⁵³ Voir chapitre 5, I.

attendu ou bien le rôle assigné à l'interlocuteur peut être inattendu et réoriente le but argumentatif implicite du discours.

À partir de là, l'on peut décliner les différentes fonctions pragmatiques de l'apostrophe, entendue dans son sens syntaxique. Elle apparaît de façon privilégiée à l'initiale et à la fin d'une tirade, résultat logique de sa fonction dénominative qui fait d'elle un marqueur de structuration de l'échange²⁵⁴. Michèle Monte (2008) remarque ainsi que l'apostrophe appuie au théâtre les actes illocutoires les plus importants : elle sert de support aux énoncés directifs, accompagne les énoncés assertifs qui contiennent une argumentation de premier plan, et intervient lorsque le personnage change de sujet. Les apostrophes apparaissent ainsi dans des énoncés aussi variés que des promesses ou des discours de reproches²⁵⁵. De manière générale, l'apostrophe contribue à souligner l'altérité inhérente à l'échange dramatique en intervenant notamment lors des situations de tension interlocutive dans deux directions opposées. Soit elle vise à renforcer le lien entre le locuteur et l'interlocuteur (Lagorgette 2003), avec une valeur d'atténuation, soit elle aggrave les divergences entre le *je* et le *tu*. Théodore rejetant l'amour de Placide et lui expliquant qu'elle demeurera constante dans sa foi chrétienne malgré l'amour de Placide, refuse de l'épouser et de fuir avec lui. Elle ponctue sa tirade longue de cinquante-sept vers de cinq apostrophes « seigneur » à son interlocuteur dont une à l'initiale et à la fin. Le mouvement de la tirade se déduit de la récurrence des apostrophes. L'introduction à son discours est la suivante : « **N'espérez pas, seigneur, que mon sort déplorable/ Me puisse à votre amour rendre plus favorable** » (Corneille, *Théodore*, III, 3, v. 859-860), elle développe cette idée jusqu'au vers 870, où intervient à nouveau l'apostrophe. À compter de ce moment, elle défend l'idée d'une supériorité du mariage divin sur le mariage humain jusqu'au vers 883 qui contient une nouvelle occurrence du mot « seigneur ». Dès lors, elle introduit l'idée de la mort comme solution à leurs malheurs ; à partir du vers 897, la fin de la tirade est réservée à un ardent plaidoyer en faveur de cette solution. Chaque nouvel argument est amorcé par l'apostrophe « seigneur ». Ce discours renfermant un long développement sur soi également, l'appellatif permet d'assurer aussi bien un rappel constant à la participation active de l'interlocuteur qu'un balisage efficace de l'argumentation²⁵⁶.

²⁵⁴ Nous développerons plus longuement les différentes réalisations dispositionnelles de l'apostrophe dans le chapitre 8 de ce travail.

²⁵⁵ Les apostrophes servent aussi bien à donner de la solennité à un discours qu'à en adoucir la portée. Voir chapitre 7 et 8.

²⁵⁶ L'on trouve de nombreuses illustrations de ce procédé dans le corpus. Pour une illustration complète de la valeur structurante de l'apostrophe à l'échelle d'une scène, nous renvoyons à la scène 3 de l'acte V d'*Horace* de Corneille. Elle débute sur une longue tirade de Sabine adressée au roi, dans laquelle l'apostrophe « Sire » apparaît

L’apostrophe du fait de ses trois valeurs illocutoires (désigner, prédiquer sur l’identité, assigner un rôle social) participe très bien d’un mouvement de rhétorisation de la parole théâtrale qui excède le détour oratoire précédemment explicité et ce, à trois niveaux : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Le détachement de l’apostrophe en fait un indice paradoxal de l’articulation du discours (*dispositio*). Rythmiquement, elle impose toujours un changement, même si elle a pour vocation de rétablir la collaboration avec l’interlocuteur en lui rappelant que ce propos lui est toujours adressé. En même temps, sa valeur prédicative en fait un outil de l’*inventio* car la diversité lexicale et la plasticité figurale auxquelles se prête l’apostrophe est l’occasion pour le locuteur de faire montre de sa subjectivité pour désigner son interlocuteur²⁵⁷. Enfin, l’apostrophe implique toujours une élévation de la voix qui la distingue du reste du propos (*elocutio*). Le segment indique aussi bien une dérivation thématique que vocalique. Autrement dit, adopter un regard pragmatique sur le discours théâtral tel que l’a explicité Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984) revient à considérer que toutes les apostrophes, qu’elles soient figures rhétoriques ou non, participent à la construction énonciativo-rhétorique du discours.

Notre démarche est donc la suivante : en repartant de la définition syntaxique de l’apostrophe, nous repérons des segments de longueur plus moins étendue. Ceux-ci constituent, selon les cas, des figures brillantes (purement rhétoriques) ou non (simples vocatifs) en tout cas, nous les considérons invariablement comme des moments interlocutifs²⁵⁸. En effet, nous relevons des effets de contiguïté entre les apostrophes rhétoriques (davantage propres à des situations de monologue ou à de longues tirades) et les apostrophes dites « vocatives »²⁵⁹ qui illustrent à divers degrés les trois valeurs illocutoires établies par Delphine Perret (1970). En tout cas, nous partons du principe qu’aucune apostrophe n’est hasardeuse dans le théâtre classique et la présente étude propose d’établir ce qui, dans l’agencement même de l’apostrophe construit ses valeurs pragmatiques, étant entendu que l’apostrophe, quel que soit son degré de

à trois reprises, toujours en début de vers. Elle introduit à chaque fois un nouvel impératif : « **Sire, écoutez Sabine** » (v. 1595), « « **Sire, voyez l’excès de mes tristes ennuis,** » (v.1613) et « **Sire, délivrez-moi** par un heureux trépas » (v. 1621). Ensuite, les tirades du Vieil Horace sont toutes initiées par une apostrophe indiquant à chaque fois le changement d’interlocuteur.

²⁵⁷ En ce sens, l’apostrophe est autant un outil d’écriture, qui se prête à la création, informe le style d’un dramaturge et un élément qui, placé dans le discours d’un locuteur-orateur, témoigne de sa posture en discours, soit de sa construction éthique, conformément à ce que dit Catherine Détrie : « L’apostrophe participe en effet à la construction discursive de l’ethos, dont on sait qu’il s’élabore en relation étroite avec les cadres situationnels, génériques, culturels, généralement légitimant dans lesquels se construisent les discours » (2006, 155).

²⁵⁸ Nous adoptons ainsi la même démarche que Michael Hawcroft (2004), Catherine Détrie (2006) ou Michèle Monte (2008) qui uniformisent le traitement de l’apostrophe en un segment détaché, figural ou non.

²⁵⁹ Le terme est employé par de nombreux linguistes pour désigner les apostrophes syntaxiques (Guillaume 1975, 300 ; Neveu 2003 ; Lagorgette 2003 ; 2006 ; Détrie 2010).

figuralité, conjugue paradoxalement un effet de rupture à la garantie d'une certaine continuité interlocutive.

B. De la rhétorique à la stylistique : une figure emblématique du théâtre

Si l'abbé d'Aubignac consacre quatre pages à la figure de l'apostrophe dans sa *Pratique du théâtre*, alors qu'il ne réserve qu'un paragraphe à l'ironie, l'exclamation et l'hyperbole, c'est que parmi l'ensemble des figures dont dispose le poète, l'apostrophe est sans doute l'une des plus propres à l'écriture théâtrale (Hawcroft 2004). Les apostrophes, rhétoriques ou non, mettent en spectacle le discours selon plusieurs modalités. Dans sa réalisation la plus figurale, l'apostrophe permet l'accès à une transcendance métaphysique et fait advenir sur scène un personnage absent. Lorsqu'elle s'effectue dans un segment mettant en jeu la particule δ ²⁶⁰, elle oscille entre mise en spectacle d'une transcendance divine et mise en spectacle de soi. Enfin, la plupart du temps, non figurale et pas ouvertement lyrique, elle met en spectacle la relation de l'interpellant à l'interpellé.

i. L'apostrophe spectaculaire : la notion de « scène rhétorique »

Nous sommes déjà revenue sur la valeur spectaculaire de l'apostrophe, notamment dans sa dimension oratoire et rhétorique, et sur la rupture interactionnelle qu'elle instaure tout en assurant une continuité argumentative. Quand nous détaillons les apostrophes effectuées à un personnage absent, mort ou un objet inanimé, l'on observe que l'interpellation de ces destinataires fictifs tend à faire sortir le locuteur de la scène classique. L'apostrophe érige alors ce que Dominique Maingueneau appelle une « scène rhétorique ». C'est ainsi qu'il explique l'effet produit par certaines des apostrophes qu'il a distinguées à la suite d'une étude philologique de la notion²⁶¹. Les trois véritables apostrophes rhétoriques qu'il recense ont en commun d'exploiter la diversion propre à la figure. Il remarque à juste titre que la plupart des traités n'envisagent l'apostrophe rhétorique que dans un cadre monologal. Or, l'apostrophe

²⁶⁰ Sur le flou terminologique qui préside à la dénomination de la particule δ , nous renvoyons à l'ouvrage de Yana Grinshpun qui retrace l'historique de ces problèmes (2008). À défaut de mieux, nous le nommerons « particule » ; en effet, parler d'une apostrophe serait faux car le phonème δ n'en construit pas systématiquement une et n'en est pas une ; nous réservons la dénomination « interjection » aux groupes δ +GN non allocutifs.

²⁶¹ Il distingue : 1. L'apostrophe qui consiste à changer de d'allocutaire, mais s'adresse à un destinataire programmé par la situation d'énonciation (ex : l'avocat qui s'adresse momentanément aux juges) ; 2. L'apostrophe effectuée envers un destinataire potentiel mais absent de la situation d'énonciation (par exemple, Phèdre s'adressant à Ariane dans la tragédie de Racine : I, 3, v. 253) ; 3. L'apostrophe en contexte monologal à un interlocuteur potentiel ; 4. L'apostrophe à soi ; 5. L'apostrophe à un être générique, à un inanimé, autant d'êtres qui ne sont pas susceptibles de prendre la parole et de répondre. Parmi celles-ci, seuls les cas 2, 3 et 5 sont considérés par Dominique Maingueneau comme de véritables apostrophes rhétoriques (2016, 24-25).

rhétorique est l'occasion d'une sortie de l'orateur d'une scène interlocutive générique comprise dans un sens large (le personnage au théâtre, mais également le poète de sa scène lyrique, le juge du tribunal ou l'homme politique de sa scène de meeting). En s'extrayant de sa position de locuteur ordinaire, cet orateur s'oriente vers une communauté qui transcende le public réel. L'apostrophe constitue alors un véritable événement de discours. Dans ce cas de figure, Maingueneau pense que ces apostrophes mettent en jeu une scène d'énonciation spécifique. L'accès à cette scène rhétorique repose sur une configuration énonciative qui implique trois actants : un locuteur, qui n'est autorisé à prononcer une apostrophe que dans un état d'esprit défini, un destinataire réel, qui dans le cadre d'un dialogue de théâtre est le personnage face auquel est prononcée l'apostrophe et ce que Maingueneau appelle un « surdestinataire » (2005; 2016, 30-33), dont l'existence est construite par une communauté qui implique le destinataire, le locuteur et même le public dans le cadre de la double énonciation théâtrale. Se fondant sur la définition de Bakhtine du « surdestinataire » :

L'auteur d'un énoncé, de façon plus ou moins consciente, présuppose un *sur-destinataire* supérieur (le troisième) dont la compréhension responsive absolument exacte est présupposée soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné [...]. Aux époques variées, à la faveur d'une perception du monde variée, ce sur-destinataire [...] prend une identité idéologique concrète variable (Dieu, la vérité absolue, le jugement de la conscience humaine impartiale, le peuple, le jugement de l'histoire, la science, etc.). [...] Tout dialogue se déroule, dirait-on, en présence du troisième, invisible, doté d'une compréhension responsive, et qui se situe au-dessus de tous les participants du dialogue (les partenaires). (Bakhtine [1979] 2017, 337)

Maingueneau propose de distinguer le surdestinataire, comme « représentant typique du groupe » et le « surdestinataire » comme le « garant du groupe », c'est-à-dire, la communauté fondée par le locuteur et les destinataires réels directs et indirects (2005, 94). Dans les scènes de théâtre où sont prononcées de nombreuses apostrophes, l'invocation d'un « surdestinataire » qui transcende la communauté formée par les personnages jouant devant un public fonctionne si l'on considère que ce groupe partage la même culture. Autrement dit, lorsqu'un personnage effectue des apostrophes à des allégories ou des divinités païennes ou évidemment au Dieu chrétien, il la prononce pour tous (personnages et spectateurs), selon des valeurs reconnaissables, voire partagées avec tous. L'autorité d'un illustre mort ou de l'allégorie de la Nature, voire même la portée symbolique d'un objet représentant le pouvoir, sont reconnues en partage avec le « groupe ». Les apostrophes témoignent alors d'une culture commune propre au genre littéraire et à ses codes aussi bien stylistiques que référentiels. Elles présupposent que le public est suffisamment cultivé pour comprendre ces références. Ainsi, dans *Hercule mourant*, de Rotrou, nous relevons seize apostrophes rhétoriques dont un certain nombre envers Junon effectuées dans des scènes de dialogue. Déjanire, l'épouse d'Hercule, entrant sur scène

dans un état de rage avancé (II,2), au lieu d'échanger avec sa confidente Lucinde, lui inflige une tirade de vingt-cinq vers qui ne constitue qu'une longue apostrophe à Junon que l'on reconnaît d'abord à travers la périphrase « épouse de Jupin » (v. 325). L'emploi des interrogatives et des impératifs pour s'adresser à la déesse laisse imaginer qu'elle aurait une influence sur l'action. Symétriquement, à la fin d'un dialogue peu personnalisé entre Hercule et son confident, le demi-dieu s'en remet à son père, le dieu Jupiter, dans une tout aussi longue apostrophe (IV, 1, 973-1000). À nouveau, le terme qui initie l'adresse ne semble pas être le plus important, c'est plutôt le poids d'une longue tirade qui sort du dialogue réel pour s'adresser longuement à la divinité comme à une instance agissante. Dans cette tragédie où les tensions du couple des humains (Déjanire et Hercule) sont doublées par celles du couple divin (Junon / Jupiter), la longueur des apostrophes qui leur sont faites atteste que les dieux sont considérés comme agissants sur scène. Ils sont convoqués à intervenir sur une scène rhétorique dont l'érection est l'œuvre d'une communauté. Ces apostrophes, en jouant sur le détour propre à la figure, transposent finalement le discours dans un univers qui nécessite autant la collaboration du spectateur que de l'interlocuteur réel.

L'on observe alors deux tendances concurrentes dans le corpus. D'une part, plus la tragédie traite de sujets métaphysiques, plus les apostrophes rhétoriques sont nombreuses et plus le recours au concept de *scène rhétorique* s'avère nécessaire pour étudier la cohérence de ces discours. À cette condition seulement le pas de côté qu'opère l'apostrophe n'est plus si choquant pour le spectateur, la tragédie dans son entier est alors placée sous le regard d'une transcendance vers laquelle les personnages se tournent régulièrement conformément à la tradition antique :

Les invocations à des puissances surnaturelles, qui soudain, au milieu du dialogue, élèvent aux cieux les regards du personnage, et qui font passer pour ainsi dire du dialogue à la lecture d'une vision intérieure, sont elles aussi des éléments de pathétique stylisés, suivant le modèle antique. Dans l'antiquité, où la tragédie procède directement des rites religieux, il était compréhensible que le personnage théâtral tourne ses regards vers la divinité proche ; [...]. (Spitzer 1970, 295)

Tout porte à croire qu'en plus de l'élévation de la voix, chaque invocation à une divinité s'accompagne d'un regard levé au ciel.

La multiplication des apostrophes de longueurs variées aux dieux dans *Esther* et *Athalie* de Racine, dans les parties chorales aussi bien que dans les discours, peut être mise sur le compte de ce *surdestinateur* caché mais bel et bien présent sur scène²⁶². Dans ces textes, il semblerait

²⁶² Nous renvoyons à ce sujet à la conclusion de notre propos sur la disposition des apostrophes à Dieu dans *Esther* et *Athalie* (Mouraret Maisonneuve 2018). Nous nuancions les propos de Léo Spitzer qui déclare que le dieu chrétien ne peut se trouver sur scène car il ne réside pas dans la proximité du parterre. Selon lui, les apostrophes au dieu

que Racine renoue avec un *modus operandi* cher à Rotrou – qui ne se limite pas au *Véritable Saint Genest* : les personnages tragiques ne cessent d’apostropher des divinités. Dans les pièces à prologue du reste du corpus, particulièrement *Andromède*, *La Conquête de la Toison d’or* et *Esther*, le morceau détachable qui en constitue le début installe la *scène rhétorique* qui fera office de cadre à toute la pièce. L’on observe alors un effet de contamination sur l’ensemble du texte qui invite à parler de style apostrophique à l’égard de ces pièces en particulier. Les apostrophes rhétoriques se multiplient à la faveur d’une énonciation qui dépasse la représentation de la conversation réelle.

Dans le même temps, une tendance à la réduction de la longueur des apostrophes au fil du temps est très nettement observable à l’échelle du corpus. Les apostrophes rhétoriques les plus longues sont davantage le fait de Rotrou. Corneille à nouveau est celui qui varie le plus ses façons de faire. Il est certain que Racine multiplie les apostrophes rhétoriques, mais qu’elles n’excèdent pratiquement jamais le distique. Il semblerait qu’à travers cette figure transparaisse un affaiblissement général d’une structuration rhétorique trop voyante. L’apostrophe étendue déploie son argumentation sur plusieurs vers, quand une apostrophe plus courte, d’un seul mot ou d’un seul GN opère par la réduction des moyens une concentration des effets. À l’emphase d’une apostrophe à l’Esprit Saint,

Souffle doux et sacré qui me viens enflammer,
Esprit saint et divin qui me viens animer,
Et qui me souhaitant m’inspires le courage,
Travaille à mon salut, achève ton ouvrage ; [...].

(Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, II, 4, v. 427-430)

les personnages de croyants d’*Esther* et *Athalie* préféreront de sobres apostrophes « Dieu » ou « grand Dieu » qui n’en demeurent pas moins inspirées par le même mouvement de foi.

Enfin, que faire des apostrophes à soi que nombre de traités reconnaissent comme de véritables apostrophes, notamment Fontanier ([1830] 2009, 371) ? Au sein d’un dialogue et sans indication didascalique particulière, il reste possible de les confondre avec l’aparté. Maingueneau ne les considère pas comme de véritables apostrophes rhétoriques (2016). Pourtant l’observation détaillée du phénomène dans deux scènes de *Venceslas* de Rotrou nous convie à nuancer cet *a priori* : Le Prince « bas » effectue des apostrophes sous forme de synecdoques « Ô justes cieux ! / M’as-tu trompé **ma main** ? **Me** trompez-vous **mes yeux** ? »

chrétien sont uniquement « formelles ». Nos hypothèses sur des apostrophes qui viseraient à faire advenir Dieu sur scène rejoignent les propositions de Tony Gheeraert dans ses billets sur *Esther* et *Athalie* publiés à l’occasion de l’agrégation 2018 « “Par la grâce habitée” : *Esther* et *Athalie* », [En ligne : <https://racine2018.wordpress.com/>]. Consulté le 19 octobre 2017 (Gheeraert s. d.).

(IV, 5, v. 1313-1314) puis toujours « bas » apostrophe ses sentiments : « Ô **mon aveugle rage**, / **Tu t'**es bien satisfaite, et voilà **ton** ouvrage » (1371-1372). Le procédé présente des affinités avec la conversation avec soi sous forme de monologue délibératif puisque le personnage sort alors du dialogue réel pour entrer dans un dialogue fictif avec soi ou des parties de soi. Cependant, seule la didascalie distingue ces cas d'aparté des apostrophes à soi que l'on observe en début de dialogue chez le même personnage : « **Cède, cruel tyran**, d'une amitié si forte, / **Respect**, qui **me** retient, à l'ardeur qui **m'emporte** » (II, 2, v. 459-460) ou « Quel caprice **t'aveugle** ? **As-tu** du sentiment ? / **Rentre, Prince sans cour**, un moment en **toi-même** » (II, 3, v. 630-631). Certes, ces apostrophes sont prononcées dans des moments de transition où l'interlocuteur entre ou sort de scène, mais il en demeure un autre en présence. À ces occasions, nous relevons les affinités qu'entretient la vraie adresse à soi sous forme pronominale avec les apostrophes lyriques aux sentiments qui outrent leur incarnation.

Qu'ils construisent une grande scène rhétorique, qui surplombe la véritable scène, ou une petite scène dans les apartés, les segments grammaticaux mis en apostrophe introduisent de nouveaux dialogues au sein des dialogues réels dont la cohérence théâtrale transcende le jeu et la scène ; elles ouvrent un parcours des différentes strates d'incarnation du dialogue²⁶³ : de la plus grande intériorité au surplomb spectaculaire.

ii. Les invocations en ô : la mise en scène de l'émotion

La principale distinction que nous établissons entre ce que Maingueneau nomme des « ô » invocatifs et des apostrophes vocatives est le critère de la longueur (2016, 26-27). Nous relevons en effet que les segments invocatifs débutant par « ô » étaient beaucoup plus courts que les apostrophes nominales. En outre, ceux-ci n'embrayaient presque jamais d'autres prédictions en ce qu'ils ne sont pas systématiquement coréférents à un élément pronominal et rarement expansés. Ils sont très rarement étendus par une expansion caractérisante. Il nous semble que la grande majorité d'entre eux consiste en des segments interjectifs plutôt qu'en de véritables apostrophes. Ils contribuent davantage à l'expressivité du dialogue théâtral plutôt qu'à son dialogisme. D'ailleurs, ces segments sont systématiquement accompagnés du point d'exclamation, à la différence des autres apostrophes.

Le statut apostrophique des invocations effectuées avec le « ô » lyrique est largement débattu parmi les linguistes. En effet, les définitions modernes exemplifient souvent

²⁶³ Voir chapitre 6, I, A, i.

l’apostrophe par la mention de ces syntagmes : « Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! » (Corneille, *Le Cid*, I, 4, v. 237) qui constituent l’attaque du monologue de Don Diègue²⁶⁴. Or, Catherine Détrie relève à juste titre que ces invocations n’impliquent aucune situation interlocutive (2006, 19), notamment lorsqu’elles ne sont pas prolongées par une adresse verbale, ni glosées par un pronom²⁶⁵. Elle considère cette assimilation comme le résultat d’un dévoiement de la définition rhétorique de Fontanier qui mettait l’accent sur l’interpellation²⁶⁶. L’association courante en poésie du *ô* avec les apostrophes a contribué à le qualifier de « lyrique ». Il ne peut donc pas constituer un critère de distinction de l’apostrophe²⁶⁷ en soi sinon cela reviendrait à réduire l’apostrophe à sa seule valeur émotive. Cependant, le *ô* français est hérité de la particule *o* latine²⁶⁸ qui, au vocatif sert à interpeller autrui sachant qu’il n’a pas d’autre utilité que d’être le « bruit initial préparatoire à portée déictique » (Serbat 1987, 11). Il semblerait que l’interjection *ô*, au fur et à mesure de sa littérisation en stylème poétique, ait perdu sa valeur déictique et que son rôle consiste plutôt à inscrire le locuteur dans le discours qu’à le faire se tourner vers l’interlocuteur ; en effet, il n’est pas systématiquement un indice d’interlocution dans les tragédies.

Ces segments d’invocation en *ô*, plutôt courts, présentent toujours le même patron syntaxique : particule *ô* + déterminant \emptyset + NC / NP (+adjectif ou expansion caractérisante). Ils apportent un surcroît d’expressivité à la tirade dans laquelle ils se trouvent, par leur proximité avec l’interjection. Ils ne présentent aucun apport prédicatif, ce sont de simples exclamations qui renforcent le lyrisme de la tirade. Ils indiquent plutôt une attitude discursive du locuteur, qui ne contient plus son émotion. Nous les qualifions donc d’*indices éthiques* de théâtralité. Ils ne construisent aucune scène rhétorique telle que nous l’avons décrite plus haut mais exposent plutôt les modalités d’une mise en spectacle de l’énonciation :

Le locuteur crée une scène de parole « décalée », sans véritable interlocution, où il y a à la fois dire et représentation, au sens théâtral, mise en spectacle exemplaire de ce dire. Il y a là quelque chose de

²⁶⁴ C’est notamment l’exemple sélectionné par le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* : « En rhétorique, l’apostrophe est une figure par laquelle on s’adresse à des personnes absentes ou à des êtres abstraits » (Dubois, Giacomo-Marcellesi, et Guespin 1994).

²⁶⁵ Elle développe également cette idée dans un article plus ancien que son ouvrage : « Si on envisage les phénomènes de parole en tant qu’actes, on ne peut ainsi plus traiter le vers cornélien en termes d’apostrophe, ce fragment discursif ne correspondant en rien à un acte allocutif, mais signant par contre un acte élocutif, qui n’implique pas la construction explicite d’une sphère interpersonnelle au sein de laquelle l’instance d’énonciation prédique la présence d’autrui » (Détrie 2003, 36).

²⁶⁶ C’est d’ailleurs un reproche que l’on peut faire à son ouvrage, d’être par trop linguistique et de ne pas du tout prendre en considération les définitions rhétoriques de l’apostrophe antérieures à celle de Fontanier, notamment celle de Quintilien (IX, 2, § 38-39).

²⁶⁷ En revanche, la récurrence des « *ô* » lyriques dans le corpus, dans une association avec les marqueurs de la subjectivité, est un des jalons de la contamination du discours tragique par la poésie lyrique. Voir chapitre 6.

²⁶⁸ Gaffiot : « interjection servant à appeler, à invoquer » lorsqu’elle est employée avec le vocatif.

paradoxal : d'une part, le locuteur montre son impuissance à décrire la situation ou à accéder au destinataire ; d'un autre côté, il offre sa parole en spectacle, une parole élaborée à travers un code lettré. (Grinshpun 2008, 143)

L'on dénombre 644 occurrences de segments débutant par la particule « ô » dans le corpus²⁶⁹. À chaque fois, ils sont placés devant une entité soit inanimée (un objet, une allégorie, un sentiment), soit générique (« ô femme ! »), soit de nature divine (« ô dieux ! »), mais rarement devant un GN désignant une personne en particulier (ex : « Ô détestable femme ! » dit Alcène pour parler de Déjanire absente dans Rotrou, *Hercule mourant*, IV, 2) et encore moins souvent devant un nom propre désignant un animé. Très exceptionnellement, la particule se trouve en tête d'un syntagme désignant un personnage présent, mais que sépare un obstacle. Par exemple, Léonse dit « ô cruelle ! » à propos de Théodore présente sur scène mais en réalité dissimulée de la vue de l'impératrice (Rotrou, *Bélisaire*, II, 16, v. 763).

L'usage stylistique que fait Racine de ces segments tend vers l'apostrophe car il actualise à l'occasion les noms invoqués par des déterminants possessifs. Ainsi, la triade formée par Joas, Josabet et Joad échange des « ô mon unique mère » (IV, 4, v. 1413), « ô mon père » (IV, 2, v. 1289), « ô mon fils » (IV, 3, v. 1384) dans *Athalie*. La coréférence entre cette dernière occurrence et le pronom personnel « vous » dans le même vers « Ô mon fils, de ce nom j'ose encor **vous** nommer » nous conduit à interpréter ce segment comme une apostrophe, plutôt qu'une simple interjection. De même, il n'y a que dans *Phèdre* de Racine que la particule ô introduit un pronom personnel :

Ô **toi ! Qui me** connais, **te** semblait-il croyable
Que le triste jouet d'un sort impitoyable,
Un coeur toujours nourri d'amertume et de pleurs,
Dût connaître l'amour, et ses folles douleurs ? (II, 1, v. 417-420)

La disposition tout à fait originale de ce segment retient notre attention. Le régime pronominal de l'interjection « ô » (v.417) est suivi d'un point d'exclamation, qui souligne sa valeur évocative et lyrique²⁷⁰. L'expansion caractérisante par une proposition subordonnée relative et la reprise pronominale à l'attaque du deuxième hémistiche confèrent à ce segment une valeur proche de l'apostrophe dont la portée prédicative est confirmée par la modalité interrogative du quatrain, nous y reviendrons. L'interprétation en apostrophe est encore plus évidente dans le distique suivant qui initie un monologue de Phèdre : « Ô **toi ! qui vois la honte où je suis descendue, / Implacable Vénus, suis-je** assez confondue ? » (III, 2, v. 813-814). En effet, la

²⁶⁹ Ce décompte est effectué grâce à l'outil textométrique TXM.

²⁷⁰ Nous ne nous permettrons pas de tirer des conclusions trop hâtives sur la valeur systémique du point d'exclamation après le segment ô + GN car la ponctuation des manuscrits d'origine avait une fonction davantage respiratoire et rythmique que syntaxique.

coréférence entre le pronom et le groupe nominal dans le vers d'après souligne que le premier segment initiait la véritable apostrophe.

À la suite de Yana Grinshpun, nous distinguons deux cas de figure : soit le segment *ô* + GN est dépendant d'un élément pronominal du contexte et dans ce cas, il est invocatif et prédicatif, son fonctionnement se rapproche alors de l'apostrophe. Soit le segment est autonome, et admet une double valeur : interjective et évocative, il est alors davantage lyrique et prend la valeur paradoxale d'une interlocution sans marque d'altérité (Grinshpun 2008). En somme, pour une part l'emploi de ce segment diffère de l'apostrophe en ce qu'il s'agit davantage d'une mise en scène du locuteur que de l'interlocuteur ; d'un autre côté, à travers ce segment, « l'énonciation se donn[e] comme spectacle exemplaire offert non à un allocataire immédiat mais à une communauté imaginaire » (Grinshpun 2008, 147) ; installant à sa façon une scène rhétorique (Maingueneau 2016, 26-27). La majorité des cas présents dans le corpus exemplifient le deuxième dispositif pragmatique : l'on dénombre ainsi 88 « *ô* ciel » et « *ô* dieux » et 83 « *ô* dieu » et « *ô* dieux », ce qui représente presque un tiers des réalisations du *ô* lyrique dans les quarante tragédies. Lorsqu'elle commente le partage très inégal entre les *ô* interjectifs et les *ô* invocatifs dans les tragédies de Corneille et Racine, Yana Grinshpun en arrive à la conclusion suivante :

Le contraste entre les deux auteurs est important. Pour chacun des deux types d'emploi il y a plus de 25% d'écart. Cette divergence entre les deux auteurs doit être mise en relation avec le fait que 56,4% des occurrences des tragédies de Racine sont « *Ô* dieux » et « *Ô* ciel ». Le faible pourcentage d'invocatifs, chez Racine, mis en relation avec le fort pourcentage d'interjectifs est très révélateur : l'interaction directe entre les personnages est minorée au profit de la relation à la transcendance (interjectifs) ou les états de désordre psychique, où le locuteur est replié sur soi (évocatifs). Chez Racine, le repérage par rapport au cotexte passe nettement derrière le repérage par rapport aux forces divines à la fois présentes et absentes dans la situation de communication. Ses relations avec la doctrine janséniste favorisaient évidemment son intérêt pour la confrontation entre l'homme et la transcendance et un moindre intérêt pour les débats politiques au sens large. En revanche, l'emploi prédicatif de *Ô* auquel recourt majoritairement Corneille est caractéristique de textes argumentés, de tirades où se déploie une parole publique pour un auditoire. (Grinshpun 2008, 252-253)

Nous souscrivons à cette conclusion que les tragédies de Racine tirent davantage vers un lyrisme *per se* ou tourné vers les divinités. La déploration y est plus courante que dans les tragédies de Corneille où l'interaction est régulièrement soumise à une entreprise de persuasion.

La plupart de ces segments se trouvent à l'initiale d'un vers, mais régulièrement aussi à l'hémistiche et ils sont pratiquement tous suivis d'un point d'exclamation, ce qui semble indiquer qu'en dépit d'une régulière valeur interjective et évocative, ces segments lyriques entretiennent de véritables affinités avec les apostrophes rhétoriques. Tout comme elles, leur position dans le vers ou la tirade ainsi que l'invocation sémantique qu'ils effectuent contribuent

à l'instauration d'une scène rhétorique encadrante. En dehors des invocations au ciel ou aux dieux, ils en appellent souvent à des allégories transhistoriques référant à une culture commune aux personnages et spectateurs.

iii. L'apostrophe comme mise en spectacle de la relation interpersonnelle

Nous avons établi que la différence entre apostrophe rhétorique et interpellation se faisait en fonction de la nature de l'entité interpellée²⁷¹. Lorsqu'il s'agit d'un allocataire en présence, le segment mis en apostrophe produit une interpellation. Les grammairiens parlent alors d'apostrophe syntaxique. Il convient cependant de rappeler que ce n'est pas parce qu'elle ne construit pas une scène rhétorique encadrante, que l'apostrophe grammaticale est moins théâtrale ; n'en déplaise à l'abbé d'Aubignac. Certes, les interpellations directes ne sont pas des figures de style, mais : « l'apostrophe n'est pas seulement un énoncé nominal extrapredicatif, c'est avant tout la mise en spectacle, non de l'interpellé, mais de la relation de l'interpellant à l'interpellé : une relation de sujet à sujet » (Détrie 2006, 194). Malgré sa brièveté, l'apostrophe nominale participe à la mise en spectacle du discours. Elle promeut un nouvel interlocuteur sur le devant de la scène, ou bien le rappelle à l'ordre, réveillant son attention, selon la même dialectique entre rupture et continuité que précédemment.

Elle assure donc entre autres un rôle de liaison entre énonciation et énoncé en vérifiant que le contact est maintenu. Les apostrophes par un NP dans les tragédies interviennent essentiellement au début des tirades et posent un cadre énonciatif : « **Approchez-vous, Néron,** et **prenez votre** place » (Racine, *Britannicus*, IV, 2, v. 1115) ; Agrippine prononce ce vers avant d'infliger à son fils une tirade de 200 vers sans pause et sans nouvelle apostrophe, soulignant que ce discours vaut davantage pour elle qu'il ne vise à transformer leur relation. À l'inverse, tous les syntagmes nominaux avec déterminant possessif mettent en spectacle une relation entre le locuteur et l'interlocuteur. Dans ce dernier exemple, l'apostrophe met en scène le refus d'une relation. Appeler son fils par son prénom dans ce contexte revient à faire le choix de la plus grande neutralité. Agrippine refuse notamment de l'appeler « Seigneur » ou « mon fils », appellatifs qui expliciteraient une reconnaissance affective ou statutaire que le contenu argumentatif de la tirade dénie.

En dehors des noms propres, qui discriminent l'interlocuteur de la façon la plus neutre possible, les appellatifs les plus courants en position d'apostrophe sont les suivants :

²⁷¹ Voir chapitre 1, II, B, vi.

« Seigneur » (1556 occurrences), « Madame » (1254 occurrences), « mon fils » (125 occurrences), « mon frère » (150 occurrences), « ma sœur » (120 occurrences), « ma fille » (121 occurrences), c'est-à-dire, en premier lieu, des appellatifs qui indiquent le rôle social et le lien affectif entre locuteur et interlocuteur. En effet, les appellatifs placés en apostrophe, en dehors de leur valeur discriminante qui assure un roulement des tours de parole et des repères dans la conversation, interviennent dans le dialogue pour rappeler le rôle de chacun dans l'intrigue, à travers la prédication et l'établissement d'un rôle socio-linguistique (Perret 1970). Le locuteur se positionne alors face à son interlocuteur, lui explicitant par l'apostrophe le rôle qu'il a à ses yeux : « vous êtes mon fils », « je vous parle en tenant compte que vous êtes un roi et moi votre sujet ». L'apostrophe vient organiser un espace interlocutif qui a une dimension certes émotionnelle et intersubjective mais également argumentative.

En sondant la spécificité du mot *Seigneur* placé en apostrophe, l'on obtient le diagramme suivant :

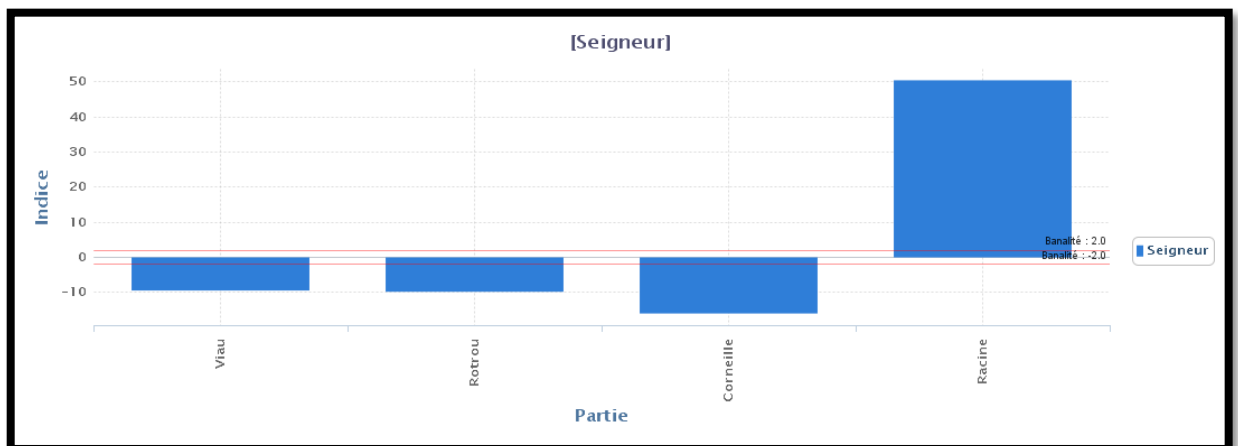


Diagramme (7) : Spécificité de l'apostrophe *Seigneur* dans le corpus

À l'instar des autres appellatifs courants précédemment mentionnés, les occurrences de *Seigneur* en apostrophe sont nettement plus nombreuses dans les tragédies de Racine que dans le reste du corpus. La répartition de l'appellatif au sein des pièces de Racine est la suivante :

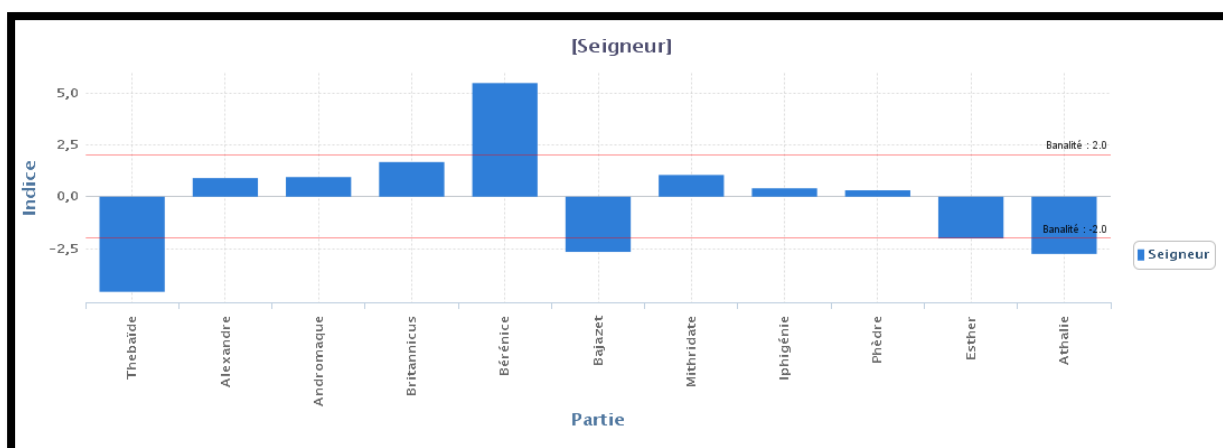


Diagramme (8) : Spécificité de l’apostrophe *Seigneur* dans les pièces de Racine

Sans grande surprise, l’on observe que c’est dans *Bérénice* que l’appellatif est le plus employé²⁷². Au sein d’une tragédie régulièrement qualifiée d’élégiaque, le dialogue fait l’unique action et les inflexions données à telle ou telle apostrophe assurent le spectacle, comme l’a relevé Volker Schröder dans son exercice de réduction de *Bérénice* aux seuls appellatifs vocatifs apparaissant dans les dialogues entre l’héroïne et ses interlocuteurs mâles (2013). À l’aune de cette expérience, il est tout à fait remarquable d’observer que Bérénice n’interpelle jamais Antiochus autrement que par cet appellatif honorifique alors qu’elle nomme plusieurs fois Titus par son prénom. Volker Schröder explicite brièvement que dans ce jeu des appellatifs, la délicate tension entre retenue et éclat, le dit et le non-dit, est à son comble. Lors de leur première entrevue (III, 4), Bérénice amorce le dialogue en interpellant Titus par son titre : « Seigneur » (561 et 563), le changement d’appellatif est ainsi glosé : « Ah **Titus** ! Car enfin l’amour fuit la contrainte / De tous ces noms, que suit le respect et la crainte » (v. 571-572). Momentanément, la scène énonciative encadrante de l’entrevue entre une reine et un empereur s’efface pour lever le rideau sur une scène intime, entre deux amants. En commentant la charge affective qui accompagne le changement d’appellatif, Bérénice expose ses sentiments et propose une autre issue au dialogue formel. Celle-ci trouve un écho dégradé dans la réplique de Titus où il s’adresse à elle de la sorte « Madame » : « N’en **doutez** point, **Madame**, et **j’atteste** les dieux / Que toujours Bérénice est présente à **mes** yeux » (v. 585-586). Le NP est prudemment réservé à l’illocution, refermant lui-même le rideau de la scène intime.

Ces appellatifs en apostrophe témoignent de dispositions émotionnelles et interactionnelles qui mettent en spectacle les fluctuations de la relation entre le locuteur et son

²⁷² L’on dénombre quatre-vingt-trois occurrences du mot en apostrophe. Source : TXM et l’excellent site de Paul Fièvre <http://www.theatre-classique.fr/index.html> (Fièvre s. d.).

interlocuteur. Moins rhétoriques que les apostrophes *in absentia*, ces schémas apostrophiques cadrent des sous-discours, des ébauches de scène où l'interaction prendrait une autre tournure. Soit l'interlocuteur coopère et s'installe à la suite du locuteur dans cette nouvelle scène interlocutive, soit il ne coopère pas et le changement de régime énonciatif reste au stade de l'esquisse et souligne un pseudo-échec. Le choix de l'appellatif dévoile les intentions du locuteur et participe ainsi de la mise en scène d'une personnalité agissante dans le langage.

C. Un dispositif théâtral : l'apostrophe multiple

Si l'apostrophe est considérée comme une figure éminemment théâtrale, c'est également parce qu'il n'y a que dans les tragédies qu'elle se réalise sous des formats particulièrement spectaculaires que l'on ne croise pas dans d'autres genres. En effet, l'une des prescriptions de la tragédie tient à l'expression de la passion à travers le langage, et l'apostrophe reste une figure émotive qui se prête tout à fait à la mise en scène du désordre langagier, synonyme d'un désordre passionnel :

L'apostrophe se fait lorsqu'un homme étant extraordinairement ému il se tourne de tous côtes, il s'adresse au Ciel, à la terre, aux rochers, aux forêts, aux choses insensibles, aussi bien qu'à celles qui sont sensibles. Il ne fait aucun discernement dans cette émotion ; il cherche du secours de tous costez : il s'en prend à toutes choses comme un enfant qui frappe la terre où il est tombé. (Lamy 1998 [1675], 233)

Évidemment, l'on pense aux apostrophes multiples de Pyrame et Thisbé à la fin de la tragédie, qui se tournent vers tous les éléments du décor qu'ils peuvent prendre à témoin, mais la remarque de Bernard Lamy associe des éléments physiques et métaphysiques, montrant que la perte des repères se manifeste par un entremêlement des niveaux allégoriques et humains comme dans cette réplique du Roi, à la fin de *Venceslas* de Rotrou : « Oui, **ma fille**, oui, **Cassandre**, oui, **parole**, oui, **nature** ! / Oui, **peuple**, il faut vouloir ce que **vous** souhaitez ; / Et par **vos** sentiments, régler **mes** volontés » (V, 8, v. 1760-1762). Dans cet aparté, les apostrophes du roi figurent le bon souverain, ce qui écoute aussi bien les gens qui l'entourent que la voix de la nature. Même si Cassandre et Théodore sont citées dans la liste des personnages de la scène, ces femmes de chair et d'os sont associées dans le dispositif apostrophique aux entités allégoriques que sont la « parole » et la « nature ». Le mouvement centrifuge qu'implique le recours à une multiplicité d'allocutaires est paradoxalement annulé dans le deuxième hémistiche grâce à l'effet centripète assumé par le pronom « vous » (v.1761). Il semble annuler en la résumant l'amplification.

Ces apostrophes multiples (Hawcroft 2004, 409) trahissent l'emportement de l'imagination de celui qui les prononce et doivent être suffisamment sincères pour émouvoir le

spectateur : « Or, quoique la feinte soit connue, néanmoins comme c'est un effet de l'emportement de l'Acteur, elle emporte avec elle l'imagination de ceux qui l'écoutent » (Aubignac 2011, 476), bien qu'elles frisent l'invraisemblance que condamne le même homme. Parce qu'il constitue souvent un résumé de la pièce, ce procédé cher à Racine, est fréquemment employé en conclusion des tragédies. Ainsi, Créon, dans sa dernière tirade se tourne autant vers ses émotions que vers les instances divines :

Amour, rage, transports, venez à mon secours,
 Venez et terminez mes détestables jours.
 De ces cruels amis trompez tous les obstacles.
 Toi justifie, ô ciel, la foi de tes oracles.
 Je suis le dernier sang du malheureux Laïus,
 Perdez-moi, Dieux cruels, ou vous serez déçus.

(Racine, *La Thébaïde*, V, 6, v. 1495-1500)

La folie qui gagne le personnage est rendue vivace à travers cet appel aussi bien à des sentiments intimes qu'à des allégories et des instances supérieures. L'*ethos* du personnage se divise, entraînant un sentiment de pitié du spectateur qui le regarde en train de se débattre avec soi et avec le ciel. Le désordre intérieur et extérieur qui habite le personnage s'incarne dans cette logorrhée verbale qui constitue également un appel à la condamnation. De même, la folie dans laquelle sombre Oreste se matérialise verbalement dans cette diffraction finale :

Quoi, **Pyrrhus**, **je te** rencontre encore ?
 Trouverai-**je** partout un rival que **j'**abhorre ?
 Percé de tant de coups comment **t'es-tu** sauvé ?
 Tiens, tiens, voilà le coup que **je t'**ai réservé.
 Mais que vois-**je** ? À **mes** yeux Hermione l'embrasse ?
 Elle vient l'arracher au coup qui le menace ?
Dieux, quels affreux regards elle jette sur **moi** !
 Quels démons, quel serpents traîne-t-elle après soi ?
 Hé bien, **filles d'enfer**, **vos** mains sont-elles prêtes ?
 Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur **vos** têtes ?
 À qui destinez-**vous** l'appareil qui vous suit ?
 Venez-**vous m'**enlever dans l'éternelle nuit ?
Venez, à **vos** fureurs Oreste s'abandonne.
 Mais non, retirez-**vous**, **laissez** faire Hermione.
 L'ingrate mieux que **vous** saura **me** déchirer,
 Et **je** lui porte enfin **mon** cœur à dévorer.

(Racine, *Andromaque*, V, 6, v. 1629-1644)

L'apostrophe à Pyrrhus contre lequel Oreste imagine se battre se mue en hypotypose lorsqu'il dit voir Hermione s'interposer. L'association entre les deux figures met en scène un spectacle vivant dans lequel le personnage se bat contre une chimère. La suite de la tirade confirme le délire d'Oreste qui s'adresse successivement aux dieux et aux furies. Associées à la modalité interrogative, « la marque d'un esprit agité » selon d'Aubignac (2011, 481), les apostrophes enclenchent la *catharsis* tragique. Véritables vecteurs langagiers de l'agitation du personnage, elles suscitent la terreur et la pitié chez le spectateur. Tel un bouquet final, le procédé se

systematise chez Racine comme le souligne Michael Hawcroft (2004) qui l'a repéré dans les dénouements de *Bérénice*, *Bajazet*, *Iphigénie* et *Athalie*. Le spectacle d'un personnage se tournant de tous côtés souligne aussi bien sa perte que son apothéose :

JOAD
Cieux, écoutez ma voix. **Terre, prête** l'oreille.
Ne **dis** plus, ô **Jacob**, que **ton** Seigneur sommeille.
Pécheurs disparaissez, le Seigneur se réveille. [...]
Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide ! [...]
Temple, renverse-toi, cèdres, jetez des flammes.
Jérusalem, objet de ma douleur,
Quelle main en ce jour t'a ravi tous **tes** charmes ?

(Racine, *Athalie*, III, 7 v. 1139-1154)

Cette cascade d'apostrophes suscite l'admiration du spectateur pour le personnage du grand prêtre qui se fait l'écho des refrains chantés par le chœur. L'attaque de cette tirade qui prolonge les apostrophes d'impératifs est typique du régime de la prière. Ensuite, les apostrophes à la ville et au temple sont des allégories de la puissance terrestre de Dieu. La transe du personnage est donc un effet de l'inspiration divine.

Si Corneille est moins friand du procédé, mis à part dans *Médée* où notamment Créon à l'agonie s'exprime ainsi : « Ah ! **Rage, désespoir, destins, feux, poisons, charmes, / Tournez** tous contre **moi vos** plus cruelles armes » (V, 4, v. 1401-1402) avec la même accumulation que dans *Venceslas*, nous serions tentée de dire que Racine a plutôt systématisé un dispositif cher à Rotrou. À travers ces apostrophes multiples à des sentiments, des objets ou des instances divines, le spectateur constate que le personnage ne se possède plus. La diffraction interlocutive reflète un déchirement interne qui s'incarne dans des détours multiples sur scène. L'on a ici un procédé typique de l'expression sublime tragique : l'enflure se contient *in extremis* chez Rotrou et réalise toutes ses potentialités spectaculaires chez Racine par le contraste qu'elle offre entre la retenue qui précède et le débordement qu'elle incarne (Tamas 2018).

Rappelons en conclusion que toutes ces apostrophes sont très fréquemment placées à l'initiale ou à la clôture d'une scène, voire d'une tirade, ce qui à notre sens, confirme leur valeur encadrante et spectaculaire²⁷³. L'on aurait tort de penser que ce dispositif, lorsqu'il est rhétorique est artificiel. Dans son étude transgénérique sur l'apostrophe au XVII^e siècle, Wolfgang Leiner rappelle que contre toute attente, l'on trouve finalement peu d'apostrophes dans les textes baroques alors qu'elles émaillent les scènes des pièces de la période tragique

²⁷³ Voir chapitre 8 sur les enjeux dispositionnels des apostrophes, en particulier, I et V sur l'exorde et la péroraison.

(1991, 46). Leur disposition témoigne de leur double nature, aussi bien éclatante, parce qu'elles réveillent l'attention du spectateur ou confirment un changement de régime interlocutif, que transitionnelle en ce qu'elles assurent la liaison entre les scènes ou actes.

II. Apostrophe et argumentation : pour une approche prédicative du segment détaché

L'apostrophe, en tant que segment détaché, actualise un nouvel apport informationnel²⁷⁴. L'approche prédicative de l'apostrophe met donc en jeu les notions de thème et propos. Pour que l'apostrophe soit prédicative, il faut que le référent du segment détaché qui fait office d'apostrophe soit identifiable, ce qui est le cas des apostrophes *in praesentia* au théâtre. Lorsque Bérénice appelle Titus par son prénom et qu'il est présent, le thème est validé par le simple fait que le personnage est sur scène, selon le principe que :

l'identification référentielle du segment détaché est acquise, et que ce dont on parle touche de près ou de loin une entité appartenant déjà au champ de la conscience, même si l'identifiabilité n'a pas été effectivement opérée linguistiquement. L'acte apostrophique serait alors un acte de langage permettant de passer d'une identifiabilité à une identification effective : l'acte d'identification verbale à partir d'une identifiabilité mentalement acquise aurait une dimension prédicative, mais la prédication, intuitivement, est perçue comme bancale, apport et support n'étant pas clairement discriminés. (Détrie 2006, 45)

C'est exactement ce qui se passe dans les tragédies où la plupart des scènes, mises à part celles du dénouement, ne contenant pas un grand nombre de personnages, l'identification de l'allocutaire par le locuteur n'est pas systématiquement discriminante. Les spectateurs voient qui est sur scène, l'apostrophe vient le confirmer et son apport informationnel est d'une autre nature qu'identificatrice.

L'apport informationnel ne se limite pas à ce problème de la distinction prédicative de l'apostrophe, en effet, le corpus regorge de formules comme celles-ci :

PLAUTINE
De me parler **tu** prends aussi l'audace,
Assassin d'un héros, que je verrais sans toi
Donner des lois au monde et les prendre de moi ?
Toi, dont la main sanglante au désespoir me livre ?

(Corneille, *Othon*, V, 5, v. 1714-1717)

²⁷⁴ Dans la suite de ce chapitre, nous ne traiterons que des segments mis en apostrophe, qu'ils consistent en une figure rhétorique ou non.

Dans ce quatrain adressé au soldat Atticus, Plautine prononce deux apostrophes, l'une nominale : « Assassin d'un héros » (v.1715) et l'autre, pronominale « toi »²⁷⁵ (v. 1717) dont le référent est facilement identifiable car il s'agit du personnage qui parle dans la réplique précédente. Elles sont prolongées par deux subordonnées relatives explicatives qui apportent des informations supplémentaires par le biais d'une expression prédicative puisqu'elles contiennent chacune un verbe conjugué. Ces subordonnées intervenant à la suite des apostrophes auxquelles elles sont coréférentes, fonctionnent comme des apports prédictifs par rapport à un thème que seraient les apostrophes. La fréquence de ces constructions dans le corpus permet de poser la question de la prédicativité de l'apostrophe à un double niveau : en premier lieu celui du constituant détaché et en second lieu, celui des groupes adjectivaux qui en dépendent.

A. De la *deixis* à la prédication

Nous empruntons à Marc Wilmet ces deux schémas syntaxiques différents pour expliciter le rapport entre l'apostrophe et la prédication. Dans un premier cas, l'apostrophe correspond à une apposition au sujet inexprimé d'un impératif de deuxième personne (2010, 611). Dans les discours de théâtre, l'apostrophe prend régulièrement cette valeur : « **Approchez-vous, Néron, et prenez votre place** » (Racine, *Britannicus*, IV, 1, v. 1115). L'apostrophe est coréférente au sujet non exprimé des deux impératifs. Catherine Détrie admet qu'il y a presque une prédication seconde dans ce cas de figure, l'apostrophe venant confirmer que ces ordres sont formulés en direction d'un personnage donné (2006, 45). Marc Wilmet considère dans un deuxième cas de figure que l'apostrophe correspond à un « attribut sans sujet », notamment dans le cas des apostrophes non linéarisées, c'est-à-dire, qui n'embrayent aucun énoncé actualisant une P2 ou une P5 (2010, 499) : « Ah ! **Perfide** » lance Médée à Jason (Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, I, 3, v. 483) ; il lui fait écho dans la scène qui suit : « Ah ! **Divine princesse** » (I, 4, v. 549) ; ces apostrophes équivalent à « tu es perfide ! » et « vous êtes une divine princesse ». Dans ce cas, l'apostrophe superpose interpellation et prédication, thème et rhème dans une structure autonome qui prend tout son sens au regard du contexte de cet énoncé. Prononcée en présence de son père Aète, cette apostrophe désigne Jason comme étant l'interpellé, en même temps qu'il le qualifie. Catherine Détrie ajoute un troisième cas de figure (2006, 46), lorsque l'apostrophe encadre un énoncé en non-personne : « Elle est

²⁷⁵ Nous pouvons discuter le statut apostrophique de ces segments, en considérant notamment qu'ils peuvent être tout autant des appositions au pronom sujet « tu » (v.1714). Pour l'heure, considérons qu'il s'agit de véritables apostrophes et nous y reviendrons dans le chapitre 5 (I, A).

dans ce palais, **Seigneur**, et la voici » (Corneille, *Tite et Bérénice*, II, 4, v. 1618). Dans cette courte réplique où Flavian parle de la reine Bérénice à Tite, l'apostrophe englobe le discours et elle ne peut ni être glosée par un impératif ni exprimer un attribut sans sujet. L'apostrophe opère alors une prédication incomplète ou atypique (Détrie 2009), tout à fait caractéristique des discours directs, dépendants d'une situation d'énonciation. Cependant, ces énoncés englobant, sans aucune référence directe au référent de l'apostrophe dans le cotexte, sont relativement rares dans l'énonciation théâtrale. Au niveau d'une seule réplique, ce peut être le cas, mais, dans le cadre d'une tirade ou même parfois d'un distique, ce qui est bien la preuve de l'interlocutivité intrinsèque au dialogue théâtral, la non-référence à l'apostrophé relève de la gageure.

Au regard de ces trois cas de figure, Catherine Détrie souligne que l'apostrophe n'est pas qu'une marque syntaxique : il s'agit véritablement d'un acte énonciatif, ce qui nous autorise à traiter sur un même plan les apostrophes aux référents animés et présents et celles aux référents absents ou inanimés. Le détachement opère selon elle une « prédication d'ordre énonciativo-déictique » (Détrie 2006, 46-47) en effectuant soit une prédication surnuméraire, marquant l'intrusion de l'énonciation dans l'énoncé et conduisant à une réinterprétation de l'ensemble, soit une prédication complète, lorsque l'apostrophe n'est pas linéarisée comme dans l'exemple issu de *La Conquête de la Toison d'or*. Ce critère énonciatif a guidé notre relevé des apostrophes dans le corpus et tend à lisser les distinctions entre apostrophe grammaticale et apostrophe rhétorique, puisque les critères syntaxiques de reconnaissance sont les mêmes. Si la discrimination d'un allocutaire réel ne s'actualise pas dans une apostrophe rhétorique, la construction d'un énoncé à partir de celle-ci opère une prédication seconde de la même façon qu'avec une apostrophe *ad hominem*. Elle propose ainsi de réinterpréter la valeur syntaxique de l'apostrophe, qui, en tant qu'élément détaché, semble *a priori* hors du système syntaxique d'incidence. L'apostrophe opère ce qu'elle appelle à la suite de Liana Pop (2001, 257-258) une « conversion pragmatique » (Détrie 2006, 49-51) d'une fonction syntaxique à une fonction énonciative, notamment dans les énoncés où aucune P2 ou P5 ne vient conforter la nature déictique de l'apostrophe. À partir de celle-ci s'opère une autre conversion plus générale, le discours qui accueille l'apostrophe devient adressé. Dans notre corpus, cette appréciation a le mérite encore une fois de réaffirmer la valeur déictique de l'apostrophe que nous défendons et qui est en outre largement confirmée par son entourage pronominal.

Cependant, établir que l'apostrophe admet un fonctionnement déictique demande de relativiser ce qui précède. Nous observons dans le corpus que le plus souvent, elle est coréférente au moins à un verbe dans la phrase (à l'impératif ou non) : « **Voyez, mon cher**

Hémon, comme sa violence / Va jusques à l'outrage et jusqu'à l'insolence » (Rotrou, *Antigone*, I, 4, v. 127-128). Frédéric Torterat relève à juste titre que l'énonciation accomplit d'abord une injonction puis une désignation qui ne peuvent être disjointes l'une de l'autre. La flexion verbale confirme que l'apostrophe a fait entrer le locuteur dans un schéma interlocutif. Il en conclut : « Dans ce sens, l'apostrophe constitue bien un segment apport vis-à-vis d'une prédication qui lui sert de support, tout en ayant lui aussi la possibilité d'être le support d'autres types de prédication seconde, comme l'apposition : [...] » (2009, 122). Ainsi, lorsqu'Arsace rappelle à Antiochus ses hauts faits pour lui inspirer du courage, il s'exprime de la sorte : « **Vous seul, seigneur, vous seul**, une échelle à la main, / **Vous** portâtes la mort jusques sur leurs murailles » (Racine, *Bérénice*, I, 3, v. 110-111). L'apostrophe est étendue de deux appositions pronominales elles-mêmes caractérisées, qui insistent sur sa nature déictique originelle. L'apostrophe « Seigneur » est explicative et l'apport pronominal est attributif. Mais les trois segments, détachés, constituent des apports prédicatifs par rapport à la prédication principale présente dans le vers 111.

Autrement dit, si la valeur prédicative de l'apostrophe dans le cadre d'un énoncé linéarisé mais non discursif, doit être prise avec des précautions, dans les discours que sont les dialogues de théâtre, l'apostrophe représente souvent un apport prédicatif coréférent au sujet du verbe exprimé dans la suite de la phrase. Cette valeur se trouve magnifiée dans l'écriture du dialogue tragique qui implique régulièrement des appositions à ces segments apostrophiques, contribuant à faire du syntagme en apostrophe un support. L'apostrophe admet une valeur prédicative à la fois en tant qu'apport qu'en tant que support, parfois les deux en même temps²⁷⁶.

B. De l'affectif à l'évaluatif : les différentes valeurs prédicatives de l'apostrophe

L'un des principaux vecteurs des effets de cadrage de l'apostrophe tient naturellement à la place qu'elle occupe dans la phrase, le vers ou la tirade. L'on observe effectivement que lorsqu'il s'agit pour le locuteur de discriminer un interlocuteur, la première place est privilégiée afin de désambiguïser la portée du propos. Les apostrophes dans les dialogues de théâtre ne se limitant pas à cette position initiale, il faut alors envisager qu'elles effectuent des cadrages autres qu'interlocutifs²⁷⁷. Traditionnellement, l'on considère que l'apostrophe survenant en début d'énoncé a pour principale fonction de faire exister autrui en le discriminant en tant

²⁷⁶ Nous y reviendrons dans le II, C de ce chapitre.

²⁷⁷ Voir chapitre 8, I, II et V.

qu'interlocuteur et en l'interpellant par son nom (Détrie 2006, 83-88). En cours d'énoncé, l'apostrophe permet surtout d'entretenir le lien conversationnel ou de prévenir les possibles fourvoiements interlocutifs. Enfin, l'apostrophe admet une fonction de clôture à l'issue d'un discours. La disposition des apostrophes influe évidemment sur leur valeur prédicative, elles tendent à l'être davantage lorsqu'elles cadrent l'interlocution en début de discours. Les positions initiales ou médianes dans le vers sont plus favorables à l'expansion caractérisante que celle finale. L'apostrophe joue alors souvent le rôle d'apport. Mais, ces cadrages restent dispositionnels, alors que les choix lexicaux effectués par les auteurs opèrent des prédictions d'importance variée et que ne fait que souligner leur survenue plus ou moins précoce dans le vers ou la tirade.

Nous avons préalablement établi qu'il existe dans le corpus plusieurs schémas de réalisation apostrophique²⁷⁸ et surtout que la nature grammaticale de l'apostrophe influait sur sa disposition d'une part et sur son contenu d'autre part. Outre sa position dans le vers, il reste à démontrer que la nature grammaticale de l'apostrophe influence sa portée prédicative. Le schéma établi sur les tensions entre désignation et caractérisation nécessite ainsi d'être réévalué à l'aune d'une mesure de la prédicativité inhérente à l'apostrophe. Delphine Perret a établi que tous les appellatifs possèdent une prédicativité explicite et une prédicativité sous-entendue qui indique une relation sociale (1970, 115) : ainsi, un appellatif pronominal comme le *vous* de politesse prédique explicitement que la personne à laquelle on s'adresse est l'interlocuteur de l'interaction et de façon sous-entendue, qu'une relation hiérarchique ou de respect gouverne les rapports. Si cette appréciation est plus difficilement concevable à propos d'une apostrophe sous forme de pronom ou de nom propre, c'est parce que la prédication la plus manifeste portée par les autres appellatifs est celle de la relation sociale. Les titres et les GN exprimant une relation opèrent une identification appréciative, le segment possède alors une « prédicativité interne » (Détrie 2009). L'identification a bien lieu grâce à la déicticité du segment et ne sera jamais remise en question, quel que soit l'appellatif en apostrophe. Cependant, la plupart des apostrophes effectuées dans le discours théâtral sont incidentes à un sujet exprimé. Or, comment concilier la valeur thématique du sujet et celle rhématique d'un prédicat, présente même dans les pronoms et les NP²⁷⁹ ? Catherine Détrie postule à ce propos que thème et rhème se superposent dans les apostrophes, ce qui peut friser la contradiction étant entendu qu'une apostrophe coréférente au sujet de la phrase est naturellement thématique (Bruno 2016). Si tous

²⁷⁸ Voir le tableau présenté dans le chapitre 2, III, C.

²⁷⁹ L'apostrophe à un personnage par son prénom équivaut à l'affirmation : « tu es celui qui je nomme Titus ».

les appellatifs contiennent en creux une valeur prédicative, seule la variation dans l'adresse à un personnage donné, est significative. Le cas typique est celui d'un personnage s'adressant à un autre en utilisant systématiquement « Seigneur » ou « mon roi » qui rompt brusquement cette linéarité en employant son prénom ou simplement en recourant au pronom personnel. L'apostrophe renferme alors un contenu prédicatif sous-entendu sur la relation entretenue entre les deux interlocuteurs, la preuve en est que dans un certain nombre de tragédies, les personnages commentent régulièrement l'emploi de l'appellatif²⁸⁰ (Vialleton 2004, 360-64). De ce point de vue, le mot mis en apostrophe constitue une prédication à laquelle il faut être particulièrement attentif notamment dans le cadre d'une nouvelle interaction. Finalement, le pronom personnel comme appellatif apostrophique, reste celui qui prédique le moins sur l'interlocuteur et c'est en même temps, l'appellatif le plus couramment choisi. Dès lors, l'on peut étalonner en différents emplois les variations lexicales et sémantiques des apostrophes chez tel ou tel personnage. Assez logiquement, nous observons que les personnages secondaires emploient essentiellement des titres et des pronoms et ont moins l'occasion de varier. C'est un « choix » qui est à l'origine de la sélection de tel ou tel appellatif (Perret 1970, 118), un choix délibéré de l'auteur pour concentrer dans un seul mot une affirmation plus générale sur la relation entre des personnages. Dès lors, la variation lexicale et grammaticale des appellatifs placés en apostrophes se constitue en fait de style, que telle ou telle forme soit privilégiée pour affirmer un état de la relation ou qu'un auteur tende à privilégier l'emploi d'une des formes recensées sur les autres.

i. Les titres en apostrophe

Dans les tragédies du XVII^e siècle, l'appellatif en apostrophe sert à actualiser un thème général, qui appartient à la culture commune, notamment pour les apostrophes identificatrices objectives que sont les NP, les titres et les statuts. Ainsi, Jean-Yves Vialleton a démontré que le registre tragique est constant, la plupart des titres employés en apostrophe dans les dialogues du corpus sont lexicalisés à cette époque (Vialleton 2004, 370-376). L'acte de langage produit par « Monsieur », « Madame » ou « Seigneur » reste discret. Les résultats obtenus sur le mot « Seigneur » dans le diagramme (8) coïncident avec ceux de « Madame ». Théophile de Viau,

²⁸⁰ Jean-Yves Vialleton cite ce passage de *Rodogune* de Corneille dans lequel Cléopâtre glose l'appellatif qu'elle emploie pour désigner Antiochus : « **Je vous** dirai, **seigneur** (car ce n'est plus à **moi** / À nommer autrement et **mon** juge et **mon** roi) [...] » (V, 4, v. 1709-1710). La parenthèse explicite la prédication sous-entendue par le changement d'appellatif : « je dois maintenant vous considérer comme mon juge et mon roi ».

Rotrou et Corneille utilisent peu ces appellatifs. Les tragédies de Racine recourent plus massivement à la prédication sur le titre.

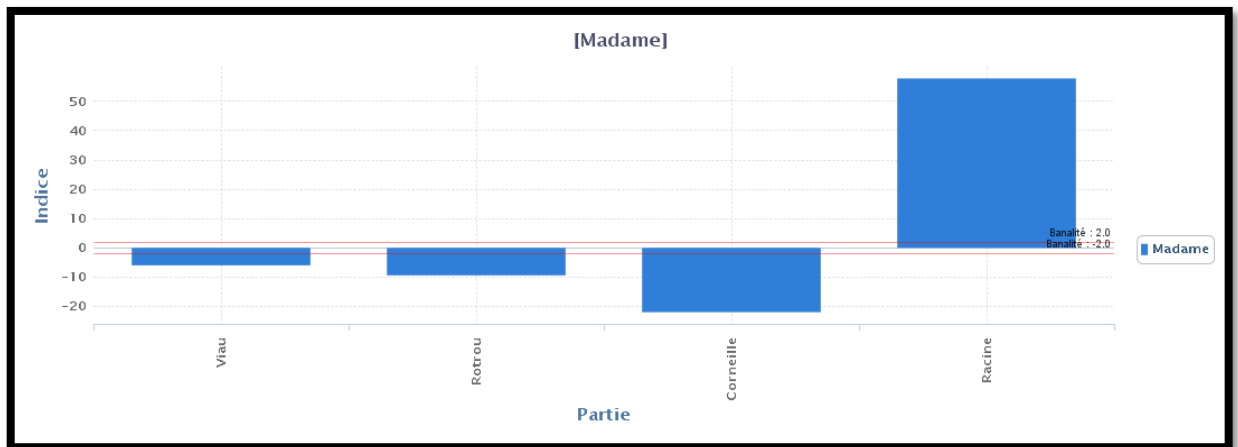


Diagramme (9) : Spécificité de l’apostrophe *Madame* dans le corps.

L’emploi du titre en appellatif se constitue en trait de style tragique, comme l’atteste la comparaison numérique établie entre les tragédies de Racine et *Les Plaideurs*²⁸¹. L’appellatif s’épanouit particulièrement chez Racine : par exemple, *La Thébaïde* contient quarante apostrophes en *Madame* tandis que l’*Antigone* de Rotrou n’en contient que neuf. Certes les personnages féminins sont plus nombreux dans les tragédies de Racine, mais la réutilisation d’un même appellatif au sein d’une seule tirade démontre qu’il admet d’autres fonctions que désignative. Rien que dans la scène 2 de l’acte II d’*Andromaque*, Oreste emploie six fois l’apostrophe *Madame* pour désigner Hermione, malgré un dialogue vif et des tirades qui ne sont pas si longues. L’affirmation de respect attachée à l’emploi de ce titre unique dans la tragédie (Vialleton 2004, 373) est renouvelée à des fins persuasives. Oreste réaffirme, à chaque occurrence, qu’il s’adresse à Hermione, avec tout le respect qu’il lui doit. La prédication opérée par l’apostrophe ménage la « face »²⁸² d’Hermione dans l’ordre d’un rééquilibrage par rapport au contenu de ses propos sur Pyrrhus.

²⁸¹ Neuf occurrences contre une moyenne de quarante dans les tragédies. Voir <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/rechercheAuteur.php?e=Madame%2C&c=on&a=RACINE%2C+Jean> (Fièvre s. d.).

²⁸² Nous renvoyons ici à la théorie des « Face Threatening Acts » développée par Brown et Levinson qui postule que toute interaction verbale met en jeu la face positive ou la face négative du locuteur ou de l’interlocuteur. Ici, Hermione est menacée par les avances d’Oreste et les doutes qu’il instille dans son esprit sur l’amour de Pyrrhus. Employer l’appellatif *Madame* dans ce contexte est une contrepartie bienvenue en ce qu’elle adoucit ce FTA (Brown et Levinson 1987). Catherine Kerbrat-Orecchioni propose un prolongement de cette théorie en considérant qu’il existe également des FFA, des « Face Flattering Acts », autrement dit, des stratégies discursives qui visent à aborder l’autre non pas sous l’angle de la défense mais de la collaboration (1992, 193-239).

Certes l'appellatif *Seigneur* apparaît presque autant dans les tragédies de Corneille que dans celles de Racine, mais dans le détail, son taux de présence dans une même scène est faible : une ou deux fois seulement. Rappelons qu'il sert à s'adresser à toute personne supérieure, et, dans les cas où *Sire*²⁸³ ne lui fait pas concurrence²⁸⁴, l'on a recours à cet appellatif pour s'adresser au roi ou à l'empereur (Vialleton 2004, 396), mais le système va en s'uniformisant : « [...] *seigneur* employé tout court et polyvalent, excluant l'emploi de *monsieur*, *sire* et *monseigneur*. C'est le seigneur de la tragédie et de la tragi-comédie classique » (Vialleton 2004, 398). À l'échelle du corpus, l'emploi de cet appellatif s'intensifie dans les dernières pièces de Corneille, qui ont écrites après 1670²⁸⁵ ; cependant, l'apostrophe fait l'objet des mêmes inflations que chez Racine : dans *Tite et Bérénice* par exemple, Domitian l'emploie à huit reprises dans la scène 2 de l'acte II où il s'entretient avec son frère l'empereur Tite. Le recours insistant à cette apostrophe code la déférence et le respect du jeune frère vis-à-vis de son aîné comme si Domitian ne cessait de lui répéter : « je sais que vous êtes l'aîné et que je vous dois le respect ». Jean-Yves Vialleton montre que l'appellatif *Seigneur* au théâtre ne correspond pas à un emploi répertorié dans les traités de civilité. Les définitions du mot dans les dictionnaires d'époque et le sens des verbes dérivés du mot *seigneur*²⁸⁶ portent à croire que cet appellatif se serait spécialisé dans la langue tragique (2004, 397-399). Il contredit Léo Spitzer qui affirme que les appellatifs *Seigneur* et *Madame* étaient couramment employés dans la conversation civile (1970, 327). En effet ce dernier parle des titres comme ayant une double portée : ils soulignent la politesse des personnages entre eux ainsi que leur majesté : « Ces formes de politesse, employées même au sein de la famille, accroissent encore la majesté des personnages [...]]. Les personnages ne sont pas seulement vus dans leurs rapports entre eux, mais aussi dans leurs rapports avec le reste de l'humanité et avec nous. » (Spitzer 1970, 328). Appeler quelqu'un *Seigneur* équivaut à dire : « je vous respecte en tant que mon supérieur et je m'exprime dans un

²⁸³ Dans les faits, il y a seulement 78 occurrences du mot *Sire* dans le corpus et aucune chez Racine. Il n'est plus employé après *Nicomède* (1651). Les occurrences de *Monsieur* en dehors des épîtres dédicatoires sont pratiquement inexistantes en dehors du *Cid* de Corneille et de l'*Antigone* de Rotrou.

²⁸⁴ Si l'on rencontre fréquemment l'appellatif *Sire* dans les tragédies du XVI^e siècle pour s'adresser au roi, celui-ci est vite concurrencé voire remplacé par l'appellatif épideictique *Seigneur* après *Nicomède* (Vialleton 2004, 374). En comparant les définitions du mot dans les dictionnaires du XVII^e siècle, l'on comprend que l'appellatif *Sire* qui s'employait en synonyme de *Seigneur* s'est spécialisé pour désigner la personne du roi (Furetière). Sachant que les tragédies de Corneille et Racine étaient jouées devant le roi de France, c'est sans doute pour éviter de froisser cet éminent spectateur que l'appellatif n'est progressivement plus utilisé dans les tragédies. De même, l'appellatif *Monsieur*, qui désigne dans le système de civilité royal le frère du roi, n'est pas employé dans les tragédies. Voir note précédente.

²⁸⁵ 56 occurrences dans *Othon* (1665), 75 occurrences dans *Tite et Bérénice* (1671) et 62 occurrences dans *Suréna* (1675). Source : <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/rechercheAuteur.php?e=Seigneur%2C&c=on&a=CORNEILLE%2C+Pierre> .

²⁸⁶ Jean-Yves Vialleton fait l'hypothèse que les verbes *seigneuriser* et *seigneurifier* attestés au XIX^e siècle sont dérivés de l'emploi du titre *Seigneur* au théâtre (2004, 399). .

langage poli ». Ces appellatifs n'étant pas couramment employés dans le langage civil en dehors des relations très codifiées de la cour, nous proposons de les lire comme des traits de style génériques de la tragédie participant à l'effet de sublime, quand bien même ils codent une relation sociale. D'ailleurs, un certain nombre d'occurrences du mot *Seigneur* en apostrophe dans le théâtre de Racine soulignent un changement brutal de registre : « **Nous nous** aimions... **Seigneur, vous** changez de visage ! » (Racine, *Mithridate*, III, 5, v. 1112). L'appellatif en apostrophe fait basculer le lyrisme de l'aveu dans l'effroi. Il indique un retour vers les prérogatives de rang après une brusque sortie de l'effusion sentimentale.

Si l'on se réfère aux trois actes de langage produits par les appellatifs recensés par Delphine Perret - désigner le référent, prédiquer explicitement qu'il est l'interlocuteur et manifester une relation sociale - il s'avère que dans les tragédies classiques, les appellatifs de politesse, dont les plus courants sont *Madame* et *Seigneur*, mettent davantage en jeu la troisième valeur prédicative sous-entendue, celle qui redéfinit à chaque occurrence la relation sociale, que la première qui affirme la présence de l'interlocuteur dans le discours. Aussi bien originaux car propres au discours théâtral que banals car très fréquents dans les tragédies, ces titres constituent des traits du style interlocutif tragique. En diachronie, l'on observe une amplification du phénomène qui, dans cette logique, invite à considérer les tragédies de Racine comme les plus abouties dans l'élaboration d'un langage poli.

ii. Les noms propres en apostrophe

Deux traditions s'opposent quant à l'interprétation sémantique des NP. Longtemps, on a considéré qu'il s'agissait de désignateurs rigides, n'ayant aucune propriété descriptive (Mill 1896, 35). Au cours du XX^e siècle, plusieurs philosophes du langage sont revenus sur cette idée pour affirmer qu'au contraire, le NP inclut des descriptions sous-entendues de celui qui est désigné dont les limites sont parfois difficiles à cerner (Russell [1905] 1989, 203-218). Traiter des noms propres renvoie au partage entre connotation et dénotation, soit entre la signification du mot et sa référence. Dans l'écriture dramatique, le partage est assez délicat. En apostrophe, le NP désigne tout le temps une personne ou une entité, cette fonction correspond parfaitement à l'acte dénotatif. Mais concernant sa signification, c'est plus subtil. À la lecture, la nomination d'un être peut renvoyer aux propriétés décrites dans la liste des personnages, mais sur scène, l'apostrophe à quelqu'un ne semble rien prédiquer ouvertement, si ce n'est renvoyer à une culture commune. Ainsi, un personnage peut jouer sur le sens du mot ; lorsqu'Antigone

continue de nommer son oncle par son prénom (*La Thébàïde*, V, 3)²⁸⁷, alors qu'il est devenu roi, elle effectue un choix prédicatif. Elle fait référence à la personnalité mythologique qui est le père d'Hémon, frère d'Œdipe et son oncle, et rejette son nouveau statut qui impose normalement l'appellatif *Seigneur*.

L'emploi du nom propre seul en apostrophe reste donc assez rare dans les tragédies, comme le souligne Jean-Yves Vialleton : « très vite, son emploi est limité à la familiarité d'un égal ou d'un supérieur. La transgression a valeur d'insulte. » (2004, 378). Le corpus nous en fournit effectivement la preuve avec la généralisation d'un emploi du NP non-réciproque. Il est essentiellement réservé au propos d'un personnage de premier plan s'adressant à son confident :

Ne **me parle** plus tant de joie et d'hyménée ;
Tu ne sais pas les maux où **je** suis condamnée,
Ormène : c'est ici que doit s'exécuter
Ce traité qu'à deux rois il a plu d'arrêter ; [...].

(Corneille, *Suréna*, I, 1, v. 1-4)

Le rejet du prénom de la confidente d'Eurydice souligne ici que cette désignation prend une valeur parenthétique par rapport au reste du propos. Le personnage tutoie avant de nommer, le pronom informe sur l'état de la relation avant que soit assignée une identité à l'interlocuteur. La dénomination se faisant systématiquement dans ce sens, du personnage au confident ou à l'inférieur, nous sommes en droit de penser que la prédication sous-entendue dans la nomination d'autrui par son prénom admet une valeur sociale de domination car les noms des confidents ne sont pas connus du public, ils ne véhiculent aucune présupposition culturelle, mais induisent plutôt une participation active de l'allocutaire :

Ainsi l'apostrophe *éclaire le statut pragmatique du NP qui transcende l'opposition du constatif et du performatif*. Désignant au deux sens du mot, il permet d'identifier un être du monde, et de le placer comme un partenaire actif, et *sciemment dessiné*, dans la sphère de l'interlocution. Les deux fonctions fusionnant à parts variables, le *nom propre* se valorise en situation comme le nom *approprié* à un dessein communicationnel. (Jaubert 2017, 65-66)

Dans la plupart des interactions qui nomment un confident ou un serviteur par son prénom, la valeur prédicative sous-entendue de cette désignation est de considérer l'allocutaire comme un véritable partenaire interlocutif, ce qui n'est pas le propre du rôle de confident. Dans les tragédies préclassiques, le confident demeure presque muet au point que certains dialogues frisent le monologue, mais son rôle grandissant au fur et à mesure du siècle (Scherer 2014 [1986], 39-50), la désignation de celui-ci en partenaire actif de l'interaction apparaît somme

²⁸⁷ Serait-ce un trait de caractère d'Antigone ? On peut le penser car dans l'*Antigone* de Rotrou, elle prend la même liberté.

toute logique, au point que les rôles s'inversent. Dans *Cinna*, Fulvie, confidente d'Émilie, se permet de l'apostropher par son prénom (I, 2, v. 115) alors qu'elle lui donne des conseils.

Les transgressions demeurent plutôt rares, on retient évidemment le cas de Cornélie qui nomme l'empereur Jules César par son nom de famille dans *La Mort de Pompée* de Corneille :

César, prends garde à toi :
Ta mort est résolue, on la jure, on l'apprête ;
À celle de Pompée on veut joindre ta tête.
Prends-y garde, César, ou ton sang répandu
Bientôt parmi le sien se verra confondu. (IV, 4, v. 1356-1360)

L'interpellation de l'empereur par son prénom, associée au tutoiement et aux menaces admet ici une valeur proche de l'insulte. La plupart du temps, les personnages de la tragédie ne se permettent cette liberté que dans le cadre des apostrophes *in absentia*, où la distance effective avec l'interlocuteur annule la valeur désignative de l'apostrophe et contrarie carrément la prédication d'existence de celui qui porte le NP, ainsi, lorsque Placide apostrophe sa belle-mère absente : « **Marcelle**, en vain par là **tu** crois gagner un gendre, / **Ta** Flavie à **mes** yeux fait toujours même horreur » (Corneille, *Théodore*, I, 1, v. 20-21), il prédique son existence mais l'annule en même temps car aucune réponse ne peut lui être faite, l'interlocuteur désigné n'étant pas présent dans la situation d'énonciation, il y a là une contradiction. En revanche, le fait de la tutoyer et de l'appeler par son prénom informe sur leur relation, qui apparaît teintée par le mépris et la défiance. Interpeller l'autre en employant son prénom place le locuteur dans une situation de domination puisque la plupart du temps, ces apostrophes ne sont pas mutuelles. L'Antigone de Rotrou se permet d'appeler les hommes par leur prénom tandis qu'eux s'en tiennent à des appellatifs : « **Polynice** » (II, 2, v. 343), « **Hémon** » (III, 2, v. 683).

Il reste tout de même une relation où l'avènement du NP en apostrophe figure un événement interlocutif plutôt remarquable. Si la plupart du temps, les amants s'interpellent à l'aide des titres convenus tels *Seigneur* et *Madame*, ou si le NP est coué notamment de l'adjectif « cher », l'on relève cependant que l'apostrophe par le nom propre seul signe la vraie relation lyrique. En même temps que Pyrame et Thisbé accèdent au tutoiement, ils s'interpellent par leurs noms propres (IV, 1), acte qui confirme un état de la relation aussi bien intime qu'égalitaire. Ailleurs dans le corpus, l'apostrophe par le prénom prédique un sommet affectif à la hauteur de l'extrémité de la situation, Créuse à l'agonie adresse ainsi cette apostrophe à son amant : « **Jason**, ce **m'**est assez de mourir à **tes** yeux / **Empêche** les plaisirs qu'elle attend de **ta** peine ; / **N'attire** point ces feux esclaves de sa haine » (Corneille, *Médée*, V, 5) ; même s'il s'agit de la première adresse à son amant par son prénom, assortie du tutoiement et qu'elle

prédique une relation qui a atteint un stade d'intimité précipité par la situation, elle reste conventionnelle car, nous y reviendrons, le fait d'une femme. Le prénom d'une amante ou d'une épouse prononcé par un homme prend des valeurs différentes, ainsi lorsqu'Assuérus s'adresse à Esther par son nom : « Tous **vos** désirs, **Esther**, **vous** seront accordés ; / Dussiez-**vous**, **je** l'ai dit, et veux bien le redire, / Demander la moitié de ce puissant empire » (Racine, *Esther*, III, 4, v. 1093-1095) on lit dans cette dénomination deux déclarations sous-entendues : la nommer par son prénom atteste son amour et son respect en même temps qu'il affirme reconnaître son identité, celle d'une princesse dont le nom rappelle son origine juive.

Les nombreuses apostrophes à des éléments topographiques qui émaillent les textes prédisent alors une existence paradoxale. Lorsqu'un personnage s'adresse à une ville ou à un pays, il effectue une figure de style puisqu'il s'agit forcément d'une entité inanimée. La poésie du dialogue tragique joue de cette ambiguïté :

Albe où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe mon cher pays et mon premier amour,
Quand entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr : [...].

(Corneille, *Horace*, I, 1, v. 29-34)

Sabine poursuit l'adresse à la ville de Rome jusqu'à la fin de la tirade. Exploitant les potentialités des pronoms personnels des divers rangs et des apostrophes, son discours érige la ville en tant qu'interlocuteur. Les reproches adressés à Rome ainsi que les regrets concernant Albe, confirment la personnalisation initiée par la dénomination en apostrophe.

À travers ces différents exemples, l'on observe que le fait de nommer autrui par son prénom dans la tragédie a essentiellement une fonction de reconnaissance de son existence qui prédique sur sa nature potentiellement interlocutive. Certes, la prédication sous-jacente de relation sociale telle que la définit Delphine Perret (1970) est plutôt amoindrie dans les apostrophes nominales en nom propre, mais dans les rares cas où elles sont effectuées envers des personnages de premier rang, elles prédisent une référence à une culture commune aussi bien qu'elles attestent la reconnaissance de l'autre dans un rapport intime.

iii. Les apostrophes adjectivales

Dans la logique du tableau présenté plus haut²⁸⁸, il convient de s'arrêter sur le cas des adjectifs en apostrophe qui connotent systématiquement l'insulte. En effet, dans les dialogues

²⁸⁸ Chapitre 2, III, C.

tragiques, mais plus généralement dans la langue, la louange ne s’accomplit jamais à travers l’emploi d’un adjectif en apostrophe²⁸⁹. L’adjectif nécessitant habituellement un support nominal pour s’actualiser en discours, les occurrences recensées dans le corpus sont en réalité des cas de substantivation. Les principales occurrences « ingrat(e) », « cruel(le) », « perfide », « inhumain(e) », « insolent », « malheureux » et « lâche » correspondent à des adjectifs substantivables. Autrement, l’adjectif est employé comme épithète d’un nom, par exemple : « **exécrable tigresse** » (Corneille, *Médée*, V, 6), nous y reviendrons. Évidemment, leur nature et leurs effets restent proches des noms communs à valeur dépréciative employés également en apostrophe, mais nous préférons les dissocier car ils opèrent une prédication différente. D’une part l’adjectif en apostrophe est toujours dépréciatif, d’autre part, dire « ingrat », malgré la substantivation opérée par l’emploi en apostrophe, équivaut à une qualification attributive « tu es ingrat », tandis que « monstre », de la même façon que « prince » en apostrophe, revient à classer l’être ainsi désigné dans une catégorie : « tu es un monstre » ou « tu te comportes comme un monstre », ce qui à notre sens n’est pas équivalent. Ainsi, à la différence de Dominique Lagorgette (1998, 354-414) et de Jean-Yves Vialleton (2004, 385-387), nous dissociions les apostrophes nominales et adjectivales.

Les adjectifs en apostrophe sont des injures, conformément à la définition de Courtin dans son *Traité du point d’honneur* : « Les paroles injurieuses sont ce que dans notre langue on appelle proprement des injures ; lorsque l’on donne à quelqu’un des noms ou des épithètes désobligeants, et qui laissent l’image de quelque vice ou de quelques crimes » (1665, 60). Pour qu’elle soit effective, l’injure doit offenser en quelque manière un des droits de celui qui en est le destinataire (l’honneur, les biens, la religion, la famille). S’appliquant à toute sorte d’acte de langage, l’injure en tant qu’incivilité requalifie la personne qui la reçoit. La réception contemporaine de ce concept consiste alors à faire de l’injure ou de l’insulte un acte performatif, malgré l’absence de verbe, produit par certains types de TA (Lagorgette 1998; 2003) auquel s’ajoute, dans les tragédies, un changement de régime de la relation interpersonnelle. Lorsque Pauline échoue à persuader Polyeucte d’abjurer sa foi chrétienne, elle l’interpelle en usant de l’apostrophe « cruel » :

Cruel, car il est temps que **ma** douleur éclate,
 Et qu’un juste reproche accable une âme ingrate,
 Est-ce là ce beau feu ? Sont-ce là **tes** serments ?
 Témoignes-**tu** pour **moi** les moindres sentiments ?

(Corneille, *Polyeucte*, IV, 3, v. 1235-1238)

²⁸⁹ Nous renvoyons au tableau synthétique de Jean-Yves Vialleton qui ne recense aucun cas d’adjectif à valeur laudative (2004, 377).

L'apostrophe embraye un discours de reproches composé d'interrogations rhétoriques et surtout, entraîne un changement de personne interlocutive *via* le tutoiement. Plus loin, elle continue sur le même mode interpellatif : « Que dis-tu, **malheureux** ? Qu'oses-tu souhaiter ? » (v. 1273). L'apaisement qui suit, consigné par le vouvoiement, est rompu par le retour à cette modalité : « **Va, cruel, va** mourir : **tu** ne **m'**aimas jamais » (v. 1289). Les adjectifs en apostrophe ne se contentent pas d'interpeller et de requalifier autrui, cette double prédication initie une reconfiguration de l'interaction qui vire au reproche et à la rupture interactionnelle. L'avant-dernière scène de la *Médée* de Corneille illustre cela à la perfection ; avant de s'envoler sur son char, Médée profère un certain nombre d'injures à Jason :

Lâche, ton désespoir encore en délibère ?
Lève les yeux, **perfide**, et **reconnais** ce bras
 Qui **t'**a déjà vengé de ces petits ingrats : [...]

(Corneille, *Médée*, V, 6, v. 1538-1540)

L'ironie aussi bien verbale que dramatique qui préside à cet énoncé prend Jason à défaut et rend linguistiquement apparente l'élévation physique de Médée. Jason ne s'en défend que faiblement, ses apostrophes « **Horreur de la nature, exécration tigrasse !** » (v. 1549) n'embrayent aucun discours personnalisé. Celles-ci n'ont aucune influence sur la verve de Médée qui poursuit sur le même ton : « **Va, bienheureux amant**, cajoler **ta** maîtresse » (v. 1550), l'apostrophe est construite sur une antiphrase. L'apaisement du ton n'est qu'illusoire. Les apostrophes proférées dans sa dernière réplique résument à elles seules l'évolution tonale de la scène marquée par le jeu sur l'ironie antiphrastique : « **Épargne, cher époux**, des efforts que **tu** perds ; / **Vois** les chemins de l'air qui **me** sont tous ouverts » (v. 1567-1568) et l'invective : « Adieu, **parjure** : **apprends** à connaître **ta** femme » (v. 1578). L'adjectif en apostrophe formule une injure qui, dans ce contexte, est un véritable acte perlocutoire²⁹⁰. Elle entraîne la rupture définitive des deux époux.

L'on observe, notamment chez Racine, une double attitude du locuteur initiant l'injure. Dans certains cas l'apostrophe reste l'affaire d'un vers ou d'un distique, elle est encadrée au

²⁹⁰ La théorie d'Austin distingue trois types d'acte de langage : un acte locutoire (qui existe dans chaque énonciation, par le simple geste de parler), un acte illocutoire (qui consiste à produire une action par sa simple élocution) et l'acte perlocutoire qu'Austin définit ainsi : « Dire quelque chose provoquera souvent, le plus souvent – certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention ou le propos de susciter ces effets » (Austin 1991 [1970], 114). L'injure engendre une rupture entre les collaborateurs de l'énoncé, conséquence d'un acte perlocutoire. L'injurié se retrouve en position de faiblesse vis-à-vis de celui qui profère l'injure. Nous reviendrons sur l'opération d'identification du discours d'*exprobatio* que permet l'injure (chapitre 7, III, A, ii). Nous nous inspirons ici des nombreux articles sur le sujet écrits par Dominique Lagorgette notamment son introduction au numéro 144 de la revue *Langue française* « Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques » (Lagorgette et Larrivée 2004) ainsi que ses développements sur les actes perlocutoires que produisent les insultes (Lagorgette 2014).

sein d'une tirade ou d'une scène par un échange davantage apaisé. Mithridate insultant Monime « **Perfide !** » (Racine, *Mithridate*, IV, 4, v. 1285) ne recommence pas et termine cette tirade qui débutait comme un discours de reproches sur une demande de pardon : « Et désormais **sensible à ma seule bonté, / Méritez** le pardon qui **vous** est présenté » (1321-22). L'injure prend une valeur parenthétique grâce à cette mutation du discours en demande de pardon. Dans d'autres pièces, l'apostrophe injurieuse fait basculer la relation dans une modalité agonale²⁹¹ qui ne connaîtra pas de retour en arrière : « Ah ! **cruel, tu m'**as trop entendue. / **Je t'**en ai dit assez pour **te** tirer d'erreur » (Racine, *Phèdre*, II, 5, v. 670-671) ; ainsi débute la tirade de l'aveu de Phèdre à Hippolyte sans que la reine ne se départisse du tutoiement passionnel.

Le degré d'injure dépend considérablement du type d'adjectif employé pour l'effectuer. « Malheureux » ou « inhumain » requalifient l'allocutaire intrinsèquement quand « cruel » et « perfide » ou « ingrat » font basculer la relation entre les interactants car ils embrayent des reproches *ad hominem*. Le reproche d'ingratitude est à ce titre un des pires actes illocutoires que l'on puisse proférer dans le système d'Ancien régime²⁹².

iv. Les apostrophes nominales

Concernant les apostrophes nominales recensées dans le corpus, nous poursuivons la distinction précédemment opérée²⁹³ en l'affinant. À la suite de ce que nous avons déjà énoncé, nous distinguons les GN selon qu'ils sont déterminés ou non, car la prédication effectuée diffère.

a. Les NC seuls

Un certain nombre de remarques déjà effectuées à propos des adjectifs employés seuls peuvent être reconduites ici. Cependant, le spectre des NC employés seuls, en apostrophe, est plus vaste que celui des adjectifs. La prédication opérée par ces NC en apostrophe est de nature épideictique, soit elle effectue un blâme, soit elle procède à un éloge, mais de même que précédemment : « L'emploi sans déterminant est ainsi beaucoup plus aisé quand il s'agit d'un nom apte à désigner une entité, en l'inscrivant dans une classe (*professeur, femme, enfant*, etc.) ce qui lui accorde automatiquement la possibilité d'une référence virtuelle, » (Détrie 2006, 62). Jean-Yves Vialleton recense plusieurs cas de figure (2004, 377) parmi lesquels nous retenons

²⁹¹ Dans le cas de Phèdre, l'agôn est fantasmé, puisque pour qu'il y ait rupture interactionnelle, il faut qu'il y ait une relation antérieure. À l'inverse, lorsque Bérénice dit « cruel » (IV, 5, v. 1062, 1071 et 1103).

²⁹² Nous renvoyons à ce sujet à la note 2 de la version du discours de *Condamnation sans appel* ou *exprobratio* traduit par Francis Goyet et Laurence Viannès. Ils expliquent que la pire offense qui puisse exister dans le système de valeurs de Vossius est l'ingratitude (Vossius, 2013).

²⁹³ Chapitre 2, III, C.

les « noms de catégorie » ou titres avec ou sans enrichissement possible. Par rapport aux appellatifs courants *Seigneur* et *Madame*, ces titres spécifiques effectuent une prédication supplémentaire en distinguant plus subtilement les allocutaires en fonction du régime nobiliaire sélectionné dans la liste de personnages en amont de la pièce. Ils inscrivent l'interlocuteur dans une classe « dont les membres ont des caractéristiques objectives communes » (Détrie 2006, 63) et qui est donc reconnaissable hors contexte. L'apostrophe dessine alors un horizon d'attente pour le spectateur qui l'entend être attribuée à un personnage. Tel qui est nommé « prince » se comportera en fonction des qualités traditionnellement attribuées à ce type de rôle social. La prédication opérée par l'apostrophe se joue à deux niveaux : le premier est textuel car elle confirme le rôle social inscrit dans la liste des personnages, le deuxième est dramaturgique car elle programme l'attitude du personnage tout comme le comportement des autres à son égard.

Par exemple, le titre « Comte » en apostrophe n'est employé chez Corneille que dans *Le Cid* et *Pertharite* ; « Duc » uniquement dans *Venceslas* de Rotrou et *Pertharite*. Ceux-ci ne supportent pas l'enrichissement. Ils se suffisent à eux-mêmes et d'un point de vue relationnel, ils ne peuvent être utilisés que par un égal ou un supérieur (Vialleton 2004, 378). En fonction du contexte, ils contribuent à la rhétorique de l'éloge ou du blâme. L'on peut rappeler le fameux exemple de Rodrigue interpellant Don Gormas en le nommant « comte » alors qu'il s'agit d'un aîné : « À moi, Comte, deux mots » (Corneille, *Le Cid*, II, 2, v. 397). Cette apostrophe par le titre seul lance l'affront qui se poursuit dans le tutoiement. L'on observe le même phénomène dans *Pertharite*, lorsque Rodelinde s'adresse à Grimoald : l'apostrophe « comte » s'accompagne aussi du tutoiement. En apostrophant autrui par son titre de noblesse, le locuteur effectue un acte de typification qui, de la part d'un inférieur et associé au tutoiement, défie l'interlocuteur en réduisant le personnage à son statut sans pour autant faire montre du respect qui lui est normalement dû. Inversement, lorsqu'un personnage supérieur typifie ainsi un inférieur, il produit un acte d'humiliation en lui rappelant la différence de statut. Grimoald devenu roi joue du contraste entre son nouveau titre et son ancien en interpellant notamment Garibalde de la sorte : « Eh bien ! Quelle espérance, / **Duc** ? Et qu'obtiendrons-nous de ta persévérance ? » (Corneille, *Pertharite*, II, 3, v. 523-524).

Les emplois des titres « Prince » et « Princesse » en apostrophe sont nettement plus courants que les précédents, mais connotent des usages différents. « Prince » est essentiellement utilisé pour distinguer un personnage de roi ou d'empereur, même chose pour « Princesse », d'usage moins régulier que l'appellatif masculin correspondant. Souvent, ce dernier ne

correspond pas à un statut réel (Josabet, épouse du grand prêtre dans *Athalie*, est appelée ainsi par son époux Joad). Dans la bouche de Syroès, l'appellatif se substitue à « Reine » pour interpeller sa belle-mère avec un effet méprisant :

Trêve d'orgueil **Princesse**, il n'est plus de saison ;
La grandeur qui n'est plus n'est plus considérée.
Reine, quand **vous** l'étiez, **je vous** ai révéérée,
Sujette, c'est à **vous** à révéérer les Rois,
Et quand **je vous** commande, obéir à **mes** lois.

(Rotrou, *Cosroès*, III, 3, v. 860-864)

Le déport de l'appellatif royal dans l'illocution au profit du titre de « Princesse » dans l'interpellation entérine par l'apostrophe le ravalement de statut de l'interlocuteur. L'humiliation interlocutive à laquelle procède Syroès est confirmée par la réaction interpellative de Syra qui emploie l'insulte « Perfide » (v. 865) en retour. L'on observe un phénomène semblable avec les appellatifs masculins : Monime interpelle Xipharès en le nommant « Prince » tandis qu'elle ne s'adresse jamais autrement à Mithridate qu'en l'appelant « Seigneur ». Si tous lui donnent du « Madame », le fait qu'elle soit souvent évoquée par le terme « princesse » inscrit dans son statut interlocutif le fait qu'elle est naturellement destinée à Xipharès plutôt qu'à son père. Lorsque le personnel tragique comporte effectivement une reine et une princesse, la distribution des appellatifs respecte cette partition. La reine Cassiope est interpellée de la sorte dans *Andromède* tandis que sa fille est appelée « princesse ». Cependant, en aucun cas le mot « roi » n'est employé en apostrophe par des personnages humains. On le trouve à la seule occasion d'une adresse du dieu Jupiter aux hommes dans *Andromède* : « **Roi, reine, et vous amants, venez** sans jalousie / Vivre à jamais dans ce brillant séjour » (V, 8, v. 1745-1746) où il inscrit une différenciation entre langage des hommes et langage des dieux, qui seuls peuvent se permettre cet appellatif.

À la différence des cas où ces titres sont employés « avec queue » (Vialleton 2004) comme c'est plutôt le cas dans la comédie, les appellatifs employés seuls statufient l'interlocuteur dans son rôle social.

À la suite de Jean-Yves Vialleton (2004, 377), nous distinguons ces titres en apostrophe des noms seuls exprimant non pas une prédication sur le rang mais une relation – comme « ami ». Ils interviennent souvent pour adoucir des actes de langage quelque peu brutaux, telle une exhortation, à la manière d'un *softener*²⁹⁴. Les rares occurrences d'« ami » en apostrophe

²⁹⁴ Le terme est de Brown et Levinson (1987). Il désigne les procédés substitutifs, verbaux et paraverbaux qui permettent d'adoucir un acte de parole qui risquerait d'être menaçant pour l'interlocuteur (Kerbrat-Orecchioni 1996, 55).

dans le corpus s'accompagnent ainsi toujours d'interrogations et / ou d'impératifs qui contiennent un reproche. Elles expriment la joie « Se peut-il faire, **ami**, qu'encor **je te** revoie ? » (Corneille, *Œdipe*, V, 3, v. 1746), adoucissent souvent un impératif « **Ami**, n'**accable** plus un esprit malheureux » (Corneille, *Cinna*, III, 2, v. 851) ou servent de caution « **Ami**, qu'oses-tu dire ? » (Racine, *Phèdre*, I, 1, v. 65). Elles témoignent d'une certaine évolution de la langue tragique car elles n'apparaissent que dans les tragédies de Corneille et Racine.

Dans un dernier temps, il convient de revenir sur ce que Dominique Lagorgette nomme des « injures » (1998), Jean-Yves Vialleton des « épидictiques » (2004, 385-387) et Catherine Détrie des « noms de qualité » (2006, 62-63), autant de façons de désigner les NC non déterminés en apostrophe à contenu sémantique caractérisant. Là où les titres inscrivent l'interlocuteur dans une classe, les noms de qualité construisent une caractérisation de l'allocutaire à partir de ses qualités (Milner 1978, 177-190), exécutant une identification appréciative de l'interlocuteur (Détrie 2006, 66). Mis à part « Tyran » et « Monstre » que prend pour exemples Jean-Yves Vialleton, nous relevons également « Traître », « Tigre » et « Tigresse », les deux derniers consistant en des métaphores²⁹⁵. Dans ces cas, l'insulte se fait par le biais d'une animalisation. Ils ne se prêtent pas à l'expansion caractérisante à la différence des autres appellatifs nominaux ; Jean-Claude Milner propose à leur sujet de les considérer comme des noms non-classifiants, qu'il distingue des noms classifiants tels que « prince » ou « ami » (1978, 295). Ce type d'appréciation rend encore plus lâche la différence entre NC et adjectifs substantivables en apostrophe. Leur fonctionnement morphosyntaxique parallèle se ressent particulièrement dans des emplois comme celui-ci : « **Toi-même, furieuse**, ai-je peu fait pour **toi**, / D'arracher **ton** trépas aux vengeances d'un roi ? » (Corneille, *Médée*, III, 3, v. 827-828). Jason fait sienne la traduction du nom *furor* qui apparaît dans la pièce de Sénèque (1985, III, 2)²⁹⁶. Furetière attestant le terme aussi bien comme adjectif que comme nom et sachant que le nom est le résultat d'une conversion de l'adjectif et que le terme prédique une qualification péjorative quelle que soit sa nature, l'on rencontre ici une limite à la distinction entre adjectifs injurieux et noms d'insulte. Néanmoins, seuls les noms formulent des injures par le biais des métaphores animalisantes. Selon la logique inverse d'un terme de relation comme « ami », ces injures nominales, somme toute beaucoup plus rares que celles adjectivales,

²⁹⁵ La métaphore vient de l'*Énéide* de Virgile, lorsque Didon adresse des reproches à Énée : « Traître, lui dit-elle transportée de colère, tu n'es ni le fils d'une déesse, ni du sang de Dardanus. L'affreux Caucase t'a enfanté sur ses rochers arides, et tu as sucé le lait des tigresses d'Hyrkanie », *En.* IV, v. 366-368, traduction de Desfontaines (Virgile et al. 1913). Cete image semble fondée sur le caractère topique du tigre comme animal cruel.

²⁹⁶ Le terme est enregistré par Furetière comme substantif.

qualifient autrui en le mettant dans une position interlocutive de faiblesse. Elles sont l'exemple même des FTA, soit des termes visant à mettre à mal l'assurance d'autrui. Ce sont des termes d'impolitesse.

Sans expansion à gauche ni à droite, les apostrophes nominales précédemment mentionnées expriment à des degrés divers des relations ou des statuts. L'article zéro, encore plus que dans les cas où le nom est accompagné d'un adjectif, présume que la personne ainsi désignée est susceptible de se reconnaître. Elles opèrent une prédication modulable entre l'identification et la qualification. Si « prince » ou « princesse » identifient assez objectivement et interviennent donc à tout moment dans la scène ou la tirade, « traître » ou « tigre » sont rarement des apostrophes initiales et procèdent ainsi plutôt à une prédication à partir d'une identification déjà effectuée. En ce sens, le caractère topique de la métaphore semble devoir être atténué : ces apostrophes apparaissent d'autant plus véhémentes qu'elles se fondent sur une caractérisation non topique de l'allocataire²⁹⁷.

b. Les NC actualisés avec un déterminant possessif

Les cas de NC seuls restent assez rares car ils sont ressentis comme plutôt brutaux en dehors des appellatifs « classiques » tels que « Madame » ou « Seigneur ». La prédication subjective en apostrophe s'effectue davantage grâce à un GN enrichi du type « mon cher frère ». Sachant que l'actualisation d'un nom en apostrophe est soumise à une contrainte : lorsqu'elle est possible, elle se fait nécessairement à travers l'emploi d'un déterminant défini. Pour cette raison, seuls les articles définis et les déterminants possessifs peuvent déterminer un nom en apostrophe (Détrie 2006, 54-60). L'apostrophe manifestant une relation interpersonnelle, le déterminant possessif de P1 convient particulièrement puisqu'il permet de renforcer l'expression d'une relation entre le locuteur et l'interlocuteur²⁹⁸. L'actualisation par un déterminant possessif dans le corpus fait changer de nature l'apostrophe, ce n'est plus un nom qui la porte mais un syntagme. Le déterminant contribue à la prédication effectuée par l'apostrophe pour connoter des relations sémantiquement interprétables (Détrie 2006, 59-60). Le plus souvent, il consiste à exprimer l'affection du locuteur pour son interlocuteur. À ce titre, nous relevons que généralement, les apostrophes remplissent dans *Les Amours de Pyrame et*

²⁹⁷ Il est permis de mettre en cause ce caractère topique, au moins d'en relativiser la portée. De façon générale, en raison même de l'irrégularité de relation prédicative qu'elle induit, il y a dans toute métaphore « quelque chose qui cloche », selon les propres termes de Georges Kleiber : si l'on dit « Pierre est un lion » pour signifier le courage de Pierre, on utilise un caractérisant qui n'est pas prévu pour être prédiqué d'un homme. Kleiber estime donc, au plan technique, que cette figure relève fondamentalement d'un usage déviant du langage (Kleiber 1999).

²⁹⁸ Le GN « Votre majesté » est tout le temps d'emploi délocutif dans le corpus (Vialleton, 2004, 356-357).

Thisbé essentiellement un rôle d'interpellation, qui reste d'ailleurs relativement discret car elles sont rarement répétées au sein d'une même scène ou d'une tirade. Alors que l'apostrophe par le nom est privilégiée dans ce texte, avant de s'appeler par leurs prénoms (IV, 1), les amants s'interpellent ainsi : « **mon souci** » dit *Thisbé* (II, 2, v. 389) et « **mon âme** » lui répond *Pyrame*²⁹⁹ (v. 397). Le parallélisme entre ces deux apostrophes métonymiques consistant en une désignation sentimentale de soi, à l'aide d'un déterminant possessif affirme l'existence d'autrui selon un postulat lyrique. *Rotrou* reprend « **mon souci** » dans *Hercule mourant* lorsque *Arcas* s'adresse à son amante *Iole* (V, 3, v. 1421). Mais en diachronie, l'on observe une mutation de la portée de ces appellatifs qui tendent à coder non plus une relation interpersonnelle mais de soi à soi. Ainsi, « mon âme », tout comme « mon bras » deviennent des désignations métonymiques de soi qui participent à la mise en œuvre du style pathétique de bon nombre de monologues ou d'apartés, comme le fait *Sophonisbe* à l'issue d'une scène : « **Raffermiss-toi, mon âme, et prends des sentiments / À te mettre au-dessus de tous événements.** » (*Corneille, Sophonisbe*, V, 1, v. 1563-1564). De véritables interpellations tournées vers autrui, ces syntagmes comprenant en germe la P1 en viennent à la représenter exclusivement. Ces apostrophes métonymiques, dont l'emploi reste stable tout au long du siècle, se constituent en stylèmes de l'écriture tragique selon trois modalités différentes. Soit ces apostrophes désignent une partie du corps : « **Viens te montrer, mon sein, qui les a allaités, / Avancez-vous, mes bras, qui les avez portés :** » (*Rotrou, Antigone*, I, 1, v. 13-14), soit un sentiment : « **Parle, ma passion, les tiens [avis] seront suivis :** » (II, 4, v. 624), soit l'apostrophe s'effectue envers une manifestation physique de l'émotion « **Mes sanglots, mes soupirs, commencez ma harangue** » (II, 4, v. 524). Si dans le premier cas, l'affirmation n'apporte pas une information nouvelle, en revanche, l'apostrophe aux sentiments et aux pleurs souligne une attitude scénique. Le geste apostrophique subsume le discours et programme une *actio* oratoire. Cependant, la désignation de soi contaminant l'adresse dans ses modalités

²⁹⁹ Notons par ailleurs que l'emploi de cet appellatif est thématique dans une tirade de *Thisbé* appartenant à l'exposition de la tragédie :

Avec la liberté de la voix et des yeux ;
 Il m'est ici permis de te nommer, **Pyrame**,
 Il m'est ici permis de t'appeler **mon âme** ;
Mon âme, qu'ai-je dit ? c'est fort mal discourir,
 Car l'âme nous fait vivre et **tu me** fais mourir. (I, 1, v. 4-8).

Dans un segment adressé à *Pyrame* absent, *Thisbé* annonce la tonalité lyrique des apostrophes lyriques qui s'effectueront plus tard.

mêmes contribue dans ces cas à l'élaboration d'un style monologal au sein même des dialogues³⁰⁰.

L'emploi des appellatifs familiaux tels « ma fille », « mon frère » retient notre attention parce qu'ils sont régulièrement des supports métaphoriques. Si dire « mon père » à son beau-père³⁰¹ correspond à l'usage civil (*Antigone*, Rotrou), ce syntagme métaphorise à l'occasion d'autres relations familiales (Esther l'emploie pour s'adresser à son oncle Mardochée) dans l'ordre d'une amplification de l'affection, notamment envers un personnage avec lequel aucun lien filial n'existe ; l'empereur Tulle marque de cette manière son respect pour le chevalier romain : « Non, **levez-vous, mon père :** » (Corneille, *Horace*, V, 2, v. 1443). Parce qu'il prédique l'affection et le respect, ce syntagme est employé comme une variante de *Seigneur* dans une ultime confrontation entre Syroès et son père (Rotrou, *Cosroès*, V, 5, v. 1607). De même, Joas n'appelle pas autrement le grand-prêtre Joad qui l'a élevé (Racine, *Athalie*). Cependant, la réciproque n'est pas vraie, le syntagme « ma mère » n'est réservé qu'à un enfant s'adressant à sa parente. En revanche, Jean-Yves Vialleton relève que les membres des chœurs d'*Esther* et *Athalie* s'interpellent par l'apostrophe affectueuse « ma sœur », sans doute du fait d'une contamination non seulement de la parlure religieuse (cet appellatif est le même que celui qu'on emploierait envers une religieuse consacrée) mêlée d'influences antiquisantes³⁰² (2004, 393). *Ma fille* reste le syntagme le plus couramment employé dans un sens métaphorique. Le Roi s'adresse ainsi à Chimène à quatre reprises (Corneille, *Le Cid*, II, 8 et IV, 5) avec une bonhomie qui vise à tempérer les transports de la jeune femme et prend une valeur performative : « **Prends** courage, **ma** fille, et **sache** qu'aujourd'hui / **Ton** Roi **te** veut servir de père au lieu de lui » (II, 8, v. 671-672). Le roi se montre fidèle au précepte selon lequel une jeune fille ne doit pas rester sans défense et sans protection masculine. Auguste en use de même envers Émilie (Corneille, *Cinna*, V, 3, v. 1711) ainsi que le roi envers Cassandre à l'issue de *Venceslas* de Rotrou (V, 9, v. 1859). Esther adopte cette posture envers les membres du chœur des Israélites : « **Mes** filles, **soutenez** votre reine éperdue. / **Je** **me** meurs » (Racine, *Esther*, III, 7, v. 704-705) dans un syntagme qui répète les apostrophes effectuées en II, 1, v. 182 et II, 2, v. 199. Le collectif est interpellé tel un prolongement filial du personnage. Cet appellatif, associé à celui employé envers Mardochée, dessine les contours d'un groupe religieux et

³⁰⁰ Nous développons ce paradoxe plus amplement dans le chapitre 5, III.

³⁰¹ La réciproque est vraie : Clytemnestre nomme son futur gendre Achille « mon fils » dans *Iphigénie* de Rotrou.

³⁰² Il s'agit du syntagme d'allocation entre vestales, mais également entre membres féminins de la pastorale comme on le lit dans *L'Astrée* (Urfé [1612] 2016; 2011) et dans la tragi-comédie pastorale *Les Amours d'Astrée et Céladon* (Rayssiguier 1630), et cela reste à approfondir, mais sans doute aussi des nymphes entre elles.

familial voué à soutenir la reine juive face aux attaques des païens³⁰³. Ces apostrophes consolident la posture d'Esther en ce qu'elle affirme en les prononçant qu'elle n'est pas seule et appartient à une communauté.

Les GN comprenant des déterminants possessifs connotent donc essentiellement l'affection, d'ailleurs, ils sont très souvent enrichis de l'adjectif « cher » : « mon cher frère », « mon cher époux », et l'on rencontre régulièrement le syntagme « mon » + « cher » + NP qui souligne la proximité (« **mon cher Hémon** » Rotrou, *Antigone*, I, 4, v. 127). L'ajout de l'adjectif permet de construire des syntagmes interpellatifs métaphoriques pour désigner des animés comme Adrian lorsqu'il s'adresse à Natalie en la nommant « **ma chère âme** » (Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, IV, 4, v. 1105 et 1140). Malgré la tonalité galante de cet appellatif, tous les termes renvoient au locuteur, l'« âme » en question est celle d'Adrian. Il formule ainsi une double prédication : « vous m'êtes chère » et « je vous considère comme la partie spirituelle de ma personne ». Ces prédicats sont confirmés par leur rejet : « **Moi** l'âme d'un païen ! **Moi** l'âme d'un parjure ! / **Moi** l'âme d'un chrétien qui renonce à sa Loi ! » (v. 1109-1110). Le pronom personnel est mis en tension avec l'appellatif employé par Adrian pour refuser le syntagme qui ne mentionne pas la P1 équivalant à la formule suivante : « Moi, je serais l'âme d'un parjure ! ». Natalie, en réutilisant l'appellatif, démontre tout ce qu'il niait de son identité, elle rejette cette prédication sur elle comme étant fausse.

La formule appellative la plus courante pour exprimer l'affectivité reste « cher + NC / NP », conformément au style épistolaire³⁰⁴. Étant lexicalisée, elle met au second plan la subjectivité du locuteur mais traduit tout autant l'affectivité que les appellatifs composés d'un déterminant possessif et d'un nom par une reproduction du style formulaire :

Dans les appellatifs avec *cher* ou un possessif, il n'y a pas de dimension évaluative à proprement parler (sinon par l'ajout d'une expansion épictictique) : le locuteur ne donne pas une évaluation positive ou négative de l'interlocuteur, il affirme une relation entre lui et le locuteur. [...] C'est cette dimension qui fait que l'on range ici les appellatifs avec *cher* avec ceux précédés du possessif, alors qu'une perspective strictement grammaticale pourrait les faire ranger dans le type avec épithète [...]. L'épithète apporte une dimension évaluative, *cher* affirme une relation et c'est cette relation sur laquelle porte l'évaluation positive. (Vialleton 2004, 393)

³⁰³ Peut-être pouvons-nous avancer une lecture fondée sur la double énonciation particulière au contexte d'écriture et de représentation de la pièce, à l'instar de Mme de Lafayette tel que le rapporte *le Mercure galant* de l'année 1688-1689. Sachant que Racine faisait répéter les pensionnaires de Saint-Cyr devant leur protectrice Mme de Maintenon. L'appellatif « filles » prendrait alors un sens plus restreint si l'on considère qu'Esther est un double de la « mère » symbolique à la tête de l'institution.

³⁰⁴ Ces formules affectives sont non seulement lexicalisées mais appliquent en outre des préceptes discursifs normalisés dans les manuels d'art épistolaire. À ce propos, Cécile Lignereux met en avant que l'affectivité authentique des *Lettres* de Mme de Sévigné à sa fille est cadrée par des pratiques rhétoriques consignées dans les *Secrétaires* (2016).

Dans cette perspective, Jean-Yves Vialleton propose de nommer ces deux types de syntagme des « noms personnels », l'adjectif « cher » opérant une affirmation de proximité affective du même ordre que les déterminants possessifs. L'enrichissement morphosyntaxique à gauche qu'apporte l'actualisation par un déterminant ou l'expansion caractérisante par l'adjectif *cher* en particulier procède du même mouvement prédicatif : l'affirmation d'une relation proche et d'un degré d'affectivité.

c. Les GN avec déterminant zéro

Les occurrences les plus nombreuses d'appellatifs dans le corpus sont les GN composés de la sorte : nom + adjectif (plus rare) ou adjectif + nom (plus courant) car ces syntagmes sont essentiellement composés d'adjectifs qualificatifs classifiants, dont la place traditionnelle reste à gauche du nom, alors que la place d'un adjectif descriptif est plutôt à droite du nom (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 630-631). Cependant, lorsque l'adjectif est étendu par un complément, il se trouve forcément à droite du nom, de même si deux adjectifs sont coordonnés. Dans tous les cas, ces syntagmes présentent un déterminant zéro à leur initiale qui appelle une identification de la personne ainsi désignée en contexte (Détrie 2006, 61-64). Le mécanisme à l'œuvre dans ces appellatifs est le suivant :

Le nom de catégorie [...] et le nom propre [...] peuvent servir de bases à un appellatif épideictique. Ils désignent la personne par la catégorie ou le rôle qu'elle tient provisoirement, une expansion non-classifiante permet la création d'un épideictique. L'expansion ajoute un caractère épideictique ou dégage ce que le mot lui-même contient de flatteur ou d'infamant, mais dans ce dernier cas elle ne fait pas que souligner un trait sémantique dans le nom, elle lui ajoute une dimension évaluative par recours à une topique. (Vialleton 2004, 387)

La double prédication opérée par ces appellatifs (un NP ou un nom de catégorie³⁰⁵ expansé) s'effectue dans deux directions opposées : l'éloge ou le blâme. Ils ne sont jamais neutres et restent ainsi fondamentalement reliés à la nature rhétorique des discours, aussi bien dans les opérations d'*inventio* que de *dispositio*³⁰⁶. Les dramaturges n'exploitent pas de la même façon ces syntagmes. Ils sont fort nombreux chez Rotrou et dans les premières tragédies de Corneille, notamment *Médée*, mais leur fréquence diminue ensuite considérablement dans la deuxième partie de l'œuvre de Corneille puis chez Racine. En revanche, l'on observe une augmentation numérique de ces séquences dans les tragédies saint-cyriennes. De même, ils servent davantage l'épideictique du blâme que de l'éloge³⁰⁷. Par exemple dans *Crisante*, de Rotrou, l'apostrophe

³⁰⁵ Voir chapitre 4, II, B, ii ; et iv, a.

³⁰⁶ Voir chapitres 8.

³⁰⁷ En conformité avec ce que recommande Quintilien, dans *L'Institution oratoire*, l'épithète ne doit pas être employée sans effet : « [...] chez l'orateur, si l'épithète ne produit aucun effet, c'est une redondance. À son tour, l'effet est obtenu, si, sans elle, l'expression a moins de force "Ô crime abominable, monstrueuse passion !" » (1978, VIII, 6, §40, 115). Elle est également à l'origine de métaphores (Quintilien 1978, VIII, 6, §41, 115).

laudative « **belle Crisante** » (IV, 2, v. 999) fait pâle figure face à la horde d'apostrophes déploratives que sont « **faibles pensers** » (II, 4, v. 673), « **Importune raison** » (v. 674), « **Prince malheureux** » (V, 5, v. 1419), « **Monarque malheureux ! Princesse infortunée !** » (v. 1437)³⁰⁸. En diachronie, leur abandon provisoire dans les années 1650-1680 relève des expérimentations liées à la recherche d'un style moins pompeux.

Placé toujours en première position devant un NP, l'adjectif conduit presque systématiquement à une évaluation positive, sauf évidemment lorsqu'Athalie prononce sa fameuse apostrophe « **Impitoyable Dieu** » (V, 6, v. 1774). Cette considération vaut également pour les adjectifs qualifiant un NC : « **puissant roi** » (IV, 3, v. 1159). En revanche, le blâme s'effectue aussi bien par le biais d'adjectifs antéposés « **imprudente rivale** » (Corneille, *Rodogune*, II, 1, v. 419) que postposés au nom qu'ils complètent « **enfants ingrats** » (II, 3, v. 657)³⁰⁹. Dans ces cas, l'adjectif épithète³¹⁰ n'étant pas essentiel à la grammaticalité de l'apostrophe, il ajoute une explication expressive et fait basculer le syntagme désignatif dans le domaine de l'axiologie. « Enfants ingrats » formule un thème : « vous » et un prédicat « êtes des enfants ingrats ». Le thème étant sous-entendu, ces séquences condensent l'information dans une désignation prédicative. Elles associent systématiquement le point de vue du locuteur à la désignation de l'interlocuteur et contiennent en germes une argumentation. Dans des syntagmes où l'épithète vient qualifier des noms comme « roi » ou « enfants », qui correspondent à des désignations objectives sur la foi de critères sociaux et dramatiques, l'adjectif peut sembler surnuméraire et renvoie à l'attitude éthique du personnage discourant. Ces syntagmes en viennent à se constituer en séquences lorsque les adjectifs sont multipliés ou bien complétés, dans les deux sens : « **Trop favorables dieux** » (Corneille, *Horace*, III, 1, v. 760) et « **guerrier trop magnanime** » (V, 3, v. 1759), l'adverbe vient contrecarrer l'éloge esquissé par l'adjectif, la place du groupe adjectival ne change rien au sémantisme du GN apostrophique. Le jeu stylistique sur les qualifications du désigné prend la forme d'une gradation soulignée par le rythme ternaire dans ce vers : « **Infâme, criminel et déloyal Pyrame** » (Viau, *Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1011) L'amplification atteint la taille d'un vers

³⁰⁸ Les grammairiens du XVII^e siècle discutent abondamment sur la valeur sémantique à associer à la place de l'adjectif dans le syntagme, et notamment sur la valeur d'un adjectif comme « grand » (Bouhours 1675, 8).

³⁰⁹ Anne Sancier-Château précise bien que la position de l'adjectif dans le GN n'implique pas forcément une variation sémantique (1993, 122).

³¹⁰ Sur le partage entre la catégorie *adjectif* et la fonction *épithète* dans les grammaires d'Ancien Régime, nous renvoyons à l'article de Françoise Berlan « L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire aux XVII^e et XVIII^e siècles ». Elle procède à une mise au point sur l'évolution des conceptions de l'adjectif et sur sa place en regard du nom qu'il complète (1992).

dans *Bajazet* ; « **Âme lâche, et trop digne enfin d'être déçue** » (V, 3, v. 1462) saturant la personnification du sentiment. L'adjectif devient ainsi le support d'une comparaison :

**Ô frère, plus aimé que la clarté du jour,
Ô rival, aussi cher que m'était mon amour,
Je te perds, et je trouve dans **ma** douleur extrême
Un malheur dans **ta** mort plus grand que **ta** mort même.**

(Corneille, *Rodogune*, V, 4, v. 1653-1656)

Occupant un distique, les apostrophes étendues d'adjectifs sont le support d'une expression élégiaque servie par l'isotopie de l'amour. Laissant apparaître un discours sur soi ainsi qu'un résumé de l'action elles condensent paradoxalement le propos puisque syntaxiquement, elles procèdent à une amplification. L'adjectif vient donc défiger la désignation de l'apostrophe.

À l'inverse, la construction de certains syntagmes en apostrophe figent l'interlocuteur et admettent une valeur prédicative moins évidente. Ainsi en est-il des GN qui tendent à la lexicalisation comme « grand roi » ou « puissant roi » ou « grands dieux » avec adjectif évaluatif antéposé³¹¹ ; ceux-ci ne sont pas sans évoquer des épithètes de nature³¹². C'est encore plus vrai lorsqu'ils intègrent un NP : « **adorable Axiane** » (Racine, *Alexandre*, II, 5, v. 669) ou « **généreux Suréna** » (Corneille, *Suréna*, V, 5, v. 1734). Dans *Bajazet*, l'apostrophe « **brave Acomat** » (I, 2, v. 252 ; II, 3, v. 627 ; III, 2, v. 891), employée à diverses reprises par plusieurs personnages confirme cette hypothèse. Aussi bien d'un point de vue prosodique que syntaxique et sémantique, l'adjectif antéposé dans ces séquences contribue à un figement du locuteur ainsi désigné ; l'épithète de nature « véhicule une information procédurale déclenchant chez le récepteur une représentation prototypique de l'objet qui a pour effet un traitement polyphonique de la séquence et une mise en présence de l'objet évoqué » (Delente 2006, 161). L'apostrophe mettant en jeu une épithète de nature se loge dans les propos de divers personnages parce qu'elle est fondée sur une connaissance commune.

Le même effet de figement est à l'œuvre dans les GN apostrophiques neutres composés de la sorte : déterminant zéro + NC + CDN, plus rares dans le corpus : « **Soldats du Dieu vivant** » (Racine, *Athalie*, V, 5, v. 1730). Avec « **Peuples de la terre** » (III, 7, v. 1162), « **Dieu**

³¹¹ Ces adjectifs employés comme des modalisateurs sont appelés « adjectifs du troisième type » dans la Grammaire méthodique du français : systématiquement antéposés au nom qu'ils complètent et en emploi non prédicatif, ils peuvent être doublement interprétés. Soit ils dénotent le haut degré ou une évaluation du référent, soit ils expriment une attitude affective envers le référent (Riegel, Pelat et Rioul, 2018, 599).

³¹² *La Grammaire méthodique du Français* définit les épithètes de nature comme des adjectifs non déterminatifs « qui expriment une caractéristique traditionnellement associée au nom (commun ou propre) » (Riegel, Pellat, et Rioul, 2018). Dans *L'institution oratoire*, Quintilien considère comme un trope l'*épithéon* dont la définition, correspond à l'épithète de nature, elle ne se fait qu'en « accompagnement », « il leur [aux poètes] suffit qu'elle convienne au mot auquel elle se rapporte » (1978, VIII, 6, §40, 115).

de Jacob » (IV, 6, v. 1472, 1476 et 1501) « **Dieu des Juifs** » (V, 6, v. 1768) et « **enfants d'Aaron** » (IV, 6, v. 1463 et 1466), ils composent une liste d'entités dont la référence figée, empruntant à la rhétorique biblique, équivaut à une apostrophe avec un NP. Le groupe prépositionnel exprime alors une relation d'appartenance qui réduit l'extensité du nom tête. Ces apostrophes sont descriptives. Lorsqu'un adjectif vient modifier le nom à la tête de ce GN, l'on retombe dans la prédication évaluative : « **Inconstante reine du monde** » (Rotrou, *Antigone*, III, 1, v. 659). Plus rares sont les occurrences qui formulent un propos évaluatif sans adjectif comme « **pères sans amitié** » (Viau, *Pyrame et Thisbé*, II, 1, v. 375) qui exprime une qualité, « **horreur de la nature** » (Rotrou, *Crisante*, II, 3, v. 540) pour désigner la partie d'un tout ou « **Recours des impuissants** » (Corneille, *Rodogune*, II, 1, v. 404) qui marque sans surprise l'appartenance³¹³.

Les apostrophes nominales, qu'elles soient actualisées par un déterminant possessif ou non, superposent thème et rhème dans un seul segment. Grâce à leur nature déictique elles interpellent l'interlocuteur, grâce à leur valeur prédicative, elles apportent une nouvelle information à son sujet. Les dramaturges en usent à l'envi pour jouer sur toutes les notes d'une gamme émotionnelle qui va de l'affectif à l'évaluatif.

La valeur fondamentalement prédicative de l'apostrophe contrebalance son rôle syntaxique d'élément hors cadre, apparemment inutile. Certes, elles n'ont aucun caractère obligatoire, car elles sont redoublées par des pronoms d'adresse ou des verbes à l'impératif dans le reste du discours. Leur configuration ornementale combine pourtant en un segment des variations de modalité qui, normalement, s'étalent sur plusieurs vers. Comprenant en leur sein une argumentation, elles donnent du liant au dialogue tout en interrompant sa linéarité. Les segments précédents montrent pour la plupart une certaine économie de moyen. Cependant, régulièrement, des énoncés nominaux sont apposés à une apostrophe³¹⁴, étendant considérablement sa longueur. Ils complètent le sens de celle-ci ou le mettent en question.

C. Les expansions de l'apostrophe : des prédications secondes ?

On aurait tort de penser que l'apostrophe, puisqu'il s'agit d'un élément détaché, n'entretient aucun rapport avec les autres éléments de la phrase. D'un point de vue référentiel,

³¹³ Ce sont les relations sémantiques recensées par *La Grammaire méthodique du Français* qu'explique un CDN (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 347).

³¹⁴ Tel cet exemple : « **Rois, amis d'Attila, soutiens de ma puissance** » (Corneille, *Attila*, I, 2, v. 73) que l'on peut analyser de deux manières : soit il s'agit de trois GN juxtaposés qui occupent la fonction d'apostrophe, soit l'on considère que les deuxième et troisième GN sont apposés au premier.

l'on ne peut nier sa relation avec d'autres éléments de la phrase (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 777), qui peut conduire à la confondre avec l'apposition³¹⁵. Nous devons à ce stade prendre en compte plusieurs problèmes. Déjà, nous ne parlons que d'expansions à l'apostrophe qui sont détachées entre virgules. Or, nous savons combien le critère graphique reste relatif dans les textes du XVII^e siècle. En outre, lorsque l'apostrophe consiste elle-même en un syntagme nominal, la distinction entre l'apostrophe et son apposition relève d'une attitude herméneutique qui impose d'évaluer une hiérarchie entre les éléments, conformément à la définition de la fonction appositive par Franck Neveu : « une mise en séquence de deux segments linguistiques hiérarchiquement ordonnés, constituant une expression désignative complexe composée d'un support actanciel syntaxiquement autonome dans la construction [...] et d'un terme descripteur détaché » (2000, 120-121). Ensuite, lorsqu'on reconnaît l'apposition, elle pose le problème de la prédication car traditionnellement, l'on considère que « le GN apposé correspond à l'attribut d'une phrase à verbe *être* (mieux : d'une proposition attributive réduite, donc sans copule) dont le sujet serait le GN de rattachement » (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 354). Or cette reformulation n'est pas toujours évidente dans la langue classique où l'on peut apposer un GN à déterminant possessif : « **Ennemis du repos qui perdit ces infâmes**, / L'or qui naît sous **nos** pas, ne corrompt point **nos** âmes » (Racine, *Alexandre le Grand*, II, 2, v. 581-582). Un autre problème se pose quant aux limites à attribuer à cette fonction : se limite-t-elle seulement au GN ? Doit-on également intégrer les groupes adjectivaux et les propositions subordonnées relatives qui complètent ces segments ? Enfin, se pose un certain nombre de problèmes liés à la contiguïté entre les éléments. La plupart du temps, les appositions aux apostrophes sont linéaires, ce qui reste une question centrale, car aborder les segments en apostrophe sous l'angle des prédications qu'ils engendrent met en jeu le rapport du GN avec son entourage syntaxique, c'est-à-dire la façon dont ces segments syntaxiquement détachés produisent malgré tout un effet de continuité.

Avant d'entrer davantage dans le détail des différents effets stylistiques de l'apposition à des éléments de personnalisation du dialogue tragique³¹⁶, il convient déjà d'établir dans un premier temps quel type de segments en apostrophe se prête plus ou moins facilement à l'apposition. Ensuite, nous limiterons cette analyse à un premier constat. Étant entendu que le segment mis en apostrophe constitue une prédication, celui qui lui est apposé construit une

³¹⁵ Sur la distinction entre les appositions intégrées et les appositions détachées, nous renvoyons à la mise au point de René Rioul (1983).

³¹⁶ Voir Chapitre 5.

prédication seconde car il remplit les trois propriétés recensées dans l'article d'Eva Havu et Michel Pierrard sur la question :

- i. l'instauration d'un lien prédicatif de type attributif entre un thème et un prédicat [...] mais sans marque verbale de prédication [...]
- ii. un rapport de dépendance de PRED2 envers une prédication supérieure [...]
- iii. position périphérique de PRED 2 par rapport à la structure argumentale de l'énoncé [...] et apport de sens facultatif. (2008)

Si toutes les apostrophes ne sont pas concernées au théâtre par cette prédication seconde, l'apostrophe pronominale privilégie cette construction, fait assez naturel si l'on considère que c'est l'appellatif qui a le contenu prédicatif le plus neutre (il ne prédique que le fait que l'autre est un allocutaire). D'une part, l'appariement d'un pronom non-clitique avec une apposition ne va pas de soi pour tous les linguistes mais en outre, aucun ne mentionne une apposition à un pronom en apostrophe (Caddéo 2006, 34). Pourtant, les pronoms mis en apostrophe accusent un déficit prédicatif qui demande une complémentation. Ils ne remplissent que la fonction déictique de l'apostrophe et ont besoin d'une expansion nominale pour remplir sa fonction descriptive. L'apposition permet non seulement de désambiguïser l'adresse dans le cadre d'un dialogue mettant en jeu plusieurs interactants, mais également, elle contourne le piège de l'impolitesse par une désignation trop brusque comme le serait un segment : « Vous, venez », que nous ne rencontrons pas dans le théâtre classique. Pour contrevenir aux effets incivils d'un pronom d'adresse en apostrophe, *a minima*, il est étendu d'un adjectif : « vous-même » (assez rare, essentiellement chez Rotrou et Corneille) ou « vous seul » (plus fréquent, la plupart des occurrences étant chez Racine et Corneille). Dans un de ses monologues, Mithridate s'adresse à Xipharès absent : « Tout **m'**abandonne ailleurs ? Tout **me** trahit ici ? / Pharnace, amis, maîtresse ? Et **toi, mon fils**, aussi ? » (Racine, *Mithridate*, III, 4, v. 1013-1014). Non seulement l'apostrophe brise la linéarité de la succession de désignations de l'hémistiche précédent qui développait le pronom « tout », mais en plus, l'apposition « mon fils » au pronom non-clitique, prédique le lien filial au lieu du NP, beaucoup plus distancé, réservé à l'autre fils : le traître. Le registre tragique se réalise davantage dans des formules apostrophiques telles celle-ci : « **Vous Dieux qui présidez au sort des diadèmes, / Souverains partisans des intérêts des rois, / Soutenez** aujourd'hui l'autorité des lois » (Rotrou, *Cosroès*, I, 3, v. 198-200). L'apostrophe attaque avec un pronom, auquel est immédiatement apposé un NC, lui-même étendu d'une subordonnée relative. Surtout, ce premier vers apostrophique se prolonge sur une indéniable apposition au pronom qui court sur le vers 199. Ces trois segments coréférents au sujet non-exprimé du verbe à l'impératif « Soutenez » développent le sens restreint du pronom. L'effet est sensiblement le même dans cette apostrophe pronominale issue d'un monologue de

Cléopâtre : « **Toi, son vivant portrait que j'adore dans l'âme** » (Corneille, *Rodogune*, III, 3, v. 884), l'apposition au pronom est censée désambigüiser la référence du pronom sachant que Cléopâtre a deux fils. L'effet produit est similaire lorsque le GN complète un NP en apostrophe : « **Ariane, ma sœur**, de quel amour blessée / **Vous** mourûtes aux bords où **vous** fûtes laissée ! » (Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 253-254). Sachant que le NP en apostrophe seul n'est pas chose courante dans la tragédie, car sans doute ressenti comme un peu brutal, il est plutôt fréquent que dans ce dernier cas, l'apostrophe soit complétée par un segment apposé qui vient apporter les informations descriptives manquantes. Tant syntaxiquement que sémantiquement, le GN « ma sœur » n'est pas indispensable, il apporte une nuance affective à la désignation tout en décrivant l'apostrophé qui n'est pas présenté dans la liste des personnages.

Il devient plus difficile de distinguer l'apport et le support dès lors que l'apposition à l'apostrophe est antéposée au nom :

Fidèle gardien des Destins de ton maître,
 Arbre, que tout exprès mon charme avait fait naître,
 Tu nous défendrais mal contre ceux de Jason,
 Retourne en ton néant, et rends-moi la Toison.

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, V, 4, v. 2026-2029)

C'est le segment le plus court « Arbre » qui fait office d'apostrophe, car il formule le plus objectivement une désignation, quand les deux expansions, la première sous forme de GN au v. 2026 et la deuxième, une subordonnée relative explicative, ajoutent des éléments de description et de narration³¹⁷ qui sont inessentiels, tant d'un point de vue syntaxique qu'énonciatif.

En ce qui concerne les apostrophes nominales, une distinction de taille doit être faite entre des GN qui reformulent des apostrophes et des véritables prédications secondes. Dans cette allocution de fin de scène : « Adieu, **madame**. Adieu, **trop aimable ennemie** » (Corneille, *Tite et Bérénice*, III, 2, v. 820), même si les apostrophes sont coréférentes au sein d'un même vers, le fait qu'elles ne soient pas contigües invite à interpréter la deuxième apostrophe oxymorique comme une reformulation de la première, et non comme une prédication seconde. Les tragédies de Rotrou regorgent d'occurrences comme celle-ci : « **Ô redoutable esprit, ô Marâtre cruelle** » (*Cosroès*, IV, 1, v. 1117). Les deux GN en apostrophe désignant la même personne, la distinction entre l'apostrophe et son expansion est rendue difficile par le fait qu'ils sont interchangeable. L'on ne peut soutenir que le deuxième est une expansion du premier ou

³¹⁷ Nous détaillerons dans le chapitre 5 les différents effets stylistiques de ces expansions.

inversement. Nous les distinguons des cas plus propices à l'interprétation en prédication seconde comme celui-ci :

Ô mon fils ! ô ma joie ! ô l'honneur de nos jours !
Ô d'un Etat penchant l'inespéré secours !
Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace !
Appui de ton pays, et gloire de ta race !
Quand pourrai-je étouffer dans **tes** embrassements
L'horreur dont **j'**ai formé de si faux sentiments ?

(Corneille, *Horace*, IV, 2, v. 1141-1146)

Les quatre apostrophes mises en relief dans la première partie de ce sizain sont coréférentes au déterminant possessif du GN locatif « tes embrassements » (v.1145) qui nous semble résumer par son contenu sémantique l'émotion qu'implique la série initiale. Le Viel Horace s'adresse à son fils absent dans une cascade d'apostrophes entre lesquelles nous pouvons distinguer des niveaux hiérarchiques. Les deux premiers vers contiennent des apostrophes construites à l'aide de la particule *ô* qui syntaxiquement, sont relativement indépendantes. Leur ordre n'est pas véritablement contraint, mais l'enchaînement choisi est sans doute le plus équilibré du simple fait qu'il marque une gradation ascendante dans la longueur des GN. L'ordre des syntagmes est justifié par leur contenu sémantique : « mon fils » est une apostrophe plus désignative que les suivantes qui pourraient tout à fait être des attributs de ce sujet : « mon fils, tu es ma joie, l'honneur de nos jours, l'inespéré secours d'un état penchant ». L'interprétation de ces segments en prédicats seconds tient à partir du moment où l'on considère « mon fils » comme une première prédication. Dans les deux vers qui suivent, peut-être ne faut-il pas surinterpréter l'absence de la particule *ô* et considérer qu'il s'agit d'appositions également à la première apostrophe³¹⁸ ou simplement d'apostrophes apposées aux premières, mais sur un registre moins émotif comme le dénote l'absence de *ô* lyrique. Ce genre de séquence est très courant chez Rotrou et Corneille et notamment dans les prologues mettant en scène des divinités :

LA FRANCE, à La Paix.
Adorable souhait des peuples gémissants,
Féconde sûreté des travaux innocents,
Infatigable appui du pouvoir légitime,
Qui dissipez le trouble et détruisez le crime,
Protectrice des arts, mère des beaux loisirs,
Est-ce une illusion qui flatte **mes** désirs ?
Puis-**je** en croire **mes** yeux, et dans chaque province
De **votre** heureux retour faire bénir **mon** prince ?

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, Prologue, 5, v. 167-174)

³¹⁸ Nous renvoyons notamment à l'analyse que fait Catherine Détrie des apostrophes dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Parfois, le *ô* lyrique permet de distinguer une apostrophe d'une simple apposition (2003, 36).

Ici, chaque apostrophe est une reformulation de la précédente et la suivante. Leur ordonnancement est purement rhétorique et un raisonnement en termes de prédication seconde n'a pas lieu d'être.

Il se dégage de ces premières observations menées sur les apostrophes que ce sont essentiellement les pronoms personnels, les NP et GN courts et peu descriptifs qui se prêtent facilement à la prédication seconde à travers l'apposition. Celle-ci vient remplir une place descriptive laissée vacante ou peu développée.

L'apostrophe excède souvent sa propre capacité descriptive en contenant par sa simple mention les germes d'une argumentation : elle concède une place ou un rôle au personnage interpellé de la sorte qui restreint sa position discursive. Si en plus elle est augmentée d'une expansion, elle prolonge alors son propos sur plusieurs vers et de la sorte, l'interlocution argumentative prend la place du propos. Le discours se tient donc au cœur même des éléments de l'interlocution.

Conclusion partielle : les apostrophes, des embrayeurs discursifs paradoxaux

Ce parcours non exhaustif des réalisations apostrophiques dans les dialogues tragiques nous a permis d'établir que le traitement syntaxique de la question est hérité des premières définitions rhétoriques. L'apostrophe rhétorique, définie dès Quintilien comme une figure instaurant aussi bien une rupture que créant de la continuité dans le discours, occupe une place privilégiée au théâtre, non seulement parce que ce genre littéraire discursif s'y prête particulièrement, mais également parce que c'est sans doute dans les tragédies classiques que la figure est le plus largement utilisée. Mais elle demeure une figure paradoxale, tout d'abord dans son acception rhétorique où elle signale un traitement de la langue à la fois grandiose et banal, parce que la figure reste courante dans le théâtre du XVII^e siècle, mais également dans d'autres genres et bien au-delà de l'époque classique :

C'est ainsi qu'au-delà des frontières et des siècles les grands sentiments qui remuent si fortement l'âme des femmes et des hommes, se manifestent à travers une même figure artificielle. Paradoxe sublime : la violence insoutenable d'une passion, d'une détresse, touche d'autant plus fortement notre sensibilité, excite d'autant plus vivement nos émotions, qu'elle se sert, pour s'articuler linguistiquement, de ce leurre que les maîtres de Rhétorique recommandent à leurs élèves. Nous touchons là à un secret de la rhétorique : à l'aide de ses figures elle nous permet d'accéder, comme l'a souligné Bernard Lamy, aux vérités obscures. (Leiner 1991, 49)

Cheville figurale du discours passionnel, l'apostrophe s'inscrit dans une tradition rhétorique aussi bien qu'elle surprend et fait sursauter le lecteur ou le spectateur. Grâce à cette nature spectaculaire, nous sommes autorisée à effectuer des parallèles entre les apostrophes figurales et les interpellations *ad hominem* fort nombreuses, et syntaxiquement indistinctes des premières, mais produisant régulièrement les mêmes effets par l'activation d'une mémoire syntaxique.

De ce traitement unifié de la figure rhétorique et grammaticale découle un deuxième paradoxe : les segments en apostrophe constituent des traits stylistiques aussi bien spectaculaires que discursifs. Par leur détachement et leur prédicativité, toutes les apostrophes syntaxiques remplissent des missions discursives qui influencent à divers degrés le reste du dialogue et même de l'action. Même s'il s'agit d'outils fondamentalement interlocutifs, elles révèlent également une attitude du locuteur envers son interlocuteur qui sélectionne tel ou tel type d'appellatif adapté à un positionnement conversationnel délibéré. Figurales ou non, les apostrophes contribuent alors à la rhétorique du discours théâtral. Cette figure est l'occasion d'un cheminement : de la rhétorique à la syntaxe, elle invite l'herméneute à adopter une lecture rhétorico-stylistique de ces segments et de leur influence sur le discours.

Dès lors, qu'elles soient limitées à un syntagme ou étendues par des prédictions secondes, les apostrophes fonctionnent dans le dialogue tragique comme des embrayeurs discursifs paradoxaux. Assurant une continuité avec ce qui précède en nommant ou renommant un être présent ou absent, elles effectuent en même temps de brusques ruptures dans la linéarité du dialogue. Stylèmes du dialogue tragique dont elles assument tous les paradoxes, elles en garantissent aussi bien la logique que les sursauts irrationnels.

CHAPITRE 5 : POUR UNE LOGIQUE DISCURSIVE DU DIALOGUE TRAGIQUE

Nous avons déjà abordé l'importance du rôle des expansions aux apostrophes nominales et pronominales. Cependant, les réalisations interlocutives du dialogue tragique ne se limitant pas à l'apostrophe, il convient d'étendre nos analyses sur la prédication seconde à tous les outils de l'adresse et de la désignation de soi car c'est un fait constant dans le dialogue que les pronoms, aussi bien de P1 et P2 que de P4 et P5 sont expansés par des GN en apposition ou bien des subordinées relatives. L'on observe même un phénomène proche de la surenchère dans certaines tragédies. Davantage encore que le paradoxe propre à la figure de l'apostrophe dans le dialogue théâtral, nous lisons dans cette propension à l'expansion un enjeu crucial de l'interlocution au sein du dialogue tragique. Les dramaturges s'efforcent de démultiplier les répercussions de la personnalisation grammaticale³¹⁹ du dialogue parce que tout ce qui peut être dit sur l'interlocuteur sert l'action ou la représentation éthique des caractères. Cependant, ces segments prolongeant les seuls outils du *dit* tendent à conférer un style *écrit* au dialogue, qui entre en tension avec sa personnalisation. Quand l'ordinaire privilégie une formule directe comme : « vous, ne me parlez pas de cette façon », le dramaturge va lui substituer une formule plus polie telle : « Mais **vous, qui me parlez d'une voix menaçante, / Oubliez-vous ici qui **vous** interrogez ? » (Racine, *Iphigénie*, IV, 5, v.1341-1342). Agamemnon adoucit la menace que sous-tend son interrogation par l'ajout d'une expansion caractérisante qui participe à la personnalisation du dialogue grâce à sa coréférence avec le pronom personnel tout en apportant des détails sur l'attitude de son interlocuteur.**

Ces phénomènes d'expansion montrent une tension entre l'interpellation et la délocution qui trahit un problème plus vaste de concurrence entre le dialogue et le récit. La langue tragique, parce qu'elle est fondée sur une négociation permanente entre le *dit* et l'*écrit* (Larthomas 2005), fait voir au cœur de son interlocution des paradoxes entre interlocution et délocution médiatisés dans les discours et diversement mis en œuvre chez chaque auteur. Ainsi, au cœur même du partage entre les deux principaux modes d'énonciation de la parole théâtrale, le dialogue et le monologue, se négocient des tentatives de faire échouer l'interaction ou bien de la raviver,

³¹⁹ Pour une définition complète et problématique de ce terme, nous renvoyons au chapitre I, B.

diversement illustrées par les dramaturges du XVII^e siècle, qui impriment un constant mouvement de balancier à l'écriture des discours.

I. Le détachement au service de la prédication

Après avoir établi que l'apostrophe sert d'embrayeur discursif au dialogue tragique, il convient ici de voir dans quelle mesure les pronoms toniques des personnes de l'interlocution jouent un rôle équivalent à travers leurs expansions, en s'inspirant du traitement unifié que Mats Forsgren réserve aux compléments nominaux en position détachée (2000). En prenant en compte leur commune valeur prédicative, il propose de considérer les trois fonctions adnominales ensemble – apposition, attribut et épithète – à partir du critère commun de la prédication seconde³²⁰. Effectivement, les marques de l'interlocution, hormis les apostrophes, constituent des outils de langue non prédicatifs (Moignet 1981), qui se prêtent volontiers à la complémentation prédicative. Dans la tragédie classique plus que dans les autres genres littéraires, cette potentialité est largement exploitée par les dramaturges.

A. L'apposition : une autre apostrophe ?

Tout comme l'apostrophe, l'apposition connaît une double acception grammaticale et rhétorique, mais la fonction ne retient pas l'attention des théoriciens du XVII^e siècle (Neveu 2000a, 6). Lorsqu'elle est envisagée en rhétorique, elle est classée parmi les figures de construction³²¹ dans la plupart des manuels qui l'identifient comme telle du fait de sa coréférence avec un syntagme support :

L'Apposition est un complément purement explicatif et accidentel en un ou plusieurs mots, ajouté sans conjonction ou sans conjonctif à un nom propre ou commun ou à un pronom personnel, et qui s'en détache par l'espèce de séparation que nous indiquons dans l'écriture par la virgule. (Fontanier 2009, 296)

Cette large définition traite l'apposition sous l'angle de la *dispositio*. Il s'agit d'un ajout. En linguistique, l'apposition est encore comprise comme héritée de la construction latine *urbs Roma* et a été longtemps faussement associée au génitif alors que le rapport qu'elle décrit est une équivalence comme l'exemple suivant semble le montrer : « **Moi l'âme d'un païen ! moi l'âme d'un parjure ! / Moi l'âme d'un Chrétien qui renonce à sa loi !** » (Rotrou, *Le*

³²⁰ Il nuance tout de même ce jugement en soulignant que l'épithète est moins prédicative que les autres (Forsgren 2000, 33-34). Néanmoins, nous ne traitons pas l'attribut qui relève du prédicat verbal principal de la phrase et non pas d'une prédication seconde à partir d'un outil interlocutif.

³²¹ À la suite de Dumarsais dans l'*Encyclopédie* (Diderot, D'Alembert, et Bacon 1751), Fontanier classe l'apposition, avec le *pléonisme* et l'*explétion* parmi « Les figures de construction par exubérance » (2009, 296).

Véritable Saint Genest, IV, 4, v. 1108-1109). L'on pourrait penser qu'on tient ici une des rares appositions latines du corpus mais en réalité, même si le détachement n'est pas signalé par la ponctuation, il est présupposé dans la prosodie.

En effet, d'un point de vue diachronique, le critère principal de l'ajout est subsumé par celui du détachement³²², qui introduit la prédication seconde. Les appositions posent également un problème catégoriel. La tradition latine tend à ne considérer comme telles que les GN, mais depuis la fin du XIX^e siècle, les débats entre grammairiens promeuvent une ouverture de la fonction à l'adjectif, ainsi qu'aux NP. Le critère hiérarchique qui consiste à lire l'apposition comme un apport vis-à-vis d'un support, aussi bien informationnel que dispositionnel conduira notre démarche. L'apposition est donc entendue comme une relation entre :

(i) un support actanciel syntaxiquement autonome dans la construction, (ii) pivot argumental interprédicatif, (iii) occupant une position référentielle dans l'énoncé, (iv) susceptible par conséquent d'être engagé dans une chaîne de référence, d'y tenir le rôle de pointeur nominal ou pronominal, et donc de participer activement à la cohésion textuelle, (v) présenté par l'encodeur comme non fini au plan informationnel et appelant une expansion de nature sémantique non restrictive, [...]

et :

(i) un terme descripteur détaché, (ii) occupant une position périphérique à la structure argumentale de l'énoncé, (iii) de nature variée mais nécessairement compatible avec la caractérisation actancielle (descripteur adjectival, participial, nominal déterminé, nominal non déterminé, nominal absolu, nominal prépositionnel), (iv) formant un apport dont le fonctionnement syntacticosémantique est régi par un mécanisme d'incidence exercé en direction du support, et confirmé par des faits rectionnels (accord en nombre, voire en genre), (v) définissant avec son point d'appui une sphère actancielle affectée d'une forte coalescence, observable, sur la ligne de l'énoncé, à la tendance marquée de son évolution dans la zone de localité du support, qu'il lui soit antéposé ou postposé, (vi) dont la fonction générale est de prédiquer les propriétés de son contrôleur, soit par extraction directe d'une qualification actancielle, (vii) formant un prédicat second, de type attributif, mais non fini au plan syntacticosémantique [...]. (Neveu 2000b, 121)

Cette définition qui présente l'avantage de sa complétude insiste sur la valeur informationnelle de la relation entre le terme support, qui présente un déficit dans ce domaine et le terme apport, qui livre une prédication seconde déduite des qualités du support. Cependant, Franck Neveu ne revient pas ici sur l'éventualité d'un premier terme déjà détaché, comme c'est le cas lorsque l'apposition complète une apostrophe. Or, la plupart des cas que nous rencontrons dans le corpus sont des appositions à un premier terme qui est souvent lui-même détaché en apostrophe. Dans les dialogues tragiques, le segment apposé complète la plupart du temps des segments interlocutifs (pronoms personnels, déterminants possessifs et apostrophes). N'ayant pas véritablement de fonction grammaticale, le nom ou GN mis en apposition permet de compléter l'identification de la personne désignée en rappelant un trait particulier de celle-ci, ou en lui

³²² Sur le modèle d'*Urbs Roma*, l'apposition sans détachement mais avec simple coréférence a progressivement été éclipsée par l'apposition canonique avec détachement. Nous ne traiterons que du modèle détaché, qui programme une prédication seconde.

donnant un équivalent périphrastique ou éventuellement en levant une ambiguïté sur l'identité de la personne, ce qui reste assez rare dans le dialogue tragique (Dubois, Giacomo-Marcellesi, et Guespin 1999 [1994], 46). Nous la considérons comme une figure dérivée de l'adresse et de la désignation qui participe activement à la stylisation de la personnalisation du dialogue tragique.

La perspective énonciative nous conduit à distinguer l'apostrophe, lorsqu'elle est coréférentielle à un pronom personnel clitique, de l'apposition :

Que cherches-tu **tigresse** ? Eh bien, **me** voilà morte !
Tu viens donc, **inhumaine**, en ces bords malheureux,
 Pour épier **nos** esprits amoureux ?

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, IV, 2, v. 876-878)

Nous préférons analyser « **tigresse**³²³ » et « **inhumaine** » comme des apostrophes. Prosodiquement distinctes du reste du vers par l'élévation de ton qui accompagne leur prononciation et jouant clairement un rôle désignatif, ces apostrophes pourraient pourtant être considérées comme des appositions aux pronoms « tu » (v. 876 et 877). En fait, le parallèle énonciatif entre les apostrophes et les pronoms détachés s'effectue grâce aux appositions. La mise en place d'une même relation de prédication seconde, où le premier segment est voué à désigner et le deuxième à caractériser, à la fois confirme le rôle interlocutif des pronoms et apostrophes tout en effectuant des distinctions bienvenues au sein de vers dont le mode de liaison principal est la juxtaposition. Dans cette configuration, il n'est pas rare de trouver une apposition à un déterminant possessif : « **Ennemis du repos qui perdit ces infâmes**, / L'or qui naît sous **nos** pas ne corrompt point **nos** âmes » (Racine, *Alexandre le Grand*, II, 2, v. 581-582). À la fin d'une réplique qui use à l'envi du *nous* inclusif, l'apposition frontale vient décrire la posture belligérante du groupe au sein duquel s'inclut Porus. Syntaxiquement, l'apposition ne tient que sur le déterminant possessif, mais référentiellement, la réplique étant saturée d'occurrences d'un *nous* exclusif frisant le *nous* de majesté, ce syntagme transcende les bornes de la phrase graphique.

En revanche, les nombreux cas d'apposition à une apostrophe nominale sont plus délicats à analyser et demandent d'adopter une attitude herméneutique :

Prince l'espoir des bons, et l'effroi des pervers,
 Une image de Dieu, Roi du bas univers,
 Arbitre souverain des fortunes humaines,
 Si pour distribuer et le prix et les peines,
 Et discuter le droit avec un juste soin,
 De l'une et l'autre oreille un Monarque a besoin ;

³²³ La métaphore de la tigresse rappelle les reproches de Didon adressés à Énée au chant IV. Voir note 294.

Après avoir ouï ma mauvaise fortune,
L'équité vous oblige à m'en accorder une,
Pour vous justifier la plus sincère foi,
Qu'un fidèle vassal eut jamais pour son Roi ; [...].

(Rotrou, *Bélisaire*, V, 5, v. 1727-1736)

Cette apostrophe prononcée par Bélisaire se jetant aux pieds de l'empereur fournit un bel exemple d'une structure appositive complexe. Le titre « Prince » convient bien à l'apostrophe non seulement parce qu'il s'agit d'un appellatif, mais en outre car c'est le premier terme du passage. Mais celui-ci est complété par plusieurs GN : « l'espoir des bons », « l'effroi des pervers » et « une image de Dieu » sont des appositions déterminées placées à droite de l'appellatif. La détermination est rendue possible par cette position (Picabia 2000, 72). Grâce à celle-ci, nous pouvons discriminer les appositions de l'apostrophe. En revanche, les deux GN qui les suivent « Roi du bas univers » et « Arbitre souverain des fortunes humaines » non seulement pourraient être aisément déplacées avant « Prince », mais en outre, leur distinction d'avec une apostrophe ne repose que sur une interprétation stylistique. En effet, nous avons déjà constaté que l'appellatif avait un contenu prédicatif explicite pauvre, à la différence de son contenu prédicatif implicite qui, ici, exprime une relation sociale de sujétion (Perret 1970). Les apostrophes déterminées et non déterminées viennent ainsi remplir cet espace prédicatif laissé vacant. En disant « Prince », Bélisaire manifeste qu'il s'adresse à lui, mais les appositions laudatives à ce nom développent un discours sur cet allocutaire tout en continuant de l'interpeller, tout du moins, on l'admet des appositions non déterminées que l'on pourrait extraire du contexte sans qu'elles perdent leur valeur allocutive.

Finalement, les cas d'apostrophes en quelque sorte redoublées telle celle-ci posent étrangement moins problème : « **Conseillers inhumains, pères sans amitié, / Voyez** comme ce marbre est fendu de pitié » (Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, II, 3, v. 375-376). Proférés par Pyrame envers ses parents et ceux de Thisbé mais en leur absence, ces deux GN se révèlent interchangeables. Une fois admis le fait qu'ils consistent en une apostrophe, toute liberté est laissée à l'herméneute de penser que le premier ou le deuxième segment fonde l'apostrophe quand l'autre en est une apposition. L'absence d'expression du sujet clitique ne facilite pas l'interprétation d'autant plus que l'apostrophe entretient souvent un rapport avec l'impératif assimilable à celui d'un sujet non exprimé (Wilmet 2010 [1997], 505). Ici trois interprétations se concurrencent, sachant que rien n'empêche d'affirmer qu'il s'agisse de deux apostrophes.

Syntaxiquement semblables, appositions nominales et apostrophes s'associent également en ce qu'elles consistent l'une et l'autre en prédications ajoutées au prédicat

phrastique. Les similitudes conflictuelles qui existent entre l’apostrophe et l’apposition entretiennent les difficultés de distinction qui président à leur analyse. La coréférence entre l’apposition et son support nominal ou pronominal étend la désignation à celle-ci. Ainsi, *La Grammaire critique du français* ne cesse de revenir sur la délicate question des frontières entre l’une et l’autre fonction ; elles sont constamment associées dans les analyses de Marc Wilmet (2010 [1997] , 505, 611) qui explique souvent l’une par l’autre. Mais à sa suite, nous sommes invitée à lire les apostrophes pronominales étendues par une apposition nominale de la sorte³²⁴.

**Noble et brillant auteur d’une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d’être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois !**

(Racine, *Phèdre*, I, 3, v.169-172)

Le problème de la frontalité se pose particulièrement dans un exemple tel celui-ci. En effet, l’on est tenté de lire le GN initiant ce quatrain comme une apostrophe, mais cette interprétation est rendue caduque car le pronom tonique qui débute le vers suivant est purement désignatif. Ainsi, « Noble et brillant auteur d’une triste famille », et « Soleil » sont des appositions à l’apostrophe « Toi » si l’on suit Marc Wilmet. La subordonnée mise en relief constitue une expansion explicative du pronom et non une apposition, nous y reviendrons. Autrement dit, c’est la valeur nominale du groupe qui préside à l’interprétation en apposition aux dépens de l’apostrophe. Cependant, nous avons établi que le NP avait une valeur désignative proche du pronom dans les apostrophes³²⁵, et dans cet exemple, l’on pourrait intervertir les mots « Toi » et « Soleil ». D’un point de vue référentiel, le problème tient au fait que le mot « Soleil » peut être compris comme un NC et comme un NP. Soit ce NP est bien une apposition, soit on le considère comme une apostrophe, même si celle-ci a le même référent que le pronom personnel. Comme l’observe Delphine Denis, les limites entre l’apposition et l’apostrophe sont régulièrement poreuses lorsqu’elle désigne la même entité que le sujet ou l’objet. Dans ce cas, seule l’intonation permet de faire la différence (Denis et Sancier-Château 1997, 40). Évidemment, cette difficulté s’accroît dans des cas où l’apostrophe est répétée (Détrie 2003, 35). Seule la linéarité de l’énoncé nous permet de trancher ici et de conduire une interprétation dans laquelle « soleil »

³²⁴ Sa proposition de lire les apostrophes comme des appositions à un sujet non exprimé du verbe à l’impératif invite à hiérarchiser les apostrophes en fonction de leur degré d’allocutivité (Wilmet [1997] 2010, 611). Le plus haut degré serait atteint par les apostrophes pronominales et les apostrophes nominales contiendraient une désignation au second degré. De ce fait, lorsqu’un énoncé contient les deux formes, l’on considère que le GN est apposé à l’apostrophe pronominale et non pas qu’il y a deux apostrophes. Voir chapitre 4, II, A et B.

³²⁵ Voir chapitre 4, II, B, ii.

serait un NP apposé au pronom dont il vient désambiguïser la référence à la manière d'une anaphore résomptive des autres groupes apposés.

Gardons néanmoins à l'esprit que les cas d'appositions à des pronoms non-clitiques, tout à fait saillants lorsqu'il s'agit de *moi* et *toi*, sont courants dans les dialogues tragiques (Caddéo 2006) comme en témoigne cette fameuse apostrophe à l'épée de Don Diègue :

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

(Corneille, *Le Cid*, I, 3, v. 255-260)

Le pronom non-clitique est étendu de deux appositions nominales à droite qui construisent un discours descriptif antithétique (l'épée étant décrite comme un « instrument » vers 255 et un « ornement » vers 256). Le rapport des deux termes à la rime construit un miroir contrasté de l'*ethos* du locuteur. Par rapport à l'apostrophe au « Soleil » émise par Phèdre, qui réalise une pointe quelque peu inattendue, celle de Don Diègue à son épée s'accompagne probablement d'un geste qui la désigne. L'apostrophe contient alors une dimension déictique supplémentaire dont le rôle approche celui d'une didascalie interne.

Par rapport à celles qui précèdent, qui ressortent de la pointe ou de l'énigme, l'apposition est beaucoup plus claire lorsqu'il s'agit de groupes nominaux coréférents à un pronom *je* comme dans l'exemple suivant :

**Veuve du jeune Crasse, et veuve de Pompée,
Fille de Scipion, et pour dire encore plus,
Romaine, mon** courage est encore au-dessus ; [...]
J'ai vu mourir Pompée, et ne l'ai pas suivi ;

(Corneille, *La Mort de Pompée*, III, 4, v. 990-995)

Au début d'un discours qui vise à éveiller la pitié de sa César pour sa personne, ces quatre GN descriptifs apposés au pronom sujet « je » participent à l'érection discursive de l'*ethos* admirable de Cornélie. Elle projette ainsi à la face de son interlocuteur plusieurs représentations de sa personne afin qu'il renonce à l'exécuter et consente même à prendre son parti contre les égyptiens. Malgré leur sens descriptif, les appositions consistent en des jalons argumentatifs, notamment lorsqu'elles interviennent dans l'entourage de la P1. Elles développent le contenu descriptif pauvre du pronom pour assurer une posture éthique persuasive :

Seigneur, je viens à **vous**. Car enfin aujourd'hui
Si **vous m'**abandonnez, quel sera **mon** appui ?
**Sans parents, sans amis, désolée et craintive,
Reine longtemps de nom, mais en effet captive,**

Et veuve maintenant sans avoir eu d'époux,
Seigneur, de **mes** malheurs, ce sont là les plus doux.
Je tremble à **vous** nommer l'ennemi qui **m'**opprime.

(Racine, *Mithridate*, I, 2, v. 133-139)

Dans ce quatrain qui fait office de *captatio* au début de la tirade de Monime adressée à Xipharès, les GN caractérisant la P1 se trouvent en position frontale et paraissent syntaxiquement dépendants d'un déterminant possessif « mes » car le GN « mes malheurs » résume la série « Sans parents [...] époux ». Pourtant, ces GN étant encadrés par les deux mentions du pronom sujet dans les vers précédents et suivants³²⁶, nous en déduisons qu'il s'agit d'appositions au pronom « je » du v. 139. En effet, la position frontale est privilégiée pour les appositions à un pronom dans le registre tragique. Placées à gauche de leur référent, les appositions consistent en des GN non déterminés tandis que placées à droite, elles peuvent l'être.

Si la première personne du singulier reste le support privilégié de l'apposition dans la perspective d'une construction éthique du locuteur, les appositions au *nous* sont également remarquables : « **Confidents tout ensemble, et rivaux l'un de l'autre**, / **Nous** ne concevions point de mal pareil au **nôtre** » (Corneille, *Rodogune*, II, 4, v. 691-692). Dans son acception inclusive, le pronom sujet « nous » supporte très bien les expansions nominales apposées en position frontale. Dans cet exemple, elles anticipent la référence du pronom en résumant la situation dans laquelle se trouvent Antiochus et son frère Séleucus.

D'un point de vue sémantique, la grammaire traditionnelle considère que l'apposition entretient un rapport d'identité référentielle avec son support assimilable à la relation entre un attribut et son sujet (Riegel, Pellat, et Rioul 2018, 354). Le GN occupant cette fonction introduit souvent la cause de la prédication principale ou éventuellement explicite une relation concessive et temporelle (Picabia 2000). Autrement dit, les appositions ne se contentent pas de caractériser leur support, elles construisent un véritable discours sur celui-ci qui, dans le registre tragique, prend la forme d'une argumentation. Atalide débute ainsi sa tirade de pénitence adressée à Roxane :

Je ne viens plus, **Madame**, à feindre disposée
Tromper **votre** bonté si longtemps abusée.
Confuse, et digne objet de vos inimitiés,

³²⁶ L'on convient dans cet exemple qu'il est difficile de soutenir la thèse d'une apposition à un déterminant. Il nous faut plutôt convoquer la thèse d'une identification mémorielle, sur le même principe que l'anaphore mémorielle qui repose sur le renvoi à un « référent saillant, c'est-à-dire manifeste, présent dans la mémoire immédiate des énonciateurs » (Fournier 2002, 181), en l'occurrence, le *je* initiant et terminant la tirade. L'on tient ici une preuve supplémentaire que la ponctuation ne doit pas être comprise au premier degré dans les textes du XVII^e siècle. En effet, comment analyser autrement qu'en apposition ces GN en position frontale ? Il ne s'agit pas d'apostrophes mais bel et bien de descriptions de la P1. Seules les appositions frontales sont éligibles à la référence à un autre élément de la phrase que le sujet d'après Lélia Picabia (2000, 75).

Je viens mettre **mon** cœur, et **mon** crime à **vos** pieds.

(Racine, *Bajazet*, V, 6, v. 1574-1577)

L'apposition au pronom sujet « je » (v.1574) que l'on trouve au vers 1576 ne se contente pas de décrire l'état d'esprit du locuteur. Elle engage un discours argumentatif qui met en tension l'état du sujet exprimé par l'épithète « confuse » avec une relation présupposée à l'interlocuteur dans « digne objet de vos inimitiés ». Ce syntagme, grâce au mécanisme de la coréférence qui envisage une équivalence entre « digne objet » (v.1576) et « je » (v.1574), associe cette P1 à la P5 apparaissant dans le déterminant possessif. La stratégie argumentative qui repose sur la prise en compte de l'interlocuteur dans la prédication sur soi est très efficace car elle évite le piège du nynégocentrisme³²⁷ tout en s'associant les bonnes grâces de Roxane au début de son discours.

Les appositions, tout comme les épithètes détachées aux outils de l'interlocution contribuent donc naturellement à la construction d'un *ethos* discursif :

Que le ciel à son gré de **ma** perte dispose,
J'en chérirai toujours et l'une et l'autre cause,
Glorieux de mourir pour le sang de mes rois,
Et plus heureux encor de mourir sous vos lois.

(Racine, *La Thébaïde*, II, 2, v. 439-442)

Hémon souhaitant assurer Antigone qu'il ne trouve pas de plus belles raisons de mourir que pour elle se justifie à travers deux groupes adjectivaux co-référents au pronom personnel « je ». L'homéotéleute observée entre « glorieux » et « heureux » ainsi que le parallélisme de construction des deux vers contribuent à figer l'image de soi exprimée par Hémon qui d'ailleurs, centré qu'il est sur lui-même, n'écoute en réalité pas attentivement son interlocutrice qui ne lui demande pas de mourir pour elle.

Généralement, ces groupes détachés sont comme de petits portraits de soi mis face à l'interlocuteur. Ils représentent une image du référent mais dénuée de mouvements, qui prend un ton sentencieux. Souvent placés en position frontale, ils constituent également des préventions au prédicat principal, tels des jalons argumentatifs posés par précaution avant le véritable discours. Léo Spitzer remarque la récurrence de ces appositions chez Racine avec un sens régulièrement oxymorique³²⁸ pense qu'elles contribuent à dramatiser le discours : « Toutes

³²⁷ Nous empruntons ce terme à la grammaire de Jacques Damourette et Edouard Pichon, *Des mots à la pensée : Essai de grammaire de la langue française* : « Le langage est naturellement centré sur le moi-ici-maintenant, c'est-à-dire la personne qui parle s'envisageant au moment même où elle parle ; c'est ce qu'on peut appeler le nynégocentrisme naturel du langage » (Damourette et Pichon 1932, §1604).

³²⁸ Nous relevons notamment les exemples adjectivaux suivants : « Et là, **vous me** verrez, **soumis, ou furieux,** / **Vous** couronnez, **Madame,** ou le perdre à **vos** yeux. » (Racine, *Andromaque*, III, 7, v. 975-976), les adjectifs complètent le pronom objet « me ». Dans « Et que, derrière un voile, **invisible et présente,** / **J'**étais de ce grand

ces insertions produisent une tension : elles retardent le discours, entravent l'auditeur qui voudrait parvenir au plus vite à la fin de la phrase » (Spitzer 1970, 278).

Malgré plusieurs similitudes énonciatives, la tradition grammaticale distingue l'adjectif en position d'épithète détachée ainsi que ses substituts, la proposition subordonnée relative ou le groupe participial, des GN en apposition. Malgré le glissement de notre raisonnement de l'une à l'autre, ces groupes ne construisent normalement pas le même rapport d'identité vis-à-vis du support. Dans les épithètes détachées, l'expansion exprime bien un prédicat, mais sous l'angle de la caractérisation (Denis et Sancier-Château 1997, 46), nous y reviendrons. Cependant, l'exemple extrait de *La Thébaïde* contient des groupes adjectivaux qui complètent le pronom sujet et produisent le même effet que des appositions nominales. L'association des deux fonctions retient également l'attention du professeur de rhétorique Jean-Baptiste-Louis Crevier qui définit la première par la seconde :

L'Apposition a du rapport avec l'Épithète. L'Épithète est un adjectif ajouté au substantif. L'Apposition emploie des substantifs comme Epithètes. [...] Ce tour a quelque chose de hardi en ce qu'il change la nature du nom substantif, qu'il emploie à l'usage qui appartient à l'adjectif. Il abrège le discours, dont il retranche les liaisons. (1765, 153)

Ce jugement tend à ne considérer que la valeur caractérisante de l'apposition alors que sur la foi du critère prédicatif, Wilmet entend le terme *apposition* dans un sens large et classe aussi dans cette catégorie les épithètes détachées (nommées « appositions adjectivales ») ainsi que les apostrophes (Wilmet 2010, 608, 612). Dans le vers tragique, lorsque l'épithète détachée construit un segment plutôt étendu, elle produit le même effet de vignette ou de sentence que l'apposition. Sans doute à cause de son emploi régulier dans les discours poétiques tels les dialogues tragiques, l'apposition est considérée par les rhétoriciens comme une figure relevant d'un registre de langue soutenu :

Aussi l'apposition ne convient-elle qu'au style soutenu. Elle serait déplacée dans le langage familier. L'éloquence même et la poésie ne doivent en faire qu'un usage très sobre, parce qu'elle rend le discours sautillant et l'arrête dans son cours. (Crevier 1765, 153-54)

En tant que figure assurant aussi bien une continuité référentielle qu'une rupture énonciative, associée très probablement à une élévation de la voix lorsqu'elle était prononcée, l'apposition dans les discours tragiques participe à la mise en œuvre d'une surenchère amplificatrice³²⁹ propre au style sublime.

corps l'âme toute-puissante. » (Racine, *Britannicus*, I, 1, v. 95-96), les adjectifs complètent le pronom sujet « je ». À la suite de Léo Spitzer, nous observons que cette tendance aux appositions et aux épithètes oxymoriques est davantage l'œuvre de Racine que des autres auteurs du corpus.

³²⁹ Dans la présentation générale du numéro consacré à l'amplification de la revue *Exercices de rhétorique*, Stéphane Macé effectue un tableau synoptique des figures relevant de ce phénomène. En synthétisant le travail de

B. Jeux de variation et d'amplification par les épithètes

Etant donné les rapports étroits entretenus entre l'apposition et l'épithète, il n'est syntaxiquement pas anormal que les propositions subordonnées relatives, en position d'épithète liée ou détachée soient également des supports privilégiés de la prédication seconde à partir d'un outil de l'interlocution. L'observation détaillée du corpus des discours tragiques conduit à cette première conclusion : en synchronie, la relation épithétique se réalise majoritairement dans des subordonnées relatives explicatives et régulièrement dans des groupes adjectivaux épithètes détachées³³⁰. En diachronie, l'épithète détachée connaît une petite fortune qui augmente avec le temps puisqu'elles sont plus fréquentes dans les tragédies de Racine que chez les autres auteurs.

Une deuxième conclusion s'impose alors : comme la plupart des expansions sont des ajouts essentiellement explicatifs, la relation épithétique procède à une amplification du matériau interlocutif, qui devient l'objet d'un récit ou d'une description qui peut être relativement étendue et ne se contente pas d'être ornementale. Selon les auteurs, et les personnes grammaticales sur lesquelles elles portent, les constructions varient et surtout, remplissent des rôles rhétoriques différents (Macé 2014). L'on peut parler de surenchère grâce au phénomène d'enchâssement des subordonnées³³¹, notamment dans le discours indirect :

**Vous ne me dites plus que Domitie est belle,
Vous [qui disiez |que ses seules beautés
Vous peuvent consoler de ce que vous quittez,|
|Qu'elle seule en ses yeux porte |de quoi contraindre
Vos feux à s'assoupir|, |s'ils ne peuvent s'éteindre|.]]**

(Corneille, *Tite et Bérénice*, V, 1, v. 1428-1432)

Le pronom personnel en apostrophe est étendu d'une subordonnée relative enchâssant une subordonnée complétive qui en contient elle-même deux autres. Outre la démultiplication des marques de personnalisation qu'engendre le propos rapporté, l'apostrophe pronominale, qui redouble déjà l'expression du sujet de la phrase, devient le thème d'un discours au sein du

sous-catégorisation de Colonia, il rappelle ainsi que l'épithète et l'apposition relèvent de l'*amplificatio verborum*, c'est-à-dire des réalisations syntaxiques de la figure de l'amplification (Macé 2014). Même si elles ne sont pas répertoriées dans tous les traités de rhétorique, nous retenons que leur remarquable récurrence dans les dialogues tragiques émane également d'un geste rhétorique.

³³⁰ Nous ne revenons pas sur les expansions par épithètes liées étant donné qu'elles ont déjà été traitées lorsque nous avons décrit la syntaxe interne des apostrophes nominales, ainsi que les expansions des pronoms en apostrophe (chapitre 4, II, C). Nous ajoutons simplement que le mécanisme de détermination adjectivale est le même lorsqu'il s'agit d'un pronom de la P1 : « moi-même » ou « moi seul ».

³³¹ Nous les faisons apparaître exceptionnellement entre crochets et entre barres pour celles qui sont contenues dans d'autres subordonnées afin de rendre apparent l'enchâssement prédicatif qu'elles programment.

discours, jouant une scène antérieure. L'on assiste par ce biais à une mise en abyme du discours, thématisé dans les propos du locuteur.

L'analyse des relatives demande d'évaluer en premier leur degré de prédicativité en distinguant les déterminatives des explicatives. Ensuite, l'on peut mener une interprétation sur les explicatives en termes d'amplification. Les relatives déterminatives (ou restrictives) ne sont normalement pas des supports de prédication seconde, tandis que l'interprétation en relative explicative engage aussi bien le support que l'apport :

La lecture explicative n'est possible qu'avec des groupes nominaux dont l'extension est considérée ou présentée comme « suffisante » (on pourrait dire « référentiellement pertinente » pour l'interprétation voulue). L'explicative apporte dans ce cas des informations collatérales, qui font pour le récepteur fonction d'explication, de définition ou de détail, et dont la pertinence se situe au-delà du « donner tout simplement un référent ». (Pop 2001, 265)

La prédication seconde opérée par l'explicative est véritablement surajoutée, non nécessaire au sens, l'on pourrait dire ornementale, tandis que la restrictive vient relever un degré d'informativité trop bas. Elle rend apparente la pauvreté prédicative du support. L'on observe que le partage entre les deux types de subordonnées est encore plus délicat quand il est relatif à des marques de l'interlocution qui sont par définition surdéterminées par le contexte énonciatif.

Cependant, toutes les grammaires ne convergent pas quant à la valeur à accorder aux relatives déterminatives (ou restrictives). La conservation des marques de la P2 dans une subordonnée de ce type : « **Toi qui veux en douter**, / Par quelle illusion **m'oses-tu** consulter ? (Corneille, *Pertharite*, III, 4, v. 1061-1063) conduit naturellement à penser que la subordonnée est coréférente au pronom personnel. Qu'elle soit déterminative ou explicative, l'on ne peut antéposer la relative à son support sans risquer l'agrammaticalité, ce qui pose une première limite au parallèle entre la relation épithétique et appositive préalablement établi³³². À la différence de l'apposition, le rapport entre l'élément apport et l'élément support est indubitablement hiérarchique et n'entraîne aucune confusion dans l'identification de l'un ou l'autre segment. Les relatives occupant une fonction d'épithète sont moins malléables que les adjectifs dans la même fonction.

À l'aune de ces premiers constats, des distinctions peuvent être établies quant au style des auteurs, plus ou moins réalisé dans l'amplification épithétique³³³. Ainsi, Rotrou et Corneille

³³² Voir chapitre 5, I, A.

³³³ Nous faisons référence au sens macrostructural de la figure de l'amplification, telle qu'il est recensé par Georges Molinié : « L'amplification peut être considérée comme le modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots à un ensemble de phrases » (1992, 46).

s'illustrent particulièrement par leur emploi de subordonnées, quand Racine exploite davantage les groupes adjectivaux. Le résultat stylistique de cette opposition s'apprécie en termes de prosodie et de poids dans le vers. L'amplification se fait plutôt à droite chez les premiers dramaturges, quand elle est davantage frontale chez Racine.

i. Privilégier les relatives explicatives : une amplification à droite

L'emploi des subordonnées relatives explicatives complétant un outil interlocutif se constitue en trait de style théâtral parce qu'aucune tragédie n'en fait l'économie. En revanche, le régime d'emploi de cette construction varie d'un auteur à l'autre. Si l'on en rencontre peu chez Théophile de Viau, Rotrou et Corneille sont adeptes du procédé sans doute parce qu'il s'agit d'un moyen verbal commode pour ajouter une information non obligatoire au sujet de la personne désignée³³⁴. L'ajout peut être très court : « Et **moi, [dont votre vue augmente le supplice]** » (Corneille, *Polyeucte*, II, 2, v. 561), « **Douce tranquillité, [que je n'ose espérer],** » (III, 1, 723) tel un aparté formulé sur le mode du commentaire. Ces segments figurent de brèves interruptions de l'interlocution et introduisent comme un dialogue interne au vers entre l'entité désignée par le pronom ou le GN et ici, une autre personne : « vous » ou « je ». Ils contribuent à étendre le style dialogique³³⁵ à l'agencement microstructural du discours.

À l'initial d'une longue tirade, ces séquences tendent à s'allonger. La subordonnée explicative sert notamment à retracer l'histoire de l'interlocuteur, tout comme dans cette adresse du roi Œdipe à son confident :

**Toi [qui, né dans Argos et nourri dans Mycènes,
Peux être mal instruit de nos secrètes haines],
Vois-les jusqu'en leur source, et **juge** entre elle et **moi**
Si **je** règne sans titre, et si **j'**agis en roi.**

(Corneille, *Œdipe*, I, 3, v. 229-232)

La subordonnée introduit un argument en décrivant l'interlocuteur comme un être capable d'un jugement recevable compte tenu de son passé et de son éducation. Éminemment rhétoriques,

³³⁴ Dans *La Logique*, Arnauld et Nicole réservent de nombreuses pages aux propositions subordonnées relatives incidentes (introduites par un *qui* explicatif), notamment pour montrer que le sens de ces propositions n'influe pas sur le sens de la proposition principale. Elles ont valeur de commentaires et de parenthèses (Arnauld et Nicole 1981 [1662], 118-26).

³³⁵ Nous renvoyons sur ce sujet à l'article de Geneviève Salvan intitulé « Le dialogisme dans les relatives disjointes ». À l'aide d'un corpus de phrases contemporaines, elle démontre le rapport dialogique qu'entretiennent ces segments ajoutés avec leur support (2009). Cette hypothèse est particulièrement convaincante lorsque l'on constate que dans les discours étudiés, la relative explicative introduit une autre personne grammaticale que le mot introducteur. L'introduction d'un pronom de dialogue dans le groupe qui complète un pronom en emploi nominal consiste en une mise en abyme du dialogisme qui est vrai au XVII^e siècle comme aujourd'hui.

elles permettent également de développer un propos justifiant une posture ou une émotion du *je*, par exemple l'indignation :

Vous brisez le pouvoir dont **vous m'**avez reçue,
Et **je** serai le prix d'une amitié rompue,
Moi [qui pour en étreindre à jamais les grands noeuds,
Ai d'un amour si juste éteint les plus beaux feux] !
Moi [que **vous** protestez d'aimer plus que **vous-même** !]
Ah ! **Seigneur**, le dirai-**je** ? Est-ce ainsi que l'on **m'**aime ?

(Corneille, *Sophonisbe*, I, 4, v. 303-308)

Cette fin de tirade de Sophonisbe déclamée à Syphax mêle des éléments de plaidoirie à l'accusation, rendus apparents notamment grâce au jeu sur les subordonnées dont la première réutilise le *je* en sujet de cette deuxième prédication, initiant une défense active de soi tandis que la deuxième mue la P1 en objet subissant le désaveu de l'interlocuteur. La complémentation par la subordonnée est ainsi l'occasion d'un jeu interlocutif efficace offrant au locuteur l'occasion de varier les points de vue sur soi et son implication dans l'action. Le *je* se diffracte au contact du *vous* afin de ne pas sombrer dans la déploration et de contenir l'indignation dans un discours qui bien que jouant sur la corde sensible du *pathos*, mène une argumentation efficace.

Chez Rotrou, l'amplification effectuée par la relative explicative est presque systématiquement l'objet d'une répétition ; nous relevons dans *Antigone* des segments qui sont tellement longs qu'ils rendent nécessaire la répétition du pronom relatif pour éviter l'essoufflement tant vocal que thématique dû à la longueur de la subordonnée :

Inconstante reine du monde,
[Qui fais tout par aveuglement,
Sans dessein et sans fondement],
Et [qui toutefois toute chose se fonde],
Pousse ta roue et ne te lasse pas ;
Fais que son tour s'achève : [...].

(Rotrou, *Antigone*, III, 1, v. 659-664)

L'apostrophe à la Fortune est complétée de deux relatives explicatives coordonnées précédant les trois impératifs qui par leur concision, contribuent à produire un effet de cadence mineure. De même, dans le dénouement, la répétition des subordonnées sert la rhétorique de la condamnation :

Enfin tout n'est qu'horreur et que confusion,
Et tout, **Créon**, et tout à **votre** occasion ;
De **vous [qui renversez les lois de la nature],**
[Qui, barbare, aux défunts niez la sépulture] ;
De **vous, [qui, vrai Cerbère, ôtant ce droit aux corps,**
Empêchez le passage en l'empire des morts] ;
[Qui, cruel, attaquez qui ne se peut défendre],
Et **[commandez un mal que vous devriez reprendre].** (V, 5, v. 1607-1614)

L'ajout des subordonnées explicatives procède ici par accumulation pour accabler l'interlocuteur de reproches énoncés au présent et donc portant davantage sur la personne que sur son histoire. Tyrésie, en ajoutant toutes ces prédictions secondaires à la principale, qui contiennent elles-mêmes des segments détachés produisant des descriptions épидictiques (« barbare », « vrai Cerbère », « cruel »), dresse un portrait accablant de Créon. À travers cet exemple remarquable où l'apostrophe enclenche une série d'accusations portées par des segments non-essentiels, l'interlocution est comme mise en défaut par les prédictions secondes. Le propos s'amplifie en s'autonomisant de la situation d'énonciation, malgré la présence des marques de la P5, tout simplement parce qu'il effectue davantage un portrait qu'il appelle à une réaction.

Racine également emploie à de nombreuses reprises les subordonnées explicatives comme prédictions secondes après des outils interlocutifs. Mais là où il se différencie nettement des trois autres auteurs, c'est que ces compléments propositionnels jouxtent des constructions épithétiques, qui elles, font l'économie d'un verbe.

ii. *Enclencher la désignation par des épithètes frontales*

En diachronie, l'on observe que les épithètes détachées complétant un outil interlocutif connaissent une certaine inflation. Elles existent chez Rotrou et Corneille mais restent au départ limitées à un ou deux groupes adjectivaux détachés :

J'ai peine à concevoir ce changement extrême,
Et sens que **différent**, et plus **fort** que **moi-même**,
J'ignore toute crainte ; et puis voir sans terreur,
La face de la mort, en sa plus noire horreur.

(Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, II, 7, v. 523-526)

Genest jouant Adrian effectue un retour sur lui-même thématisé par ces adjectifs antéposés au pronom personnel de P1. Ils anticipent l'expression du sujet pour livrer un portrait qui dessine comme un horizon d'attente.

Assez rapidement, les dramaturges exploitent les potentialités rhétoriques de ces adjectifs antéposés :

Furieux, enragé, désespéré, confus,
L'esprit, comme le corps, de sentiment perclus,
Je m'ignore **moi-même** à ces objets funèbres, [...].

(Rotrou, *Crisante*, V, 5, v. 1431-1433)

Par cette formule accumulative, Antioche défait l'*ethos* royal qui devrait lui être propre pour dévoiler une figure vacillant au rythme de l'énoncé des adjectifs. L'interruption par un vers délocutif fonctionne comme une soudaine prise de distance avec l'expression des émotions centrées sur le *je*. La description de soi devient indirecte et rassérène l'énonciation sans filtre

qui l'encadre. Ainsi, Andromède joue du détachement des adjectifs pour formuler un parallèle contrastif :

Le ciel, qui se repent sitôt de ses caresses,
Verra plus de constance en **moi** qu'en ses promesses :
Heureuse, si **mes** jours un peu précipités
Satisfont à ces dieux pour **moi** seule irrités,
Si **je** suis la dernière à leur courroux offerte,
Si le salut public peut naître de **ma** perte !
Malheureuse pourtant de ce qu'un si grand bien
Vous a déjà coûté d'autre sang que le **mien**,
Et que **je** ne suis pas la première et l'unique
Qui rende à **votre** état la sûreté publique !

(Corneille, *Andromède*, II, 4, v. 690-699)

Les adjectifs « heureuse » et « malheureuse » sont des épithètes détachées du pronom « moi » au vers 691. Ils introduisent chacun un quatrain renfermant des propositions qui développent les circonstances de ces adjectifs. L'effet de balancier entre bonheur et malheur semble quand même donner l'avantage au deuxième car les prédications qui suivent l'adjectif « heureuse » sont hypothétiques alors que celles qui dépendent de « malheureuse » formulent un constat à l'aspect accompli ainsi qu'une déclaration placée sous le sceau de la négativité. L'éloignement de ces épithètes de leur support pronominal est en réalité compensé par leur disposition en tête de vers, qui rappelle, au moins pour l'œil, que ces deux segments sont parallèles.

Dans certaines tirades issues des tragédies de Racine, l'accumulation des adjectifs en position d'épithète détachée tourne au trait de style, non seulement du fait de l'abondance de ces tours mais également par ce qu'ils sont presque systématiquement ordonnés à la production d'un effet pathétique chez l'interlocuteur. Aussi, Pyrrhus et Andromaque y recourent dans leurs présentations mutuelles :

Haï de tous les Grecs, pressé de tous côtés,
Me faudra-t-il combattre encor **vos** cruautés ?
Je vous offre **mon** bras.

(Racine, *Andromaque*, I, 4, v. 291-293)

Les compléments étirent sur un hémistiche la portée de chaque adjectif, ils présentent un portrait pitoyable du locuteur. L'efficacité pathétique de cette présentation est confirmée par sa reprise dans la tirade d'Andromaque : « **Captive, toujours triste, importune à moi-même,** / Pouvez-**vous** souhaiter qu'Andromaque **vous** aime ? » (v. 301-302). Malgré l'anacoluthie qui régit cette construction – les groupes adjectivaux complètent syntaxiquement le NP délocutif mais sémantiquement le sujet de l'énonciation qui n'est marqué que dans le pronom renforcé complétant un adjectif– l'on relève le rythme ternaire de ce vers souligné par la gradation syllabique ascendante de chaque groupe adjectival. Notre hypothèse trouve une confirmation

dans ce quatrain contenu dans la réplique de Pyrrhus qui suit la présentation pathétique d'Andromaque :

**Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,**
Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes...
Hélas ! Fus-je jamais si cruel que **vous** l'êtes ! (v. 319-322)

Si l'on exclut la question de la coréférence avec le pronom personnel – syntaxiquement indéniable ici, contrairement à l'exemple précédent – les similitudes avec les deux exemples susmentionnés sont criantes. La présentation pathétique de soi s'associe toujours à une gradation ascendante du poids des groupes adjectivaux qui confère plus de gravité à la désignation de soi. Dans ces exemples, la portée du pronom personnel est comme dissoute par ces groupes adjectivaux qui, grâce à l'aspect accompli dû à leur nature participiale, dessinent un arrière-plan éthique. Ils constituent des arguments dépréciatifs opérant une mutation vers le *pathos*. Sans se limiter aux adjectifs en position d'épithètes détachées, Léo Spitzer désigne ces structures graduelles sous l'expression d' « asyndète de gradation » qu'il associe également à un effet pathétique :

On sent les ondes successives d'une douce tristesse, un peu virgilienne, dans ces rythmes ternaires qui s'enfoncent de plus en plus dans le cœur. Le troisième membre n'est d'ailleurs pas une conclusion, un couronnement, mais au contraire l'expression d'une contradiction interne, d'une inquiétude [...] ou au moins d'une situation de quelques instants [...]. La structure en plusieurs membres exprime plutôt la faiblesse que la force, la conscience d'un problème que la formulation claire. (Spitzer 1970, 281-282)

Malgré leur aspect rhétorique, ces formules grandiloquentes soulignent davantage un désagrègement de la personne que sa vaillance interlocutive ; et c'est là sans doute la différence majeure que nous faisons entre le traitement racinien de l'épithète et ce qu'en font les autres auteurs :

**Chéri de tout le peuple, estimé chez le prince,
Gendre du gouverneur de toute la province,
Je ne vous compte à rien le nom de mon époux : [...].**

(Corneille, *Polyeucte*, IV, 3, 1175-1177)

L'adresse à l'interlocuteur contenue dans le pronom personnel objet est anticipée par deux groupes adjectivaux laudatifs, équitablement répartis de chaque côté de la césure et par une apposition plus neutre occupant l'espace entier d'un vers. Le pronom « vous » demeure une marque discrète à côté de ces groupes étendus mais la répartition de ses caractérisations sur deux vers construit un éloge dont la logique sémantique de resserrement (du peuple à la province) n'affecte en rien l'image de puissance de l'allocutaire.

Les épithètes en position frontale anticipent le portrait du locuteur ou de l'allocutaire pour créer un horizon d'attente plus argumentatif qu'interlocutif. Elles participent aussi bien à la construction d'un ethos discursif qu'elles confèrent une tonalité poétique à l'écriture tragique.

*iii. Mettre en lumière le pronom à travers le présentatif focalisant*³³⁶

En tant que représentation de discours réels, les répliques tragiques contiennent régulièrement des structures présentatives, *a priori* typiques de la langue orale³³⁷ :

Par cet assassinat c'est de **moi qu'on dispose**,
C'est **mon** Trône, c'est **moi qu'on prétend conquérir**,
Et c'est **mon** juste choix qui seul l'a fait périr.

(Corneille, *Sertorius*, V, 3, v. 1678-1780)

Formellement la structure peut être décrite de la manière suivante : le pronom régime du présentatif est étendu d'une proposition subordonnée relative non détachée dont le sens est déterminatif. En effet, elle participe à restreindre l'extension du pronom. En réalité, selon le contexte prédicatif de la phrase, l'interprétation en déterminative ou explicative est sujette à variation. Très fréquentes dans les tragédies de Théophile de Viau et de Rotrou, elles sont également présentes dans les œuvres de Racine. Malgré l'absence de détachement, la plupart de ces subordonnées ont une valeur explicative parce qu'elles introduisent le prédicat principal de la phrase en procédant à un bouleversement de la linéarité de la phrase en donnant à l'élément clivé « la garantie de l'exclusivité du premier plan » (Le Goffic 1993, 221). Trois interprétations coexistent pour les décrire, l'on peut les gloser à partir de l'exemple extrait de *Sertorius*. Si l'on considère que les subordonnées répondent à la question « Qui est-ce ? » alors le tour constitué par le pronom et la subordonnée est un régime du présentatif et la relative est déterminative. La deuxième interprétation, plus rare dans le corpus car elle correspond davantage à un état de langue moderne consiste à faire de ces tours la réponse à une question « Que se passe-t-il ? ». Dans ce cas, les pronoms sont des régimes du présentatif « c'est » et les relatives sont dites attributives. La troisième interprétation est la plus massivement représentée dans les discours tragiques. L'on considère que ces phrases répondent à des questions précises, qui visent à établir une discrimination sur la personne : « De qui dispose-t-on ? » et « Qui prétend-on conquérir ? » dans ces deux derniers cas, les subordonnées relatives n'en sont pas

³³⁶ Nous employons cette expression héritée des analyses de Charles Bally ([1932] 1965), consacrée par Patrick Charaudeau (1992, 302-303) et par Alain Rabatel (2001) pour désigner ce que Le Goffic nomme des « phrases clivées » (Le Goffic 1993, 221).

³³⁷ Ce tour est condamné dans *La Logique de Port Royal* : les grammairiens préfèrent la prédication directe, car les propositions utilisant un présentatif risquent d'entraîner une confusion due à l'inversion de l'ordre naturel entre le « sujet » (le thème) et l'« attribut » (le prédicat) (Arnauld et Nicole [1662] 1981, 146). Pourtant, Nathalie Fournier relève que le présentatif suivi d'un pronom personnel est une formule ancienne, employée dans les premiers textes écrits en français (2002, 32).

véritablement, on parle de « pseudos-subordonnées » (Florea 1988, 96), il s'agit plutôt du résultat d'une transformation emphatique. Les phrases d'origine seraient celles-ci : « Par cet assassinat, on dispose de moi » et « on prétend me conquérir ». Plus que la nature de la relative, l'accent est ici mis sur ce qui l'introduit et en l'occurrence, un pronom personnel non clitique et tonique. Les discours regorgent d'exemples de cette sorte. L'on tient ici un autre élément clef du style interlocutif tragique : la tendance à l'emphatisation pronominale. Contrairement aux développements précédents sur les épithètes, dans les structures focalisantes, le pronom est complété, expansé, enrichi mais l'ordre canonique des mots est distendu afin que la lumière soit jetée sur le pronom, la relative complète le terme antécédent mais « doit être considérée comme un groupe pronominal constituant de phrase, avec un statut de reprise (appelée par le pronom *ce*) » (Le Goffic 1993, 221) ; elle entretient plutôt un lien anaphorique avec le pronom *ce*. Dans ce cas, il est presque incohérent d'analyser *c'est* comme un présentatif (Muller 2002, 20-21)³³⁸. Les textes de notre corpus exemplifient essentiellement ce que Claude Muller appelle le « type ancien », c'est-à-dire, des cas où la fonction originelle du pronom n'est marquée que dans l'outil subordonnant (2003, 102). Les dramaturges s'en servent en particulier pour mettre en valeur la P1 qui sert l'expression du reproche à soi notamment dans le langage de Pyrame :

**C'est moi qui l'ai conduite en ces coupables lieux,
Moi, traître, qui savais qu'auprès de cette source
Les ours et les lions font leur sanglante course [...]
C'est moi de qui les bras la devaient secourir
Et qui ne l'ont pas fait, c'est moi qui dois mourir.**

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, V, 1, 1006-1034)

Dans ces quelques vers, le pronom « moi », emphatisé à quatre reprises, met en valeur grâce aux allers-retours entre des prédications au passé-composé et à l'imparfait les regrets du sujet sur ses actions inaccomplies. Les deux derniers vers présentent la structure d'un raisonnement logique syllogistique : « mes bras devaient la secourir [ou mourir] », or « ils ne l'ont pas secouru » donc « je dois mourir ». La P1 disparaît dans la deuxième proposition subordonnée relative pour revenir dans la troisième en exprimant au présent la conséquence de ses erreurs.

Présentatif focalisant et désignations de soi s'associent dans la présentation d'un *ethos* disqualifié :

**C'est moi, chétif, c'est moi qui dedans vos États [...]
Mauvais hôte, ai porté de ces maudites terres
Dessous un front d'amour des semences de guerres, [...].**

(Rotrou, *Antigone*, I, 6, v. 245-248)

³³⁸ Le critère principal du présentatif est la coalescence de ses éléments, la formule étant lexicalisée (Denis et Sancier-Château 1997, 449). Si l'on décrète que le pronom sujet *ce* est cataphorique de la subordonnée, alors on ne le considère plus seulement comme un sujet grammatical.

La répétition de la structure admet essentiellement une fonction mémorielle car les subordinées qui complètent les pronoms de P1 sont interrompues par l'adjectif épithète détachée « chétif » (v. 245) et le GN apposé au pronom « moi » (v. 245) « mauvais hôte » (v. 247). L'emphase sur la P1 se combine ainsi à l'expression du reproche contre soi, réservée aux subordinées et aux groupes détachés. Le procédé se révèle habile car ce quatrain est saturé par la désignation de soi sans multiplier les pronoms personnels.

Dans les discours persuasifs, le clivage est également un moyen commode de cerner l'interlocuteur :

Oui, c'est **vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes,**
Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes ;
Vous que mille vertus me forçaient d'estimer ;
Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.

(Racine, *Andromaque*, II, 2, v. 533-536)

L'élégant évitement de la répétition du présentatif « c'est » devant les deux derniers pronoms est compensé par l'effet anaphorique de leur position frontale. Encore une fois, la focalisation évite de multiplier les marques de la P5 pour que l'interlocuteur se sente véritablement concerné par ce propos. Grâce à ce procédé, le *vous* semble triomphant et dominant alors que le *je*, qui n'apparaît que sous forme atone, réservé aux subordinées, adopte une posture minorisée, dominée et humble. Cette mise en tension du *vous* et du *je* relève d'une stratégie de persuasion qui vise à grandir l'interlocuteur pour lui donner une impression de puissance.

L'emploi du présentatif focalisant introduit par *c'est* comme moyen de mise en relief d'une personne de l'interlocution est un procédé constamment employé dans les tragédies de notre corpus. Depuis le Moyen-âge, les auteurs ont recours au clivage pour mettre en valeur étroitement le référent humain (Muller 2003). Même si l'on est tenté de mettre l'emphase sur le compte d'un effet de style oral, sa généralisation dans tous les registres littéraires invite à relativiser cette idée (Fournier 2002, 23-25).

Épithètes détachées et compléments de pronoms focalisés nous semblent pouvoir être rassemblés sous la figure macrostructurale de l'amplification. En effet, si ces expansions aux outils interlocutifs paraissent initialement ornementales, nous allons voir qu'elles contiennent les germes d'un discours descriptif et argumentatif. En caractérisant des parties de langue non prédicatives par d'autres prédicatives (Moignet 1981), les dramaturges exploitent les ressources de l'interlocution inhérente au langage théâtral à des fins stylistiques. Par l'amplification de la portée de ces outils, ils leur confèrent une valeur rhétorique, un des moyens les plus efficaces de donner à son texte les élans du « grand style » :

Rien ne donne plus de grâce au discours qu'une épithète bien placée ; au contraire, les épithètes vagues et inutiles le rendent insipide et languissant. Certaines locutions qui frappent, qui éblouissent, et qui paraissent si élégantes doivent tout leur éclat et tout leur agrément à des épithètes riches et heureuses, qui expriment vivement et délicatement ce qu'on veut dire. L'esprit et la vivacité d'un auteur paraît dans le choix des épithètes qu'il met en œuvre. (Morvan de Bellegarde 1691 [1695], 71)

Cette appréciation liminaire est poursuivie par de nombreux exemples issus des pièces de Molière et Racine. Même si cette définition ne se fonde que sur les épithètes liées, elle met en lumière l'agrément de l'épithète qui conduit à la reconnaissance d'un style brillant. Finalement, en assumant la fonction figurale de la personnalisation du dialogue, ces segments épithétiques attirent l'attention sur les outils interlocutifs auxquels ils sont incidents.

C. Enjeux rhétoriques et effets stylistiques des expansions comme amplification

Tous ces ajouts prédicatifs aux outils de l'interlocution trahissent une double perspective inhérente à la nature interlocutive de l'écriture théâtrale. À travers chaque acte d'adresse ou de désignation de soi, se rejouent deux opérations concurrentes et complémentaires de la parole : décrire le personnage selon une certaine posture et argumenter sur lui ou pour lui. À l'instar de leur contenu sémantique paradoxal, les segments épithétiques illustrent deux effets de style distincts : une forme de réduction de la matière en ce qu'ils évitent de formuler une phrase avec un prédicat principal et une amplification car ils procèdent à des allongements du matériau interlocutif. Soit le personnage, à travers les expansions aux apostrophes, cherche à prouver quelque chose et dans ce cas, la séquence construite suit une logique argumentative qui emprunte régulièrement le schéma du syllogisme³³⁹. Soit le but du locuteur est plutôt de mettre l'interlocuteur une disposition précise ou bien de faire valoir un type d'*ethos* et donc, les segments amplifient la désignation de soi ou d'autrui.

Si c'est un lieu commun de dire qu'il n'y a qu'à travers la parole que les spectateurs ont accès à l'intrigue des pièces, nous défendons l'idée que c'est plus particulièrement dans l'incarnation personnalisée de la parole que l'action prend vie. C'est pourquoi les expansions caractérisantes des termes d'adresse et de désignation de soi prennent régulièrement plus d'ampleur que le propos lui-même :

**Si, pressé du désir de revoir vos États,
Vous vous laissez de vivre où vous ne réglez pas,
Faut-il que sans honneur l'Euphrate vous revoie ?
Attendez pour partir que César vous renvoie
Triomphant, et chargé des titres souverains
Qu'ajoute encore aux rois l'amitié des Romains.**

³³⁹ Voir chapitre 4, I, A, ii.

Arsace, confident d'Antiochus, tente de le dissuader de quitter Rome sur-le-champ. Les segments mis en gras dans cette série de vers qui terminent sa tirade témoignent bien, par leur disposition mais également leur longueur, qu'ils occupent autant d'espace que le propos lui-même (seulement trois vers), provoquant un déséquilibre certain entre prédication première et prédication seconde. Les groupes adjectivaux complétant le pronom « vous » (v. 118) se substituent à des phrases pour déporter dans la désignation le contenu prédicatif³⁴⁰. Ils participent ainsi d'une poétique de la vignette dont nous avons déjà parlé³⁴¹. Dans ces quelques vers, au lieu de véritables phrases, l'on a deux projections adjectivales contrastées d'Antiochus : l'image de l'homme empressé de revenir sur ses terres d'origine parce son autorité y est reconnue fait face à celle de l'homme aurolé de tant de succès et notamment de l'amitié des romains qu'il est incontestablement respecté et admiré. Certes le parallélisme de construction sert la visée argumentative du propos, mais la sélection d'une construction détachée qui projette des tableaux au lieu d'affirmer quelque chose sur l'interlocuteur, laisse en apparence du moins l'impression d'une alternative car ces segments restent syntaxiquement inessentiels. La cadence majeure sur laquelle repose le deuxième segment lui confère une certaine efficacité persuasive.

À mi-chemin des effets descriptif et argumentatif, quelques constructions exploitant les modalités de la prédication seconde donnent à voir une image contrastée du locuteur : « **Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage, / Je médite un dessein digne de mon courage** » (Racine, *Mithridate*, II, 2, 431-32). La relation concessive exprimée par la subordonnée, confirmée par le GN apposé au « je » (v.431), construit une image binaire du roi. Les descriptions de soi jouant sur le propre et le figuré sont redressées par la résolution exprimée dans le vers qui suit. Le portrait négatif en actes rend plus majestueux le renversement envisagé dans la proposition principale. L'imaginaire du naufragé évoqué grâce à la métaphore concentre en une figure tout un historique. L'on ne peut qu'apprécier ici l'économie de moyen linguistique qui rend plus éclatante la prédication sur soi qui en découle.

Les expansions prennent une valeur argumentative lorsqu'elles constituent un moment rhétorique, notamment chez Rotrou où les compléments des mots en apostrophe construisent des raisonnements :

**Grand Prince que le ciel ne peut sans jalousie,
Voir si craint et si prêt de foudroyer l'Asie,**

³⁴⁰ Les deux groupes détachés qui terminent l'extrait accomplissent leur dimension prédicative essentiellement grâce à leur fonction d'attribut du COD.

³⁴¹ Voir chapitre 5, I, A.

**Dieu futur de la Grèce, ami de tant de Rois,
 Qui vont sous vos drapeaux signaler leurs exploits :
 Oyez ce messenger avec ce grand courage,
 Qui vous fit en Argos résoudre son voyage,
 Et que ce noble cœur qu'enferme votre sein,
 Soit tel pour le succès qu'il fut pour le dessein.**

(Rotrou, *Iphigénie*, II, 3, v. 563-567)

Ulysse s'adresse à Agamemnon en usant de l'apostrophe « Grand prince » (v.563) qu'il soumet au régime de l'hyperbole. L'amplification passe aussi bien par les mots que la structure (Macé 2014, §25) puisque l'apostrophe nominale est étendue d'une subordonnée usant du haut degré qui, grâce à l'enjambement, déploie le segment sur deux vers. Ensuite, deux appositions la complètent, « Dieu futur » (v. 565) est une métaphore élogieuse et « ami de tant de rois » (v. 565) s'appuie sur le lieu rhétorique du nombre pour embrayer une autre subordonnée qui vient justifier par les circonstances la sélection du mot « ami ». L'apostrophe est amplifiée grâce à ces ajouts et admet, au regard du reste du discours, la forme et le rôle d'une *captatio*. On observe un phénomène similaire chez Corneille :

**Rois, amis d'Attila, soutiens de ma puissance,
 Qui rangez tant d'états sous mon obéissance,
 Et de qui les conseils, le grand cœur et la main,
 Me rendent formidable à tout le genre humain,
 Vous voyez en mon camp les éclatantes marques
 Que de ce vaste effroi nous donnent deux monarques. (**

(Corneille, *Attila*, I, 2, v. 73-78)

Attila débute ainsi une adresse conjointe aux rois Ardaric et Valamir, ses alliés en politique mais ses rivaux en amour. Les expansions à l'apostrophe « Rois » visent aussi bien à capter l'attention par la répétition qu'à s'attirer la bienveillance de son auditoire. L'apostrophe et ses expansions s'étendant sur un quatrain, unité que Francis Goyet considère comme étant la mieux calibrée pour porter un raisonnement argumentatif (2017, 80), l'on en déduit que ce qui ne paraît pas de prime abord être un discours argumentatif, recèle sans doute une visée sous-jacente. Ici, il s'agit pour Attila de s'attirer la bienveillance de son auditoire en rappelant leurs liens d'amitié déjà anciens tout en imposant subtilement la grandeur de sa puissance selon une double logique : modeste « je suis grand grâce à votre soutien » et prudente « c'est quand même moi qui commande »³⁴². L'apostrophe « rois » affirme déjà la puissance de ses interlocuteurs tout en sous-entendant par le pluriel qu'ils sont sous ses ordres, ensuite, le terme « amis »

³⁴² Georges Molinié rappelle que l'*ethos* d'orateur consiste chez Aristote en une structuration morale en trois termes : la prudence, la vertu et la bienveillance. Il ajoute la modestie « qualité plus chrétienne qu'antique » (1992, 219). Nous entendons bien ici le sens ancien du mot *prudence* : « C'est la première des vertus cardinales, qui enseigne à bien conduire sa vie et ses mœurs, ses discours et ses actions suivant la droite raison. La *prudence* nous oblige à bien examiner les choses, à prendre conseil. Un Juge doit juger avec *prudens* et circonspection. » (Furetière).

rappelle l'alliance et « soutiens » explicite la relation hiérarchique suggérée par l'appellatif au pluriel « rois ». Les subordonnées parachèvent l'amplification en détaillant le sens des appositions : ces rois sont des exécutants et des conseillers. Sans passer par une affirmation tonitruante de soi, Attila impose en ces quelques vers apostrophiques, un *ethos* d'orateur qui doit marquer les esprits. L'amplification se lit donc à un double niveau : elle est assurée par la gradation – les appositions à l'apostrophe s'allongeant dans le premier vers – et par l'accumulation, ici d'appositions et de définitions³⁴³.

Les premières tragédies de Corneille, et particulièrement *Médée*, privilégient l'accumulation comme mode d'amplification des outils interlocutifs. Il est bien rare que les nombreuses apostrophes de Médée ne soient pas répétées ou allongées par des subordonnées ; comme en témoigne son entrée en scène :

**Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée,
Vous qu'il prit à témoin d'une immortelle ardeur
Quand par un faux serment il vainquit ma pudeur,
Voyez de quel mépris vous traite son parjure,
Et m'aidez à venger cette commune injure : [...].**

(Corneille, *Médée*, I, 4, v. 201-206)

Dans cette prière adressée aux dieux du mariage, la reformulation de l'apostrophe qui s'étend sur un quatrain renferme un raisonnement déductif fondé sur une opération de transitivité qui permet de transférer les intérêts de Médée à ceux des dieux que l'on pourrait paraphraser comme suit : « Jason m'a méprisée par ses faux serments » or « Les faux serments « les faux serments transgressent aussi les lois du dieu Hyménée » donc « Jason vous a offensé en les transgressant », deuxième conclusion : « en me vengeant vous vous vengez ». L'habileté rhétorique de Médée est ici à son comble car elle s'adonne sous une forme louable (la prière aux instances divines) à une demande peu louable (obtenir leur bénédiction pour se venger de Jason) sous les dehors d'un raisonnement de type syllogistique. L'apostrophe étendue qui suit est plus cohérente :

**Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Achéron, pestes, larves, furies,
Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
Sur vous et vos serpents me donna quelque droit,
Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes ; [...].** (v. 209-214)

³⁴³ Nous renvoyons à nouveau à l'introduction du numéro 14 de la revue *Exercices de rhétorique* ; dans son tableau synoptique, Stéphane Macé retranscrit les remarques contenues dans le manuel de rhétorique du Père Colonia où il distingue l'amplification par les figures de mots (voir plus haut, chapitre 5, I, A) de l'amplification macrostructurale. Ce procédé s'effectue notamment *per congièrem* (par accumulation) et *per incrementum* (par gradation) (2014, §26).

L’apostrophe initiée par le pronom « vous » (v. 209) est immédiatement explicitée par une première apposition nominale. Dans le vers qui suit, la gradation est inversée par rapport à ce que nous avons précédemment observé : la succession de GN montre une progression décroissante en masses dont la seule variation est lexicale car tous ces GN sont des synonymes du mot « furies ». L’amplification est définitionnelle, Médée renomme à l’envi les divinités qu’elle invoque telle une incantation dont l’efficacité serait garantie par la répétition. Mais encore une fois, l’apostrophe accumulative embraye une argumentation qui repose sur l’argument de la définition³⁴⁴.

Dans les tragédies de Racine, les apostrophes nominales se prêtent moins que chez les autres auteurs à l’amplification. L’on observe toutefois des effets analogues dans les expansions aux désignations de soi et aux pronoms de P2 et P5, notamment dans *Bajazet*, *Bérénice* et *Iphigénie*. L’amplification procède alors par accumulation de subordonnées relatives explicatives complétant le pronom *moi* :

**Mais moi, qui vois plus loin, qui par un long usage
Des maximes du trône ai fait l’apprentissage,
Qui d’emplois en emplois vieilli sous trois sultans,
Ai vu de mes pareils les malheurs éclatants,
Je sais, sans me flatter, que de sa seule audace
Un homme tel que moi doit attendre sa grâce, [...].**

(Racine, *Bajazet*, IV, 7, v. 1390-1395)

La construction accumulative du quatrain vise à asseoir l’*ethos* d’Osmin par son recours à divers lieux tels la prudence, l’expérience, la sagesse et la modestie. Ils constituent autant de précautions d’orateur qui justifient le ton affirmatif sur lequel il parle de son audace dans la proposition principale de la phrase. Les scènes de confrontations chez Racine sont également l’occasion d’amplifier la culpabilité de l’interlocuteur en recourant toujours au même procédé. Agamemnon désigne de la sorte Achille :

**Vous, qui de l’Asie embrassant la conquête,
Querellez tous les jours le Ciel qui vous arrête,
Vous, qui vous offensant de mes justes terreurs,
Avez dans tout le camp répandu vos fureurs.**

(Racine, *Iphigénie*, IV, 6, v. 1361-1364)

qui lui répond de la même façon :

**Je n’y vais que pour vous, barbare que vous êtes,
Pour vous, à qui des Grecs moi seul je ne dois rien,
Vous, que j’ai fait nommer et leur chef, et le mien,
Vous, que mon bras vengeait dans Lesbos enflammée,**

³⁴⁴ Nous renvoyons au chapitre 8 pour le partage entre ces deux phénomènes : les apostrophes qui contiennent un syllogisme et celles qui embrayent une argumentation de type syllogistique.

Avant que vous eussiez assemblé votre armée. (v. 1382-1386)

Ce parallèle souligne les qualités rhétoriques des deux orateurs. Racine amplifie la portée et le sens des pronoms personnels en s'appuyant aussi bien sur les résultats présents que passés des actions des personnages qui constituent les arguments d'une invective essentiellement portée par l'anaphore du pronom personnel de P5.

Les outils de l'interlocution, parce qu'ils appartiennent aux parties de langues non-prédicatives, s'associent très bien avec les expansions nominales et adjectivales qui elles sont prédicatives (Moignet 1981). Le passage interlocutif, grâce à l'amplification aussi bien numérique que figurale, prend alors la forme d'une séquence qui très souvent, épouse les contours strophiques du quatrain. Remarquant que l'unité rythmique de bon nombre de tirades cornéliennes repose davantage sur le quatrain que sur le vers, Jacques Scherrer, à la suite notamment de Mario Roques (1940), note que « le lyrisme et la pompe s'expriment volontiers dans le théâtre classique sous la forme de quatrains » (Scherer 2014, 298) et notamment, qu'il sert particulièrement aux invocations à l'initiale des scènes. L'amplification sur les outils interlocutifs sert un effet de pompe³⁴⁵, au sens noble du terme tout en contribuant au style sublime des tragédies³⁴⁶. Le prolongement des outils dans des expansions caractérisantes ou explicatives permet d'insérer une nouvelle personne et crée un dialogue entre l'appellatif ou la personne d'origine et celle qui est intégrée à la subordonnée. Elles contribuent activement à la polyphonie du discours tragique.

³⁴⁵ Michèle Bigot relève que le goût pour la magnificence dans le langage, autrement appelé « pompe », se manifeste « par l'emploi d'un registre élevé, [...], au niveau rhétorique par un choix de figures précieuses, au niveau syntaxique par l'ampleur et l'équilibre de la période, et enfin au niveau phonétique, car le débit ralenti de l'alexandrin ainsi que son rythme régulier contribuent à sa majesté et sont mis en valeur par la déclamation des comédiens ». Un passage pompeux joue de tous ces effets, essentiellement dans l'espace d'un quatrain (Louvat-Molozay, Bigot, et Moncond'huy 2008b, 195).

³⁴⁶ Sur le partage entre style pompeux et style sublime et les figures interlocutives qui le traduisent, nous renvoyons au chapitre 6.

II. Le dialogisme du monologue

Mises à part une tragédie de Rotrou, sept de Corneille et une de Racine³⁴⁷, toutes les pièces du corpus contiennent un ou plusieurs monologues³⁴⁸, type de discours considéré par les théoriciens comme un procédé conventionnel d'expression lyrique au théâtre (Larthomas 2005, 372) et défini de la sorte : « une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux » (Scherer 2014, 256), en d'autres termes, un discours prononcé pour soi en premier lieu.

Si la situation d'un personnage parlant seul n'existe pas dans le théâtre antique où le chœur ne quitte jamais la scène, en revanche, le théâtre classique regorge de monologues, que l'abbé d'Aubignac recommande d'être toujours motivés par l'action. En un mot, ils doivent être vraisemblables, aussi bien quant au déroulé de l'action qu'au regard des circonstances dans lesquelles ils sont prononcés (Aubignac 2011, 369-371). Il s'agit du mode d'énonciation privilégié pour transcrire les pensées du personnage :

J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le Théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère ; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vraisemblance. (Aubignac 2011, 368)

Bien que ce type de discours ne reproduise pas une situation de parole vraisemblable, car d'aucuns considèrent que parler seul dans la vie tient de la folie, le monologue est admis au théâtre comme principal média lyrique ; c'est-à-dire, un lieu privilégié de l'expression de la P1. Jacques Scherer rappelle en sus de cela que le monologue privilégie la figure de l'invocation :

³⁴⁷ Il s'agit de *Cosroès*, de Rotrou (1649), de *La Mort de Pompée* (1644), *Théodore, vierge et martyr* (1646), *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1665), *Tite et Bérénice* (1671) et *Suréna* (1675), donc essentiellement des tragédies écrites à l'automne de la carrière de Corneille. Pour Racine, l'exception est *Athalie* (1691) même si dans la scène 3 de l'acte I, Josabet en présence de tiers, est la seule à s'exprimer.

³⁴⁸ Lorsque nous parlons d'absence de monologue dans une tragédie, nous l'entendons au sens scénique, nous parlons de l'absence d'une scène où un seul personnage parle. Cette distinction n'a de sens que dans le théâtre classique où les pièces sont elles-mêmes divisées en actes et scènes avec une annonce à l'initiale de la scène de la composition du personnel. Cela n'empêche pas, comme dans *Cosroès* de Rotrou, que des passages au sein d'une scène ou d'un acte soient clairement monologiques ; par exemple Sardarigue se retrouvant seul sur scène à la fin de la scène 2 de l'acte IV s'exprime sentencieusement, comme se faisant une leçon à soi :

Que **ton** droit absolu, sur tout ce que **nous** sommes,
Est comme aux plus petits fatal aux plus grands hommes
Tout meut par **ton** caprice : et rien dans l'univers
Ne se peut dire, **ô sort**, exempt de **tes** revers. (v. 1253-1256)

On observe le même phénomène dans *Andromède* de Corneille (III, 1), où le monologue est annoncé par Timante et le chœur qui écoutent la plainte d'Andromède. Des dispositifs similaires apparaissent également dans *Esther* et *Athalie*. Nous renvoyons au chapitre 6, II, B pour une distinction entre les monologues élégiaques et ceux qui adoptent la forme d'une prière.

les héros classiques aimeront ces abstractions et, dans leurs monologues, s'adresseront à elles à la deuxième personne. Les auteurs obtiennent ainsi un effet de grandeur poétique, en même temps qu'ils peuvent, par cette forme d'écriture spéciale au monologue, parvenir à une analyse psychologique plus précise ; en outre, grâce à cette sorte de dialogue qui s'établit entre l'abstraction ou le sentiment personnifié et le héros solitaire, le mouvement s'introduit dans la scène qui risquait d'en manquer. (Scherer 2014, 251)

À travers l'usage récurrent des figures de l'adresse, le monologue, aussi conventionnel soit-il dans le théâtre classique, ne cesse de tendre à réduire son écart avec le vrai dialogue, notamment grâce à l'emploi systématique de l'apostrophe en son sein : « contre toute attente, la figure la plus utilisée dans le monologue est, sans nul doute, l'apostrophe qui, par nature, appartient au dialogue » (Larthomas 2005, 374). L'on parle bien d'apostrophes rhétoriques ou allocutions dans ces cas où l'entité interpellée est naturellement absente de la situation d'énonciation. Reconduisant la valeur interlocutive de la figure rhétorique, Pierre Larthomas estime qu'elle constitue un moyen habile de réduire la distance entre le dialogue, qui reproduit naturellement la conversation et le monologue, discours fini et quelque peu artificiel.

Le monologue, nous l'avons vu, est, dans le langage ordinaire, un accident ; jugé nécessaire par l'auteur dramatique, il constitue, par rapport au langage ordinaire, un écart ; l'emploi de l'apostrophe permet de réduire cet écart, de réintroduire l'opposition entre les deux premières personnes, opposition qui est le caractère fondamental du dialogue. (Larthomas 2005, 376)

Nous souscrivons tout à fait à ce jugement et souhaitons même le généraliser à toutes les marques de l'interlocution dans le dialogue. En effet, lorsque l'apostrophe donne lieu à une série de prédications faisant intervenir les pronoms sujets et objets de l'interlocution, la figure est alors à l'origine d'un événement de langage et permet réellement de faire intervenir la personne invoquée sur scène :

[L'apostrophe] les [personnes absentes ou fausses] suppose si bien présentes, que celui qui discourt, leur adresse sa parole, comme si véritablement il les voyait : ce qui est tout à fait Théâtral ; attendu que cela fait deux Personnages où il n'y en a qu'un, l'un visible, et l'autre imaginaire ; l'un qui parle, et l'autre à qui il semble qu'on parle : Or quoique la feinte soit connue, néanmoins comme c'est un effet de l'emportement de l'esprit de l'Acteur, elle emporte avec elle l'imagination de ceux qui l'écoutent, ce qui principalement est vrai, quand celui qui parle, est seul ; car alors il ne peut y avoir d'obscurité dans l'esprit des Spectateurs ; on sait bien que la personne, à qui cet Acteur parle, est un objet de son imagination ; et son discours ne se peut appliquer à aucun autre. (Aubignac 2011, 476)

Par une sorte d'accord tacite entre le spectateur et le comédien, l'apostrophe fait advenir dans le monologue un spectre interlocutif qui rend l'allocution vraisemblable. Le monologue au théâtre repose sur un parti pris imaginaire et feinté qui nécessite un pacte spectaculaire.

À l'autre bout du prisme critique, Catherine Détrie nous autorise également à lire l'apostrophe comme une opération déictisante qui par la désignation, fait advenir autrui, même lorsque elle est effectuée à un personnage absent ou imaginaire³⁴⁹. À la suite de Franck Neveu

³⁴⁹ Voir chapitre 1, II, B, vi.

(2003, 31), elle considère que la coénociation n'est pas une condition *sine qua non* pour l'identification de l'allocutaire ; elle est davantage tributaire d'une inscription du locuteur « dans un espace dont il est l'organisateur » où la parole est « ancrée dans un espace émotionnel et intersubjectif » (Détrie 2006, 194). L'approche linguistique rejoint ici l'approche rhétorico-poétique en considérant que la raison d'être d'un dialogue relève avant toute chose des modalités d'inscription discursive d'un locuteur³⁵⁰.

Aussi bien en poétique qu'en linguistique, l'on admet que la seule désignation d'autrui fait basculer provisoirement le monologue dans un régime dialogique. Malgré cela, le monologue pose aussi problème quant à ses visées argumentatives. Si le personnage est seul en scène, le but persuasif du monologue ne va pas de soi. Pourtant, nombre de ces monologues sont délibératifs et dès lors, la personne à convaincre est soi. En considérant le monologue comme un dialogue avec soi, non seulement les marques d'interlocutivité qui l'émaillent prennent du sens, mais en outre, la cohérence du discours est retrouvée. Si dans l'économie générale de la pièce, le monologue peut être ressenti comme une interruption, une parenthèse où l'action, qui ne passe que par le dialogue, ne progresse pas³⁵¹, nous montrerons qu'en diachronie, le monologue, par la mise en œuvre d'un style dialogique, tend à devenir un lieu discursif qui reproduit les dispositifs rhétoriques des vrais dialogues :

Mais quelquefois aussi, ce retour sur soi-même qu'est le monologue fait découvrir une issue ; si le chant n'est pas gratuit, s'il est aussi une analyse et réflexion, il peut aboutir à une solution. Le monologue conduisant à une décision devient ainsi un élément de l'intrigue au même titre qu'une scène d'action dialoguée. (Scherer 2014, 247)

L'assimilation du monologue à un dialogue, lorsque l'on considère son articulation avec le reste d'une pièce, n'est pas neuve ; d'aucuns soulignent qu'il permet de faire avancer l'action comme un vrai monologue (Thouret 2010; Douguet 2015).

En étant attentive aux marques d'interlocution qui scandent les dialogues, nous découvrons alors qu'ils sont construits sur un squelette interlocutif responsable de leur cohésion et de leur cohérence avec le reste de l'intrigue.

³⁵⁰ À nouveau ici l'on trouve une justification à l'analyse conjointe de l'adresse et de la désignation de soi. Le monologue, alors qu'il devrait en toute logique être centré sur le locuteur, ne cesse de tendre vers l'interlocution parce que l'intersubjectivité naît indubitablement de la subjectivité.

³⁵¹ L'on peut alléguer cette raison pour expliquer la quasi-absence de monologues dans les actes V des pièces, le dénouement qui doit être nécessaire, rapide et clair semble plutôt incompatible avec la pause opérée par le monologue. En effet, l'abbé d'Aubignac prescrit, après avoir exposé les défauts des dénouements incomplets : « Mais pour éviter cet inconvénient il ne faut pas tomber dans un autre, je veux dire, d'ajouter à la Catastrophe des Discours inutiles » (2011, 207-208), autrement dit, il n'est plus temps de délibérer ou de faire languir un personnage dans un monologue lyrique.

A. *Je est un autre*, formes et enjeux de l'adresse à soi

Lorsqu'un personnage est seul sur scène, la vraisemblance demande qu'il expose ses pensées, mais celles-ci prennent souvent la forme d'un entretien avec lui-même, qui n'est pas censé être entendu de qui que ce soit comme le remarque Corneille dans son *Discours sur l'utilité des parties du poème dramatique* :

Surtout le poète se doit souvenir que quand un acteur est seul sur le théâtre, il est présumé ne faire que s'entretenir en lui-même, et ne parle qu'afin que le spectateur sache de quoi il s'entretient, et à quoi il pense. Ainsi ce serait une faute insupportable si un autre acteur apprenait par-là ses secrets.

(Corneille 1987 [1660], 138)

La répétition de la forme pronominale du verbe « entretenir » souligne la récursivité inhérente au monologue que doit assumer le personnage le prononçant. C'est un discours sur soi et avec soi, comme l'explique Émile Benveniste :

Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte. (1966, 85)

En germes dans chaque monologue, deux instances du *moi* locuteur rendent possible la tension vers le dialogisme et la polyphonie qui exhibe tout en l'atténuant l'artificialité de la parole solitaire. Catherine Détrie remarque à son tour qu'en discours monologal, le locuteur est porté vers le dédoublement interlocutif, tentant par tous les moyens de recréer une « dyade », qu'elle mette en jeu une instance distincte ou qu'elle prenne la forme de l'auto-interpellation :

Au théâtre, se désigner en deuxième ou cinquième personne est ainsi souvent une caractéristique du monologue, qui, sans cela, serait un défi à la théâtralité, et un déni de ce que le théâtre cherche à montrer : l'échange, le dialogue. (Détrie 2006, 121)

Il existe alors trois régimes énonciatifs concurrents dans le monologue adressé à soi qui ne s'excluent pas forcément et que l'on distingue en fonction de l'instance du *moi* invoquée. D'une part le personnage se raconte en utilisant la P1, ce qui n'implique nullement la recréation d'une dyade. À mi-chemin, le personnage s'adresse des impératifs à la P4, qui selon les cas, correspondent à un *nous* de majesté ou à un *nous* inclusif. Enfin, le locuteur peut s'adresser à lui-même en recréant une interaction qui admet deux formats : une adresse métonymique à soi par des apostrophes à « mes yeux », « mon cœur » qui les constituent en interlocuteurs ou une adresse à soi en P2, qui considère *je* comme un autre. Nous proposons d'ordonner ces différentes configurations de l'adresse à soi selon une échelle d'interlocutivité.

i. Le monologue lyrique ou le triomphe de la désignation de soi

Évidemment le monologue reste le lieu privilégié de l'expression de la P1. Bien rares sont les monologues qui ne se formulent pas selon cette énonciation ancrée et ne contiennent qu'un récit coupé de la situation d'énonciation. On rencontre cette exception dans un discours effectué par Lucinde, personnage secondaire d'*Hercule mourant*. Excepté l'impulsion lyrique de l'invocation aux « dieux » du début du monologue à la limite de l'interjection, il ne consiste qu'en un récit assorti de commentaires sur la situation de sa maîtresse :

LUCINDE.

Dieux ! Que la jalousie en un jeune courage,
Alors qu'on aime bien, est une extrême rage !
L'Afrique en ses déserts ne présente à **nos** yeux
Rien de si redoutable et de si furieux.
Si tôt que ce jeune astre aux regards de la reine
Exposa sa clarté si belle et si sereine,
Aussitôt qu'à ses yeux Iole se fit voir,
Bien loin de se contraindre et de la recevoir,
Avec bien plus de cris et bien plus enragée
Que Niobe autrefois sur la rive d'Égée,
Par son geste confus figurant son tourment,
Elle a tous **nos** esprits saisis d'étonnement ;
Elle court sans dessein, et sa course rapide
Cent fois a fait trembler tout le palais d'Alcide.
Elle renverse tout, rompt tout, et sous ses pas
La maison est étroite et ne lui suffit pas.
Sa pâleur fait juger du mal qui la possède,
La rougeur tôt après à la pâleur succède ;
Elle verse des pleurs, et dans le même instant
Du feu sort de ses yeux qui les sèche en sortant ;
En diverses façons son visage s'altère,
De moment en moment de soi-même il diffère.
Elle plaint, elle crie, et partout sa fureur
Excite la pitié, la tristesse et l'horreur.
Mais on ouvre ; c'est elle, ô dieux ! De quelle sorte
Elle court furieuse où sa rage la porte !

(Rotrou, *Hercule mourant*, II, 1, v. 297-322)

Un monologue aussi peu personnalisé est plutôt exceptionnel dans les tragédies du XVII^e siècle. La seule occurrence d'un « nous » exclusif (v. 308) met largement en retrait le sujet qui la prononce : Lucinde témoigne seulement au nom d'une collectivité qui a assisté à ce tragique spectacle hors scène, son monologue n'a pas d'autre fonction que d'annoncer l'arrivée de Déjanire dans la scène suivante. À travers ce passage narratif, Lucinde joue le rôle d'un chœur en assurant une continuité entre le « régime mimétique de la représentation » et le « régime diégétique » (Thouret 2010, 165). À l'inverse des monologues traditionnels, celui-ci n'est destiné qu'au public, c'est le type de « narration pure » que condamne Jean Chapelain (2007 [1630], 232) parce qu'elle n'est pas rendue vraisemblable par l'agitation de l'âme du sujet

discourant. Relevant aussi bien de l'ornement que pouvant faire office de morceau de bravoure (Thouret 2007), ce genre de monologue tend à disparaître au fil du siècle.

À l'opposé de cet exemple extrême, beaucoup de monologues ne mettent en jeu aucune autre personne que soi. Parfois, il consiste en une entreprise d'objectivisation de soi, comme Jason qui se consulte avant l'arrivée de Créuse :

Depuis que **mon** esprit est capable de flamme,
Jamais un trouble égal ne confondit **mon** âme :
Mon cœur qui se partage en deux affections
Se laisse déchirer à mille passions.
Je dois tout à Médée, et **je** ne puis sans honte
Et d'elle et de **ma** foi tenir si peu de compte :
Je dois tout à Créon, et d'un si puissant Roi
Je fais un ennemi si **je** garde **ma** foi.
J'ai regret à Médée, et **j'**adore Créuse,
Je vois **mon** crime en l'une, en l'autre **mon** excuse.
Et dessus **mon** regret **mes** désirs triomphants
Ont encore le secours du soin de **mes** enfants.

(Corneille, *Médée*, I, 2, v. 157-168)

L'omniprésence des marques de la P1 trahit le manque de surplomb du personnage. Sa réflexion adopte un mouvement centrifuge et prépare son échec final. Le monologue débute sur le *je* divisé en trois instances : l'« esprit » (v. 157), l'« âme » (v. 158) et le « cœur » (v. 159). Par la suite, le « je » sujet (v. 161-166) exprime sa dépendance envers les trois personnalités désignées par des NP (Médée, Créon et Créuse) pour ne se limiter qu'à une seule alternative résumée dans le chiasme du v. 166, soulignent l'influence encadrante de la P1. Le lyrisme mâtiné de délibération de ce monologue illustre parfaitement la situation de Jason au début de la tragédie.

Plus régulièrement, le monologue centré sur la P1 s'épanouit en discours lyrique ou élégiaque, illustré dans deux scènes du dénouement d'*Andromaque*. D'abord Hermione se laisse aller à la panique en ne décentrant pas son propos de sa personne :

HERMIONE, seule.
Où suis-**je** ? Qu'ai-**je** fait ? Que dois-**je** faire encore ?
Quel transport **me** saisit ? Quel chagrin **me** dévore ?
Errante, et sans dessein, **je** cours dans ce palais.
Ah ! Ne puis-**je** savoir si **j'**aime, ou si **je** hais ?
Le cruel ! De quel œil il **m'**a congédiée ?
Sans pitié, sans douleur, au moins étudiée.
L'ai-**je** vu se troubler, et **me** plaindre un moment ?
En ai-**je** pu tirer un seul gémissement ?
Muet à **mes** soupirs, tranquille à **mes** alarmes,
Semblait-il seulement qu'il eût part à **mes** larmes ?
Et **je** le plains encore ? Et pour comble d'ennui,
Mon cœur, **mon** lâche cœur s'intéresse pour lui ?
Je tremble au seul penser du coup qui le menace ?
Et prête à **me** venger **je** lui fais déjà grâce ?

(Racine, *Andromaque*, V, 1, v. 1393-1406)

La multiplication des marques de la P1 se marie aisément à la systématisation de la modalité interrogative. Les doutes du personnage égo-centré apparaissent avec plus de vitalité. Le *je* présent est soumis à l'incertitude : « Où suis-je ? », objet de réactions incontrôlables (v. 1394). La projection d'un *ethos* pathétique passé (v.1401) qui s'est révélé inefficace, comme en témoigne l'interrogation oratoire, ne résout aucune contradiction dans l'expression des doutes. La soumission générale du « je » à la modalité interrogative reflète la perte de soi, son incertitude quant à la conduite tenue et s'interroge encore sur celle à tenir : « Le monologue apparaît comme la justification dramatique et ontologique destinée à montrer la diffraction du sujet amoureux » (Tamas 2018, 193) ; entre ce qu'elle a fait, ce qu'elle peut faire et ce qu'elle ressent, Hermione ne trouve aucune solution de solution de continuité. Les différentes images de soi projetées dans ce monologue ne trouvent pas d'unification.

La généralisation du régime interrogatif débouche à l'inverse sur un bilan critique trois scènes plus tard :

ORESTE, seul.
 Que vois-**je** ? Est-ce Hermione ? Et que viens-**je** d'entendre ?
 Pour qui coule le sang que **je** viens de répandre ?
Je suis, si **je** l'en crois, un traître, un assassin.
 Est-ce Pyrrhus qui meurt ? Et suis-**je** Oreste enfin ?
 Quoi ? **J'**étouffe en **mon** cœur la raison qui **m'**éclaire.
J'assassine à regret un roi que **je** révère.
Je viole en un jour les droits des souverains,
 Ceux des ambassadeurs, et tous ceux des humains ;
 Ceux même des autels, où **ma** fureur l'assiège.
Je deviens parricide, assassin, sacrilège.
 Pour qui ? Pour une ingrate, à qui **je** le promets ;
 Qui même, s'il ne meurt, ne **me** verra jamais,
 Dont **j'**épouse la rage. Et quand **je** l'ai servie,
 Elle **me** redemande et son sang et sa vie !
 Elle l'aime ! Et **je** suis un monstre furieux !
Je la vois pour jamais s'éloigner de **mes** yeux,
 Et l'ingrate, en fuyant, **me** laisse pour salaire
 Tous les noms odieux que **j'**ai pris pour lui plaire.

(Racine, *Andromaque*, V, 4, v.1565-1582)

Le doute est cantonné aux premiers vers de ce monologue, il laisse place ensuite au constat rationnel. Malgré son intervention tardive dans le dénouement de la pièce, le discours sur soi trouve une raison d'être dans le bilan qu'il effectue sur le *je*, qui précipite sa mort.

Le véritable monologue lyrique se caractérise donc par une introspection et une intense émotivité matérialisées par le triomphe de la P1, sous toutes ses formes. Nous l'observons, lorsque le mouvement tourne exclusivement autour de cette P1, le monologue tend davantage vers le constat rationnel notamment lorsqu'il consiste à dévoiler les intentions d'un personnage,

qu'elles soient mauvaises ou bonnes³⁵². Les trois exemples cités montrent que le monologue contribue à faire avancer l'intrigue. C'est une pause qui replie un état d'esprit sur des actions accomplies pour en évaluer l'adéquation relative. Si le résultat de la consultation aboutit à une logique, l'action poursuit son cours et le monologue se révèle efficace. En cas d'inadéquation, se met alors en place un *ethos* distendu, qui prête le flanc à toutes les variations possibles. En présentant le personnage avec toutes ses contradictions, il contribue davantage à resserrer l'action qu'à promouvoir les larmes :

Le plus souvent, le monologue théâtral remplit, après 1650, une fonction précise dans le développement de la pièce : exposition, liaison, retentissement, pause, attente, relance, il est au service de l'action plus que du personnage ; il est préposé d'autre part à l'information du public ; sa valeur introspective s'en trouve atténuée ou même annulée ; plutôt que le secret d'une intimité, il livre, en le dissimulant sous le trouble et l'incertitude de l'acteur, un ressort de la machine dramatique. (Rousset 1993, 49)

Finalement, lorsque le monologue se fait le moins interlocutif, c'est en tant que pause dans l'action qu'il contribue le plus à la faire avancer, parce qu'il propose une introspection bienvenue. Il est paradoxalement beaucoup plus pathétique lorsqu'il fait voir un locuteur s'efforçant de renouer avec la condition dialogique de la parole théâtrale, il offre alors le spectacle d'une personnalité en lutte contre sa relative incapacité.

ii. *L'adresse à soi sous forme de P4, vers une objectivisation de l'ethos*

Lorsqu'un personnage s'adresse à lui-même dans le dialogue en usant de la première personne du pluriel, notre attention est attirée par le simple fait qu'il s'agit, nous l'avons déjà dit, d'un pas de côté par rapport à l'énonciation en première personne. Plus systématiquement encore que dans les échanges interlocutifs, les personnages tragiques utilisent un *nous* de majesté, c'est-à-dire, se désignent à travers une hyperbole qui consiste à se concevoir en pluriel là où il n'y a qu'une seule personne³⁵³. Il s'agit toujours d'un régime transitoire, jamais la désignation de soi sous cette forme figurale n'est exclusive dans un monologue, mais lorsque le *nous* est majoritaire, il sert la rhétorique de la décision :

ATTALE

Attale, était-ce ainsi que régnaient **tes** ancêtres ?
Veux-**tu** le nom de roi pour avoir tant de maîtres ?
Ah ! Ce titre à ce prix déjà **m'**est importun :
S'il **nous** en faut avoir, du moins n'en **ayons** qu'un.
Le ciel **nous** l'a donné trop grand, trop magnanime,
Pour souffrir qu'aux Romains il serve de victime.
Montrons-leur hautement que **nous** avons des yeux,

³⁵² Nous pensons au monologue d'Assuérus, qu'il effectue après avoir résolu avec Aman de combler d'honneurs Mardochée à la suite d'un échange fondé sur un quiproquo (Racine, *Esther*, II, 6). Le roi de Perse se confirme à lui-même qu'il a pris la bonne décision, même si elle revient à honorer un membre de la communauté juive, peuple qu'il déteste.

³⁵³ Voir chapitre 2, I, A, ii.

Et d'un si rude joug **affranchissons** ces lieux.
 Puisqu'à leurs intérêts tout ce qu'ils font s'applique,
 Que leur vaine amitié cède à leur politique,
Soyons à **notre** tour de leur grandeur jaloux,
 Et comme ils font pour eux **faisons** aussi pour **nous**.

(Corneille, *Nicomède*, IV, 6, v. 1467-1478)

Le monologue, sans recourir à d'autres instances interlocutives que le locuteur, présente une évolution d'un registre d'abord lyrique vers le délibératif. Le personnage se départ assez rapidement du système dialogique incarné par l'adresse à soi en P2 et les interrogatives pour adopter un ton rendu plus ferme grâce à l'emploi des pronoms de majesté. Affaibli par l'échange avec l'ambassadeur romain Flaminius à la scène précédente, Attale exploite l'espace du monologue pour se reconstruire un *ethos*. Ce raffermissement utilise la figuralité de l'énallage qui repose sur une hyperbolisation de soi donnant tout son sens à la dénomination de « majesté ». En s'objectivant de la sorte dans son discours, Attale retrouve la grandeur de son statut mise à mal par les menaces romaines.

La résolution qu'expriment les *nous* de majesté est plus évidente dans des monologues où le personnage varie les modes de désignation. Lorsque Roxane comprend qu'Atalide et Bajazet partagent un amour réciproque, elle se consulte dans un monologue qui alterne entre le *je* et le *nous*. Ainsi, après s'être offusquée à la P1 de constater que la gardienne de son amour était en réalité sa rivale, le spectateur la voit accoucher d'une résolution dont les hésitations transparaissent au gré des variations de personnes pronominales :

Exempte des soupçons dont **je** suis tourmentée,
 Ce n'est que pour ses jours qu'elle est épouvantée.
 N'importe. **Poursuivons**. Elle peut comme **moi**
 Sur des gages trompeurs s'assurer de sa foi.
 Pour le faire expliquer **tendons**-lui quelque piège.
 Mais quel indigne emploi **moi-même m'imposé-je** ?
 Quoi donc ! À **me** gêner appliquant **mes** esprits
 J'irai faire à **mes** yeux éclater ses mépris ?
 Lui-même il peut prévoir et tromper **mon** adresse.
 D'ailleurs l'ordre, l'esclave, et le vizir **me** presse.
 Il faut prendre parti, l'on **m'**attend. **Faisons** mieux.
 Sur tout ce que **j'**ai vu **fermons** plutôt les yeux.
Laissons de leur amour la recherche importune.
Poussons à bout l'ingrat, et **tentons** la fortune.
Voyons, si par **mes** soins sur le trône élevé,
 Il osera trahir l'amour qui l'a sauvé.
 Et si de **mes** bienfaits lâchement libérale
 Sa main en osera couronner **ma** rivale.
Je saurai bien toujours retrouver le moment
 De punir, s'il le faut, la rivale, et l'amant.
 Dans **ma** juste fureur observant le perfide
Je saurai le surprendre avec son Atalide.
 Et d'un même poignard les unissant tous deux,
 Les percer l'un et l'autre, et **moi-même** après eux.
 Voilà, n'en **doutons** point, le parti qu'il faut prendre,

Je veux tout ignorer.

(Racine, *Bajazet*, IV, 4, v. 1225-1250)

L'alternance entre les impératifs de P4 et les marques de P1 souligne deux attitudes introspectives différentes. Roxane raisonne et exprime ses sentiments en employant les pronoms de la P1 tandis que chaque résolution est formulée à l'aide d'un impératif de P4, avatar verbal du *nous* de majesté. Il en résulte une impression de maîtrise, comme si Roxane refusait de se laisser emporter par un lyrisme trop grand. Elle se révolte d'avoir été victime de ce qu'elle considère être une trahison et contient les risques d'épanchement par une forte résolution à l'action, qui s'exprime aussi bien par les verbes d'action conjugués à la P4 que par les verbes de volonté conjugués à la P1.

Le monologue employant le *nous* de majesté se mue souvent en un spectacle du *je* se consultant, doutant, hésitant entre plusieurs solutions qu'il résout dans une élévation de soi, ressentie plus objective et rationnelle que s'il avait exprimée à l'aide d'une P1. Dans les pièces baroques françaises, il est courant de représenter le sujet en crise dans un monologue³⁵⁴, qui selon les cas, peut être poursuivi dans d'autres scènes. Ainsi, le premier acte de l'*Iphigénie* de Rotrou est entièrement construit sur l'irrésolution d'Agamemnon qui s'exprime dans deux monologues et plusieurs dialogues. La division du personnage est théâtralement soulignée par les multiples jeux scéniques auxquels engagent les didascalies et linguistiquement par les variations interlocutives. Agamemnon consulte peu les autres personnages et rêve beaucoup, dans de vrais et de faux monologues. Quand il ne multiplie pas les invocations divines, allégoriques et métonymiques ou les apostrophe *in absentia*, il se laisse aller à l'épanchement lyrique à travers l'expression d'un *je* plus que troublé :

Quelle prompte frayeur dans le sein **me** dévale,
Et quel soudain glaçon par **mes** veines s'étale :
De quel nouveau malheur **me** sens-**je** menacer,
Et d'où vient que **mon** pied refuse d'avancer, [...].

(Rotrou, *Iphigénie*, I, 6, v. 293-296)

L'ensemble de ce premier acte est comme une longue délibération dont l'une des rares assises fermes est formulée par l'expression de la P4 : « **Achevons donc Nature, achevons ton** dessein / **À ma** fille innocente **ôtons** le fer du sein, » (I, 1, v. 39-40). Malgré l'homonymie entre un *nous* de majesté et un *nous* inclusif de ces impératifs de P4, cette seule occurrence tranche par son assise avec la modalité lyrique du reste du monologue.

³⁵⁴ Nous renvoyons au chapitre sur les « Mises en scènes du *moi* » dans l'ouvrage de Clotilde Thouret intitulé *Seul en scène* (2010, 348-60).

Comme le préconise l'abbé d'Aubignac, les délibérations « se font d'un esprit rassis, et tout doit s'y passer avec beaucoup de modération » (Aubignac 2011, 430). L'un des principaux rôles dramaturgiques dévolu au monologue est de donner l'occasion au personnage de se consulter à loisir afin de prendre une décision. Régulièrement, les monologues débutent alors sur des passages où le *moi* ne se contient plus³⁵⁵ et se montre divisé³⁵⁶. Après avoir laissé libre cours à son émotion, la consultation aboutit à une décision, presque systématiquement exprimée à l'aide d'un *nous* de majesté.

TAXILE, *seul*.

Quoi ? La fortune obstinée à **me** nuire
 Ressuscite un rival armé pour **me** détruire ?
 Cet amant reverra les yeux qui l'ont pleuré,
 Qui tout mort qu'il était **me** l'avaient préféré ?
 Ah ! C'en est trop. **Voyons** ce que le sort **m'**apprête,
 À qui doit demeurer cette noble conquête.
Allons. N'attendons pas dans un lâche courroux
 Qu'un si grand différend se termine sans **nous**.

(Racine, *Alexandre le Grand*, IV, 5, v. 1261-1268)

L'on reconnaît dans ce court exemple la concentration des effets propre à l'écriture de Racine. En effet, le sujet expose sa perplexité en l'espace d'un quatrain mettant en jeu la P1 et privilégiant la modalité interrogative (v. 1261-1264) ; ensuite Racine oblitère la division du sujet, un peu trop propre au théâtre baroque et passe directement à l'affirmation d'une double résolution qui compense l'émotivité du début du discours. En termes rhétoriques, Racine concentre les effets de la délibération dans sa conclusion.

Nous proposons donc de lire les *nous* de majesté comme des marqueurs stylistiques d'une objectivisation de soi nécessaire à la rationalisation du monologue. Soit contenue, soit métamorphosée par cette personne figurale, la valeur lyrique du monologue devient alors compatible avec la poursuite d'une argumentation de nature délibérative.

iii. L'adresse métonymique à un autre soi

Nous l'avons vu, le monologue est régulièrement l'occasion de mettre en scène un *je* divisé. Or, se désigner à travers des métonymies du corps ou bien ses sentiments reflète parfaitement cette diffraction du sujet. Dans ces circonstances, l'on assiste au spectacle d'une solitude tellement grande sur scène qu'elle ne rencontre d'autres recours interlocutifs que des parties de soi. Il semble que l'adresse à soi sous ce format relève aussi bien d'un mouvement

³⁵⁵ Nous l'observons à travers la multiplication des marques de la P1 dans des phrases aux modalités interrogatives et exclamatives.

³⁵⁶ Le phénomène est souvent montré dans des adresses à soi en P2 ou des invocations ainsi qu'une mise en question du *moi*, souvent en position de complément d'objet.

introspectif lorsque le locuteur s'en prend à ses sentiments ou ses pensées allégorisées dans le discours que d'un consensus spectaculaire lorsqu'il interpelle ses yeux ou ses bras.

Le personnage tend alors à se dédoubler dans l'ordre d'une psychomachie : « L'évocation partielle du corps permet de mettre en scène le conflit intérieur, et de symboliser la part de soi à laquelle on entend renoncer » (Vialleton et Macé 2007, 143). L'adresse à une partie de son corps symbolise le conflit intérieur qui agite le personnage et qui rend nécessaire ce morcellement figurale de l'adresse. Les apostrophes métonymiques procèdent ainsi à une double évocation de soi ; globale dans leur portée allocutive et morphologique grâce au déterminant possessif à l'initiale³⁵⁷. Les métonymies entraînent une désignation de ce morceau de soi comme un être à part et font donc apparaître à leur suite des *tu* et *vous*, selon une logique du nombre et non de la distance. Concrètes ou abstraites, les parties de soi prises à témoin concentrent des effets dramatiques propres à leur nature lexicale. Ainsi, s'adresser à ses yeux revient à se dédoubler pour s'adresser à son *alter ego* en tant que témoin scopique : « Souffriez-**vous**, **mes yeux**, ce spectacle exposé ? / **Je vous** arracherais si **vous** l'aviez osé » (Rotrou, *Antigone*, V, 1, v. 1459-1460). En se projetant comme spectateur du meurtre annoncé d'Antigone, Hémon tente d'exorciser cette perspective formulée dans une subordination implicite à valeur hypothétique où le premier procès est rejeté au subjonctif. De même, s'adresser à son bras fait référence par métaphore à la vigueur du locuteur (Corneille, *Le Cid*, I, 6, v. 339)³⁵⁸. Les désignations métonymiques de soi à travers ces parties concrètes sont plutôt furtives, elles ne donnent pas régulièrement lieu à une adressée étendue.

Lorsqu'un personnage s'adresse à des représentations métonymiques de ses sentiments ou de ses valeurs, le dialogue qu'il noue s'étend quelque fois à plusieurs vers :

Que **m'**avez-**vous** produit **indiscrètes pensées**,
Téméraires désirs, passions insensées ?
Efforts d'un cours mortel, pour d'immortels appas,
Qu'on a d'un vol si haut, précipités si bas ;
Espoirs qui jusqu'au ciel souleviez de la terre,
Deviez-**vous** pas savoir, que jamais le tonnerre,
Qui dessus **votre** orgueil enfin vient d'éclater,
Ne pardonne aux desseins que **vous** osiez tenter ;
Quelque profond respect qu'ait eu **votre** poursuite,
Vous voyez qu'un refus **vous** ordonne la fuite ;
Évitez les combats que **vous vous** préparez,
Jugez-en le péril, et **vous** en retirez.

(Rotrou, *Venceslas*, III, 1, v. 767-778)

³⁵⁷ Voir chapitre 4, II, B, iv, b.

³⁵⁸ Le principe est le même lorsque Don Diègue déroule en un quatrain l'adresse au « fer » dans la scène 4 de l'acte I vers 256-260, même si cette fois, il s'agit plutôt d'une synecdoque.

À travers ce monologue délibératif, le duc Frédéric s'exhorte à réprimer ses sentiments pour l'infante Théodore. L'apostrophe aux « indiscrètes pensées » (v.767) est reformulée dans quatre GN apposés épideictiques. Les reprises pronominales de cette apostrophe initiale prolongent la personnification du sentiment auquel le personnage s'adresse comme pour le mettre à distance. Les trois impératifs de la fin de cette séquence parachèvent le processus de mise à distance des sentiments. Le locuteur passe ensuite à une énonciation plus consensuelle, revenant au *je* considéré comme la partie raisonnable du dialogue engagé. La polyphonie à l'œuvre dans ce monologue invite alors à reconsidérer la portée des occurrences de *nous* de majesté qui le terminent :

Apprenons l'art, **mon cœur** d'aimer sans espérance,
 Et souffrir des mépris, avec révérence,
Résolvons-nous sans honte aux belles lâchetés,
 Que ne rebutent pas des devoirs rebutés ;
Portons sans intérêts un joug si légitime,
 N'en osant être amant, **soyons-en** la victime,
Exposons une esclave, à toutes les rigueurs
 Que peuvent exercer de superbes vainqueurs. (III, 1, v. 783-790)

L'apostrophe « mon cœur » (v.783) pouvant être comprise comme un résultat ou un résumé de l'apostrophe étendue du début du dialogue, ou bien comme une nouvelle apostrophe, nous sommes face à un cas, récurrent dans le corpus, où l'interprétation en *nous* de majesté peut être discutée. En effet, soit l'on comprend que « mon cœur » est une entité interlocutive à part entière, un objet d'adresse distinct du *je* et dès lors, les marques de P4 sont inclusives ; soit l'on comprend l'adresse à « mon cœur » comme une fausse adresse, une sorte d'apposition au pronom *nous* sous-entendu dans les impératifs, et l'on a bien ici des *nous* de majesté. Plutôt que de trancher fermement entre ces deux interprétations, nous proposons de lire cette P4 comme le résultat d'une autorité gagnée grâce à la délibération. En effet, la disjonction interlocutive pratiquée dans bon nombre de monologues qui s'adressent à des parties de soi se résout régulièrement par un *nous* de majesté. En mettant en exergue une partie de son âme ou de ses sentiments par la figure de l'apostrophe, le locuteur, au lieu de divaguer, acquiert une forme d'*ethos* discursif qui assure sa clairvoyance psychologique. Conscient des forces concurrentes qui le travaillent, il les dénoue pour les faire jouer entre elles à travers un dialogue entre son *moi* rationnel et son *moi* aliéné qu'il met à distance en le considérant comme un interlocuteur que l'on peut convaincre. Il gagne ainsi un *ethos* d'homme clairvoyant qui l'autorise à faire usage du *nous* de majesté, cette personne figurant le grandissement, grâce à sa victoire sur le *vous*, du *je* initial. Les résolutions de Camille dans *Horace* illustrent justement le résultat d'une mise à distance de projections métonymiques de soi :

Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père ;
Soyons indigne sœur d'un si généreux frère :
 C'est gloire de passer pour un cœur abattu,
 Quand la brutalité fait la haute vertu.
Éclatez, mes douleurs : à quoi bon **vous** contraindre ?
 Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre ?
 Pour ce cruel vainqueur **n'ayez** point de respect ;
 Loin d'éviter ses yeux, **croissez** à son aspect ;
Offensez sa victoire, **irritez** sa colère,
 Et **prenez**, s'il se peut, plaisir à lui déplaire.
 Il vient : **préparons-nous** à montrer constamment
 Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

(Corneille, *Horace*, IV, 4, v. 1239-1250)

La fin de ce monologue, à la tonalité exhortative, joue sur diverses apostrophes à soi. Le premier impératif de P4 peut être aussi bien interprété comme une énallage de P1 que comme une marque inclusive. Par la suite, la mise à distance des douleurs par le biais de l'apostrophe et de l'adresse sous forme d'impératif apporte une garantie conduisant à la résolution finale, exprimée dans un indubitable *nous* de majesté.

Les désignations métaphoriques ou métonymiques de soi dans le monologue participent donc d'une conjonction entre l'adresse et la désignation de soi pour qu'émerge du monologue un *moi* vainqueur. Celui-ci prend régulièrement la forme d'un *nous* de majesté aux frontières poreuses avec le *nous* inclusif, dont la totalité du monologue raconte l'édification.

iv. L'adresse à soi comme à un autre : le triomphe du délibératif

Le dialogisme est essentiel à la construction rhétorique du discours, comme le note George Molinié (1992, 114-115), c'est pourquoi, même circonscrit à une scène, le monologue s'efforce de renouer avec cette tradition antique à travers l'érection de soi en interlocuteur et la sélection de la modalité interrogative (Thouret 2010, 98). L'effet de rupture du monologue avec le reste des discours de la pièce s'en trouve ainsi atténué. Catherine Détrie parle à ce sujet d'« auto-interpellation » (2006, 119), tout en remarquant la distorsion en laquelle consiste l'adresse à soi :

Ainsi, si l'apostrophe marque un rapport direct et immédiat avec l'allocutaire, ce rapport direct, dans le cas de l'auto-interpellation, est de soi à soi : il s'agit d'une sorte d'énallage énonciative, soit un trope codifié en remplacement d'une structure inexistante en langue (l'auto-interpellation personnelle). (Détrie 2006, 120)

Les personnages comblent ce manque en s'interpellant de façon plus ou moins objective et en engageant avec eux-mêmes un dialogue de longueur variable. Après avoir appris qu'il est trompé par ses conseillers, Auguste se lance dans un long monologue qui est structuré autour de plusieurs adresses hiérarchisées : la primeur est donnée au « ciel » (Corneille, *Cinna*, IV, 2, v. 1121-1128), puis il s'adresse longuement à lui-même :

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.
 Quoi ! **Tu** veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné !
Songe aux fleuves de sang où **ton** bras s'est baigné,
 De combien ont rougi les champs de Macédoine,
 Combien en a versé la défaite d'Antoine,
 Combien celle de Sexte, et **revois** tout d'un temps
 Pérouse au sien noyée, et tous ses habitants.
Remets dans **ton** esprit, après tant de carnages,
 De **tes** proscriptions les sanglantes images,
 Où **toi-même**, des **tiens** devenu le bourreau,
 Au sein de **ton** tuteur enfonças le couteau :
 Et puis **ose** accuser le destin d'injustice
 Quand **tu** vois que les **tiens** s'arment pour **ton** supplice,
 Et que, par **ton** exemple à **ta** perte guidés,
 Ils violent des droits que **tu** n'as pas gardés !
 Leur trahison est juste, et le ciel l'autorise :
Quitte ta dignité comme **tu** l'as acquise ;
Rends un sang infidèle à l'infidélité,
 Et **souffre** des ingrats après l'avoir été. (IV, 2, v. 1130-1148)

Cet énoncé dans lequel l'empereur s'interpelle par son prénom constitue la preuve d'une scission entre son *moi* passé (Octave, le sanguinaire empereur) et le *moi* de l'action présente (dont le sous-titre annonce « La clémence d'Auguste »). La désignation de soi par le NP témoigne que le monologue se tient dans une sphère privée et que c'est Auguste qui s'adresse à Octave en distanciant les deux personnages de manière à ce que la délibération soit le fruit d'un esprit calme et rassis, comme le recommande l'auteur de la *Pratique du théâtre* (Aubignac 2011, 430-431) qui cite d'ailleurs ce passage en exemple. Le premier vers de cet extrait fait état d'une transition vers une attitude de maîtrise qui ne verse pas dans la déploration. Les impératifs forment alors des exhortations à entrer dans une délibération. En formant un raisonnement sur les circonstances qui ont conduit Cinna et Maxime à le trahir, le discours exhortatif de l'empereur à lui-même gagne une valeur rhétorique grâce aux impératifs qui délimitent plusieurs étapes dans la réflexion : d'abord le retour sur les événements passés qui ont construit sa réputation : « Songe aux fleuves... », « Remets dans ton esprit... », puis le mot « exemple » (v. 1143) est ramené à soi par le biais du déterminant possessif. Assurant le lien entre le *dit* et ce qui est désigné, ce GN amorce un virage après cette courte narration vers la conclusion exhortative des trois derniers vers du passage. La résignation à la violence sur laquelle se termine le passage est rendue logique grâce à cette adresse à soi³⁵⁹.

Le dialogue avec soi est un discours courant dans les tragédies de Corneille. Il est régulièrement initié par une apostrophe sous forme d'adjectif épithétique. Jason, dans le

³⁵⁹ Dans la suite du monologue, cette adresse à soi à l'aide du prénom sera renouvelée mais l'on observe, comme précédemment, que la véritable résolution est exprimée à l'aide du *nous* de majesté et apparaît en sus des adresses à soi avec la P2, comme un résultat de cette consultation. Notons, comme le procédé est plutôt rare dans le reste du corpus, que Maxime également s'adressera à lui-même en se nommant par son prénom dans la scène 6 de l'acte IV.

monologue clôturant la tragédie *Médée*, se tance de la sorte à la suite d'une apostrophe à celle qui s'est envolée sur son char :

Malheureux, ne **perds** point contre une telle audace
De **ta** juste fureur l'impuissante menace ;
Ne **cours** point à **ta** honte, et **fuis** l'occasion
D'accroître sa victoire et **ta** confusion.
Misérable ! Perfide ! Ainsi donc **ta** faiblesse
Épargne la sorcière, et trahit **ta** princesse !
Est-ce là le pouvoir qu'ont sur **toi** ses désirs,
Et **ton** obéissance à ses derniers soupirs ?
Venge-toi, pauvre amant, Créuse le commande :
Ne lui **refuse** point un sang qu'elle demande ;
Écoute les accents de sa mourante voix,
Et **vole** sans rien craindre à ce que **tu** lui dois.

(Corneille, *Médée*, V, 7, v. 1597-1608)

Les apostrophes initient cette fois un discours judiciaire, qui prend les accents d'une condamnation en alternant deux images de soi comme interlocuteur. Les apostrophes pathétiques « malheureux » (v.1597) et « pauvre amant » (v.1605) encadrent le blâme que formulent « misérable » et « perfide » (v.1601) comme pour l'adoucir. C'est le premier jalon posé à la condamnation finale : « **Tourne** avec plus d'effet sur **toi-même ton** bras, / Et **punis-toi, Jason**, de ne la [Médée] punir pas » (v. 1619-1620). La valeur rhétorique de chaque apostrophe instaure le registre de chaque quatrain qu'elles initient. L'appel à la pitié lancé par l'apostrophe « malheureux » est corroboré par les termes « impuissante » (v.1598), « honte » (v.1599) et « confusion » (v.1600), souvent sous le joug d'un déterminant possessif de P2. L'indignation contre celui qui est qualifié de « misérable » et « perfide » porte tout le quatrain qui suit et notamment, confère une valeur rhétorique à l'interrogation. Enfin, la pitié à laquelle appelle « pauvre amant » trouve un écho dans la « mourante voix » (v.1607) de Créuse qu'il entend par-delà la mort. Le personnage se fait à la fois juge et partie de son *moi* dans une structure qui ne peut être autre que dialogique.

Le monologue s'avère un moment privilégié de constitution et d'interrogation de cette entité complexe qu'est le personnage, ainsi pris « en soi », dans une suspension de l'action et du dialogue (dont la logique dramatique veut que, seuls, ils le constituent). (Triaux 2009, 115)

Se fondant notamment sur les pièces de théâtre du premier tiers du XVII^e siècle, Christophe Triaux remarque que c'est à l'occasion de ces longs morceaux monologués que l'identité topique des héros se construit, mais les monologues se raréfiant, ils tendent plutôt à devenir « le lieu de la manifestation d'une *persona* clivée » (Triaux 2009, 132), c'est-à-dire, un passage qui rend plus qu'apparent le déchirement interne au personnage, le moment où le masque porté par le personnage baille. Le monologue étant ce moment délicat de construction de l'identité ou bien du dévoilement de ses clivages, l'adresse à soi participe alors de l'une ou de l'autre construction

éthique du personnage discourant, notamment quand elle est formulée et assumée comme telle. Nous sommes donc conviée à réévaluer le discours à soi non plus comme une manifestation de folie mais un dispositif discursif manifestant la construction d'une identité soit topique, soit clivée. La frontière entre le dialogue avec soi et le dialogue avec un autre se révèle poreuse lorsqu'un personnage s'adresse notamment à des divinités qui sont des doubles de soi³⁶⁰, dans ce cas, la tentation d'y lire sa folie est plus grande, même si le dialogue est paradoxalement plus crédible car il est adressé à une altérité.

B. Les réalisations stylistiques de l'interlocutivité du monologue

Clotilde Thouret distingue le soliloque, monologue où le locuteur ne crée aucune dyade, du monologue usant de l'apostrophe, qui crée un dialogue fictif (2010, 98-103), qu'il soit avec soi ou avec un autre ; dans ces deux cas, le monologue peut être qualifié de dialogique. Il semble pourtant que la fiction interlocutive soit encore plus crédible dans un monologue adressé à une divinité ou un absent, qu'à soi, d'après les distinctions établies par Anne Ubersfeld à partir de critères linguistiques (1996, 22-25). L'apostrophe pallie alors le « dysfonctionnement interactionnel » que représente le dialogue en recréant une « co-énonciation fictive » (Déturie 2006, 121). C'est une « feinte » particulièrement « théâtral [e] » (Aubignac 2011, 476) parce que précisément, les mots créent une scène imaginaire qui rejoue un dispositif réaliste, imaginable, celui du dialogue. Interpeller autrui ou un objet dans le dialogue consiste à rétablir par mimétisme, un dispositif plus proprement théâtral que le soliloque dans un morceau clos sur lui-même. Ces configurations connaissent des réalisations linguistiques dont la variété ne dépend pas du type d'interlocuteur invoqué. L'on observe deux tendances : le dialogue engagé peut hésiter à se départir de ses contraintes lyriques, c'est ainsi que nous interprétons les invocations en *ô* ou alors, il tend plutôt à résoudre le problème de la solitude du personnage sur scène en jouant ou anticipant un dialogue réel ou non-advenu.

i. Des invocations interactionnelles

À propos des apostrophes débutant par la particule lyrique « *ô* », nous avons établi à la suite de Yana Grinshpun (2008, 252-253) que les tragédies de Corneille et Racine emploient en majorité des *ô* invocatifs³⁶¹. Parce qu'il s'agit des plus rhétoriques et de celles qui touchent au genre noble, les adresses aux dieux ou aux instances supérieures sont régulièrement précédées du *ô* lyrique. Or, dans les monologues en majorité, et dans une moindre proportion dans le reste

³⁶⁰ Nous pensons notamment à Médée s'adressant aux furies dans son long monologue (Corneille, *Médée*, I, 4).

³⁶¹ Voir chapitre 4, I, B, ii.

des dialogues tragiques, les auteurs ont tendance à détourner valeur intransitive originelle de ces invocations pour en faire des supports de prédication dialogique. Le premier monologue de Phèdre en est un parfait exemple :

PHÈDRE, *seule*.
Ô toi ! qui vois la honte où **je** suis descendue,
Implacable Vénus, suis-**je** assez confondue ?
Tu ne saurais plus loin pousser **ta** cruauté.
Ton triomphe est parfait, tous **tes** traits ont porté.
Cruelle, si **tu** veux une gloire nouvelle,
Attaque un ennemi qui **te** soit plus rebelle.
Hippolyte **te** fuit, et bravant **ton** courroux,
Jamais à **tes** autels n'a fléchi les genoux.
Ton nom semble offenser ses superbes oreilles.
Déesse, venge-toi, nos causes sont pareilles.
Qu'il aime ! Mais déjà **tu** reviens sur **tes** pas, **Oenone** ?
On **me** déteste, on ne **t'**écoute pas.

(Racine, *Phèdre*, III, 2, v. 813-824)

Phèdre invoque dans ce monologue la déesse de l'amour Vénus. La nomination de la déesse est rejetée dans le deuxième vers du monologue pour laisser la place initiale à l'invocation lyrique et à la subordonnée explicative qui ne permettent pas de discriminer l'interlocuteur, il pourrait s'agir d'Oenone ou de n'importe quelle autre divinité contemplant le sort s'acharner contre Phèdre. La désignation de Vénus comme interlocuteur place ce monologue sous le régime discursif de la prière. Pourtant, les indices de l'interlocution attirent notre attention sur un contenu prédicatif qui diffère quelque peu. En effet, l'interrogation et les phrases qui suivent, contenant un grand nombre de déterminants possessifs, formulent des reproches indirects et directs sous le ton adouci du constat. La valeur épideictique des deux apostrophes « implacable Vénus » (v.814) et « cruelle » (v.817) fait basculer la prière dans le discours de reproche, plutôt inconvenant dans le cadre d'une adresse à une divinité. Cependant, avec cette formule hypothétique « si tu veux une gloire nouvelle » (v.817) adressée à la déesse, Phèdre semble s'élever au même niveau qu'elle³⁶², ce qui l'autorise non seulement à la conseiller mais également à l'exhorter : « venge-toi » (v.822). Le ton employé ainsi que les outils interlocutifs sélectionnés soulignent que sous couvert d'une adresse en forme de prière, Phèdre argumente auprès de la déesse afin qu'elle agisse en sa faveur. D'ailleurs, la soudaineté de l'arrivée arrivée d'Oenone contribue à donner l'impression qu'un dialogue a été soudainement interrompu. Ainsi, l'indice lyrique qui débute le dialogue doit être réévalué en marqueur de respect, ce qui permet de rééquilibrer la rhétorique du conseil et de l'exhortation développée par Phèdre. Même si la déesse ne lui répond pas, les marqueurs interlocutifs présentent des affinités certaines avec

³⁶² L'on ne peut pas convenir qu'elle dégrade la déesse à cause du système interlocutif employé.

ceux que l'on rencontre dans le dialogue : ils participent à l'élaboration d'un style dialogique au sein d'un monologue qui n'a plus rien d'un soliloque.

Le rapport étroit qu'entretiennent ces invocations avec la prière programme des négociations entre les valeurs interjective³⁶³ et invocative des séquences entamées par le *ô* dans des monologues qui prennent une tournure interactionnelle. Soit le personnage tend vers une véritable allocution, soit il fait référence à la divinité comme à un témoin de la situation³⁶⁴.

Prenez, dieux, contre Christ, **prenez votre** parti,
Dont ce rebelle cœur s'est presque départi ;
Et **toi,** contre les dieux, **ô Christ, prends ta** défense,
Puisqu'à **tes** lois, ce cœur fait encor résistance ;
Et dans l'onde agitée où flottent **mes** esprits,
Terminez votre guerre, et **m'en faites** le prix ;
Rendez-moi le repos dont ce trouble **me** prive.

(Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, II, 4, v. 439-445)

Genest répétant le monologue d'Adrian verbalise un affrontement entre les dieux païens et le dieu chrétien à travers deux apostrophes prolongées par des marques d'interlocution pronominales et verbales. L'intérêt de ce passage réside dans le fait que les dieux sont apostrophés directement alors que le dieu chrétien est invoqué à l'aide du *ô* lyrique sans que l'interlocutivité de l'une ou l'autre apostrophe n'en soit affectée. La différence de traitement des deux instances divines est sans doute une prémisse de la conversion à venir. Genest-Adrian inscrit d'emblée son rapport au dieu chrétien sur un mode interlocutif évaporé, qui n'interdit certes pas le dialogue, tandis que l'interaction avec les dieux païens est plus pragmatique. En tout cas, au sein du monologue, l'invocation qui pourrait être purement interjective ou évocative³⁶⁵ se mue en interaction, premier acte de foi du locuteur³⁶⁶.

Au cœur de passages monologiques à vocation lyrique, l'on observe régulièrement un phénomène de mutation vers l'interlocutif, qui use des lois de la figuralité rhétorique pour

³⁶³ Nous renvoyons aux distinctions effectuées par Yana Grinshpun, les séquences interjectives n'ont pas de support interactionnel dans le reste du discours mais viennent « interrompre le fil du discours, dans une sorte de prise à témoin » (2008, 125), ce type de séquence tend d'ailleurs à se figer dans les textes du XVII^e siècle appartenant aux genres nobles.

³⁶⁴ Le Goffic prend d'ailleurs l'exemple des adresses aux dieux pour expliquer la valeur interjective des formules des formules de prise à témoin sans mise en place d'une interlocution : « Le locuteur peut placer son discours sous le patronage d'une instance (typiquement : un dieu) qu'il prend à témoin (comme deuxième allocutaire, sur un plan différent de l'allocutaire réel de discours) ou à qui il offre pour ainsi dire son discours » (1993, 376).

³⁶⁵ Les séquences débutant par un *ô* dites « évocatives » sont définies comme suit par Yana Grinshpun : « Par "évocation" nous entendons l'expression, par la séquence, de représentations qui se montrent dans l'énonciation comme surgissant brutalement chez le locuteur, comme s'imposant à lui sans avoir de support cotextuel ni situationnel » (2008, 126) ; autrement dit, des séquences qui évoquent l'interlocution mais ne font pas référence à une personnalité la fondant en contexte.

³⁶⁶ Nous renvoyons au chapitre 6, II, B pour la démonstration que la prière contenant des marques interlocutives consiste en un acte de foi.

distendre l'intransitivité originelle de l'apostrophe à une instance divine ou supérieure, qui n'est plus seulement prise à témoin, mais invoquée telle une personne susceptible d'avoir une influence sur l'action, nous y reviendrons.

ii. De « vrais » dialogues

L'effet principal engendré par des apostrophes à un personnage absent est de trahir une volonté ferme de sortir de la solitude (Thouret 2010, 106), fatalité propre à l'intrigue tragique. Certains dramaturges mettent en scène cette poussée inexorable au dialogue, au-delà des invocations à des allégories ou des divinités, montrant que celui-ci résulte d'une distorsion des rapports interpersonnels.

Les personnages qui mènent les nombreux monologues de *Bélisaire* de Rotrou semblent parfois poursuivre au sein de ce morceau solitaire un dialogue entamé dans une autre scène. Sinon, ils profitent de cette scène de solitude pour tenir un dialogue qui ne peut avoir lieu ailleurs. Par exemple, l'impératrice Théodore formule dans un monologue une exhortation qu'elle est contrainte de contenir devant son époux :

Fais-moi, César, fais-moi perdre pour ce délit,
Ma part en la lumière, et **ma** place en ton lit,
Que l'Amour ni l'Hymen, que rien ne **te** retienne,
Prépare ta vengeance, on travaille à la **mienne** ; [...]. (II, 17, v. 781-784)

Furieuse d'être rejetée par Bélisaire et d'échouer à le faire exécuter, Théodore compense dans son monologue son impuissance dans les dialogues en formulant l'indicible : son souhait intime de déchéance. La volonté d'action du personnage, frustrée dans l'intrigue, est thématifiée dans un quatrain interlocutif. L'apostrophe à l'absent est prise en étau entre deux exhortations à agir contre sa propre épouse. Commentant la pratique monologale spécifique à Rotrou, Clotilde Thouret relève que :

Le morceau de bravoure s'approfondit dans l'élaboration d'une vision subjective que le spectateur est appelé à partager avec le personnage : le monologue encadre l'action bien plus qu'il n'est encadré par elle. Par ailleurs, il est moins la répercussion des événements sur le personnage ou une nouvelle étape dans la progression de la passion que la construction d'un rapport à l'action et au monde. (2007)

Même lorsque le procédé est récurrent, le monologue est pensé chez Rotrou comme excédant l'ornement, visant une efficacité dramaturgique, qui, à notre sens, se joue dans la mise en place d'un pseudo-dialogue. Dans cette perspective, le personnage discourant ne se rend parfois même pas compte qu'un potentiel interlocuteur entre en scène (*Bélisaire* IV, 8). Ce non-respect des circonstances propres au monologue est condamné par d'Aubignac quand bien même nous voyons ici une preuve de l'efficacité du monologue mû en dialogue, où la fiction devient plus

réelle que la réalité ; où l'on voit un triomphe de l'illusion³⁶⁷ - qui n'est pas incompatible avec l'écriture et de Rotrou (Vialleton et Macé 2007, 15-21; Louvat-Molozay, Bigot, et Moncond'huy 2008, 199-206).

Certains monologues des tragédies de Corneille montrent plutôt un échec de la rhétorique, en ce qu'ils représentent des espaces discursifs qui laissent libre cours à la parole de malédiction. Dans *Rodogune*, Cléopâtre investit les monologues à quatre reprises (II, 1 ; IV, 5 ; IV, 7 ; V, 1) et trouve dans ceux-ci l'occasion de proférer tous les reproches qu'elle a contenus, de la même façon Médée réserve aux monologues l'adresse à Créuse. Ces discours ménagent de véritables « effets d'attente » (Cuénin-Lieber 2002, 290) et contiennent dans le pseudo-dialogue qu'ils engagent la rage de Cléopâtre contre Rodogune alors que les deux femmes ne se retrouveront ensemble dans l'avant-dernière scène de la pièce (V, 3).

Tu m'estimes bien lâche, imprudente rivale,
Si **tu** crois que **mon** cœur jusque-là se ravale,
Qu'il souffre qu'un hymen qu'on t'a promis en vain
Te mette **ta** vengeance et **mon** sceptre à la main.
Vois jusqu'où **m'**emporta l'amour du diadème ;
Vois quel sang il **me** coûte, et **tremble** pour **toi-même** :
Tremble, te dis-**je** ; et **songe**, en dépit du traité,
Que pour **t'**en faire un don **je** l'ai trop acheté. (II, 1, v. 419-426)

La polyphonie de ce monologue repose sur le fait que Cléopâtre dénoue une incompréhension de Rodogune comme si elle était là, il s'agit pour la reine d'impressionner par sa personne, de fournir une preuve de la crainte qu'elle doit susciter par son *ethos*, les nombreuses marques de la P1 en témoignent d'elles-mêmes. Elle formule ainsi une mise en garde fondée sur des preuves circonstanciées que sont les compléments d'objets des impératifs « vois » (v.423-424) en anaphore. La répétition de « tremble » (v.424 et 425) parachève la menace. Le but de ce monologue est de susciter la crainte. Son discours suffit à dresser son portrait et le dialogue engagé le rend plus vivant. Mais son monologue en forme de dialogue intimidant ne suffit pas, les menaces sont reformulées plus loin :

Quel est ici **ton** charme, **odieuse** princesse ?
Et par quel privilège, allumant de tels feux,
Peux-**tu** n'en prendre qu'un et **m'**ôter tous les deux ?
N'espère pas pourtant triompher de **ma** haine :
Pour régner sur deux cœurs, **tu** n'es pas encore reine.
Je sais bien qu'en l'état où tous deux **je** les voi,
Il **me** les faut percer pour aller jusqu'à **toi** [...]. (IV, 7, v. 1480-1486)

³⁶⁷ Pour une analyse détaillée des ressorts de la confusion entre la réalité et l'illusion des apparences dans le théâtre de Rotrou, nous renvoyons aux pages consacrées à ce sujet dans *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté* (Morel 2007 [2002], 207-218).

Les deux interrogations que contient ce passage montrent un infléchissement de l'attitude de Cléopâtre, comme un geste de recul. En passant de la dénomination de « rivale » (v.419) dans le passage précédent à celle de « princesse » (v.1480) en apostrophe, la reine prend en compte le rôle social, même s'il est lui aussi sous le joug de la qualification épидictique. La menace est moins forte, elle contient un plus petit nombre de marques de P2 et n'implique pas d'anaphore. Le raisonnement a davantage pour objet l'attitude de Cléopâtre et fournit un premier argument qui conduit à la résolution finale. Les dialogues instaurés dans les monologues de Cléopâtre soulignent un adoucissement de l'*ethos* discursif du personnage, miroir de son attitude dans l'action.

Ces derniers monologues souffrent d'un certain déficit lyrique car ils n'ont pas vocation à exposer la pensée du personnage ou sa décision, pourtant, un des plus beaux monologues jouant une conversation non advenue se trouve dans *Bérénice* de Racine. Le premier monologue de la pièce est justement l'occasion pour Antiochus de préparer son entrevue avec Bérénice, comme en témoigne le régime d'adresse qui relève de la civilité et non de l'apostrophe rhétorique :

Belle reine : et pourquoi **vous** offenseriez-**vous** ?
Viens-**je vous** demander que **vous** quittiez l'Empire ?
Que **vous m'**aimiez ? Hélas ! **je** ne viens que **vous** dire
Qu'après **m'**être longtemps flatté que **mon** rival
Trouverait à ses vœux quelque obstacle fatal ;
Aujourd'hui qu'il peut tout, que **votre** hymen s'avance, [...]
Je pars, fidèle encor quand **je** n'espère plus. (I, 2, v. 38-43)

Le vouvoiement contrevient à la valeur figurale de l'apostrophe et initie une séquence d'interrogations où le *je* prépare son annonce au *vous*³⁶⁸. Les interrogations totales des vers 39-40 sous-entendant une réponse évidente, elles ne relèvent absolument pas de la rhétorique du doute et rejettent plutôt dans l'irréel les procès exprimés. En revanche, l'annonce « je viens vous dire » est très réaliste et préfigure la scène 4 de l'acte I³⁶⁹. Dans les tragédies de Racine où l'affrontement est souvent évité et le silence préféré (Tamas 2018, 93-120), le monologue

³⁶⁸ Jennifer Tamas propose de lire les monologues amoureux dans les tragédies de Racine comme des répétitions générales de la déclaration effective. C'est tout à fait le cas pour Antiochus comme nous l'avons souligné. Elle analyse également très justement le monologue d'Axiane dans *Alexandre le Grand* comme un aveu différé à Porus : « Ah ! **Pardonne, grand Roi, / Je** sens bien aujourd'hui que **je** n'aimais que **toi** » (Racine, *Alexandre le Grand*, IV, 1, v. 983-984) (2018, 153-157). Aussi bien première déclaration d'amour que détour car adressé à un absent, le monologue se révèle commode pour médiatiser une parole qui ne parvient pas à s'énoncer directement.

³⁶⁹ L'on mesure ici combien le monologue de Titus (IV, 4), qui prépare son entrevue avec Bérénice (IV, 5) est différent de celui d'Antiochus. L'absence d'apostrophe directe à Bérénice (en dehors d'une discrète adresse à ses yeux) et son rejet délocutif préfigurent une déclaration de rupture quelque peu dépersonnalisée : « Car enfin, **ma Princesse**, il faut **nous** séparer » (IV, 5, v. 1061) où la valeur lyrique de l'appellatif est compensée par la formule impersonnelle qui établit la séparation.

permet de représenter un dialogue qui, à défaut d'être réalisé, est vraisemblable tout en apportant des traits pathétiques à la peinture de l'*ethos* du personnage³⁷⁰. On constate que le registre d'adresse à l'absent dans le monologue est plutôt stable dans les tragédies de Racine ; les personnages comblent leur solitude dans le monologue en tentant par tous les moyens de faire advenir la présence de l'autre.

À la suite de Clotilde Thouret, nous sommes convaincue que ce sont les adresses en apostrophes à des animés comme à des animés qui distinguent le monologue dans la tragédie classique :

Modulée par la diversité des destinataires (figures du divin, instances du moi, absents...), la figure de l'apostrophe peut être répétée tout au long du monologue : elle fonctionne comme un rappel subtil mais puissant de la mimésis dramatique, parce qu'elle interdit l'adresse aux spectateurs et qu'elle établit le personnage comme sujet de la parole prononcée. En même temps qu'elle désigne un discours comme monologue, elle l'inscrit dans l'espace de la scène et dans l'action représentée. La succession des adresses peut jouer le rôle de frontière du monologue d'autant plus fermement qu'elle est continue. (Thouret 2010, 72)

En se faisant dialogique par une adresse à soi, à une instance divine, à une allégorie ou à un personnage absent ou mort, le monologue renoue avec le fonctionnement rhétorique du dialogue, il en devient plus efficace, c'est un moment attendu dans la progression de l'intrigue. En outre, il participe activement à la construction éthique du personnage qui s'illustre dans un dialogue avec lui-même ou avec des forces égales ou supérieures.

III. La tentation monologale

Alors que nous venons de montrer que beaucoup de monologues tentent de recréer la dyade propre au régime interlocutif, parallèlement le registre tragique s'épanouit dans la tendance opposée. Certains dialogues, particulièrement ceux effectués devant des confidents, tendent au monologue tout simplement parce que le personnage se lance dans une longue tirade lyrique où momentanément, il semble oublier la présence de son interlocuteur. Dans ces passages, le but visé par le discours n'est jamais argumentatif, le personnage laisse l'étrange impression de se consulter devant un public qu'il oublie (Scherer 2014, 254-256). Les

³⁷⁰ Pour une étude littéraire et pragmatique exhaustive des plus fameux monologues dialogiques des tragédies de Racine, nous renvoyons à la thèse de Christelle Stephan Hayek « Linguistique et rhétorique du monologue dans le théâtre racinien » (2008). En intitulant l'article qui résume sa thèse « Le monologue racinien ou l'impossible dialogue », elle exprime combien les monologues, discours normalement non-adressés, tendent inlassablement vers le dialogue sans pour autant y parvenir car les personnages raciniens restent voués à la solitude (Stephan Hayek 2014).

dramaturges parviennent à cet effet monologal en construisant ces discours avec les outils linguistiques traditionnels des monologues que nous allons détailler.

A. Le rejet de l'interlocuteur dans un faux dialogue

Nous envisageons ici des configurations dialogiques où la nature interlocutive du dialogue est comme oubliée. Le personnage discourant se lance dans une longue tirade qui ne fait jamais appel à l'interlocuteur. En dramaturgie, on parle de « faux dialogue » (Ubersfeld 1996, 26-27)³⁷¹, situation assez courante dans les scènes d'exposition où un personnage échange avec un confident (Scherer 2014, 255)³⁷². Au tout début du *Cid*, l'Infante s'entretient avec sa confidente Léonor dans une scène qui va progressivement devenir moins interlocutive. À partir du moment où sa Léonor tente de la détourner de son amour pour Rodrigue, l'Infante va moins l'écouter. Elle se justifie dans une tirade de 33 vers où elle n'emploie qu'à deux reprises le pronom « tu », et encore dans des formules où il pourrait tout à fait intervertir avec un « je » voire même consister en une adresse à soi :

Ne **t'étonne** donc plus si **mon** âme gênée
Avec impatience attend leur hyménée,
Tu vois que **mon** repos en dépend aujourd'hui : [...].

(Corneille, *Le Cid*, I, 2, v. 105-107)

Ni véritable demande d'avis, ni formule visant la persuasion, cette adresse à autrui est en fait une adresse à soi déguisée. La réaction de Léonor le confirme : « **Madame**, après cela **je** n'ai rien à **vous** dire » (v. 125). Alors que sa maîtresse s'exprime à l'aide de sentences non adressées, Léonor est envoyée auprès de Chimène, non sans avoir hésité avant de partir : « Voulez-**vous** demeurer dedans la rêverie ? » (v. 138). Après avoir répondu que finalement elle l'accompagne, l'Infante prononce une tirade qui confirme la tentation monologale de la scène :

Non, **je** veux seulement, malgré mon déplaisir
Remettre **mon** visage un peu plus à loisir.
Je vous suis. **Juste ciel, d'où j'attends mon remède,**
Mets enfin quelque borne au mal qui **me** possède,
Assure mon repos, **assure mon** honneur,

³⁷¹ Anne Ubersfeld considère que dans la tragédie, il s'agit essentiellement d'un « dialogue entre un puissant qui se libère de ses soucis, et un confident dont la tâche principale est de l'écouter et de relancer son discours par de rares paroles. » (1996, 26). Quand il ne vise pas à faire rire le spectateur à cause de la bêtise engendrée par le jeu des répliques, le rôle du faux dialogue se résume ainsi : « le porte-à-faux de la communication donne au spectateur les éléments clés pour comprendre la situation » (1996, 27). Les faux dialogues ont une fonction essentiellement informative.

³⁷² D'aucuns remarquent que le caractère plus ou moins affirmé du confident influence le style monologal des tirades prononcées devant lui. Certaines scènes de confiance ressemblent plutôt à des monologues (Scherer 2014, 42-43). Si le confident est plutôt « transparent », selon la tradition antique, le personnage a tendance à monologuer devant lui. S'il a statut ou un caractère plus affirmé, « le confident ne peut plus tout entendre : il arrive que les personnages fassent nettement la distinction entre ce qu'ils disent au confident ou devant lui, et le domaine secret de la pensée qui est celui du monologue » (Cuénin-Lieber 2002, 78).

Dans le bonheur d'autrui, **je** cherche **mon** bonheur,
 Cet hyménée à trois également importe ;
Rends son effet plus prompt ou **mon** âme plus forte.
 D'un lien conjugal joindre ces deux amants,
 C'est briser tous **mes** fers et finir **mes** tourments.
 Mais **je** tarde un peu trop, **allons** trouver Chimène,
 Et par son entretien soulager **notre** peine. (v. 139-150)

Pour se composer un nouveau visage, l'Infante a besoin de s'isoler et de se tourner par l'apostrophe vers une instance supérieure dans une interaction qui adopte les contours d'un dialogue, mais avec un dieu hors-scène, procédé classique du monologue. Le personnage a bien conscience de ce pas de côté, qu'elle s'est trop éloignée du dialogue en présence « Mais je tarde un peu trop » (v.149). Les formules usant d'un *nous* de majesté en fin de tirade raffermissent sa présence à l'action et son retour à une interlocution en présence.

En sortant de la conversation réelle, le locuteur s'isole des autres et sombre progressivement dans la folie, renouant avec les effets du monologue en contexte autre que théâtral. Le dénouement d'*Andromaque* est passé à la postérité grâce aux deux tirades d'Oreste qu'il thématise en « fureurs » (v. 1641), dans lesquelles, en présence de son ami Pylade et de ses soldats, il ne répond plus à son interlocuteur mais converse avec l'absent, Pyrrhus, comme il le ferait dans un monologue. Pylade ne parvient plus à le ramener à la réalité, Oreste fuit dans les apostrophes et interrogations, procédés traditionnels du monologue :

Grâce aux dieux ! **Mon** malheur passe **mon** espérance :
 Oui, **je te** loue, **ô ciel** ! De **ta** persévérance.
 Appliqué sans relâche au soin de **me** punir,
 Au comble des douleurs **tu m'**as fait parvenir.
Ta haine a pris plaisir à former **ma** misère ;
J'étais né pour servir d'exemple à **ta** colère,
 Pour être du malheur un modèle accompli :
 Hé bien, **je** meurs content, et **mon** sort est rempli.
 Où sont ces deux amants ? Pour couronner **ma** joie,
 Dans leur sang, dans le **mien**, il faut que **je me** noie :
 L'un et l'autre en mourant **je** les veux regarder.
Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.
 Mais quelle épaisse nuit tout à coup **m'**environne ?
 De quel côté sortir ? D'où vient que **je** frissonne ?
 Quelle horreur **me** saisit ? Grâce au ciel, **j'**entrevois...Dieu !
 Quels ruisseaux de sang coulent autour de **moi** !

(Racine, *Andromaque*, V, 5, v. 1613-1628)

L'allocation ironique au « ciel » (v. 1614-1620) se mue en discours sur soi qui évolue progressivement vers un récit animé de la perte de repère qui habite le personnage. Le recentrage autour de la P1 se fait au profit d'une agonie qui paraît se jouer en direct. Le faible rappel de Pylade se révèle inutile car la dernière tirade d'Oreste dévoile sa folie qui prête au vertige tant son énoncé joue des frontières entre monologue et dialogue :

Quoi, **Pyrrhus**, **je te** rencontre encore ?

Trouverai-**je** partout un rival que **j'**abhorre ?
 Percé de tant de coups comment **t'es-tu** sauvé ?
 Tiens, tiens, voilà le coup que **je t'**ai réservé.
 Mais que vois-**je** ? À **mes** yeux Hermione l'embrasse ?
 Elle vient l'arracher au coup qui le menace ?
 Dieux, quels affreux regards elle jette sur **moi** !
 Quels démons, quel serpents traîne-t-elle après soi ?
 Hé bien, **filles d'enfer, vos** mains sont-elles prêtes ?
 Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur **vos** têtes ?
 À qui destinez-**vous** l'appareil qui **vous** suit ?
 Venez-**vous** m'enlever dans l'éternelle nuit ?
Venez, à **vos** fureurs Oreste s'abandonne.
 Mais non, **retirez-vous, laissez** faire Hermione.
 L'ingrate mieux que **vous** saura **me** déchirer,
 Et **je** lui porte enfin **mon** cœur à dévorer. (v. 1629-1644)

Alors que Pylade vient de tenter d'interrompre son ami, le début de cette tirade laisse penser qu'Oreste le confond avec Pyrrhus et renoue un dialogue. Cependant, le spectateur comprend en même temps qu'il est en proie à une hallucination. Plus bas, l'apostrophe aux « filles d'enfers » (v.1637), c'est-à-dire aux furies, initie une nouvelle série d'exhortations qui sont typiques du monologue. À travers cet exemple exceptionnel d'un personnage divagant sur scène en présence d'un ami, l'on voit combien monologue et dialogue sont en réalité des modes d'énonciation aux frontières poreuses (Larthomas 2005, 370-371) à cause de l'échange oblique que le monologue tend à construire³⁷³. À partir du moment où l'adresse en P2 s'autonomise de la situation d'énonciation réelle et que le personnage discourant construit une interaction plus aboutie avec des absents ou des instances divines plutôt qu'avec les personnages présents, le discours tend vers l'énonciation monologique.

Les longues apostrophes excédant le distique ou le quatrain à des inanimés ou des absents, lorsqu'elles se combinent avec un déni de l'interlocuteur réel, contribuent à conférer au dialogue un style monologal.

B. Le privilège accordé au régime invocatif

Nous reprenons la deuxième typologie établie par Yana Grinshpun (Grinshpun 2008, 128) sur les séquences en *ô* + GN dans laquelle elle distingue des emplois allocutifs et délocutifs³⁷⁴. Seuls les premiers nous intéressent car ils mettent en lien une apostrophe en *ô* + GN et un support pronominal de deuxième personne dans le reste de la phrase. En effet, les

³⁷³ S'attachant à l'analyse du monologue du personnage extravagant dans des comédies du XVII^e siècle, Françoise Poulet démontre combien ceux-ci sont également construits sur un dialogisme impossible grâce, notamment, à la dissociation entre le *moi* locuteur et le *moi* écouteur, selon la même logique que ce que nous avons démontré plus haut (Poulet 2009).

³⁷⁴ Nous ne nions pas que les emplois élocutifs (élocutifs et prédicatifs) participent également du style monologal, mais ils ne mettent en jeu aucune interlocution.

emplois interjectifs comme « mon dieu » sont dérivés de forme invocative et induisent une P1. Nous avons déjà établi la grande fréquence de ces formules dans les monologues tragiques³⁷⁵.

Ce phénomène est privilégié dans les dialogues qui renferment plus d'interjections ou d'invocations que d'apostrophes. Par exemple, les apostrophes contenues dans *Cinna* sont beaucoup plus couramment que dans les autres pièces débutées par le *ô* lyrique. Non prolongées par des expansions, elles tendent à renfermer l'expression de l'émotion sur elle-même, à montrer une émotivité pure plutôt qu'à initier un dialogue. Le dénouement plutôt heureux de la tragédie est marqué par la répétition de ces séquences, comme en témoigne le langage d'Auguste :

En est-ce assez, **ô ciel !** Et le sort, pour **me** nuire,
A-t-il quelqu'un des **miens** qu'il veuille encor séduire ?
Qu'il joigne à ses efforts le secours des enfers ;
Je suis maître de **moi** comme de l'univers ;
Je le suis, **je** veux l'être. **Ô siècles, ô mémoire !**
Conservez à jamais **ma** dernière victoire !

(Corneille, *Cinna*, V, 3, v. 1693-1698)

La réplique commençant sur une interjection, la réaffirmation du *je* qu'elle renferme semble être effectuée comme dans un monologue. Certes, elle doit être entendue des autres personnages présents sur scène, mais ils ne sont sans doute pas considérés autrement que comme des destinataires indirects car Auguste poursuit sa réplique en exhortant cette fois des abstractions: « siècles » et « mémoire » (v.1697). L'affirmation du *je* sous la forme d'une prédication attributive faisant émerger le pronom tonique (« Je suis maître de moi » vers 1696) ne paraît être dirigée que vers des instances supérieures. Quand *Cinna* fait écho à l'empereur qui le gracie, il est remarquable de constater qu'il privilégie les invocations au lieu de l'adresse directe :

Seigneur, que **vous** dirai-**je** après que **nos** offenses
Au lieu de châtimens trouvent des récompenses ?
Ô vertu sans exemple ! Ô clémence, qui rend
Votre pouvoir plus juste, et **mon** crime plus grand ! (V, 3, v. 1729-1732)

Nous ne soulignons pas les séquences interjectives « Ô vertu sans exemple ! Ô clémence » (v.1731), parce que même si elles embrayent une relative qui contient une marque d'interlocution, elles constituent des segments délocutifs. *Cinna* sélectionne ces formules au lieu de dire « Votre vertu est sans exemple » « votre clémence rend votre pouvoir plus juste ». Il amoindrit ainsi la portée allocutive de son propos et dépersonnalise son action de grâce. Serait-ce pour la rendre moins laudative et plus crédible ? Ou bien la joie ne peut-elle

³⁷⁵ Voir chapitre 5 II, B, i.

s'exprimer que sous les traits stylistiques d'un monologue car il s'agit tout de même de l'issue d'une tragédie ? L'on parvient de toute façon au même effet dépersonnalisant.

L'invocation engendre une déploration encore plus aisément lorsqu'elle porte sur un animé et même en embrayant des outils interlocutifs : « **O Père infortuné dont je prendrais la loi, / Et qui me serait cher si tu n'étais pas Roi**³⁷⁶ » (Rotrou, *Cosroès*, IV, 2, v. 1219-1220) déplore Syroès. Ces séquences en *ô* étant souvent des supports d'interjections, elles sont teintées d'un caractère non-interlocutif qui en fait des outils privilégiés du monologue. Dans cet exemple, l'absence du personnage apostrophé convient parfaitement à l'évocation mais tend à autonomiser la parole du dialogue réel. Syroès s'adresse à son père absent comme il y serait autorisé en monologue alors qu'il est en présence d'autres personnages de premier plan parmi lesquels son beau-père Sardarigue.

Ce constat s'étend naturellement aux apostrophes sans *ô* lyrique proférées à des absents en situation de dialogue. Cependant, la particule contenant une forte charge émotive, teintée de subjectivité, se prête tout à fait à l'énonciation en première personne du monologue. Son emploi dans des discours dialogués, corrélé à des indices stylistiques d'amoindrissement de l'interlocution contribue à construire des séquences monologiques au sein des dialogues.

C. Dialogue et style monologique

Paradoxalement, l'on reconnaît le style monologique d'un passage à la tendance de certains personnages de fuir la situation d'énonciation réelle pour lui préférer un dialogue fictif selon des modalités que nous présentons dans une liste non exhaustive.

Un certain nombre de faux dialogues sont une conséquence des entrées et sorties des personnages sur scène : un personnage continue de s'adresser à celui qui a quitté la scène sans prendre en compte le nouvel interactant ou alors poursuit sur le mode monologique de l'adresse à l'absent alors qu'un nouveau personnage est entré en scène. L'effet produit est similaire à celui d'un monologue adressé à un absent. Alors que Cléodore est arrivé sur scène, Cassie ne parvient pas à sortir du monologue qu'il menait dans la scène précédente puisqu'il poursuit l'apostrophe à Crisante :

CLÉODORE
Quelle est sa rêverie ?

³⁷⁶ L'accord à la troisième personne du singulier du verbe « serait » est rendu dissonant du fait de la marque de P2 qui suit dans la subordonnée hypothétique. La valeur délocutive du *ô* est responsable d'une formulation qui balance entre interlocutivité et délocutivité, courante au XVII^e siècle, et qui peut s'expliquer par le phénomène d'« approche mémorielle » (Fournier 2002, 181).

Dieux !

CASSIE

Satisfais, Crisante à **ta** juste furie,
Arrache de ce sein par un dernier effort
Ce cœur qui brule encor dans l'effroi de la mort.

CLÉODORE

Dieux ! de quelle manière est son âme blessée ?

CASSIE

Quels efforts de pitié suspendent **ta** pensée ?
Qui **te** fait sans raison regretter **mon** trépas,
Ou craindre un ennemi qui ne se défend pas ?
Sans défense à **tes** coups **ma** gorge est exposée,
Mon châtiment est juste, et **ta** vengeance aisée.

(Rotrou, *Crisante*, IV, 2, v. 979-988)

Les commentaires de Cassie mettent en lumière le délire de Cassie qui ne parvient pas à sortir de son énonciation monologale quand bien même un nouveau personnage est arrivé sur scène. Malgré les efforts de Cléodore, Cassie continue d'adresser des apostrophes à Crisante dans le reste de la scène, qu'il assortit de visions apocalyptiques sous forme d'hypotypose et d'interrogations sur soi. Jamais le refus du dialogue n'est exprimé clairement, c'est le langage adopté qui souligne la transition impossible entre une énonciation pour soi et une interaction réelle.

i. Fuir l'interaction réelle : l'apostrophe à l'absent

L'adresse à l'absent compte parmi les procédés traditionnels du monologue³⁷⁷. Or, si toutes les tragédies ne contiennent pas de monologues, l'on fait l'hypothèse qu'il existe un quota monologique dans une tragédie. *Cosroès*, de Rotrou, illustre très bien ce phénomène. La pièce ne distingue jamais un vrai monologue, pourtant, certains passages sont configurés tels des monologues. Ainsi en est-il de la scène 3 de l'acte I, qui se présente sous la forme d'un dialogue entre le prince Syroès et son conseiller Palmyras. Déjà, plusieurs répliques du prince sont précédées de la didascalie « rêvant », en outre, les personnages récitent de longues tirades où souvent, la présence de l'interlocuteur est oubliée. Même Palmyras dont l'objectif affiché est de persuader Syroès de chasser son père du trône, narre les circonstances de cette situation dans un discours qui ne produit pas l'effet escompté comme en témoigne la réponse sentencieuse du prince : « Laisser ravir un trône, est une lâcheté, / Mais en chasser un père, est une impiété » (v. 259-260). Peut-être Syroès ne mesure-t-il pas l'importance que revêt la succession du trône, toujours est-il qu'il offre plutôt l'image d'un personnage en proie au doute

³⁷⁷ Anne Ubersfeld, lorsqu'elle démontre que le monologue est dialogique, relève trois types d'adresse : à l'absent, au *moi* et à une instance supérieure (1996, 21-26).

car il ressasse la menace de sa belle-mère, en écho à la scène précédente, sans se projeter dans l'actualité du dialogue qui s'offre à lui :

Mais, **je** périrai, **traître**, ou **mon** fils régnera ;
Qu'ait-**je** à délibérer, après cette menace !
Quoi, Mardesane, au trône, occupera **ma** place !
Et l'orgueil, de sa mère, abusant à **mes** yeux
De l'esprit altéré, d'un père furieux,
Par l'insolent pouvoir, que son crédit lui donne,
Sur quel front lui plaira, fera choir **ma** couronne ?
Quel crime, ou quel défaut, **me** peut-on reprocher,
Pour disposer du Sceptre, et pour **me** l'arracher ?
Ma mère, **ma** naissance, en êtes-vous coupables,
D'un sort, si glorieux, sommes-nous incapables ?
Veut-on après vingt ans, jusques dans le tombeau,
Souiller une vertu, dont l'éclat fut si beau ;
Non, non, le temps **ma** mère, avecques trop de gloire,
Laisse encor dans les cœurs, vivre **votre** mémoire.
C'est un exemple illustre, aux siècles à venir,
Que la haine respecte, et ne saurait ternir ;
Mon crime, est seulement, l'orgueil d'une marâtre,
Dont un fils est l'idole, un père l'idolâtre ;
Et l'hymen, qui l'a mise, au lit de Cosroës,
D'un droit héréditaire, exclut seul Syroës.
Célestes protecteurs, des puissances suprêmes,
Vous, Dieux, qui présidez au sort des Diadèmes ;
Souverains partisans, des intérêts des Rois,
Soutenez, aujourd'hui, l'autorité des lois,
Et d'un tyran naissant, détruisant l'insolence,
Affermissez l'appui, d'un trône qui balance. (v. 177-203)

Cette tirade fait figure d'exception en ce qu'elle ne présente aucune adresse directe à l'interlocuteur réel de la scène. En revanche, l'apostrophe à sa mère morte lui redonne vie comme elle s'accompagne du vouvoiement civil en lieu et place du tutoiement poétique. La fin de la tirade sous forme d'apostrophe rhétorique amplifiée aux dieux est un procédé typique des monologues invocatifs. Les expansions à l'apostrophe construisent un raisonnement rhétorique qui concentre les effets d'un discours de demande dans un sizain³⁷⁸. Syroës poursuit dans cette veine monologale lors de sa dernière réplique qui fait la part belle aux séquences évocatrices et à la P1 :

Ô dure destinée, et fatale aventure,
J'ai pour **moi** la raison, le droit, et la nature ;
Et par un triste sort, à nul autre pareil,
Je les ai contre **moi**, si **je** suis leur conseil,
Du sceptre de **mon** Père, héritier légitime,
Je n'y puis aspirer, sans un énorme crime.
Coupable, je le souille, **innocent je** le perds,
Si **mon** droit **me** couronne, il met **mon** père aux fers ;
Et de **ma** vie, enfin, **je** hasarde la course,
Si **mon** impiété, n'en épuise la source ;
Ô mon père, ô **mon** sang, ne **vous** puis-**je** épargner !

³⁷⁸ Voir chapitre 7, II, C.

Ne puis-je innocemment, ni vivre, ni régner !
Et ne puis-je occuper un trône héréditaire,
Qu'au prix de la prison, ou du sang de **mon** Père. (v. 273-286)

À nouveau, l'interlocuteur est comme oublié dans ce long discours qui contient une alternative propre au monologue (v.279) tout en employant des formules lyriques invocatives. L'exemple de Syroès est tout à fait caractéristique d'un personnage qui souhaite le monologue et la solitude sans en avoir les moyens dramaturgiques. L'enfermement monologal qu'il donne à voir accroît d'autant plus sa solitude car il témoigne d'une volonté de fuir le dialogue, dont la valeur rhétorique est rendue caduque par un dialogisme exclusivement tourné vers des absents.

Comme un symptôme du rejet de l'interlocuteur, l'adresse à l'absent souligne l'enfermement du personnage discourant dans un impossible dialogue qui se mue en monologue. Ce procédé récurrent dans les tragédies de Rotrou et Racine prend des proportions plus ou moins inciviles selon l'étendue de l'allocution générée.

ii. Une allégorie de la solitude : l'apostrophe à un objet

L'apostrophe à un objet en monologue reste un phénomène rare dans le corpus. Mises à part les tirades plutôt extraordinaires de Pyrame et Thisbé qui s'appuient sur les éléments du décor³⁷⁹, cette configuration ne se reproduit pas ailleurs. Même si la tentation est grande de mettre sur le compte de la personnification ce recours à l'allégorie comme support de dialogue fictif, il nous semble que l'adresse à un objet est sans doute un geste qui exprime essentiellement la solitude du personnage, d'autant plus s'il est en présence d'interlocuteurs réels. À la différence des dieux, des sentiments ou des instances supérieures telles la Nature ou l'Amour, les objets auxquels s'adressent les personnages courent le risque de rappeler la matérialité de la représentation théâtrale quand bien même l'objet est figuré dans une personnification :

Tant qu'elle est donnée à lire comme un simple procédé stylistique permettant de convertir la langue commune en langue relevée, la personnification reste garante du style noble et sérieux qu'un d'Aubignac préconise pour la tragédie. Mais à peine l'attention est-elle attirée sur la matérialité du support de la personnification (en l'occurrence l'objet) que celle-ci « dégénère » en pointe. De tels glissements du figuré au littéral (et vice versa) sont très fréquents même dans le genre tragique, dans le théâtre du premier quart du XVIIe siècle. (Vuillermoz 2000, 157-158)

La fronde contre les pointes influençant l'écriture des tragédies à partir de 1630, le recours aux objets comme destinataires de dialogue reste un événement rare dans le corpus. C'est finalement en tant qu'allégorie d'un sentiment ou d'une situation tragique et rien d'autre que l'objet peut devenir le support d'une apostrophe.

³⁷⁹ Voir chapitre 4 I, A, i.

Au tout début de l'acte V de *La Mort de Pompée*, Cornélie, l'épouse de Pompée, entre en scène et retrouve Philippe, l'affranchi de son époux pour déplorer la mort de son mari. La didascalie liminaire indique qu'elle transporte une urne. Malgré l'annonce d'un dialogue, la tirade qu'elle lance contient tous les traits du monologue, notamment par le nombre important d'apostrophes qu'elle renferme.

Mes yeux, puis-**je vous** croire, et n'est-ce point un songe
 Qui sur **mes** tristes vœux a formé ce mensonge ?
Te revois-**je, Philippe**, et cet époux si cher
 A-t-il reçu de **toi** les honneurs du bûcher ?
 Cette urne que **je** tiens contient-elle sa cendre ?
Ô vous, à **ma** douleur objet terrible et tendre,
Éternel entretien de haine et de pitié,
Reste du grand Pompée, écoutez sa moitié.
 N'**attendez** point de moi de regrets, ni de larmes ;
 Un grand cœur à ses maux applique d'autres charmes.
 Les faibles dé plaisirs s'amuse à parler,
 Et quiconque se plaint cherche à se consoler.
Moi, je jure des dieux la puissance suprême,
 Et pour dire encore plus, **je** jure par **vous-même**,
 Car **vous** pouvez bien plus sur ce cœur affligé
 Que le respect des dieux qui l'ont mal protégé :
Je jure donc par **vous, ô pitoyable reste,**
Ma divinité seule après ce coup funeste,
 Par **vous, qui seul ici pouvez me soulager,**
 De n'éteindre jamais l'ardeur de le venger.
 Ptolomé à César, par un lâche artifice,
Rome, de **ton** Pompée a fait un sacrifice ;
 Et **je** n'entrerai point dans **tes** murs désolés,
 Que le prêtre et le dieu ne lui soient immolés.
Faites-m'en souvenir, et **soutenez ma** haine,
Ô cendres, mon espoir aussi bien que **ma** peine ;
 Et pour **m'**aider un jour à perdre son vainqueur,
Versez dans tous les cœurs ce que ressent **mon** cœur.

(Corneille, *La Mort de Pompée*, V, 1, v. 1453-1480)

Malgré les deux adresses à Philippe qui encadrent cette tirade, elle a tout d'un monologue par ses nombreuses apostrophes à des inanimés tels « mes yeux » (v.1453) et « Rome » (v.1474) et surtout, par cette apostrophe répétée à l'urne contenant les cendres de Pompée. Cornélie tutoie Philippe, son inférieur, mais personnifie les cendres de son mari qu'elle vouvoie comme l'atteste le rapport entre l'apostrophe expansée au singulier « Reste du grand Pompée » (v.1460) et plus loin « ô pitoyable reste » (v.1469) et le pronom pluriel « vous » (v.1469). Les deux premières apostrophes consistent en des désignations périphrastiques de l'urne, le contenant ; puis s'opère à travers la désignation un glissement vers le contenu « ô cendres » (v. 1478). L'énonciation de Cornélie tourne autour de cet objet, elle est soutenue par des formules lyriques servies par l'anaphore « ô » (devant le pronom vers 1458 et les « cendres » vers 1469), les répétitions de la formule performative « je jure » (v. 1465 et 1469), l'antithèse entre « haine » et « pitié » (v. 1459 et aux rimes des v. 1477-1478) et la multiplication des marques de la P1.

Certes Philippe a tout du confident plutôt que du vrai interlocuteur, mais il s'avère que l'énonciation monologale contamine son discours qui, bien que narrant un récit, n'en sera pas moins long et lyrique. L'adresse à un objet met donc cruellement en défaut la possibilité même d'un dialogue.

Symétriquement, lorsque Monime effectue sa fameuse adresse au bandeau qui lui sert de diadème, elle est encore en présence de sa confidente, Phoedime qui lance d'elle-même le sujet du « diadème » (Racine, *Mithridate*, V, 1, v. 1456) dans un dernier effort pour empêcher sa maîtresse de se tuer avec. En guise de réaction, Monime s'explique sur son absence de raison de vivre dans un long discours truffé de reproches adressés d'abord à soi, selon un dédoublement du *moi* typique du monologue :

Mais sur qui, **malheureuse**, oses-tu t'excuser ?
Quoi ! **Tu** ne veux pas voir que c'est **toi** qui l'opprimes,
Et dans tous ses malheurs reconnaître **tes** crimes ? (v. 1482-1484)

Puis elle s'en prend aux furies désignées par l'adjectif « cruelles » (v. 1497), avant d'atteindre un paroxysme dans l'adresse au bandeau :

Et **toi fatal tissu, malheureux diadème,**
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins en terminant **ma** vie, et **mon** supplice,
Ne pouvais-tu **me** rendre un funeste service ?
À **mes** tristes regards **va**, cesse de t'offrir.
D'autres armes sans **toi** sauront **me** secourir.
Et périsse le jour, et la main meurtrière
Qui jadis sur **mon** front t'attacha la première. (v. 1500-1508)

Cette apostrophe au bandeau est une autre façon de parler de soi et des autres dans une adresse qui oublie encore une fois l'interlocuteur réel. Non seulement l'objet est un témoin de son *moi* passé, mais il est également représentatif de son échec à en finir avec son *moi* présent à travers la périphrase en apposition du vers 1501 qui prend le sens d'une syllepse sur les mots « instrument » et « témoin » : le bandeau représente à ses yeux aussi bien la torture d'être mariée à Mithridate que la mort qu'elle ne parvient pas à se donner. Enfin, cette longue apostrophe au bandeau est une occasion de maudire Mithridate absent de façon indirecte par le souhait final portant sur la « main meurtrière » (v.1507). À travers ces apostrophes directes et indirectes, Monime s'enferme dans un monologue avec l'objet médiatisant aussi bien son *moi* passé, son *moi* présent que son bourreau absent de cette scène. Il concentre ainsi les effets cumulés de l'adresse au *moi*, à l'inanimé et l'absent, caractéristiques du monologue.

Même si ce type d'adresse n'est pas très courant dans le corpus, la concentration des effets monologiques par ces stratégies d'indirection pragmatique donne l'aspect d'un morceau

de bravoure où la sortie du dialogue réel est justifiée par l'énonciation lyrique qui se joue et la mise en œuvre d'un discours sur soi.

iii. Modalités verbales et rhétorique de la solitude : interrogations et délibération du moi.

Si l'adresse au *moi* est un dédoublement constitutif du monologue, les interrogations sur soi et la délibération qui accompagnent certains passages où un morceau de discours s'autonomise du dialogue participent également de la contamination du monologue sur l'échange.

L'on observe un phénomène intéressant dans la succession de deux scènes de l'*Iphigénie* de Racine. Au début de la scène 7 de l'acte IV, la didascalie « seul » met sur la voie d'un monologue. Il s'agit d'une tirade très courte au sein de laquelle Agamemnon fait le point et formule la décision de faire exécuter sa fille pour aller dans le sens de l'oracle, la colère d'Achille l'a décidé : « Ne **délibérons** plus. **Bravons** sa violence. / **Ma** gloire intéressée emporte la balance » (v. 1429-1430) ; l'on reconnaît l'emploi du « nous » de majesté dans trois verbes à l'impératif, stylème traditionnel d'un discours délibératif. La scène suivante n'indique pas de monologue, pourtant, en présence de ses gardes et de son domestique, Agamemnon prononce une longue tirade qui emploie plusieurs stylèmes du monologue :

Que vais-**je** faire ?
Puis-**je** leur prononcer cet ordre sanguinaire ?
Cruel ! À quel combat faut-il **te** préparer !
Quel est cet ennemi que **tu** leur vas livrer !
Une mère **m'**attend, une mère intrépide,
Qui défendra son sang contre un père homicide.
Je verrai **mes** soldats, moins barbares que **moi**,
Respecter dans ses bras la fille de leur Roi.
Achille **nous** menace, Achille **nous** méprise.
Mais **ma** fille en est-elle à **mes** lois moins soumise ?
Ma fille, de l'autel cherchant à s'échapper,
Gémit-elle du coup dont **je** la veux frapper ?
Que dis-**je** ? Que prétend **mon** sacrilège zèle ?
Quels vœux en l'immolant formerai-**je** sur elle ?

(Racine, *Iphigénie*, IV, 8, v. 1433-1446)

L'emploi des modalités interrogatives et exclamatives souligne le grand trouble du sujet qui se projette dans l'acte à accomplir. L'on reconnaît également l'adresse à soi comme à un autre à travers l'épidictique « cruel » (v. 1435), relayé par le pronom personnel de P2 ainsi que le *nous* de majesté, procédé classique d'objectivisation de soi propre au monologue. La surprise tient au fait que la mise en doute de la décision du *je* intervient après la formulation d'une résolution et en présence de tiers. Alors que dans le monologue Agamemnon s'adresse à Achille absent,

l'on ne peut soutenir que les interrogations formulées dans ce passage attendent des réponses des personnages qui l'entourent à ce moment. La tirade se poursuit encore quelques vers et n'aura aucune réponse. À travers cet exemple frappant qui lie trois scènes³⁸⁰ selon deux modalités d'énonciation qui diffèrent tout en présentant la même forme, l'on voit combien chez Racine notamment, les codes de l'écriture tragique sont réévalués. Une décision précise peut être immédiatement remise en question et l'on constate alors la solitude du personnage qui sortant d'un monologue, en formule un nouveau, plus long et montrant des altérations du *je* beaucoup plus profondes alors qu'il pourrait engager une interaction.

En plein cœur de la tragédie de Racine, alors qu'elle ne parvient toujours pas à se résoudre à épouser Pyrrhus et qu'elle échange avec sa confidente qui tente d'amoindrir la portée de ce choix, Andromaque s'isole peu à peu de l'échange réel pour entrer dans une délibération avec elle-même. Aux grands maux les grands remèdes : Andromaque a recours à l'hypotypose et à la citation au discours direct des propos de Pyrrhus agonisant ; tous ces arguments paraissent adressés à Céphise devant laquelle elle justifie son attitude ; cependant, le reste de la tirade laisse penser qu'en réalité, elle allègue toutes ces raisons afin de se convaincre elle-même de l'attitude à tenir.

Et **je** puis voir répandre un sang si précieux ?
 Et **je** laisse avec lui périr tous ses aïeux ?
Roi barbare ! Faut-il que **mon** crime l'entraîne ?
 Si je **te** hais, est-il coupable de **ma** haine ?
T'a-t-il de tous les siens reproché le trépas ?
 S'est-il plaint à **tes** yeux des maux qu'il ne sent pas ?
 Mais cependant, **mon fils**, **tu** meurs, si **je** n'arrête
 Le fer que le cruel tient levé sur **ta** tête.
Je l'en puis détourner, et **je t'y** vais offrir ?
 Non **tu** ne mourras point, **je** ne le puis souffrir.
Allons trouver Pyrrhus. Mais non, **chère Céphise**,
Va le trouver pour **moi**.

(Racine, *Andromaque*, III, 8, v. 1027-1038)

L'indignation contre elle-même se matérialise dans les interrogatives centrées d'abord sur sa responsabilité et ensuite adressées à l'absent mais avec un fond rhétorique car elles induisent une réponse évidente. Elle poursuit dans une adresse à son fils tout en formulant une alternative (v. 1035) qui déclenche la résolution finale « Allons trouver Pyrrhus » (v.1037) dans laquelle le *nous* de majesté frise avec un *nous* inclusif puisque celle-ci est immédiatement reformulée en direction de Céphise. L'on comprend alors que ces interrogations structurent une

³⁸⁰ La scène IV, 9 qui suit est également un court monologue d'Agamemnon sur le même format que la scène IV, 7, et cette fois, il présente des apostrophe aux « grands dieux ». La longue tirade monologique est ainsi encadrée par deux vrais monologues, comme pour asserter la solitude du personnage dont le premier indice reste l'énonciation.

délibération d'Andromaque qui aurait dû trouver sa place dans un monologue mais qui implique tout le reste de la scène où la décision est encore discutée avant d'être reportée.

La corrélation entre l'interrogation et le discours sur soi prend une dimension rhétorique dans la dernière scène de *Bajazet* de Racine qui donne à voir le spectacle d'Atalide exprimant tous ses regrets quant à ses actions manquées :

N'était-ce pas assez, **cruelle destinée**,
Qu'à lui survivre hélas ! **Je** fusse condamnée ?
Et fallait-il encor que pour comble d'horreurs
Je ne pusse imputer sa mort qu'à **mes** fureurs ?
Oui, c'est **moi, cher amant, qui t'arrache la vie**,
Roxane, ou le sultan, ne **te** l'ont point ravie.
Moi seule, j'ai tissu le lien malheureux
Dont **tu** viens d'éprouver les détestables nœuds.
Et **je** puis, sans mourir, en souffrir la pensée ?
Moi, qui n'ai pu tantôt, de ta mort menacée,
Retenir mes esprits, prompts à m'abandonner !
Ah ! N'ai-je eu de l'amour que pour t'assassiner ?

(Racine, *Bajazet*, V, dern. , v. 1726-1737)

Les apostrophes à la « cruelle destinée » (v.1726) et au « cher amant » (v. 1730) sont encadrées par des interrogations qui mettent en doute le rôle du *je* sous forme de prise à témoin. Structurés par une rhétorique de l'aveu et l'expression de la culpabilité, ces quelques vers se révèlent éminemment lyriques parce qu'ils justifient l'action du suicide à venir en faisant de la P1 l'élément clé des interrogations et des retournements. Atalide convoque un jury imaginaire à travers les apostrophes qui vote avec elle la condamnation du *je*.

Nombreux sont les indices d'un dialogue tournant au monologue, il est certain que l'enfermement du personnage dans une situation pénible de laquelle sa seule volonté ne parvient pas à l'extraire pousse à une énonciation monologale et à la fuite du dialogue. Nous différencions toutefois cette modalité énonciative des scènes où un personnage refuse le dialogue mais prend en compte son destinataire, ce que l'on observe dans des discours qui visent la rupture où lorsqu'un seul personnage parle et n'attend pas de réponse de ses interlocuteurs. Dans ces énoncés, l'on ne peut pas parler de tentation monologale car le discours n'est pas centré sur la P1, il dénie simplement la possibilité d'une interlocution réduite au silence notamment à travers le blâme³⁸¹.

³⁸¹ Nous renvoyons au chapitre 7, III pour une étude plus approfondie des discours visant la rupture. Retenons cependant que le refus du dialogue est une modalité privilégiée dans les scènes 2 et 3 du Prologue de *La Conquête de la Toison d'Or* de Corneille où les allégories de Mars et de La Paix assènent des leçons et des reproches à la France, réduite au silence.

La tentation monologale au cœur de nombreux dialogues des tragédies du XVII^e siècle, qui n'est pas sans évoquer une esthétique propres aux tragédies de la fin du XVI^e siècle, dit toute la solitude du personnage sur scène. Trahissant autant son incapacité à être écouté que celle d'écouter autrui, ces passages monologiques traduisent pourtant la construction d'un *ethos* discursif distendu, qui exploite les modalités propres à une énonciation dont le cadre dramaturgique ne lui offre pas les moyens.

Conclusion partielle : du dialogue au monologue et inversement, l'interlocution comme média du style tragique

Au-delà du trait de style, la quasi-systématicité de l'ajout d'expansions aux marques de l'adresse et de la désignation de soi dans les discours tragiques confirme que ces éléments du langage sont conçus par les dramaturges non seulement comme des embrayeurs discursifs apportant des caractérisations ou des explications sur soi ou l'autre, mais également, comme des vecteurs de polyphonie au sein des discours. Parce que l'interlocution ne se joue pas uniquement sur une mention, mais donne lieu régulièrement à une prédication, le groupe formé par le marqueur d'adresse ou de désignation de soi et ses expansions forme une séquence analysable à divers degrés : linguistique, littéraire, stylistique et rhétorique – notamment lorsqu'elle apparaît dans un schéma strophique reconnaissable tel le quatrain ou le sizain.

Ces séquences interlocutives étant exploitées par tous les auteurs étudiés, nous reconnaissons là un stylème du dialogue tragique du XVII^e siècle³⁸². Régulièrement employées en monologue, nous avons établi qu'elles matérialisent une tendance du discours solitaire à renouer avec le dialogisme inhérent à l'énonciation théâtrale, à cause non seulement du principe de vraisemblance qui est fragilisé dans ces discours, mais également, pour renforcer la rhétoricité et la valeur dramaturgique du monologue. Le recours à l'expansion sur la P2 ou la P1 s'est constitué en trait de style monologal et connaît des inflexions plus ou moins poétique

³⁸² Héritée de la tragédie du XVI^e siècle, cette construction de l'interlocution par expansions ne se rencontre dans la comédie que dans des passages parodiant le langage tragique et sera progressivement abandonné à partir du XVIII^e siècle – le monologue de Figaro débutant tout de même sur deux allocutions (Beaumarchais 2003 [1784], V, 3). Dans le drame romantique, les apostrophes embrayent parfois des séquences interlocutives, mais elles sont beaucoup moins étendues que dans les tragédies du XVII^e siècle, souvent limitées à une seule phrase comme on l'observe dans le monologue effectué par Lorenzo à la scène 9 de l'acte IV de *Lorenzaccio* de Musset (2014 [1834]).

ou rhétorique en fonction des auteurs. Elles participent en tout cas de la reconnaissance de l'énonciation paradoxale qu'est le monologue.

Parallèlement, le réemploi de séquences apostrophiques étendues ou de longues désignations de soi dans des tirades de dialogues tendent à brouiller les distinctions entre les deux types de discours. Les dramaturges usent en réalité de ces séquences pour produire des effets analogues dans des dialogues : la recreation d'un dialogue fictif. Le procédé qui consiste à faire sortir un personnage de la conversation peut sembler inconvenant mais il est fondé sur la reconnaissance du discours monologal au sein du dialogue. C'est le moyen le plus efficace pour montrer la solitude du personnage sur scène.

Grâce aux expansions aux marques de l'interlocution, l'on reconnaît l'écriture tragique à sa façon de prédiquer sur les mots les moins riches lexicalement de sa langue. Sans faire de la tragédie le spectacle de bavardages répétés, la langue mise en œuvre, par le jeu stylistique qui s'initie aux racines de l'adresse et de la désignation de soi, admet une dimension sublime car elle repose sur une amplification des plus discrètes unités grammaticales sans recourir nécessairement à des figures pompeuses. Produire un effet grandiose en partant d'outils discrets est justement une caractéristique du langage sublime³⁸³.

³⁸³ « Le style sublime veut des grands mots ; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles » (Génetiot 2005, 416) ; l'on parle ici d'effet produit par des tournures de langage, plus que de termes engendrant ce même effet.

CHAPITRE 6 : INTERLOCUTION ET STYLISTIQUE DE LA CONTAMINATION

L’apostrophe demeure le centre de notre propos parce qu’en tant que figure d’adresse et figure de rhétorique, son emploi répété dans au sein des dialogues de la tragédie dont les périphrases les plus attestées « poèmes tragiques »³⁸⁴ ou « poèmes dramatiques »³⁸⁵ accusent l’ambiguïté générique qui préside à leur réception³⁸⁶. Lorsqu’elle est employée comme figure de style dans le dialogue tragique, elle consiste notamment à sortir de l’interlocution ordinaire pour entrer dans un régime énonciatif lyrique qui relève d’une convention esthétique du langage davantage que rhétorique, au service du plaisir de l’oreille et des émotions. Les tragédies en vers relevant aussi bien de l’art dramatique que de l’art poétique, le paradoxe au cœur de cette figure emblématique du genre souligne un écartèlement stylistique entre deux visées : plaire et instruire, paradoxe qui est à l’origine de la spécificité de l’écriture dramatique au XVII^e siècle³⁸⁷. Parce que l’écriture tragique est un art, comme le rappelle à l’envi Corneille dans ses trois *Discours* (1987, 117-190), elle implique des règles d’écriture pour parfaire le principal résultat visé : susciter une émotion esthétique qui ne peut avoir lieu sans poésie. Dans un juste équilibre entre la poésie et l’efficacité du discours, les marques de l’adresse et de la désignation soutiennent des figures ou des passages plus poétiques que le reste de la tirade, que l’on peut non seulement isoler mais aussi reconnaître comme tels.

Si nous avons déjà décrit les enjeux d’une interlocution qui soit conforme aux usages civils de la conversation du XVII^e siècle, nous avons constaté, aussi bien dans l’emploi des

³⁸⁴ L’expression est de La Bruyère, dans le chapitre des *Caractères* intitulé « Des ouvrages de l’esprit », remarque 51 : « Le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre, ou s’il vous donne quelque relâche, c’est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes » (La Bruyère 2011 [1687], 94).

³⁸⁵ L’expression apparaît dans le premier tome de *La Poétique* de La Mesnardière pour désigner les pièces de théâtre, tragédie et comédie confondues (2012 [1639], 159) ; Corneille réutilise l’expression dans le même sens à l’intérieur du *Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique* (Corneille 1987 [1660], 117-141).

³⁸⁶ Nombreux sont les vers tragiques cités en illustrations du genre poétique dans les ouvrages de vulgarisation, ainsi que les études critiques sur l’expression poétique dans la tragédie parmi lesquelles nous retenons principalement le collectif *Racine poète* (Louvain-Molozay et Moncond’huy 1999) et la thèse d’Aurélia Sort-Jacotot sur l’énonciation lyrique dans les tragédies pré-classiques (Sort-Jacotot 2009).

³⁸⁷ L’intitulé même de l’ouvrage de Jean-Yves Vialleton annonce un programme générique à double tranchant : *Poésie dramatique et prose du monde* (2004) ou comment l’écriture théâtrale combine la tension vers une langue poétique, le « langage des dieux » (2004, 398) en même temps que vers une expressivité au plus proche des emplois civils, calquée sur le langage de l’honnête homme.

apostrophes que dans les brusques passages au tutoiement ou même dans la façon de se désigner soi-même, que régulièrement, le dialogue tragique bascule dans un langage qui échappe aux cadres plus prosaïques de la conversation sans pour autant radicalement dérouter l'interaction. Les outils interlocutifs, avec plus de subtilité que les figures rhétoriques, grâce à leur plasticité stylistique, constituent un matériau privilégié pour les changements de registre. Ainsi, tel emploi de l'apostrophe, du tutoiement, d'un *nous* inclusif, de pronoms de la P1 non clitique constitue une clef de reconnaissance d'un passage poétique, psalmiste, de prédication religieuse ou ordonné à un effet sublime. En collaboration avec certains motifs propres à des registres littéraires reconnus au XVII^e siècle, les marques de l'adresse et de la désignation de soi participent activement à la mise en œuvre d'une écriture constamment tendue vers la quête d'un effet sublime, dans le but de charmer et d'éblouir les spectateurs dont le plaisir naît autant du spectacle que des vers.

I. L'adresse et la désignation de soi au prisme de la poésie lyrique³⁸⁸

Mêler l'interaction conversationnelle et le chant poétique semble *a priori* antithétique, pourtant au XVII^e siècle, la prose et la poésie relèvent toutes deux de pratiques galantes. En effet, l'art de la conversation combine tous les petits genres lyriques :

L'inscription formelle de la poésie dans la conversation occasionne donc une véritable dialectique : la poésie, lue ou impromptue, nourrit la conversation et en élève le niveau stylistique, mais réciproquement la poésie prend le ton de la conversation et s'abîme dans la prose. (Génetiot 1990, 174)

Le théâtre étant la représentation d'une conversation, l'on peut avancer que la poésie l'influence aussi bien en tant qu'art lyrique qu'en tant que pratique mondaine. Il était d'ailleurs d'usage de déclamer des impromptus dans les salons. Les auteurs du corpus ont en partage l'écriture de poèmes dans d'autres mètres que l'alexandrin aussi bien dans leurs tragédies que dans leur pratique d'auteur plus généralement. Outre Théophile de Viau qui s'illustre en tant que poète *libertin* avant d'écrire une unique tragédie, Corneille alterne les pièces de théâtre et les poèmes encomiastiques tout au long de sa carrière. Racine lui-même en écrit régulièrement. Dès lors,

³⁸⁸ L'adjectif est employé dans son sens hérité de la tradition antique : est « lyrique » ce qui se rapporte à la lyre du poète, c'est-à-dire à sa nature chantée, en tant que poésie accompagnée de musique, conformément à la définition de Furetière : « Ce qui se chantoit sur la lyre. On le dit des Odes, et des Stances qui respondent à nos airs, qu'on peut chanter et mettre sur des instruments. Les Anciens ont fort estimé les vers *lyriques*. On donne aussi ce nom aux Poètes. Horace est le Prince des Poètes *lyriques* Latins, Malherbe des Français. » L'énonciation en *je* de la poésie dite lyrique ne doit pas être confondue avec un discours personnel qui permet un accès au *moi* authentique de l'énonciation comme c'est le cas dans la poésie romantique (Viau, Louvat-Molozay, et Peureux 2015, 26-27).

la rédaction versifiée de tragédies est naturellement influencée par la lyre des poètes dont l'une des principales marques visibles réside dans les structures de l'adresse ainsi que dans l'expression de la P1³⁸⁹.

A. Le lyrisme, un acte de langage non interactif ?

Si le théâtre mute en objet poétique lyrique, le langage qu'il met en œuvre ne relève plus d'un acte de parole interlocutif : en effet, l'effet poétique crée une émotion esthétique, dont la mise en œuvre ne vise plus une action sur l'interlocuteur. Depuis l'abandon du dialogue lyrique considéré comme trop proche de la pastorale dans les années 1630 (Scherer 2014, 359), la poésie influence l'écriture tragique de théâtre dans deux directions. Tout d'abord, on la reconnaît dans des passages autonomes, qui se construisent comme des morceaux de bravoure et se caractérisent par une énonciation et des figures lyriques. Ensuite, l'on conçoit que la poésie lyrique est à l'œuvre dans des moments de solitude du personnage, où il revient sur son passé et effectue souvent un récit ancré à la P1 qui transmet des informations que seul lui possède. Produit d'une tension entre l'allocutif et l'élocutif, la désignation de soi prend des accents lyriques grâce à un mode d'énonciation indirect, donnant lieu à une subjectivisation au second degré.

i. Stylisation des figures de l'adresse dans le passage lyrique

La relative rareté des analyses d'ensemble sur le lyrisme au XVII^e siècle³⁹⁰ impose la relecture des propositions effectuées à ce sujet sur la poésie de la Renaissance.

Ce qui caractérise la poésie lyrique, c'est donc moins une vocation épидictique ou expressive, ou une thématique, qu'un mode d'énonciation, une adresse lyrique susceptible de plusieurs modalités, étagée comme le sont les styles et les sujets divers qui relèvent du lyrisme. De l'adresse à Dieu, vocation première du lyrisme, au formulaire de l'adresse épistolaire, on a toujours un *je* adressé à un ou plusieurs *tu*, que le texte seul induit, définit, suscite. (Dauvois 2000, 21)

Le propos dépasse la sélection d'une thématique singulière – amoureuse – aux dépens des autres pour mettre au fondement de l'écriture lyrique un mode d'énonciation illustré dans l'adresse à des entités avec lesquelles une interaction reste normalement inenvisageable : Dieu ou le destinataire absent d'une lettre. Le lyrisme ne se définit pas autrement que dans cette constante

³⁸⁹ La mise en œuvre de l'adresse relève d'une esthétique mondaine propre au jeu et à la sociabilité. Comme l'explique Alain Génétiot, le lyrisme poétique dans les années 1630-1660 est fortement influencé par l'art de la conversation. Les poèmes lyriques étaient récités devant un public, même lorsqu'ils étaient adressés à une personne en particulier. Les marques de personnalisation de la poésie de l'époque doivent être comprises au second degré (1990, 171-91). Le *je* du poète n'est qu'un masque et le *tu* du destinataire désigne une personnalité reconnaissable mais qu'on se garde d'identifier comme un reflet fidèle de ce qu'en dit le poète.

³⁹⁰ Il nous faut toutefois nuancer ce propos en mentionnant l'ouvrage récent de Sylvain Garnier, *Erato et Melpomène. L'expression poétique au théâtre* (2020).

modalité d'adresse. S'évoquer et se tourner vers autrui, directement ou indirectement, sont donc les principales opérations régissant l'énonciation lyrique. Les apostrophes rhétoriques constituent à ce titre des figures lyriques exemplaires d'après Jacques Morel, qui ne sont pas sans rappeler les « Solitudes » de Théophile de Viau et de Saint-Amant (1965, 53-54). Leur paradoxe interactionnel, qui appartient aussi bien à la poésie lyrique qu'à l'interlocution au sens grammatical, est soulevé par Aurélia Sort-Jacotot qui conclut que la figure n'est pas nécessairement dramaturgique :

Cette figure, l'apostrophe, est d'ailleurs parfaitement à la jonction du dramatique et du poétique : on dit d'elle qu'elle vient dramatiser la poésie par l'adresse virtuelle à un personnage absent ; on peut aussi retourner la proposition et considérer qu'elle vient poétiser le drame en dépassant le système de l'adresse à un interlocuteur présent. Dès lors, l'acte de langage contenu dans l'énoncé compte pour lui-même, il n'a plus de force illocutionnaire directe sur un autre personnage en scène. Le passage particulièrement poétique d'une tragédie est donc celui qui développe, pour lui-même, un acte de langage peu interactif, et qui est le plus souvent détaché de l'interlocution traditionnelle par un système d'adresse fictive (Sort-Jacotot 2009, 143).

À partir de là, elle démontre qu'il existe une série d'actes de langage qui n'ont pas d'autres buts qu'eux-mêmes. Il s'agit à son sens, de la mise en œuvre d'une poésie lyrique au sein des tragédies. La déploration, l'expression des regrets ou de la louange seraient de « purs actes de langage non interactifs » (Sort-Jacotot 2009). Or, dans ces moments poétiques, tout porte à croire que ce n'est plus le personnage que l'on entend s'exprimer sur la scène mais la voix du scripteur comme le note Anne Ubersfeld :

L'énoncé ne produit pas d'acte de parole parce que, tout à coup, l'énonciation personnelle s'est affaiblie ; il ne peut guère donner d'ordre ou faire de demande, ni même apporter une connaissance ou une révélation, parce qu'on ne sait plus bien quel est le sujet qui parle ; c'est le personnage, certes, mais qui d'autre à travers lui ? La tension de l'énonciation diminue, le discours n'est plus perçu comme s'adressant à l'allocataire scénique – mais à un destinataire flou, anonyme ; c'est-à-dire à nous, spectateurs, sans intermédiaire. Du même coup, le spectateur se demande confusément si, ce qu'il entend, ce n'est pas aussi, contre toutes les règles, la voix du scripteur, du poète. (1996, 120)

Si les passages les plus poétiques sont en fait des moments faussement personnalisés, ils offrent une voie d'accès privilégié à la voix du dramaturge, donnant à la fois à son personnage l'occasion de s'illustrer dans un morceau de bravoure et à lui-même, d'exercer sa plume poétique sur le texte. Dans ces moments, le spectateur n'est pas dupe et sait très bien que le dramaturge trouve ici l'occasion d'éprouver sa lyre.

Caractérisé par un décrochage avec le reste de l'action, le passage lyrique, un changement de mode d'énonciation et une tendance à la dépersonnalisation, le passage lyrique se reconnaît aussi à ses figures poétiques. Un exemple du genre est la louange effectuée par Octar en réponse aux questions d'Ardaric sur le roi des Francs, le frère d'Ildione dans la scène 5 de l'acte de II d'*Attila* de Corneille. Débutant par l'apostrophe respectueuse « seigneur »

(v.555), sa longue réplique de 45 vers, certes peu personnalisée, est pourtant structurée par l'anaphore d'une expression contenant la P1 en sujet « j'ai vu » (à sept reprises) qui construit un tableau en actes des qualités guerrières et personnelles de Mérovée. Sachant que ce personnage n'intervient pas dans la pièce et que la P1 sous forme atone employée ne supporte aucune prédication secondaire, Octar incarne son propos comme au second degré. L'on reconnaît alors que la longueur de cet hommage fournit sans doute une occasion pour le poète de laisser s'épanouir sa verve dans un texte qui se ne prête pas spontanément à la peinture encomiastique, tout en dramatisant l'entrée en scène de la sœur de Mérovée.

De même, l'expression des regrets se prête aisément au décrochage lyrique, comme en témoigne cette fin de tirade de Monime auparavant adressée à sa confidente. Elle regrette de n'avoir pas explicité ses sentiments à Xipharès quand elle en a trop dit à son père et redoute à présent la réaction de Mithridate :

Quoi, **Prince** ! quand tout plein de **ton** amour extrême,
 Pour savoir mon secret **tu me** pressais **toi-même**,
Mes refus trop cruels vingt fois **te** l'ont caché.
Je t'ai même puni de l'avoir arraché ;
 Et quand de **toi** peut-être un père se défie,
 Que dis-**je** ? quand peut-être il y va de **ta** vie,
Je parle et trop facile à **me** laisser tromper,
Je lui marque le cœur où sa main doit frapper.

(Racine, *Mithridate*, IV, 1, v. 1139-1146)

L'apostrophe à Xipharès embraye une adresse à son amant qui renferme des prédications à l'imparfait et au passé-composé dont la distance temporelle avec le moment de l'énonciation (I, 2 et II, 6) bâtit un socle solide à l'expression du regret. Le dialogue est en fait rapporté et résumé au lieu d'être rejoué, renforçant l'expressivité négative. En revanche, est raconté au présent et pris en charge uniquement par la P1 le résumé du dialogue plus récent avec Mithridate. Son actualité rend encore plus cruelle le reproche que se fait Monime d'avoir trop parlé (III, 5). Monime sort du dialogue réel pour replonger dans des dialogues passés qu'elle reformule. Elle entre dans une sphère plus intime où l'émotion se matérialise par une énonciation centrée sur le *je*. Ces passages sont d'ailleurs particulièrement goûtés des spectateurs car c'est ceux qui font couler les larmes, restent en mémoire et peuvent être à nouveau récités dans les salons.

Bénédicte Louvat-Molozay explique dans sa récente édition des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* que cette dernière ressemble davantage à un long poème lyrique, au sens antique du terme, qu'à une tragédie, notamment à cause de la prépondérance des monologues dans le texte et de son goût marqué pour « les pointes, les sentences et le travail rythmique »

(Viau, Louvat-Molozay, et Peureux 2015, 27). Plus particulièrement, les sentences peuvent être apprises par cœur et servent à nourrir les recueils de maximes et de bons mots. Par exemple, la première apostrophe rhétorique de Thisbé dans la pièce admet une valeur poétique : « Il **m**'est ici permis de **te** nommer, **Pyrame**, / Il **m**'est ici permis de **t**'appeler **mon** âme » (Viau, *Les Amours de Pyrame et Thisbé*, I, 1, v. 5-6), l'anaphore et le parallélisme sur lesquels est construit ce distique mettent en valeur le jeu de retournement de l'allocutif vers le délocutif engendré par la synonymie des verbes « nommer » et « appeler ». Naturellement, le choix d'une intrigue amoureuse comme thème central de la pièce oriente sa réception lyrique. Le langage amoureux dans la poésie du XVII^e siècle est codé, le spectateur cultivé de l'époque y est accoutumé.

La question du lyrisme croise un autre problème, celui de la concurrence entre l'oral et l'écrit. L'on a ainsi pu commenter la nature lyrique de certains passages des pièces de Viau et de Rotrou joue souvent d'un art de la pointe qui s'épanouit dans diverses figures telles la syllepse, l'antithèse et la métaphore (Morel 2007, 291-318 ; Vialleton et Macé 2007, 96-98 ; Rosellini 2008). De même, la recherche d'une certaine ingéniosité a poussé Racine à sélectionner une formule telle cette description de Pyrrhus par lui-même : « Brûlé de plus de feux que **je** n'en allumai » (Racine, *Andromaque*, I, 4, v. 320) et lui a valu beaucoup de reproches au titre que la syllepse ne peut s'apprécier qu'à l'écrit. Elle demande au lecteur de prendre du recul pour la comprendre, ce que ne permet pas le spectacle direct (Sort-Jacotot 2009). Plutôt que de poésie lyrique, il nous faut considérer qu'il s'agit d'un code linguistique amoureux et ingénieux que maîtrisent les personnages et qu'ils emploient dans le dialogue. Cette tension entre oralité et style écrit devient paradoxale lorsque l'on s'arrête plus longuement sur certaines apostrophes. En contexte de monologue tout autant que de dialogue, l'apostrophe à une instance divine ou aux sentiments du personnage figure une sortie de la rhétorique pour entrer dans le domaine poétique, *via* le chant :

Les moments lyriques de la tragédie seraient ces moments de plus grande poésie, où la parole se détache de son efficacité immédiate pour devenir une forme de chant. [...] Cette adresse virtuelle est aussi une manière de dramatiser le monologue, notamment lorsque le personnage s'adresse à des instances morales, et de matérialiser ces instances. (Sort-Jacotot 2013, 797)

À mi-chemin entre la production d'un coup de théâtre et celle d'un effet lyrique, l'apostrophe, par sa relative gratuité argumentative, renoue avec sa vocation pathétique selon laquelle elle n'est pas censée avoir un effet directement sur l'interlocuteur mais plutôt sur le récepteur indirect qu'est le spectateur. À l'occasion d'une scène de déploration du malheur qui s'abat sur elle et son mari Œdipe après un dialogue sibyllin avec Phorbas, Jocaste sort momentanément

du dialogue dans une apostrophe insérée au milieu d'une réplique, qui témoigne de son désespoir :

Oracles décevants, qu'osiez-vous me prédire ?
Si sur **notre** avenir **vos** dieux ont quelque empire,
Quelle indigne pitié divise leur courroux ?

(Corneille, *Œdipe*, IV, 5, v. 1537-1539)

Témoignant ainsi de son incapacité à agir sur son destin, se retrouvant prisonnière d'une fatalité contre laquelle elle a vainement lutté, Jocaste souligne par cette apostrophe, associée aux marques d'une subjectivité qui tend vers l'inclusion de son interlocuteur comme en témoigne le déterminant possessif de P4, l'ampleur du malheur qui s'abat sur elle. L'apostrophe participe bien d'une déploration qui n'a d'autre valeur que pathétique, pour un mode de progression du dialogue paradoxalement fondé sur une énonciation a priori non interlocutive Œdipe lui fait d'ailleurs écho à l'initiale de la réplique qui suit : « Ô partage inégal de ce courroux céleste ! / **Je** suis le parricide, et ce fils est l'inceste. » (v. 1545-1546) avec une interjection qui confirme que la déploration reste le seul type de discours possible.

L'apostrophe, tout comme le tutoiement héroïque, fonctionne dans le discours tragique comme un signal de changement de régime discursif. Outre les tutoiements civils, nous avons analysé les cas de brusque passage au tutoiement évoquant la fureur ou la passion³⁹¹. Or, dans une perspective de lecture postromantique des tragédies du XVII^e siècle, l'on réalise qu'il s'agit d'éléments-clefs dans la mise en œuvre d'un registre poétique lyrique au sein de la tragédie. Lorsque le système d'énonciation se modifie au sein du dialogue pour combiner ces deux figures de la poésie lyrique, cette mutation est reconnue par le lecteur comme un passage d'autonomisation de l'action dramatique. Par exemple, la longue scène d'exposition de *Suréna* de Corneille consiste en un dialogue entre Eurydice, fille du roi d'Arménie et Ormène, sa confidente au sujet de ses amours contrariées pour Suréna. Non seulement son père lui destine un autre homme, mais en plus, Eurydice apprend que Suréna est destiné à une autre femme. Sa réaction montre un brusque passage du régime civil au régime poétique :

EURYDICE.
Tu vois ceux que **je** souffre, **apprends** ceux que **je** crains.
Orode fait venir la princesse sa fille ;
Et s'il veut de **mon** bien enrichir sa famille,
S'il veut qu'un double hymen honore un même jour,

³⁹¹ Chapitre 3, I, C, iv, v, vi : le tutoiement passionnel, le tutoiement à l'absent et le tutoiement à une instance divine sont les changements de régime interlocutif que Jean-Yves Vialleton qualifie de poétiques : « C'est qu'en fait tous les tutoiements n'appartiennent pas au même style. L'un appartient à la langue littéraire, est réservé à la "poésie" c'est-à-dire au XVII^e siècle aux textes en vers, et dans la poésie à la poésie élevée comme le dit Furetière : c'est le tutoiement appelé parfois "héroïque". L'autre appartient à la conversation, la lettre, la littérature en prose et la poésie familière. Celui-là seul est réglé par les lois de la civilité » (2004, 289).

Conçois mes déplaisirs : **je t'ai dit mon** amour.
C'est bien assez, **ô ciel !** Que le pouvoir suprême
Me livre en d'autres bras aux yeux de ce que **j'aime** :
Ne me **condamne** pas à ce nouvel ennui
De voir tout ce que **j'aime** entre les bras d'autrui. (I, 1, v. 100-108)

La première partie de la réplique adressée à Ormène emploie un tutoiement civil alors qu'à partir du vers 105 et de l'apostrophe au « ciel », le tutoiement appartient au registre poétique. L'apostrophe à une divinité, assortie de la marque du *ô* lyrique, embraye le tutoiement pour conférer une autonomie discursive à ce passage où l'énonciation se charge de traduire le dérèglement émotif qu'implique cette situation chez le personnage. Sortant momentanément du régime interlocutif, Eurydice prend en charge un passage où les formes d'adresse soulignent la valeur pathétique de l'ennui³⁹² (v. 107) auquel est livré le *je*.

Cependant, ce que nous appelons *lyrisme* aujourd'hui était plutôt décrit comme un effet pathétique du discours au XVII^e siècle. Autrement dit, c'est en termes rhétoriques, dans l'ordre d'une adéquation entre un but visé par le discours et des moyens mis en œuvre pour y parvenir que les critiques contemporains des auteurs étudiés traitent la poésie lyrique. L'effet produit par la mise en œuvre d'un registre lyrique dans la tragédie est pathétique. Or, le *pathos* appartient, comme l'*ethos*, à l'ensemble des preuves techniques dans la rhétorique aristotélicienne (Molinié 1992, 251). Le *pathos* est fondé sur un appel à la subjectivité et distille une impression chez l'auditeur grâce à laquelle l'orateur cherche à emporter son adhésion.

Il est donc un paradoxe qui n'est pas des moindres : les dialogues tragiques mettent en scène une énonciation des plus lyriques, la moins interlocutive qui soit, en passant par des figures de l'adresse. L'écriture poétique engendre un paradoxe interlocutif à visée pathétique illustré dans toutes les tragédies du corpus et rendant la posture du *je* d'autant plus ambiguë.

i. Une subjectivité au second degré : les rôles du je dans la fiction lyrique

En dehors des passages élégiaques d'*Iphigénie* (II, 1) et de *Bérénice* de Racine fondés sur une anaphore de la P1 pour exprimer la plainte, la plupart des passages lyriques ne mettent en jeu aucune désignation de soi. Ils exploitent d'autres réalisations de la subjectivité qui confèrent sa dimension poétique au morceau : le jeu sur les modalités et les temporalités, des désignations d'autrui à travers des apostrophes marquées et la présence d'un « nous » à l'identité fluctuante. En revanche, les passages les plus poétiques des tragédies préfèrent

³⁹² Rappelons que le sens de ce mot au XVII^e siècle est plus tranché qu'actuellement : il signifie « tristesse » (Richelet), « chagrin » (Furetière).

exploiter les ressources de l'*ethos*, l'autre preuve technique fondée elle aussi sur la subjectivité chez Aristote, mais à la mode du XVII^e siècle, qui ne fait pas tout reposer sur l'expression du *je*. En ayant soin d'éviter l'amalgame entre le *registre lyrique* romantique qui s'effectue à travers un épanchement de la P1 et le *lyrisme*, qui conçoit la poésie comme un chant, nous souhaitons démontrer que le poète tragique exploite les ressources de l'expression éthique de l'orateur pour satisfaire davantage le plaisir des spectateurs que leur instruction. Le *je* ne se livrant jamais entièrement dans les morceaux pourtant les plus poétiques, le lecteur n'y a accès qu'à travers ses différents masques conformément à la doctrine classique qui demande que le sujet lyrique soit l'expression d'une collectivité :

il faut bien avoir présent à l'esprit que l'individualisme sur lequel repose la philosophie romantique « égotiste » du lyrisme ne correspond pas à une anthropologie d'Ancien Régime où le groupe détermine l'individu, tout particulièrement en régime mondain où la conversation suppose le lissage des différences individuelles dans le concert harmonieux des voix et en régime classique pour qui « le moi est haïssable ». Il faut donc prendre en compte cet effet sociologique d'adresse et d'interlocution généralisée entre contemporains immédiats, en plus du dialogue intemporel avec les modèles littéraires du passé, qui forme le cadre social et collectif qui détermine concrètement la création poétique. (Génétiot 2007)

N'étant pas une personnalité authentique qui s'exprime devant tous mais plutôt une *persona* représentant un collectif, le *je* des passages lyriques au sein des tragédies apparaît subrepticement dans des configurations dialogiques masquées.

C'est ainsi que le théâtre expose ce qu'Anne Ubersfeld appelle un « scénario imaginaire » (1996, 133), c'est-à-dire, un récit que seul le comédien assume et qui raconte des événements hors-scène mais qui n'appartiennent pas forcément à l'action de la pièce. Il ne saurait avoir de valeur informative mais contient en revanche une forte charge poétique subjective qui elle, peut influencer sur le cours de la tragédie : « Deux conditions, donc, au scénario imaginaire : qu'il fasse un récit qui n'a pas vocation à être figuré, mais aussi que le *moi* du locuteur s'y investisse » (Ubersfeld 1996, 133) dans les passages les plus lyriques de la tragédie. On le distingue d'un récit classique car il est davantage investi par la subjectivité du locuteur :

Le scénario imaginaire n'a pas de fonction d'information : il est une construction dont la fonction est de rattacher le *je* du personnage à l'ensemble de la fable. Dans le scénario imaginaire se dépie l'énonciation d'une subjectivité dont quelque chose est dit. (Ubersfeld 1996, 136)

Ces passages racontent un hors-scène et hors-temps que seule la subjectivité du personnage peut transmettre avec fidélité. Les exemples recensés montrent que le scénario imaginaire est presque systématiquement enclenché par une apostrophe rhétorique, c'est justement l'absence de l'interlocuteur qui permet d'entamer un dialogue émotif³⁹³. Dans le dénouement de *Cosroès*

³⁹³ Anne Ubersfeld cite l'apostrophe que nous avons déjà étudiée de Phèdre à sa sœur Ariane : « **Ariane, ma sœur !** de quelle amour blessée, / **Vous** mourûtes aux bords où **vous** fûtes laissée ! » (Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 253-254). Ce dialogue fictif déroule « les trois étapes de la tragédie d'Ariane ; l'amour, l'abandon, la mort : tout un

de Rotrou, devant le choix qui s'impose à Syroès de démettre son propre père pour s'emparer du trône, le personnage faiblit dans une tirade topique exprimant le regret d'être né ; il en vient à fantasmer le récit de sa naissance en lui donnant une toute autre issue que la réalité :

Ô toi dont la vertu mérita son amour
Ma mère, Hélas quel fruit en as-tu mis au jour !
Que n'as-tu dans **ton** sein causé **mes** funérailles,
Et fait **mon** monument de **tes** propres entrailles,

(Rotrou, *Cosroès*, V, 4, v. 1565-1568)

L'adresse se poursuit sur une série de regrets portés contre le *je*. Ce début d'apostrophe retrace surtout l'histoire de sa naissance en imaginant que l'enfant serait mort *in utero*. La modalité interrogative prédomine dans ce passage pour mettre au service de l'expression des reproches et des regrets ce mini-récit fantasmé de sa « non naissance ». Le scénario imaginaire passe ici par une apostrophe à l'absente au lieu d'un récit mettant en scène la P1. De façon symptomatique, les seuls indices du *je* sont portés par des déterminants possessifs dont deux introduisent des mots appartenant au lexique du deuil, comme si le personnage procédait de la sorte à son propre enterrement.

Le concept s'applique très bien à des passages mettant en valeur le *je* dans des situations que seul lui connaît. Comme il se détache de la situation interlocutive, le personnage n'a plus de retenue et son énonciation devient fortement émotive. Générée par cette fiction, l'expression s'épanouit dans des tirades structurées par des apostrophes multiples, telle celle de Clytemnestre, à la fin de l'*Iphigénie* de Racine qui réagit fortement à l'annonce de la trahison d'Ériphile :

Ô monstre, que Mégère en ses flancs a porté !
Monstre ! Que dans nos bras les Enfers ont jeté.
Quoi **tu** ne mourras point ? Quoi pour punir son crime...
Mais où va **ma** douleur chercher une victime ?
Quoi pour noyer les Grecs, et leurs mille vaisseaux ?
Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux ?
Quoi lorsque les chassant du port qui les recèle,
L'Aulide aura vomi leur flotte criminelle,
Les vents, les mêmes vents si longtemps accusés,
Ne **te** couvriront pas de ces vaisseaux brisés ?
Et **toi, Soleil, et toi, qui dans cette contrée**
Reconnais l'héritier, et le vrai fils d'Atrée,
Toi, qui n'osas du père éclairer le festin,
Recule, ils t'ont appris ce funeste chemin.
Mais cependant, ô ciel ! Ô mère infortunée !
De festons odieux **ma** fille couronnée
Tend la gorge aux couteaux, par son père apprêtés,
Calchas va dans son sang... (V, 4, v. 1679-1696)

scénario » (Ubersfeld 1996, 134). En l'absence de marques de personnalisation de l'énonciation de ce passage, ce passage resterait purement narratif.

À travers des énoncés ancrés dans les trois époques temporelles, le locuteur passe d'un scénario à l'autre selon une logique qui n'est autre que subjective, soumise à la forte émotivité qui l'habite et structurée par les apostrophes. La première, adressée à Ériphile absente, invente une filiation infernale dans les subordonnées qui l'explicitent pour expliquer la trahison d'Ériphile et s'offusquer grâce à l'interro-négative de l'injustice de ce crime qui reste impuni. Cette modalité soutient les vers qui suivent et la transition vers une autre apostrophe, comme un fil directeur énonciatif. Le futur historique qui accompagne l'apostrophe à la « Mer » (v. 1684) s'infléchit en hypothèse parce qu'il est soumis aussi bien au régime de la négation que de l'interrogation. Le troisième épisode s'ouvre sur une apostrophe au « Soleil » (v. 1689) qui prend la forme d'un ordre. L'évocation du « festin » d'Atrée (v. 1691) qui donna ses enfants à manger à son frère par vengeance n'est pas neuve mais elle sert d'argument introduisant l'injonction purement phatique à faire durer plus longtemps le jour. Enfin, une dernière scène imaginaire est narrée au présent, c'est la scène non encore advenue du sacrifice d'Iphigénie. Ces quatre *scenarii* issus de l'imagination de Clytemnestre sont produits sous l'effet d'une forte émotivité mal contenue. L'évocation poétique des événements tente vainement d'en modifier le cours. Le clivage subjectif entre le réel et la fiction, ainsi que l'affrontement entre le passé, le présent et le futur dans l'esprit du personnage démontrent que ces récits n'ont pas d'autre valeur que subjective et évocative : « Le scénario imaginaire est bien le lieu du poétique, l'espace textuel où le spectateur, dans la mesure où l'action et les rapports interpersonnels marquent une pause, est pris dans la matérialité du discours, dans l'opacité du poétique » (Ubersfeld 1996, 136). Ce n'est donc pas à travers des marques d'une subjectivité évidente et tonitruante que la poésie s'épanouit au théâtre, mais plutôt dans des passages qui sont produits par la fuite dans l'imaginaire et le fantasme du *je*³⁹⁴.

Dans sa version amoureuse, le rêve lyrique prend la forme d'une union sacrée dans des passages où l'énonciation s'autonomise du dialogue réel. Tout comme dans le scénario imaginaire, l'évocation d'un duo amoureux admet des accents lyriques grâce à la recréation d'une présence dans l'emploi d'un *nous* exclusif paradoxalement fondé sur une absence de la situation d'interlocution du *tu* invoqué. Pyrame s'entretenant dans des termes presque philosophiques de son amour pour Thisbé avec son ami Disarque prend ses distances avec le dialogue en résumant comme suit leurs échanges :

Bref **je** suis assuré
D'un amour mutuel : elle **me** l'a juré.

³⁹⁴ Sachant, bien évidemment, que les apostrophes et les adresses aux absents sont déterminées par une subjectivité prédominante comme nous l'avons montré dans le chapitre 4.

Mes lèvres dans ses mains en ont cueilli le gage,
 Et, pour le confirmer d'un plus pressant langage,
 Ses pensers **me** l'ont dit, ses yeux en sont témoins,
 Car dans tous **nos** discours la voix parle le moins.
Nous disons d'un trait d'œil à **nos** âmes blessées
 Bien plus qu'un livre entier n'exprime de pensées,
 Et des soupirs de feu, d'elle à **moi** repassant,
 Mieux que nul confident s'expliquent à **nos** sens.
Nous n'avons pas besoin que d'autres s'introduisent
 À traiter **nos** amours ; les arbitres **nous** nuisent.
 Le meilleur confident ne sert jamais si bien
 Que dans **notre** intérêt il ne mêle le sien ;
 Selon sa fantaisie il avance ou recule
 L'aveugle mouvement d'un pauvre esprit qui brûle ;

(Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, II, 1, v. 323-338).

L'évocation de la déclaration de Thisbé, accompagnée des gestes affectueux qui lui correspondent, confirme leur amour mutuel qui déclenche naturellement l'emploi d'un *nous* exclusif, comprenant un *je* et un *elle*, fait plutôt rare dans le corpus. À partir du vers 328, Pyrame énonce une série de prédicats portés par ce *nous* ayant vocation à prouver l'authenticité des gestes d'amour narrés au-dessus. Le passage est servi par une comparaison entre ces déclarations personnalisées de l'amour (« elle me l'a juré » vers 324, « ses pensers me l'ont dit » vers 327) et des énoncés qui frôlent la sentence par l'entremise d'un *nous* tendu vers l'universalisme, pour souligner le fait que cette union excède les *a priori*. Des motifs traditionnels de la lyrique amoureuse comme les « âmes blessées » (v. 329), les « soupirs de feu » (v. 331) sont soumis au régime du *nous* dans une logique du triomphe de l'union sur ces *topoi*. Le langage de Pyrame témoigne ainsi d'un infléchissement personnalisé du chant d'amour grâce à l'emploi plutôt exceptionnel d'un *nous* exclusif qui n'appartient pas plus au registre lyrique qu'au registre tragique.

En effet, la subjectivité des passages lyriques repose plutôt sur un *nous* inclusif dans les tragédies. Ainsi, selon une logique non plus amoureuse mais plutôt persuasive, Andromaque tente de convaincre Hermione par une attitude larmoyante qui se matérialise cette fois par l'emploi de cette P4, censée provoquer un sentiment pathétique chez son interlocutrice :

Ma flamme par Hector fut jadis allumée,
 Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.
 Mais il **me** reste un fils. **Vous** saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va **notre** amour.
 Mais **vous** ne saurez pas, du moins **je** le souhaite,
 En quel trouble mortel son intérêt **nous** jette,
 Lorsque de tant de biens, qui pouvaient **nous** flatter,
 C'est le seul qui **nous** reste, et qu'on veut **nous** l'ôter.

(Racine, *Andromaque*, III, 4, v. 865-872).

Malgré la reprise de l'appellatif « Madame » (v. 868) qui initiait la réplique, la présence des *nous* dans ce passage laisse une étrange impression. D'une part l'on peut les interpréter comme

incluant l'interlocutrice pour faire naître dans son cœur un sentiment de pitié approprié à la situation. D'autre part, l'évocation de son amour pour Hector à travers la métaphore conventionnelle de la « flamme » (v. 865) laisse à penser que cet énoncé est effectué pour soi, que les sentiments de l'épouse se superposent à ceux de la mère dans une logique d'apitoiement sur soi qui prépare le discours de demande qui suit. La posture lyrique du sujet demeure alors ambiguë et insaisissable au moment même où elle cherche à provoquer de la compassion chez Hermione.

Il s'avère que le registre lyrique n'est pas évident à repérer dans les tragédies. Aurélia Sort-Jacotot reconnaît que le genre réutilise des topiques du langage amoureux des pastorales ou bien des poèmes galants du XVII^e siècle mais ordonnés à un effet pathétique et demeurant dans une tonalité sérieuse, ce qui évite, selon elle, de confondre les deux genres (Sort-Jacotot 2013, 577-612). En effet, les éléments convenus de l'énonciation lyrique n'apparaissent que sporadiquement dans le corpus, leur valeur poétique tient essentiellement à une personnalisation discrète de ce discours dans des expressions métaphoriques personnalisées comme « ma flamme » (69 occurrences dans le corpus), « mon cœur » (392), « mon amour » (193), « mon âme » (227)³⁹⁵ où la P1 ne se dit que dans un rapport déterminatif et non prédicatif. Cette liste non exhaustive de métaphores de l'amour susceptibles d'être employées dans les discours amoureux des tragédies relève aussi bien, comme nous l'avons déjà dit, de la désignation de soi que de l'adresse quand le syntagme est employé en apostrophe.

Elles sont évidemment exploitées par les auteurs, mais pas aussi fréquemment que l'on pourrait l'imaginer, les tragédies étant rarement galantes et le langage de la passion se distillant à l'échelle de plusieurs scènes plutôt que d'une réplique. L'on trouve cependant une certaine concentration de ces procédés dans *Attila* de Corneille. Après que le roi Ardaric a annoncé à Ildione qu'Attila consent à leur mariage mais à condition de tuer son allié Valamir, la princesse énonce en présence de sa confidente ce discours monologal où elle multiplie les métaphores et métonymies de ses sentiments dans un morceau élégiaque :

Trêve, **mes tristes yeux**, trêve aujourd'hui de larmes !
Armez contre un tyran **vos** plus dangereux charmes :
Voyez si de nouveau **vous** le pourrez dompter,
Et renverser sur lui ce qu'il ose attenter.
Reprenez en son cœur **votre** place usurpée,
Ramenez à l'autel **ma** victime échappée,
Rappelez ce courroux que son choix incertain
En faveur de **ma** flamme allumait dans **mon** sein.
Que tout semble facile en cette incertitude !

³⁹⁵ D'après nos décomptes effectués avec le logiciel textométrique TXM.

Mais qu'à l'exécuter tout est pénible et rude !
 Et qu'aisément le sexe oppose à sa fierté
 Sa douceur naturelle et sa timidité ! Quoi ?
 Ne donner **ma** foi que pour être perfide !
 N'accepter un époux que pour un parricide !
Ciel, qui me vois frémir à ce nom seul d'époux,
 Ou **rends-moi** plus barbare, ou **mon** tyran plus doux !

(Corneille, *Attila*, IV, 7, v. 1437-1452)

En s'imposant de revêtir l'*ethos* d'une guerrière de l'amour, pour lequel elle mobilise les armes traditionnelles que sont ses « yeux » (v. 1437), sa « flamme » (v. 1444), son « sein » (v. 1444) et sa « foi » (v. 1449), Ildione conjugue la rhétorique de l'exhortation avec le vocabulaire de la lyrique amoureuse pour se donner du courage avant d'affronter Attila. Du côté de l'adversaire comme de la victime, les désignations recourent au déterminant possessif de première personne qui, combiné aux nombreux impératifs, concourent à transmettre l'image d'un *ethos* directif. Parallèlement, l'émotion que véhiculent les deux apostrophes, aux yeux personnalisés et au « Ciel » (v. 1451), ainsi que les modalités de phrase adoucissent la structure rhétorique du discours qui offre le spectacle d'une âme en proie à la douleur.

Enfin, c'est à la subjectivité du *moi* lyrique que nous revenons lorsque nous lisons certaines tirades de *Pyrame et Thisbé* qui, par leur tonalité élégiaque³⁹⁶ et leur facture lyrique, rappellent la production poétique de leur auteur. Jean-Pierre Chauveau remarque combien la présence du *je* en train de s'étudier est un élément de reconnaissance du style élégiaque. Dans les poèmes comme dans les tirades de théâtre, l'on assiste à une mise en scène du *moi* qui se donne en spectacle pour enfin s'appréhender et ordonne les éléments de son discours plutôt que d'imposer une figure tonitruante (Chauveau 1991, 218-219). Le résultat montre alors une alternance entre les apostrophes à des inanimés ou des absents et l'expression des regrets ou de l'amour comme dans le monologue de Pyrame :

Infâme criminel et déloyal Pyrame,
 Qu'as-tu fait de Thisbé, qu'as-tu fait de **ton** âme ?
 Comment **me** suis-**je** ainsi de **moi-même** privé ? [...]
Soleil, voudrais-tu luire après cet accident ?
Cherche pour **te** cacher un plus noir occident.

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, V, 1, v. 1011-1018)

Après l'apostrophe à soi qui tourne la subjectivité en adresse, le vers 1013 met à l'épreuve le *je* qui s'étudie dans trois postures syntaxiques différentes : sujet, objet direct et indirect, donnant lieu à trois réalisations sonores distinctes. Soulignée par la modalité interrogative qui reste fatalement ouverte, la remise en question du *je* ouvre un abyme dont le personnage s'extrait

³⁹⁶ C'est ainsi que Georges Forestier qualifie *Pyrame et Thisbé* dans son édition de la pièce : Théophile de Viau aurait adapté au théâtre un ensemble de motifs poétiques propres à l'élégie (Viau 1992).

provisoirement en se tournant vers la fixité rassérénante d'un élément naturel *via* l'apostrophe au « Soleil » (v. 1017).

L'effet lyrique que produisent certains passages de la tragédie repose essentiellement sur la mise en œuvre d'une subjectivité aux contours flottants, qui préfèrent des scénarios émotifs et des manifestations indirectes ou suggestives de la P1 aux élans rhétoriques des pronoms personnels étendus d'appositions ou de propositions subordonnées qui elles, servent davantage un but rhétorique que les attraits du chant.

B. L'interjection en *ô* lyrique : aux confins de l'allocutif et de l'élocutif

Au lieu de systématiques apostrophes, nous avons établi que les segments débutant par un *ô* lyrique sont plutôt des indices éthiques d'émotion³⁹⁷, notamment lorsqu'ils sont employés comme stylèmes au service d'une écriture tendue vers le monologue dans certains dialogues tragiques³⁹⁸. Cette aptitude au discours monologal contribue, au même titre que l'apostrophe et les figures de style, à construire des passages autonomes à valeur plus pathétique qu'argumentative. Les segments débutant par un *ô* lyrique occupent naturellement une place privilégiée lorsque l'on considère les modalités de la contamination entre poésie et théâtre de par leur fréquence dans les textes poétiques, genre qui privilégie les allocutaires fictifs (Monte 2005, 10).

En effet, les séquences contenant un *ô* lyrique sont particulièrement aptes à marquer des glissements de l'exclamatif au vocatif (et inversement), propres à l'écriture poétique qui hésite constamment entre ces deux modalités³⁹⁹. Le *ô* lyrique favorise le passage de l'allocutif vers l'élocutif en même temps qu'il dénote l'inscription du locuteur (Détrie 2006, 27) car alors la transition permet au locuteur de « situer son propos par rapport à lui-même » (Charaudeau 1992, 574). Il s'agirait donc d'indices d'une subjectivité émotive prenant l'ascendant sur le propos. Au lieu de véritables apostrophes, nous faisons l'hypothèse que les segments débutés par un *ô* lyrique, considéré comme un stylème de subjectivité énonciative, au lieu d'embrayer un dialogue, marquent le passage vers un moment de lyrisme *per se*, souvent matérialisé par un retour de la P1.

³⁹⁷ Voir chapitre 4, I, B, ii.

³⁹⁸ Voir chapitre 5, III, B.

³⁹⁹ Catherine Détrie montre que dans la poésie baudelairienne, *ô* joue souvent un rôle de transition entre l'exclamation et l'apostrophe vocative, notamment lorsque le segment n'est relayé par aucun outil interlocutif dans le reste de la strophe (2003, 20).

Ainsi, dans le monologue de Thisbé, chaque occurrence de *ô* lyrique est suivie par un groupe de vers où seule la P1 intervient et où Thisbé ne tente pas de renouer un dialogue avec l'absent ou avec un élément de son environnement :

Mais, ô faible discours ! Ô faux soulagement !
La perte que **je** fais **m'**ôte le jugement.
Pyrame ne vit plus, ha ! Ce soupir l'emporte.
Comment ! Il ne vit plus et **je** ne suis pas morte ?

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, V, 2, v. 1165-1168)

Entre deux passages d'adresse au corps inanimé de Pyrame, Thisbé se retourne vers elle-même, à la faveur de ces *ô* qui thématissent sa propre impuissance, comme si la déploration effectuée par les interjections initiait l'épanchement de la P1. À l'autre bout du monologue, le phénomène se reproduit à l'identique :

Ô mort ! Et, s'il se peut, que plus que lui **je** meure,
Que **je** sente à la fois, poison, flammes et fers !
Sus ! Qui **me** vient ouvrir la porte des Enfers ?
Ha ! Voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître ! (V, 2, v. 1224-1228)

Après s'être encore une fois tournée vers le corps sans vie de son amant, Thisbé prononce cette interjection évocative qui assure la transition vers l'énoncé personnalisé de sa propre mort et la description de ses ressentis physiques et psychologiques. Sombrant peu à peu dans la folie, elle en vient à se tourner vers le poignard dont le premier acte de personnification tient dans le pronom interrogatif sujet, l'étape suivante sera la fameuse pointe. Au cœur d'un monologue dont le caractère lyrique reste indiscutable, les interjections en *ô* assignent le locuteur à une énonciation davantage tournée vers soi que vers les entités évoquées⁴⁰⁰.

De même, chez un personnage moins marqué par l'influence du lyrisme renaissant, l'on observe que l'interjection en *ô* initie la transition vers un régime d'énonciation subjectif. Après une entrevue décevante avec Néron qu'il n'est pas parvenu à raisonner, Burrhus se retrouve seul et son monologue marque le passage d'un registre interlocutif sous l'influence de la scène précédente vers une expression plus lyrique :

Enfin, **Burrhus**, Néron découvre son génie.
Cette férocité que **tu** croyais fléchir
De **tes** faibles liens est prête à s'affranchir.
En quels excès peut-être elle va se répandre !
Ô dieux ! En ce malheur quel conseil dois-**je** prendre ?
Sénèque, dont les soins **me** devraient soulager,

⁴⁰⁰ Les critiques de Boileau contre cette pointe en forme de syllepse personnifiée sont réévaluées par Stéphane Macé lorsqu'il propose de lire la fin de ce monologue comme ordonnée à la montée en puissance de l'émotion. La pointe concentre alors les effets pathétiques de la tirade (2017, 266). Notre analyse va dans le même sens car la personnification du poignard (v.1227-1228) est une conséquence d'un lyrisme autocentré qui fait fi des autres formes d'adresse.

Occupé loin de Rome ignore ce danger.
Mais quoi ? Si d'Agrippine excitant la tendresse
Je pouvais... La voici, **mon** bonheur **me** l'adresse.

(Racine, *Britannicus*, III, 2, v. 800-808).

Le premier quatrain du monologue est régi par l'adresse à soi en P2, comme si la parole s'autonomisait encore difficilement du dialogue précédent. À partir de l'interjection « ô dieux » (v. 804), Burrhus passe à une énonciation à la P1, qui laisse entrevoir sa solitude, thématisée par l'absence de Sénèque. N'ayant personne vers qui se tourner, le personnage revient à soi : en témoigne la récurrence des marques de la P1, aussi bien en position d'objets que de sujets. Le régime exclamatif de l'interjection appelle un déploiement de la subjectivité qui s'interroge, explore sa solitude pour revenir vers les moyens offerts par le passage d'une scène à l'autre. Cette courte pause lyrique amène à mieux appréhender l'interlocution qui suit par contraste.

La disposition poétique du quatrain contribue également à conférer une autonomie lyrique à un passage tel que la fin de *Cosroès* de Rotrou où après s'être adressé mutuellement plusieurs reproches, Syroès et Mardesane se quittent fâchés. Les conseillers de Syroès poursuivent leurs injonctions à être sans pitié ; mais le doute éclate chez le roi :

Ah c'est ici que cède **ma** constance
Qu'interdit, qu'effrayé **je** ne sens plus **mon** rang
Et qu'en **mon** ennemi, **j'**aime encore **mon** sang,
Ô nature ! (V, 3, v. 1548-1551)

Le portrait d'un *ethos* troublé est corrélée à l'interjection initiée par le « ô » lyrique mise en valeur par le rejet en fin de réplique. Si elle n'embraye aucune interlocution, le segment semble à première vue être en emploi prédicatif car il paraphrase le dilemme formulé par la rime signifiante entre « rang » et « sang », mais n'effectuant pas d'évaluation, il prend plutôt les contours d'un emploi évocatif (Grinshpun 2008, 113-28)⁴⁰¹. Les doutes du locuteur sont un effet du pouvoir de l'entité invoquée à l'aide du *ô* lyrique. Syroès sort de la conversation réelle dans cette courte réplique qui lui donne l'occasion d'un retour sur soi en même temps qu'une élévation vers l'autorité allégorique de la nature. En évoquant l'interlocution mais sans créer d'interlocutivité, la séquence débutant par un « ô » lyrique isole momentanément le personnage dans un soliloque qui n'a d'autres visées que de promouvoir le caractère pathétique de sa situation.

Puisque le *ô* peut introduire aussi bien des syntagmes exclamatifs qu'interlocutifs, cette double capacité contribue à faire de cet outil symbolique de l'écriture poétique un lieu de

⁴⁰¹ Yana Grinshpun explique que les séquences évocatives surgissent à l'esprit du locuteur sans avoir de support contextuel ou cotextuel, même si leur apparition peut s'expliquer par effets de causalité : « L'absence de support fonctionne alors comme indice d'émotion authentique » (2008, 127).

brouillage entre le régime élocutif et allocutif (Monte 2008, 1423-1424). Il rappelle forcément le deuxième mais fonctionne souvent comme le premier et convient ainsi particulièrement à embrayer la désignation de soi et à circonscrire l'énoncé sur lui-même. Dans les tragédies, lorsque les segments en *ô* n'embrayent pas une apostrophe, ils opèrent très régulièrement un recentrage sur le « je ».

Nous avons brossé là les principaux traits d'un lyrisme paradoxal au sein des tragédies car il est constamment souligné par un emploi inattendu des figures de l'adresse qui sont davantage tendues vers une fonction esthétique que rhétorique. Le problème est sensiblement le même dans les stances tragiques que l'on a bien souvent associées à la mise en œuvre d'un raisonnement délibératif (Scherer 2014, 292; Hilgar 1973, 175-192) alors que leur première fonction est poétique.

C. Les stances : aux frontières du monologue lyrique.

Considérées à l'époque de rédaction des tragédies du corpus comme la forme la plus lyrique du poème dramatique⁴⁰², les stances construisent de véritables morceaux de bravoure poétique au sein des pièces, grâce à leur forme hétérométrique qui alterne généralement deux types de vers. Particulièrement appréciées des dramaturges, elles deviennent un procédé récurrent dans les pièces des années 1630-1660 (Génetiot 1990, 53). Racine ne les utilise qu'une seule fois dans *La Thébaïde* (1664) et au-delà de cette date, elles n'apparaissent plus dans le théâtre français (Scherer 2014, 297). Phénomène poétique circonscrit dans le temps, les stances mettent en forme un discours qui ressemble au monologue sans se confondre avec celui-ci. Souvent conçu comme inutile dans la progression de l'intrigue dramatique, le passage sous forme de stances constitue un morceau lyrique à l'interlocutivité problématique non seulement du fait de sa ressemblance criante avec le monologue (le personnage récitant est seul, il s'adresse en apostrophes à des inanimés ou des absents), mais également parce que la forme lyrique, tout comme les sentences, est immédiatement reconnaissable et déclenche des réflexes de lecture comparables à ceux qu'un lecteur aurait face à un poème. Nous dénombrons quatorze passages hétérométriques dans les tragédies du corpus dont onze sont comparables à de vrais monologues. Dans *Esther* et *Athalie*, les passages hétérométriques sont insérés dans des dialogues et chantés par des membres des chœurs. Par leur forme poétique et leur contenu commentatif, ils rappellent les interventions du chœur dans les tragédies antiques et du XVI^e

⁴⁰² En effet, l'alexandrin est le vers « commun » qui « approch[e] le plus de la prose [...]. parce que communément chacun en fait sans peine et sans préméditation » (Aubignac 2011, 383-384). Les stances paraissent poétiques dans la tragédie par contraste avec les alexandrins.

siècle. Mais cette interprétation se prête aisément à l'ensemble des stances. Parce que souvent monologiques, en tout cas fondées sur un décalage lyrique, les stances ont vocation à rappeler à travers leur dispositif diversement poétique aussi bien les chants du chœur que la délibération propre au monologue. Nous entendons par là que la forme (lyrique) ne dirige pas forcément le fond (qui peut varier des thématiques lyriques au registre délibératif. Elles offrent un agrément mais davantage rythmique que thématique.

Les stances sont des monologues lyriques, comme en atteste la récurrence des apostrophes en leur sein. Ainsi Héraclius se consulte-t-il dans la première scène de l'acte V de la pièce de Corneille : après s'être exprimé en termes généraux sur la condition des princes, il examine le rôle de Léontine puis de l'empereur Phocas avant de formuler cette apostrophe à son défunt père, l'ancien empereur Maurice :

Retiens, grande ombre de Maurice,
Mon âme au bord du précipice
Que cette obscurité lui fait,
Et **m'**aide à faire mieux connaître
Qu'en **ton** fils Dieu n'a pas fait naître
Un prince à ce point imparfait,
Ou que **je** méritais de l'être,
Si **je** ne le suis en effet.

(Corneille, *Héraclius*, V, 1, v. 1543-1550)

Typiquement, le personnage ne trouvant plus de ressources sur scène pour comprendre l'implication des différentes forces en présence, se tourne vers l'absent pour demander de l'aide et de l'inspiration. La création d'un dialogue fictif venant combler la solitude du personnage est un procédé récurrent du monologue. Ici, les stances convertissent en poésie le monologue. De la même façon, les stances de Dircé énoncées au tout début de l'acte III d'*Œdipe* de Corneille, parce qu'elles expriment l'émotion du locuteur résolu à mourir, sont l'occasion de formuler un aveu amoureux qui prend alors une tonalité élégiaque. Elles sont structurées par plusieurs apostrophes : « **Impitoyable soif de gloire** » (v. 789) ouvre une fausse adresse à soi par la mise en débat d'une passion qui agite le sujet et ouvre la voie à une adresse à Thésée absent ainsi qu'à l'aveu :

Toi qui faisais toute la joie
Dont sa flamme osait me flatter,
Prince que j'ai peine à quitter,
À quelques honneurs qu'on **m'**envoie,
Accepte ce faible retour
Que vers **toi** d'un si juste amour
Fait la douloureuse tendresse [...].

(Corneille, *Œdipe*, III, 1, v. 809-814)

L'amour conjugué à la perspective de la mort à venir confère une tonalité élégiaque à ces stances dont les apostrophes étendues de subordinées contiennent les propos qui n'ont pu être dits en présence, telle celle du vers 811 qui est un aveu. La concentration des non-dits déportés en monologue sous forme de stances provoque un sentiment de pitié renouvelé.

Pourtant, à la différence du monologue, les stances ont tendance à être moins personnalisées, à employer plus de sentences et surtout, à éviter les discours les plus violents :

Le personnage qui prononce les stances analyse volontiers ses sentiments en cherchant à les comprendre par référence à des idées générales. Il use donc de raisonnements, ce qui est interdit au monologue. (Scherer 2014, 291).

On observe dans ces formes comme un transfert de la charge pathétique du monologue personnalisé à la poéticité des stances. Ainsi, Andromède attachée à son rocher décrit sa peine mais ne se laisse pas aller à la déploration ou la fureur. Elle tente de comprendre la situation qu'elle vit grâce à une expression distanciée de sa subjectivité :

**Affreuse image du trépas
Qu'un triste honneur m'avait fardée,
Surprenantes horreurs, épouvantable idée,
Qui tantôt ne m'ébranliez pas,
Que l'on **vous** conçoit mal quand on **vous** envisage
Avec un peu d'éloignement !
Qu'on **vous** méprise alors !
Qu'on **vous** brave aisément !
Mais que la grandeur de courage
Devient d'un difficile usage
Lorsqu'on touche au dernier moment !**

(Corneille, *Andromède*, III, 1, v. 790-799)

Parce que ces stances débutent sur les apostrophes aux instances inanimées représentant la mort, le cadre pictural effroyable posé est ensuite démis par l'énonciation dépersonnalisante en *on* qui substitue au *je* une personne plus générale, représentant la pensée commune. S'institue alors un débat entre le *je*, le *on* et le *vous* qui progresse par inversion : de loin, personne ne craint la mort, mais dès qu'elle s'approche, tout chacun manque de courage pour l'affronter. En passant par cette énonciation dépersonnalisée, Andromède relègue au second plan l'expression de l'effroi qui la saisit à l'approche de la mort⁴⁰³.

En règle générale, les stances présentent un discours problématique qui montre une fissure dans la double énonciation théâtrale. La question de la responsabilité énonciatrice des

⁴⁰³ La tendance des stances à marquer un discours général et désindividualisé, assemblant des propos rapportés est relevée par Aurélie Sort-Jacotot dans son étude. Il y a là un moyen de donner plus de hauteur au propos du personnage : « Les stances [...], d'une manière ou d'une autre, vont à l'encontre de l'individualisation du discours, ou de son attribution au personnage qui les prononce, par leur contenu même : menaces, prophéties, discours général font prendre de la hauteur ou du recul au discours, dans une posture qui dépasse souvent le personnage » (Sort-Jacotot 2013, 217).

stances reste ouverte et plusieurs critiques postulent que c'est un des rares lieux au théâtre où la voix du poète-dramaturge se laisse entendre⁴⁰⁴, comme le dit Patrice Pavis à propos des stances de Rodrigue dans *Le Cid* :

Toujours est-il que l'absence de sujet clair du discours indique que nous ne savons trop qui parle à travers Rodrigue et surtout qui décide en fin de compte. Une faille s'est irrémédiablement introduite entre énonciation et énoncé et l'on perçoit toujours un écart formel entre celui qui parle et son texte; la conscience du personnage, tout comme la structure du texte, est divisée, comme si personne ne voulait prendre la responsabilité de ce qui est dit. Le maniérisme de la formulation semble indiquer que le héros est provisoirement dépossédé de son langage habituel, qu'il est « dédouané » par son créateur, tant la décision à laquelle il doit parvenir est pénible et comme si le pur formalisme des jeux rhétoriques était la cause, mais aussi la caution de la réalité idéologique et du sens atroce, à savoir mieux vaut se défendre et se venger, tuer qu'être tué. (1980, 519)

En clair, les stances, et notamment celles de Rodrigue, mettent le *je* énonciateur en défaut. Nulle part ailleurs au théâtre le personnage n'apparaît à ce point récitant et travaillé par des forces extérieures et linguistiques qui le dépassent. Le comédien est sujet de son discours dans ces moments, son rôle consiste à le mettre en valeur dans sa plus grande matérialité et dès lors, il n'est pas surprenant que les apostrophes occupent le devant de la scène figurale, aux dépens des marques de la P1 ou d'un *nous* de majesté à l'image de ces stances d'Antigone :

**Inconstante reine du monde,
Qui fais tout par aveuglement,
Sans dessein et sans fondement,
Et sur qui toutefois toute chose se fonde,
Pousse ta roue et ne te lasse pas ;
Fais que son tour s'achève :
Il faudra qu'elle nous relève,
Après nous avoir mis si bas.
Tels que d'une mer agitée
On voit les flots s'entre-suivants,
Se fuir après au gré des vents,
Et ne tenir jamais une assiette arrêtée :
Tel est ton ordre aux biens que tu nous fais ;
Tu caresses, tu frappes,
Tu viens à nous, tu nous échappes,
Et tu ne t'arrêtes jamais.
Mais pourquoi, trompeuse déesse,
S'il est vrai que tu n'as point d'yeux
Est-ce plutôt à de hauts lieux
Qu'à des toits de bergers que ta rigueur s'adresse ?
Tu ne peux voir la tête d'un roi
L'éclat que tu lui donnes ;
Et qui tient de toi des couronnes**

⁴⁰⁴ Ainsi, l'Abbé d'Aubignac recommande que les stances soient récitées sur scène comme si elles avaient été écrites et préparées en amont : « [Il faut que] l'Acteur qui les récite, ait eu quelque temps suffisant pour y travailler, ou pour y faire travailler ; car certes il est bien peu raisonnable qu'un Prince, ou une grande Dame au milieu d'un discours ordinaire s'avise de faire des vers Lyriques, c'est-à-dire, s'avise de chanter, ou du moins de réciter une chanson » (Aubignac 2011, 385). Pour être vraisemblables, les stances doivent sentir leur artificialité littéraire et chantée. Corneille lui fait écho en 1660 dans l'*Examen d'Andromède* où il affirme « que les stances ne sauraient passer que pour vers, et que par conséquent nous n'en pouvons mettre avec vraisemblance en la bouche d'un acteur, s'il n'a eu loisir d'en faire, ou d'en faire faire par un autre, et de les apprendre par cœur » (Corneille 1984, 455).

À toujours guerre avec **toi** [...].

(Rotrou, *Antigone*, III, 1, v. 659-682)

En l'absence du moindre indice de P1, ces stances sont structurées autour de l'allocution à la Fortune avec laquelle un *nous* aux contours flous débat. L'interprétation en énoncé de ce *nous* est bloquée par le fait que ces affirmations valent pour Antigone mais également pour les autres membres de sa famille, ce discours convenant naturellement au sort d'Œdipe et Jocaste dans l'intrigue. La désindividualisation du discours se conjugue parfaitement avec la thématique convenue des revers constants de la Fortune. Le discours semble moins adressé à Antigone qu'à l'ensemble des spectateurs. Sa portée généralisante le constitue en morceau détachable, « médaillon » (Sort-Jacotot 2013, 257) exemplaire au regard de l'intrigue et plus généralement, d'une morale stoïcienne de l'existence.

Toutefois, il n'est pas rare ni contradictoire avec ce que nous avons proposé que l'exercice périlleux des stances forge l'*ethos* du personnage discourant, notamment lorsque il est répété dans la pièce ou bien en tant que représentation « miniaturisée » (Sort-Jacotot 2013, 260-64) du personnage. Antioche effectue ce voyage vers une affirmation de soi à travers la succession des stances au monologue⁴⁰⁵ dans la première scène de l'acte V de *Crisante* de Rotrou. S'il commence sur une interrogation personnalisée « Quelle est enfin **ma** destinée ? » (v. 1260), il intime le silence à sa subjectivité en alternant des énoncés usant d'un « nous » exclusif avec des sentences et une apostrophe au « sort » (v. 1297) dans quatre strophes. Cette nouvelle variation poétique sur le thème de l'inconstance de la fortune se résout dans le retour à une énonciation subjective, soulignée par le changement de mètre et de posture (« *Il se lève, et dit* »). D'une énonciation certes lyrique mais maîtrisant les élans du *moi*, il sombre dans la déploration de son sort qui préfigure son isolement dans la scène suivante lorsqu'il chasse ses conseillers venus le rasséréner.

Pour **moi** le sort, les Dieux, et les hommes sont sourds ;
Je conserve le jour pour sentir **ma** misère,
Pour goûter **mon** malheur, pour voir une adultère
Pour sentir de son mal, rougir ce pâle front,
Et savoir qu'à l'outrage a succédé l'affront.
Quelque point manquerait à **mon** malheur extrême,
Si **je** n'étais trahi, par **mon** épouse même,
Et trop d'heur **me** restait, si le ciel n'eut permis,
Qu'elle eût intelligence avec **mes** ennemis, [...].

(Rotrou, *Crisante*, V, 1, v. 1300-1308)

⁴⁰⁵ Ce parcours de l'énonciation poétique à l'énonciation individualisée matérialisé par la transition des stances au monologue en alexandrins est effectué également par Antigone dans *La Thébaine*, de Racine (V, 1).

Le roi se dépeint à la fois comme trahi et déchu politiquement par son épouse adultère dans des vers qui montrent la dépossession de soi *via* des GN introduits par des déterminants possessifs : « ma misère » (v. 1301), « mon malheur » (v. 1305), « mes ennemis » (v. 1308). L'isotopie du malheur devient le seul bien du roi, alors qu'il s'est défait de son *ethos* royal. À travers l'enchaînement de ces deux scènes usant de trois modes d'énonciation différents : les stances, le monologue et le dialogue, le personnage d'Antioche se mue en victime des autres et de lui-même, personnage caractérisé par sa solitude, c'est-à-dire un véritable héros tragique.

Entre discours sentencieux et manifestation d'une émotion qui se donne comme purement lyrique, les stances reflètent leur hétérogénéité métrique dans la variété de registres qu'elles adoptent. Ni véritable monologue, ni pur discours moral, elles opèrent un pas de côté aussi bien dans le domaine de la versification que dans celui de l'énonciation. Souvent peu personnalisées mais plutôt figurales, elles entretiennent la rupture avec le reste de l'énoncé pour mettre en valeur par contraste le retour à une subjectivité dans le dialogue. À ce titre les stances contenues dans les tragédies du XVII^e siècle constituent à elles seules une mise en garde contre le glissement de la notion de lyrisme vers l'élégie sous le romantisme⁴⁰⁶. Ces morceaux mettent en œuvre un lyrisme poétique, c'est uniquement dans leur contenu figural et non dans la personnalisation du discours tenu : « Elles admettent donc tout à la fois la suggestion sensible et le mouvement d'une pensée rigoureuse. La raison et le sentiment s'y trouvent également à l'aise » (Morel 1965, 47). Au contraire, elles prennent une valeur argumentative *a posteriori*, lorsque le personnage revient à une énonciation subjective qui tire parti du contenu sentencieux des stances.

La mise en œuvre d'un registre lyrique dans la rédaction des tragédies est donc le résultat d'une contamination entre des inspirations communes et des pratiques d'écriture variées. L'interlocution s'en trouve affectée en ce que l'influence lyrique conduit à employer

⁴⁰⁶ À partir du XVIII^e siècle, la notion de lyrisme s'élargit dans l'ordre d'une dissociation entre l'attitude lyrique et les formes littéraires qui l'expriment : « Le lyrisme devient alors la proclamation des sentiments intimes plus ou moins associée à l'autobiographie, la manifestation de la sensibilité et de l'épanchement subjectif » (Aron et al. 2010, 446). Dès lors, l'expression de la subjectivité deviendra l'un des principaux éléments de reconnaissance du registre. Se détachant des injonctions rythmiques, l'expression lyrique des sentiments s'associe par exemple à l'éloge de la nature dans cette déclaration de Don Ruy Gomez à Dona sol dans *Hernani* de Victor Hugo (Hugo 2012 [1830]) :

Voilà comme **je t'aime**, et puis **je t'aime** encore
De cent autres façons: comme on aime l'aurore,
Comme on aime les fleurs, comme on aime les cieux!

(Victor Hugo, *Hernani*, III, 1, v. 769-771)

massivement la figure de l'apostrophe rhétorique, à des fins plus ornementales qu'argumentatives et à opacifier les modes de référence de la désignation de soi. Particulièrement à l'œuvre dans les stances, l'écriture poétique lyrique tend à désindividualiser le discours pour le rendre paradoxalement plus universel et admirable. En jouant sur les différentes modalités de la rupture énonciative, l'insertion de morceaux lyriques dans les dialogues tragiques est remarquable à la fois parce qu'elle met en lumière l'art du poète et par le débat qu'elle instaure avec l'intrigue. Le discours se désindividualise momentanément pour rendre encore plus éclatant le retour à la subjectivité rhétorico-énonciative.

II. L'énonciation inspirée où la grâce à l'œuvre dans les tragédies chrétiennes

L'étude des stances au prisme de l'interlocutivité du dialogue tragique fait apparaître les fondations d'une autre forme d'énonciation, réservée aux tragédies d'inspiration chrétienne, qui oscille également entre lyrisme à l'antique et dépersonnalisation du discours. Rotrou, Corneille et Racine mettent en œuvre dans leurs tragédies inspirées des passages qui ne peuvent nier leur inspiration des livres des *Psaumes*, des *Proverbes* et même du *Cantique des Cantiques*. En effet, la poésie psalmiste -n'est finalement pas très éloignée de la poésie lyrique :

Les psaumes de David [...] ont tous les traits du poème lyrique : diction poétique, vers, rime. En outre, ils se présentent sous la forme qui est celle de la plupart des poèmes lyriques : la première personne, énonciation d'un Je qui, en l'occurrence, chante la gloire de Dieu, prie, demande, fait profession de sa foi. Si cependant il est admis que psaumes et cantiques, que la prière qui, dans le service divin, se coule dans cette forme, n'appartient pas au domaine du lyrique en tant que genre (et ne sont pas habituellement rangés dans cette catégorie), la raison s'en trouve non dans le contenu des psaumes et des cantiques, mais dans le sujet d'énonciation. (Hamburger 1986, 212)

L'énonciation des psaumes confine au lyrisme mais pose encore le problème crucial de la nature du *je* qui vaut autant pour David que pour le fidèle qui l'écoute ou le récite. Dans tous les passages qui rappellent la Bible, le problème de la nature du *je* se pose d'autant plus fortement que le personnage prie pour lui-même dans une situation où il est non seulement écouté mais observé et sans doute, où il fait figure d'exemple.

Il est vrai que le recueil des *Psaumes* de Marot a fortement influencé le renouvellement des formes lyriques à la Renaissance (Dauvois 2000, 22) car il fut immédiatement largement diffusé et chanté. Les psaumes synthétisent la concurrence entre poésie publique et poésie intime ; c'est-à-dire entre un texte fait pour être chanté dans une église pour communiquer un exemple de piété à un large public et une prière récitée pour soi parce qu'elle convient

particulièrement à un état intérieur au sujet. Largement diffusés ou sobrement récités dans l'intimité de la prière, ces textes se révèlent particulièrement propres à dépeindre les passions de l'âme humaine, d'après Calvin :

J'ai accoutumé de nommer ce livre une anatomie de toutes les parties de l'âme, parce qu'il n'y a affection en l'homme laquelle ne soit ici représentée comme en un miroir. Même, pour mieux dire, le Saint-Esprit a ici portrait au vif toutes les douleurs, tristesses, craintes, doutes, espérances, sollicitudes, perplexités, voire jusques aux émotions confuses desquelles les esprits des hommes sont accoutumés d'être agités⁴⁰⁷. (Dauvois 2000, 23)

La coïncidence que relève Calvin entre la peinture des passions de l'âme et les chants que contient le livre des *Psaumes* dans la Bible éclaire particulièrement notre lecture de certains morceaux extraits des tragédies d'inspiration chrétienne mais également de fragments poétiques des autres tragédies. Le dialogue qu'instaure David, tendu vers le *tu* divin, serait à l'origine d'une nouvelle conception de la poésie lyrique reprise notamment par Ronsard dans ses odes et ses hymnes. L'interaction créée à l'aide de cette figure originale qu'est le « vocatif lyrique » (Dauvois 2000, 25), c'est-à-dire l'apostrophe « Mon Dieu », a influencé bien au-delà du XVI^e siècle l'écriture inspirée.

De manière symptomatique, le traitement du discours inspiré, exemplifié dans certaines tragédies de Rotrou, Corneille et Racine, met en valeur des styles différents. Selon les auteurs et la nature des discours inspirés, les modalités interlocutives varient et sont soulignées par une participation plus ou moins réelle du *je* que nous ordonnons en fonction de son degré d'implication dans le discours.

A. Les modalités énonciatives d'une « conversion » vers Dieu

Le personnage traduisant en discours l'acte de conversion s'étudie lui-même et pour ce faire, met en jeu une énonciation plutôt personnalisée où il interroge plusieurs instances de ce *moi*, mises en tension comme dans un monologue délibératif. Assez symptomatiquement, les stances de Genest (Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, V, 1), censées représenter le passage le plus poétique de la pièce, ne sont pas adressées à Dieu et ne constituent pas une prière (nous y reviendrons) ; elles se contentent de confronter l'illusion du bonheur qu'offrent les plaisirs immédiats de ce bas monde aux grâces de la vie éternelle. Ainsi l'on constate que poésie lyrique et parole inspirée n'allaient pas de pair chez Rotrou à la différence de Racine. De même les stances de Polyucte (Corneille, *Polyucte*, IV, 2) ne s'adressent jamais directement à Dieu

⁴⁰⁷ Nathalie Dauvois cite une traduction d'Olivier Millet contenue dans une communication intitulée « "La leçon des émotions" : l'expression des passions et sa légitimité dans le *Commentaire* de Calvin sur les psaumes » issue du colloque *La peinture des passions : de la Renaissance à l'âge classique* (Yon 1995, 171).

même si elles usent plus volontiers des apostrophes pour instituer un dialogue poétique avec l'Esprit Saint. Dans ces deux passages de stances, l'énonciation du sujet inspiré est portée soit par un *nous* qui est moins de majesté qu'exclusif, soit par un *je* qui ne représente que de loin l'énonciateur.

Pourtant, l'acte de conversion religieuse, mouvement à la fois intime et public, est marqué linguistiquement. Le personnage, devenu croyant, change de langage : « Adrian a parlé, Genest parle à son tour ! » (Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, IV, 5, v. 1246). D'une énonciation tournée vers soi, marquée par la division interne du sujet, le personnage passe à un langage de prière, inspiré des hymnes et des psaumes, montrant un *je* unifié et tendu vers Dieu. Le sujet religieux de la pièce et par-dessus tout, le dispositif de la mise en abyme théâtrale se révèlent opportuns pour l'analyse des différentes étapes d'une conversion linguistique.

Le Véritable Saint Genest est à ce titre exemplaire car cette pièce montre une conversion qui se joue sur scène en plusieurs étapes, fait unique dans l'ensemble des pièces d'inspiration chrétienne du corpus, à l'exception d'*Athalie* qui donne à voir une conversion inversée (voir plus bas). L'évolution de Genest se convertissant est traduite dans son énonciation. En effet, tant que Genest récite son rôle, il joue Adrian s'adressant à lui-même : « Ne **délibère** plus, **Adrian**, il est temps / De suivre avec ardeur ces fameux combattants » (II, 2, v. 336) ; « Il serait, **Adrian**, honteux d'être vaincu ; / Si **ton** Dieu veut **ta** mort, c'est déjà trop vécu » (II, 4 v. 391-392). La répétition de cette exhortation à braver les obstacles pour rendre publique sa foi est essentiellement tournée vers soi. Dans les deux scènes où Genest récite son rôle, toutes les marques de la P2 désignent Adrian et il reste peu de place aux indices de la P1. La représentation de ce monologue dans la scène 7 de l'acte II confirme cet intérêt porté exclusivement sur le converti. Les impératifs exhortent à la constance pour subir avec ferveur les sévices réservés au martyr. Malgré une première apostrophe « **Seigneur** » (v. 514), certes peu personnalisée, Adrian se tourne progressivement vers des modalités d'énonciation qui prouvent qu'il a intégré cette conversion. Aux impératifs et marques de la P2 qui régissent le début du monologue se substitue une énonciation ancrée en P1 avec comme premier geste l'anaphore « j'ai vu » (v.495, 499 et 503) qui introduit la série des martyrs précédents. L'apostrophe d'Adrian à ses yeux assure une transition avec le régime énonciatif de la fin du monologue :

Vous l'avez vu, **mes yeux**, et **vous** craindriez sans honte,
Ce que tout sexe brave, et que tout âge affronte !
Cette vigueur, peut-être, est un effort humain ?
Non, non, cette vertu, **Seigneur**, vient de **ta** main,
L'âme la puise au lieu de sa propre origine,
Et comme les effets, la source en est divine.

C'est du ciel que **me** vient cette noble vigueur,
 Qui **me** fait des tourments mépriser la rigueur,
 Qui **me** fait défier les puissances humaines,
 Et qui fait que **mon** sang se déplaît dans **mes** veines ;
 Qu'il brûle d'arroser cet arbre précieux,
 Où pend pour **nous** le fruit le plus chéri des cieux.
J'ai peine à concevoir ce changement extrême,
 Et sens que **différent, et plus fort que moi-même,**
J'ignore toute crainte ; et puis voir sans terreur,
 La face de la mort, en sa plus noire horreur.
 Un seul bien que **je** perds, la seule Natalie,
 Qu'à **mon** sort un saint joug heureusement allie,
 Et qui de ce saint zèle ignore le secret,
 Parmi tant de ferveur, mêle quelque regret.
 Mais que **j'**ai peu de cœur, si ce penser **me** touche !
Si proche de la mort, j'ai l'amour en la bouche ! (II, 7, v. 511-532)

À partir de l'apostrophe métonymique, Adrian passe d'un régime énonciatif adressé à un régime d'énonciation en P1, qui traduit l'accomplissement de la conversion. Précédemment, le personnage s'interrogeait, confrontait deux postures du *je* pour évaluer la profondeur de sa conversion. À la différence des délibérations classiques, le dialogue avec soi ne se résout pas dans un *nous* de majesté qui confèrerait une plus grande autorité à la résolution⁴⁰⁸. La victoire de la conversion souligne au contraire que le duel de la première partie du monologue a débouché sur une absorption du *je* doutant par le *je* converti, comme en témoigne l'expansion adjectivale du vers 524 « différent, et plus fort que moi-même ». La personnalité qui émane de ce monologue est en réalité un nouveau *je*, qui réévalue sa conception du monde au regard de cette transformation. Le dernier vers (532) souligne à l'aide de la paronomase entre « la mort » et « l'amour » que la contradiction n'est plus possible en ce cœur renouvelé. Le désir de conversion se réalise par le truchement d'un renouvellement énonciatif qui implique la renaissance du *je*.

Grâce à la mise en abyme du martyr d'Adrian, la conversion du personnage est doublée de celle du comédien, Genest. Cette fois, ce n'est plus un texte que récite le comédien mais une parole de foi authentique. L'achèvement de la conversion dans la pièce se confirme alors par la mise en œuvre d'un langage inspiré. Avant de s'expliquer sur la rupture de l'illusion théâtrale, notamment auprès du commanditaire de la pièce, Genest se tourne vers le ciel :

GENEST regardant le ciel, le chapeau à la main.
Suprême Majesté, qui jettes dans les âmes,
Avec deux gouttes d'eau, de si sensibles flammes !
Achève tes bontés, représente avec moi,
 Les saints progrès des cœurs convertis à **ta** foi !
Faisons voir dans l'amour, dont le feu **nous** consomme,
Toi le pouvoir d'un dieu, **moi** le devoir d'un homme ;

⁴⁰⁸ En effet, « nous » vers 522 est exclusif, il a une valeur universelle et finalement, met davantage en valeur le *moi* que le *eux* sous-entendu. Voir chapitre 2, I, A, i.

Toi l'accueil d'un vainqueur, sensible au repentir,
Et **moi, Seigneur**, la force et l'ardeur d'un martyr. (IV, 7, v. 1275-1282)

L'apostrophe laudative lance une réplique qui ne connaît pour tout dialogue que celui avec Dieu. La subordonnée relative qui étend l'apostrophe résume l'action par laquelle le cœur du converti s'est définitivement ouvert dans une antithèse soulignée par un parallélisme de construction qui frise l'effet de pointe. L'attitude de Genest, tout comme la mention de son nom au début de la réplique (alors que le tour de parole est normalement à Adrian, puisqu'il n'y a pas eu d'entracte) témoigne d'une conversion aussi bien physique que spirituelle. L'apostrophe impliquant une attitude déclamatoire particulière (le comédien élève les yeux au ciel tout en tendant les mains dans cette direction), le dispositif scénographique invite à concevoir que Dieu est davantage convoqué qu'invoqué sur scène dans ce moment extraordinaire. Toutefois, le renouvellement de l'énonciation du converti éclate dans l'emploi du « nous » inclusif qui structure le deuxième quatrain de cette réplique. Le doute initial quant à la nature du « nous » contenu dans l'impératif « faisons » est levé dès le vers suivant par le partage entre les deux hémistiches des pronoms « toi » (v. 1281) et « moi » (v. 1282), renouvelé dans les deux derniers vers. La communauté d'intérêt ainsi que la proximité affective que sous-tend un « nous » inclusif (v.1279) confirment que Genest est entré dans un véritable dialogue avec Dieu, en le considérant comme présent dans la situation d'énonciation. La didascalie liminaire précise un geste qui s'avère nécessaire pour croire en l'idée de Dieu présent sur scène. Ainsi, l'ensemble de ces éléments font assister le spectateur à une double théophanie : l'avènement de Dieu sur scène et la naissance d'un martyr, qui compare son destin à celui du Christ⁴⁰⁹, dont le plus évident élément de comparaison est ce dialogue abolissant toute barrière entre Dieu et l'homme. Évidemment, le dispositif théâtral choisi pour *Le Véritable Saint Genest* et le fait que la vérité de la conversion religieuse est mise en doute par la problématique de l'illusion qui régit la représentation théâtrale conformément au principe du *theatrum mundi* confère au langage de Genest une bonne dose d'ambiguïté⁴¹⁰. Toutefois, en se focalisant sur les marques

⁴⁰⁹ L'analogie entre Genest et le Christ occupe toute la tragédie, notamment dans la scène 6 de l'acte IV où Adrian décrit les étapes de sa conversion à l'aide d'une comparaison avec le chemin de croix du Christ (v. 1160-1161 ; v. 1236, v. 1249), mais aussi plus haut dans la pièce dans une comparaison qui fleure l'ironie tragique entre le comédien et le Christ (I, 5, v. 239-340).

⁴¹⁰ L'in vraisemblance de la conclusion chrétienne de cette tragédie est diversement résolue par les critiques qui l'ont commentée. Georges Forestier souligne que le choix de ce sujet se justifie dans la volonté de Valérie d'admirer les talents de Genest, capable d'imiter à la perfection un personnage qui représente tout ce qu'il combat (1993, 318). Ces personnages herméneutes de la conversion de Genest se bornent à concevoir qu'il s'est laissé happer par l'interprétation de son rôle, leur ironie se laisse prendre par l'ironie du texte car ils ne réalisent pas qu'ils sont eux-mêmes les jouets de Dieu sur le *theatrum mundi*. Or, la question de la vérité posée par Genest dans la scène 7 de l'acte IV se heurte au problème du théâtre conçu comme représentation organisée du faux. Pierre Pasquier pose à son tour la question dans son introduction à l'édition du *Véritable Saint Genest* de savoir si la grâce qui tombe sur Genest au cours de la pièce ne court pas le risque d'être assimilée au régime de la feintise qui

d'interlocution et leur évolution parallèle à l'action de conversion, l'on est tenté de penser qu'au moins linguistiquement, cette conversion n'est pas soumise à l'ironie.

La conversion chrétienne implique des apostrophes, qui elles-mêmes s'appréhendent comme un mouvement de *conversion*⁴¹¹. Par un retour au sens étymologique du terme, nous comprenons ce geste de détour de l'interlocution humaine vers Dieu comme triple : spirituel, physique et linguistique. Francis Goyet parvient aux mêmes conclusions dans son analyse rhétorique du chant du chœur dans la scène 5 de l'acte I d'*Esther* de Racine lorsqu'il explique la transition d'un discours de consolation vers un discours de demande :

« Convertissez-nous à vous, Seigneur. » Et, dans le psaume 80 (79), verset 4 : « Ô Dieu, convertissez-nous, et montrez-nous votre visage [*converte nos et ostende faciem tuam*], et nous serons sauvés. » Les jeunes filles se convertissent, en ce sens concret où, se détournant du spectacle du carnage, oubliant leurs alarmes trop « mortelles », elles tournent, enfin, leur regard vers Dieu – la *conversio* se double d'une *aversio* ou « apostrophe ». Mais cette conversion leur est en fait inspirée par Dieu. Car dans une conversion, c'est Dieu qui fait la grâce de convertir, un tel miracle ne peut être que son œuvre. (Goyet 2013).

À la différence que les jeunes filles du chœur d'*Esther* sont déjà croyantes, la conversion a lieu dans leur apostrophe. L'apostrophe enclenche alors une transformation qui se matérialise par l'entrée en prière (v. 423-426). Parce qu'elles se tournent vers leur Dieu consolateur pour retrouver leur confiance, véritable miracle qui témoigne de la présence effective de Dieu comme acteur de l'action, elles sont autorisées à formuler avec conviction leur demande d'aide :

Arme-toi, viens nous défendre.
Descends tel qu'autrefois la mer **te** vit descendre.
Que les méchants apprennent aujourd'hui
À craindre **ta** colère.
Qu'ils soient comme la poudre, et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

(Racine, *Esther*, I, 5, v. 433-438)

Le spectateur, en plus d'être charmé par leur chant, assiste au miracle de l'avènement de Dieu sur scène, qui accède à leur demande dans le cours de l'intrigue. L'émerveillement du public repose sur l'admiration du pouvoir de cette conversion linguistique, qui n'advient que par la conjonction d'un langage inspiré et d'un chant fervent traduisant une foi inébranlable. L'art du poète consiste alors à rendre saillant par les formes adressées le pouvoir de Dieu sur le langage des hommes. Cette conversion au sens rhétorique du terme prend un sens religieux chez Genest

régit la représentation (Rotrou 2001, 173-245). Au regard du langage mis en œuvre par Genest et de son attitude oratoire, nous préférons la synthèse opérée par Marco Baschera qui propose de lire la conversion de Genest comme suit : « D'un côté elle transcende la fiction en y ouvrant un point de fuite par sa construction autoréflexive, et de l'autre elle transgresse la distance théâtrale en mettant en contact direct le présent de la représentation avec un présent éternel et divin, celui de l'*imitatio Christi* » (2007).

⁴¹¹ Chapitre 4, I, A, i.

dans la mesure où son apostrophe (v. 1275-1276), par sa valeur prédicative, consiste en la reconnaissance de la toute-puissance de Dieu.

Plus généralement dans les tragédies chrétiennes de Racine, les apostrophes à Dieu consistent en des moments où le personnage, conformément à la théorie du Dieu invisible et caché développée par Lucien Goldmann, se tourne vers lui pour le faire advenir sur scène en tant que personnage agissant (1955), non pas comme *un deus ex machina* mais comme un metteur en scène métaphorique de l'action tragique⁴¹². Nous en prenons pour preuve les nombreuses subordonnées relatives qui étendent les apostrophes à Dieu dans ces deux tragédies : elles produisent systématiquement l'image d'un Dieu acteur et non objet de l'action. Joas invoque Dieu au moment de couronner Joas comme le seul être en capacité de l'adouber :

Puissant Maître des Cieux,
Remets-lui le bandeau, dont **tu** couvris ses yeux,
Lorsque lui déroband tout le fruit de son crime,
Tu cachas dans **mon** sein cette tendre victime [...].

(Racine, *Athalie*, V, 3, v. 1669-1672).

L'apostrophe embraye une séquence où Dieu est sommé d'accomplir le geste du couronnement à travers l'impératif « remets ». De même, son action concrète est doublement évoquée dans les deux verbes au passé simple qui accompagnent les pronoms personnels de P2. Plus généralement, Dieu est invoqué en tant que témoin oculaire des actions jouées sur scène dans ces pièces à travers la récurrence du verbe « voir » dans les subordonnées complétant ces apostrophes : « **Ô Dieu ! qui vois former des desseins si funestes,** / As-**tu** donc de Jacob abandonné les restes ? » (*Esther*, I, 3, v. 181-182) ; « **Souviens-toi** de David, **Dieu, qui vois mes alarmes** » (*Athalie*, II, 2, v. 424) ; « **Dieu, qui voyez mon trouble et mon affliction,** / **Détournez** loin de **moi** sa malédiction » (V, 7, v. 1797-1798). Ces prédications consistent souvent en des arguments posés comme jalons à un discours de demande, nous y reviendrons. En tout cas, la récurrence du verbe « voir » à la voix active dans ces pièces atteste d'une présence qui, pour n'être pas forcément visible et spectaculaire, n'en demeure pas moins réelle.

L'étrange conversion religieuse d'Athalie offre l'occasion de synthétiser les deux mouvements précédemment décrits : la transformation du langage du personnage ainsi que le détour vers un Dieu reconnu comme existant, mais aussi présent dans l'action. Athalie effectue une double reconnaissance : non seulement de l'identité de Joas, mais également de l'action de

⁴¹² Nous reprenons des analyses effectuées dans un article sur la disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies *Esther* et *Athalie* (Mouraret Maisonneuve 2018).

Dieu. Cependant, la reconnaissance n'induit pas une action de grâce -mais des imprécations qui semblent confondre la personne de Joas et Dieu :

Dieu des Juifs, tu l'emportes !
Oui, c'est Joas, **je** cherche en vain à **me** tromper.
Je reconnais l'endroit où **je** le fis frapper.
Je vois d'Ochosias et le port, et le geste.
Tout **me** retrace enfin un sang que **je** déteste.
David, David triomphe. Achab seul est détruit.
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit.
C'est **toi, qui me flattant d'une vengeance aisée,**
M'as vingt fois en un jour à moi-même opposée,
Tantôt pour un enfant excitant **mes** remords,
Tantôt **m'**éblouissant de **tes** riches trésors,
Que **j'**ai craint de livrer aux flammes, au pillage.
Qu'il règne donc ce fils, **ton** soin, et **ton** ouvrage ;
Et que pour signaler son empire nouveau
On lui fasse en **mon** sein enfoncer le couteau.

(Racine, *Athalie*, V, 6, v. 1769-1782)

L'apostrophe initiale atteste du rôle de Dieu dans le combat personnel qu'a mené Athalie contre la religion juive. Le sujet du verbe « emporter » (v. 1769) étant une P2, cela confirme que la joute engagée par Athalie s'est soldée par sa défaite. Interpeller Dieu et lui reconnaître ce rôle revient à rendre apparent son pouvoir sur l'action. Tout comme dans *Le Véritable Saint-Genest*, la conversion d'Athalie est marquée par une énonciation centrée sur la P1 dans les vers 1770-1773 qui relisent les événements passés à l'aune de cette révélation. De la même manière que dans les propos de Genest, le retour à l'apostrophe engage un dialogue avec Dieu, dans une série de vers qui impliquent la P1 et la P2. Cependant, le moment n'est pas à l'union mais au reproche. La relative qui complète le pronom « toi » aux vers 1775-1776 confirme l'idée qu'Athalie n'a été qu'un jouet entre les mains de Dieu. L'on retrouve l'analyse contrastée de soi mais cette fois, sous l'angle de la manipulation. La division interne du sujet dont témoignent ces vers est conçue comme une œuvre de Dieu. La conversion n'opère plus une réconciliation entre deux faces du *je* ou une victoire d'un *je* sur l'autre mais un partage irrémédiable qui dénoue toute possibilité d'unité. Athalie n'a plus d'autre choix que de renouer avec son *moi* vengeur et de proférer des malédictions contre Joas, phénomène que l'on peut résumer ainsi :

la tirade d'Athalie opère une sortie hors du dialogue dramatique. Ce débrayage énonciatif, cependant, n'est que partiel : en choisissant, au sein d'une séquence peuplée de nombreux personnages (dont Joas, le grand-prêtre Joad qui l'a protégé jusque là sous le nom d'Éliacin, et sa femme Josabeth) directement intéressés par les événements qui se précipitent, de représenter Athalie tournée vers le « Dieu des Juifs », Racine conserve toute la tension pathétique qui tient à l'interpellation directe. Mais ce « Dieu caché » le reste aux yeux de tous, personnages et spectateurs. En le défiant, Athalie le constitue en seul véritable interlocuteur, par-delà ses porte-paroles ou ses officiants : elle entérine ainsi la victoire ultime du Dieu de colère (« impitoyable Dieu ») et de sa race élue (« David, David triomphe. Achab seul est détruit »). Du même coup, la malédiction proférée à l'encontre de son petit-fils Joas ne peut l'être qu'indirectement, par énallage. (Denis 2013)

La reconversion d'Athalie passe ainsi par des apostrophes à Dieu qui embrayent trois moments énonciatifs : le retour sur soi, le dialogue avec le Dieu dont elle n'a pas d'autre choix que de concéder la puissance et de reconnaître la division interne qu'il a opérée chez elle et enfin, logiquement, les imprécations proférées à la P3, seule issue face à l'impuissance linguistique qui s'empare d'elle. Les modalités d'énonciation de cette tirade achèvent la défaite d'Athalie dont la conversion tardive fait apparaître par contraste la victoire du « Dieu des juifs ». L'impossible réconciliation opérée dans les mêmes termes qu'une classique conversion confère à cette pièce le statut d'exception au sein du corpus.

La conversion prend donc une double dimension linguistique dans les tragédies inspirées. Non seulement elle se lit dans un cheminement interlocutif d'un *je* divisé vers un *je* unifié au profit d'un dialogue avec Dieu, mais en outre, elle est soulignée à travers les multiples apostrophes à Dieu qui émaillent ces textes et construisent la représentation comme une pièce tournée vers Dieu, selon une logique mimétique du personnage au spectateur.

B. La délicate posture du *je* dans la prière

La question de la prière pose en premier lieu le problème de sa délimitation. En rhétorique, l'on a tendance à considérer la prière comme un discours entier ou une séquence, selon les auteurs (Noille 2014). Dans les tragédies, elle équivaut à un discours prononcé par le personnage seul en scène dont le modèle du genre est la prière d'Esther (I, 4). Cependant, qu'elles soient chrétiennes ou non, certaines tragédies renferment des séquences de prières insérées au milieu de répliques qui ne présentent pas d'autonomie. En effet, le principal critère de la prière est l'adresse liminaire à Dieu ou aux dieux, sous la forme d'une apostrophe. À la différence des autres discours d'inspiration religieuse, la prière contient un but rhétorique : effectuer une requête. La conjonction de ces trois éléments – un long discours autonome débuté par une apostrophe à Dieu effectuant une requête soulignée par la récurrence des impératifs – définit la prière (Mouraret Maisonneuve 2018). Cependant, la prière ressemblant fort à un discours de demande (ou *petitio*⁴¹³), elle implique normalement une certaine disposition d'esprit de l'énonciateur qui adopte une posture de requête et doit donc faire preuve d'une humilité calibrée pour l'obtention d'une faveur. Or, les prières constituent des discours de demande pour ainsi dire sans interlocuteur, car la plupart des personnages priants ignorent s'ils seront effectivement entendus. Ils croient l'être certainement, mais ne peuvent pas en avoir la certitude ni se fonder sur les réactions de leur destinataire ou même sur ses affects pour obtenir gain de

⁴¹³ Voir chapitre 7, II, C.

cause. Il nous semble que la prière, à la différence de la *petitio*, connaît une inflexion davantage intransitive qui s'illustre dans deux directions : soit une tendance à l'hyperbole, soit une tendance au discours sur soi. Qu'elle soit chrétienne ou non, la prière repose sur un subtil équilibre entre des stratégies argumentatives d'adresse et une introspection aux élans poétiques.

Plutôt que de distinguer les prières en fonction de leur longueur, nous préférons les rassembler selon leur but rhétorique avoué ou dissimulé.

i. Le modèle canonique : un discours ou une séquence de demande

Selon nous, au regard des critères susmentionnés, la prière d'Esther effectuée dans la scène 4 de l'acte I représente un modèle du genre. Occupant la totalité de la réplique, elle consiste en une réduction de la prière originellement contenue dans les *Additions* au livre d'*Esther*⁴¹⁴, notamment par le nombre restreint des apostrophes (Racine n'en conserve qu'une, alors que la prière originelle en contient six).

Ô mon souverain Roi !

Me voici donc tremblante, et seule devant **toi**.
Mon père mille fois **m'**a dit dans **mon** enfance,
Qu'avec **nous tu** juras une sainte alliance,
Quand pour **te** faire un peuple agréable à **tes** yeux,
Il plut à **ton** amour de choisir **nos** aïeux.
Même **tu** leur promis de **ta** bouche sacrée,
Une postérité d'éternelle durée.
Hélas ! ce peuple ingrat a méprisé **ta** loi.
La nation chérie a violé sa foi.
Elle a répudié son époux, et son père,
Pour rendre à d'autres dieux un honneur adultère.
Maintenant elle sert sous un maître étranger.
Mais c'est peu d'être esclave, on la veut égorger.
Nos superbes vainqueurs insultant à **nos** larmes,
Imputent à leurs dieux le bonheur de leurs armes,
Et veulent aujourd'hui qu'un même coup mortel
Abolisse **ton** nom, **ton** peuple, et **ton** autel.
Ainsi donc un perfide, après tant de miracles,
Pourrait anéantir la foi de **tes** oracles ?
Ravirait aux mortels le plus cher de **tes** dons,
Le saint que **tu** promets et que **nous** attendons ?
Non, non, ne **souffre** pas que ces peuples farouches,
Ivres de **notre** sang, ferment les seules bouches
Qui dans tout l'univers célèbrent **tes** bienfaits,
Et **confonds** tous ces dieux qui ne furent jamais.
Pour **moi**, que **tu** retiens parmi ces infidèles,
Tu sais combien **je** hais leurs fêtes criminelles,
Et que **je** mets au rang des profanations
Leur table, leurs festins, et leurs libations ;
Que même cette pompe où **je** suis condamnée,
Ce bandeau dont il faut que **je** paraisse ornée
Dans ces jours solennels à l'orgueil dédiés,
Seule, et dans le secret **je** le foule à **mes** pieds ;

⁴¹⁴ Présente dans la *Bible* de Sacy, *Esther*, XIV, 3-19.

Qu'à ces vains ornements **je** préfère la cendre,
 Et n'ai de goût qu'aux pleurs que **tu me** vois répandre.
J'attendais le moment marqué dans **ton** arrêt,
 Pour oser de **ton** peuple embrasser l'intérêt.
 Ce moment est venu. **Ma** prompte obéissance
 Va d'un roi redoutable affronter la présence.
 C'est pour **toi** que **je** marche. **Accompagne mes** pas
 Devant ce fier lion, qui ne **te** connaît pas.
Commande en **me** voyant que son courroux s'apaise,
 Et **prête** à **mes** discours un charme qui lui plaise.
 Les orages, les vents, les cieux **te** sont soumis.
Tourne enfin sa fureur contre **nos** ennemis.

(Racine, *Esther*, I, 4, v. 317-362)

L'apostrophe initiale pléonastique fait voir le locuteur dans une humble soumission. Malgré les impératifs qui jalonnent cette tirade, il semble que le but de ce discours soit moins d'obtenir quelque chose de Dieu que de faire voir par contraste la grandeur d'Esther. Ainsi, toute la première partie du discours met le *je* en retrait pour retracer avec des indices dialogiques l'histoire du peuple juif, de son alliance à sa rupture avec Dieu ; ainsi que les conséquences qui ont suivi. Cette histoire est la sienne comme en témoignent les quelques occurrences du pronom *nous* exclusif. Esther reconnaît appartenir à cette communauté et même se dissout dans celle-ci à travers cette narration historique. Cette première partie atteint son point d'orgue au vers 334 dans la mention sublimée par le rythme ternaire des attributs de Dieu bafoués par les païens. La prière bascule définitivement dans un registre plus lyrique au tournant du vers 345, où après une série d'impératifs énonçant des demandes au nom de ce peuple, Esther en vient à une énonciation davantage personnalisée à l'aide des outils de la P1. Elle invoque à la fois son dégoût des rites païens auxquels elle est confrontée et le motif de la solitude. En effet, au vers 352, l'adjectif « seule » apposé au pronom sujet « je » donne une nouvelle ampleur à sa prière. Il justifie cette longue adresse au motif que le *je*, confronté à l'adversité, a besoin d'être renforcé par la grâce divine pour accomplir sa mission. À partir de cette mention, l'on comprend que ce n'est que dans ce dialogue et forte de sa position de témoin de la grâce divine qu'Esther pourra réaliser son destin et sauver le peuple juif qu'elle représente. Cette prière garantit son statut de guide et la fin de celle-ci renferme une accélération du rythme exhortatif, confirmant le rôle symbolique qu'a gagné Esther par cette présentation humble de soi qui s'élève subtilement grâce au dialogisme de la prière.

Ce dispositif n'est pas reproduit à l'identique dans *Athalie*, où les prières occupent plutôt des fins de réplique. Ainsi, dans la scène 2 de l'acte I, à l'issue d'un débat entre Joad et Josabet sur la légitimité de présenter Joas comme le roi de Juda, tous deux fuient l'interlocution réelle pour se réfugier dans la prière. Les époux confient à Dieu leurs craintes mais surtout, lui

demandent qu'il protège Joas. À ce titre, Joad maîtrise mieux le discours que son épouse car il réitère l'apostrophe à Dieu et use de plus nombreux impératifs :

Grand Dieu ! si **tu** prévois qu'indigne de sa race,
Il doive de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché,
Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché.
Mais si ce même enfant à **tes** ordres docile,
Doit être à **tes** desseins un instrument utile,
Fais qu'au juste héritier le sceptre soit remis.
Livre en **mes** faibles mains ses puissants ennemis.
Confonds dans ses conseils une reine cruelle.
Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle,
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur.

(Racine, *Athalie*, I, 2, v. 283-294)

Dans cette prière, Joad soumet ses craintes à dieu, à la différence de son épouse, car il envisage que Joas puisse décevoir. Toute la première partie de cette séquence de prière est ainsi dévolue aux hypothèses quant au rôle de Joas. Mais la deuxième partie plus optimiste est l'occasion d'introduire des impératifs qui n'impliquent plus l'enfant roi mais le *je* et ceux qu'il combat. La prière respecte ainsi l'ordre canonique de la demande pour autrui avant d'en venir à soi. La répétition de l'apostrophe, qui prend une inflexion plus personnalisée, joue le rôle d'un *softener*⁴¹⁵ à côté des impératifs. Le cycle des prières courtes se clôt avec Joas qui, une fois couronné, s'adresse de la sorte à Dieu :

Dieu, qui voyez mon trouble et mon affliction,
Détournez loin de **moi** sa malédiction,
Et ne **souffrez** jamais qu'elle soit accomplie.
Faites que Joas meure, avant qu'il **vous** oublie.

(Racine, *Athalie*, V, 7, v. 1797-1800)

En dehors du vouvoiement exceptionnel à Dieu sur lequel nous sommes déjà revenue⁴¹⁶, ce passage mérite d'être retenu en ce qu'il noue encore davantage que les précédents le *je* à Dieu. D'abord la subordonnée relative complète une apostrophe plus abrupte que celles de Josabet et Joad, mais adoucie par la prédication du partage des sentiments. Les GN « mon trouble » et « mon affliction » (v. 1797) soulignent l'attitude pathétique de celui qui vient d'être couronné roi plus propre à la prière solitaire qu'au discours d'intronisation. L'illocution de soi qui a lieu dans le vers 1800 peut être interprétée comme une tentative de conjurer la malédiction en mettant à distance l'hypothèse d'une trahison.

⁴¹⁵ Nous l'interprétons ainsi, même si Catherine Kerbrat-Orechioni ne recense pas les apostrophes parmi les procédés substitutifs et accompagnateurs d'actes menaçants (1996, 55-58). Voir chapitre 4, II, B, iv, a. Note 293.

⁴¹⁶ Chapitre 3 II, D.

Il faut remonter à Rotrou pour retrouver une prière longue adressée à une divinité car Corneille, même dans ses tragédies chrétiennes, n'emploie pas ce type de discours. Toutefois chez Rotrou, la prière adressée à une divinité apparaît davantage ordonnée à un but rhétorique, telle celle effectuée par Polynice, rapportée par Hémon à Antigone. En invoquant les dieux avant de se battre, Polynice place son combat sous leur protection et leur autorité, suggérant par là qu'il est le seul représentant de la juste cause dans l'affrontement fratricide :

Ô **dieux** ! Si quelquefois **vous** consentez au mal,
 Quand il semble ordonné par un décret fatal,
 Et qu'on en peut nommer la cause légitime,
Guidez ce bras vengeur et **soutenez mon** crime :
 Après, pour l'expier, à **moi-même** inhumain,
 Dedans **mon** propre sang **je** laverai **ma** main :
 Si ce traître y peut voir le sceptre qu'il **me** nie,
 Avant que de son corps son âme soit bannie,
 Et s'il peut en mourant emporter avec soi
 Le regret de savoir que **je** survive roi [...].

(Rotrou, *Antigone*, III, 2, v. 713-722).

Le prétexte qui guide la prière est problématique. Polynice fait reposer sa demande de protection sur l'hypothèse que les dieux puissent soutenir le mal. La noblesse de l'acte de prière, soulignée dans l'introduction d'Hémon⁴¹⁷, semble démise par l'affichage du but criminel de celle-ci. Si la prière de Polynice reste pernicieuse, c'est que la demande repose sur une articulation logique qui évoque le raisonnement syllogistique⁴¹⁸ censée la rendre imparable. Puisque les dieux soutiennent le plus grand bien au prix d'un mal pour le rétablir, alors je vous demande de soutenir ma vengeance qui vise le bien⁴¹⁹. De même, Déjanire en pleine crise de folie prononce une prière dont les motivations reposent sur son orgueil blessé.

DÉJANIRE, *furieuse*.

D'où que de **tes** rayons les cieux soient éclairés,
 Quelque endroit où **tu** sois en ces champs azurez,
Épouse de Jupin, contente ma colère,
Ton intérêt est joint à **ma** juste prière.
 Ô **Junon** ! **perds** ce traître, **envoie** un monstre ici,
 Qui, **te** satisfaisant, **me** satisfasse aussi.
 S'il est quelque serpent, horrible, épouvantable,
 Capable d'étouffer ce vainqueur redoutable,
 Et qu'à cette action **tu** puisses provoquer,

⁴¹⁷ Hémon précise l'attitude qui accompagne la déclamation de cette prière et qui convient à ce type de discours : « Enfin, d'un maintien grave et d'une voix altière, / Polynice tout haut pousse cette prière : » (Rotrou, *Antigone*, III, 2, v. 711-712). Le ton de la voix ainsi que la posture du personnage prononçant la prière lui confèrent un certain poids oratoire qui contraste avec l'objet de la prière. Ces didascalies internes confirment également qu'il s'agit d'une déclamation publique.

⁴¹⁸ Voir chapitre 8, III, B.

⁴¹⁹ Le raisonnement reste pernicieux car l'argument de la cause légitime ne tient qu'au parti de Polynice, Étéocle pourrait soutenir être offensé par son frère pour une même cause.

Qu'il vienne, qu'il paraisse, et qu'il l'aille attaquer.
 Ou, s'il n'est point de monstre assez fort pour **ta** haine,
Fais moi capable d'être et son monstre et sa peine ;
Change, si **tu** peux tout, **ma** figure, et **rends moi**
 Telle qu'on peint l'horreur, et la rage, et l'effroi ;
 Pourquoi perds-**tu** du temps à tirer de la terre
 Un monstre nécessaire à lui faire la guerre ?
 Pourquoi dans les enfers cherches-**tu** sans effet
 Tout ce qu'ils ont de pire et ce qu'il a défait ?
 Si **je** porte en **mon** sein de quoi **te** satisfaire
 Et si **j'**ai là-dedans sa Parque et son Cerbère,
Tu trouveras en **moi** les armes qu'il **te** faut,
Prépare seulement **mon** bras à cet assaut ;
 Qu'une fois cette main **te** soit officieuse,
Sers-toi d'une enragée et d'une furieuse.
Inspire moi, déesse, et **m'enflamme** le sein,
Seconde ma fureur en ce juste dessein.

(Rotrou, *Hercule mourant*, II, 2, v. 323-348)

L'état de fureur dans lequel se trouve Déjanire concorde avec la série de malédictions prononcées contre Hercule. Sa demande est présentée comme une prière mais elle joue sur deux arguments fondée sur des similitudes de caractère entre la déesse et la suppliante : la légendaire jalousie de Junon vis-à-vis des nombreuses amantes de son mari et le désir de vengeance de Déjanire contre Hercule : « **Ton** intérêt est joint à **ma** juste prière » (les déterminants de P1 et P2 associés dans un même vers soulignent la rencontre des intérêts). Les interrogations mettant en doute l'efficacité des projets de la déesse contre Hercule, le cœur de la demande de Déjanire formulée à l'aide d'impératifs est le suivant : « transforme-moi en monstre pour que j'aille moi-même le torturer ». Si la prière a de quoi surprendre, les variations entre désignation de soi à la P1 ou à la P3 témoignent d'une forme d'étrangement à soi qui frise la pathologie. Par exemple, l'attribut du COD « moi » au vers 336 opère une transition d'une désignation restreinte à une peinture de l'étrangeté qui adopte le format ternaire pour redresser la valeur passionnelle du propos. Le jeu est pratiquement le même aux vers 341 et 343 sauf que les le COD contient une P2 et que c'est le complément locatif qui porte la P1. Le *je* de Déjanire se divise dans sa prière en composant lui-même les formules interlocutives de cette désagrégation. Ainsi, à la toute fin de la tirade, la série des impératifs, certes propre à la péroraison, relègue la P1 à la seule position d'objet du discours.

L'on remarque que les précédentes séquences excèdent ou égalent le volume du quatrain dont Francis Goyet souligne la valeur unitaire (2017, 80)⁴²⁰. S'appuyant sur ces analyses, nous considérons ainsi le quatrain comme la forme minimale de la prière – qu'on trouve par exemple dans la prière de Joas, qui contient deux phrases réparties sur quatre vers. Si le personnage

⁴²⁰ Chapitre 4, I, A, ii.

utilise une apostrophe assortie d'un impératif dans un vers ou un distique, l'on considèrera qu'il ne s'agit que d'une séquence mais pas d'une prière. Or, dans ce format minimal, les séquences adressées à Dieu ou aux dieux sont récurrentes. On les traite plutôt comme des prises à partie, des façons de rappeler la présence de ces témoins invisibles ; ces séquences apportent souvent une garantie de vérité au discours qui se trouve ainsi placé sous l'autorité d'un dieu. À ce titre, elles interviennent régulièrement dans la *captatio* ou la pèroraison d'un discours. Avant de se lancer dans une plaidoirie en faveur du peuple juif, Esther s'en remet à Dieu de la sorte : « Ô **Dieu, confonds** l'audace et l'imposture » (Racine, *Esther*, III, 4, v. 1044). Cette courte adresse à Dieu pour se donner du courage résume le contenu d'une prière où elle rappellerait les méfaits d'Aman qu'elle souhaite confondre dans son discours avant de demander à Dieu de l'aider. À l'échelle de la pièce, ce vers suffit à rappeler la longue prière de la scène 4 de l'acte I qui développait les mêmes thèmes. Même si la P1 n'apparaît pas, l'émotivité de l'invocation débutant en *ô* et l'impératif suffisent à remplir la fonction lyrique d'une prière traditionnelle.

La prière est ainsi un véritable moment pour soi. Mithridate achevant le récit de ses défaites auprès de son confident Arbate qui à son tour l'informe des agissements de ses fils pendant son absence s'isole un court instant dans ce type de discours comme pour se préparer au dialogue avec Monime qui suit :

**Dieux, qui voyez ici mon amour et ma haine,
Épargnez mes malheurs, et **daignez** empêcher
Que **je** ne trouve encor ceux que **je** vais chercher.
Arbate, c'est assez, qu'on **me** laisse avec elle.**

(Racine, *Mithridate*, II, 3, v. 524-527)

Le quatrain donne à voir deux *ethè* du roi. Le recours à la prière faite de supplices pour que les dieux soutiennent ses sentiments et son destin est pathétique, tandis que le deuxième qui revient à l'interlocution en présence sur un ton plus autoritaire correspond à l'*ethos* directif d'un roi.

Davantage qu'un type de discours en particulier, la prière de demande, modèle le plus courant, se caractérise donc par une attitude énonciative, où le *je* du personnage priant se montre dépendant de la divinité invoquée afin de mieux motiver son intercession en sa faveur. Les prières de requête sont ainsi toutes construites sur le même schéma qui allègue une forme de soumission, qui selon les cas, cache une division interne ou un renforcement du *je* au contact de la divinité.

ii. *L'action de grâce ou la prière comme discours performatif*

La prière consistant à remercier Dieu est finalement assez peu représentée dans les tragédies à sujet religieux. L'action de grâce adopte plus volontiers la forme d'un distique adressé à Dieu au cours d'une réplique. Un seul modèle de louange excédant ce cadre restreint émerge : il s'agit d'une prière prononcée par Natalie seule sur scène et occupant toute une tirade. Cette prière fait suite à la révélation de sa foi chrétienne effectuée deux scènes auparavant. Elle correspond à un moment d'incorporation par le *je* de l'union avec Adrian figurée par la répétition du *nous* à la scène 5 de l'acte III. L'action de grâce embraye un engagement personnel à marcher dans les pas de son époux sur la voie du martyr :

J'ose à présent, ô **Ciel**, d'une vue assurée,
Contempler les brillants de **ta** voûte azurée ;
Et nier ces faux dieux, qui n'ont jamais foulé
De ce palais roulant, le lambris étoilé.
À **ton** pouvoir, **Seigneur**, **mon** époux rend hommage ;
Il professe **ta** foi, ses fers **t'**en sont un gage ;
Ce redoutable fléau des dieux sur les chrétiens,
Ce lion altéré du sacré sang des **tiens**,
Qui de tant d'innocents crut la mort légitime,
De ministre qu'il fut, s'offre enfin pour victime ;
Et patient agneau, tend à **tes** ennemis
Un col à **ton** saint joug heureusement soumis.
Rompons, après sa mort, **notre** honteux silence ;
De ce lâche respect, **forçons** la violence ;
Et **disons** aux tyrans, d'une constante voix,
Ce qu'à Dieu, du penser **nous** avons dit cent fois.
Donnons air au beau feu dont **notre** âme est pressée ;
En cette illustre ardeur, mille **m'**ont devancée ;
D'obstacles infinis, mille ont su triompher, [...].

(Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, III, 7, v. 999-1017)

La tirade se poursuit sur une liste de martyrs qui figurent autant de modèles à suivre. L'impulsion de cette prière lancée par un « je » (v. 999) souligne que le but de ce discours est bien de placer sous l'égide de Dieu la vocation du personnage. D'ailleurs, la première apostrophe est plus universelle que la deuxième⁴²¹. Ce n'est qu'à partir du vers 1003 que le dialogue avec Dieu s'engage tout d'abord sous la forme d'un constat puis de formules hyperboliques pour désigner Adrian, qui sont mises en tension avec le *tu* divin auquel s'adresse

⁴²¹ Rappelons que l'appellatif « Seigneur », dans une tragédie religieuse revêt un caractère sacré, il évoque la désignation de Dieu comme le « Seigneur des seigneurs » (Le Maître de Sacy, Sellier, et Nordon-Gerard 1990 [1657], Deutéronome, X, 17) ; de même, le tutoiement à Dieu est systématisé comme mode d'adresse poétique distinct des lois de la civilité du monde (Vialleton 2004, 702-703). Cependant, dans la Bible de Sacy, David vouvoie Dieu, tandis que dans les paraphrases des *Psaumes* de Racan (2009 [1660], 365-885), le roi le tutoie, de même dans la version marotique des *Psaumes* (Marot et Bèze 1652). On retiendra que la poésie des chœurs s'accommode davantage de la leçon renaissance de l'adresse à Dieu, malgré les réticences que l'on connaît vis-à-vis d'un tutoiement qui soulignerait par trop la proximité de l'adresse directe à Dieu. La licence poétique s'arrange sans doute de ces dangereux débats religieux.

Natalie. L'acharnement d'Adrian contre les chrétiens grandit par contraste la puissance de Dieu à laquelle il s'est finalement rendu. Toute la fin de la tirade est l'occasion d'une intégration de cet exemple avec la répétition du *nous* de majesté plutôt rare dans les prières. L'exemple de son mari renforce l'*ethos* de Natalie. Le *nous* apporte une force de conviction à l'expression de sa résolution en même temps qu'il gage que celle-ci s'effectue en toute rationalité. Les hyperboles qui les accompagnent comme le « beau feu » (v. 1015) ou l'« illustre ardeur » (v. 1016) non seulement célèbrent l'influence de la foi sur la personne mais en plus, contribuent à grandir le personnage qui les incorpore au discours sur soi. Le retour à la P1 en fin de tirade signe alors une intégration non plus figurale mais ferme et réelle du serment de fidélité.

Le style de la prière de louange se ressent plutôt dans l'ordre d'une contamination dans certains discours, notamment lorsqu'un personnage se dévoue complètement à quelqu'un d'autre. On pense à Junie s'engageant chez les vestales et signifiant cela en se jetant aux pieds de la statue d'Auguste :

Prince, par ces genoux, dit-elle, que j'embrasse :
Protège en ce moment le reste de **ta** race.
 Rome dans **ton** palais vient de voir immoler
 Le seul de **tes** neveux, qui **te** pût ressembler,
 On veut après sa mort que **je** lui sois parjure.
 Mais pour lui conserver une foi toujours pure,
Prince, je me dévoue à ces dieux immortels,
 Dont **ta** vertu **t' a fait partager les autels.**

(Racine, *Britannicus*, V, dern., v. 1731-1738)

La posture de Junie qui se jette aux pieds de la statue souligne son attitude de soumission complète. L'apostrophe à l'empereur mort que représente la statue contient une demande à l'impératif mais surtout, occasionne des désignations de soi qui insistent sur la soumission. Les deux derniers vers contiennent un énoncé performatif qui affirme l'engagement total de Junie dont l'effet enfermant est traduit par le sens récursif du verbe en emploi pronominal. L'attitude de Junie associée à l'apostrophe au personnage absent ainsi qu'à l'énoncé d'un engagement personnel empruntent au style de la prière.

De la louange à Dieu à la louange au roi, il n'y a qu'un pas, que franchit allégrement l'allégorie de la Piété dans le prologue d'*Esther*. Sa longue tirade contient une prière adressée à Dieu, que l'on délimite à l'aide des deux apostrophes « Grand Dieu » (v. 15 et v. 41) mais elle contient un double objectif : faire advenir Dieu sur scène et demander la protection du roi, commanditaire de la pièce et présenté comme un chevalier de la guerre contre l'impiété. Les marques de la P1 sont ainsi ordonnées à la mise en œuvre de ces deux discours entremêlés :

Grand Dieu, que cet ouvrage ait place en **ta** mémoire.

Que tous les soins qu'il prend pour soutenir **ta** gloire
 Soient gravés de **ta** main au livre où sont écrits
 Les noms prédestinés des rois que **tu** chéris.
Tu m'écoutes. **Ma** voix ne **t'**est point étrangère.
Je suis la Piété, cette fille si chère,
 Qui **t'**offre de ce roi les plus tendres soupirs.
 Du feu de **ton** amour **j'**allume ses désirs.
 Du zèle, qui pour **toi** l'enflamme et le dévore,
 La chaleur se répand du couchant à l'aurore.
Tu le vois tous les jours devant **toi** prosterné
 Humilier ce front de splendeur couronné,
 Et confondant l'orgueil par d'augustes exemples,
 Baiser avec respect le pavé de **tes** temples.

(Racine, *Esther*, Prologue, v. 15-28)

L'apostrophe embraye un discours adressé où elle remet à la bénédiction divine la pièce qui va se jouer. La présentation de soi passe par la thématization de sa voix comme motif de reconnaissance inspirant la confiance. Les indices de la P1 assurent ainsi la transition vers le véritable sujet : la piété du roi dont elle se pose comme garante. La description de sa dévotion par le personnage se mêle à un éloge du roi qu'elle ordonne par la suite à la narration de son combat contre l'impiété dans lequel elle exhorte Dieu de l'accompagner : « **Grand Dieu, juge ta cause ; et déploie** aujourd'hui / Ce bras, ce même bras, qui combattait pour lui » (v. 41-42). La prière de louange se transforme progressivement en demande. Le style de la prière est ainsi détourné vers un objectif épideictique et didactique puisque la fin de la tirade de Junie est adressée au public qu'elle exhorte à prendre exemple sur Esther dont l'histoire va être narrée.

La prière de louange ou d'action de grâce est l'occasion de renforcer subtilement la posture du *je* priant, selon un cheminement parfois comparable au monologue délibératif à cela près que le *je* ne se trouve nullement divisé et que c'est justement à travers le dialogue avec Dieu qu'il se renforce définitivement. En philosophie interactionnelle, la relation qui s'établit par la prière entre le *je* priant et le *tu* divin permet d'accéder au *toi éternel* qu'a théorisé Martin Buber :

l'homme qui prie se répand en un sentiment de dépendance absolue et sait que de façon ineffable il agit sur Dieu, même alors qu'il n'obtient rien de Dieu ; car c'est lorsqu'il ne souhaite plus rien pour lui-même qu'il voit monter plus haut la flamme de son action efficace. (Buber [1938] 2012, 117)

En d'autres termes, le *je* s'élève par la prière du simple fait qu'il se tourne vers Dieu. Selon Martin Buber, le dialogue avec le *toi éternel* représente un absolu de l'intersubjectivité non réalisé dans les interactions humaines et qui demande un engagement total du *je* dans la relation. Ainsi, nombre d'apostrophes à l'absent qui initient un discours de louange ou de demande sont effectuées selon les mêmes modalités interlocutives que les prières⁴²², ce qui atteste une fois de

⁴²² Voir chapitre 5, II : les apostrophes laudatives, la constitution de l'absent en véritable interlocuteur aux dépens du *je*, tous ces éléments sont communs avec les tirades effectuant des prières.

plus la contamination du style lyrique sur le dialogue tragique. Effectivement, la prière monologale livre une mise à nu du personnage priant qui se concentre pleinement sur le *tu* que sa parole fait naître, seule médiation du dialogue.

iii. De la prière au dialogue

Dans les tragédies mettant en scène des hommes et des dieux, le dialogue qui a cours entre eux marque véritablement un moyen terme stylistique entre la prière et l'interaction humaine. À la différence des tragédies d'inspiration religieuse de Racine, les tragédies lyriques de Corneille incluent des réponses des dieux. Là où les prières précédemment citées se fondent dans l'alexandrin, la médiatisation de la prière en dialogue se matérialise dans le vers car les tirades des dieux sont alors effectuées dans un style hétérométrique qui mêle octosyllabes et décasyllabes aux alexandrins.

Andromède et *La Conquête de la Toison d'or* de Corneille font figure d'exemple de cette configuration. Toutes deux mettent en scène des dieux qui s'expriment soit seuls en scène, soit dans des dialogues entre eux ou avec des hommes. D'un point de vue générique, ces pièces entretiennent des rapports étroits avec la tragédie lyrique car elles contiennent des chœurs chantés qui bien souvent, invoquent les dieux et mettent en scène des machines permettant de représenter l'intercession des dieux sur scène. Ainsi, l'invocation du chœur à Vénus dans la scène 3 de l'acte I d'*Andromède* de Corneille donne lieu à un oracle en faveur du mariage désiré. Toutefois, mis à part le chant du chœur à l'initiale de la scène, aucun personnage ne s'adresse directement à la déesse. Ils se contentent de commenter ses propos qui semblent fortifier le roi et la reine d'Ethiopie dans le choix de Phinée comme époux d'Andromède. Plus exceptionnelle est la scène qui donne à entendre un dialogue entre Junon et celui dont elle sert les intérêts, Phinée, le prince que les parents d'Andromède lui souhaitent comme époux. Malgré la situation peu commune (Junon est en l'air dans son char), le dialogue qu'elle instaure avec Phinée reproduit le style de la conversation civile : « N'en **doute** point, **Phinée**, et **cesse** d'endurer » (Corneille, *Andromède*, IV, 5, v. 1324). Le décalage avec une interaction humaine se ressent davantage dans les répliques de Phinée, qui ne se risque pas à une énonciation trop subjective : « **Nous te** suivons, **déesse** ; et dessous **tes** auspices / **Nous** franchirons sans peur les plus noirs précipices » (IV, 5, v. 1334-1335). Se réfugiant derrière la communauté qu'il forme avec son ami Ammon et sa suite dans un *nous* inclusif, Phinée ne se positionne pas autrement qu'en sujet devant la déesse. Mais l'interaction n'empêche pas le tutoiement héroïque conforme à l'apostrophe à une divinité. Ammon conforte Phinée en usant du même style : « Sous **tes**

commandements **nous** y courons, **déesse**, / Le cœur plein d'espérance, et l'âme d'allégresse » (v. 1342-1343). Junon les ayant exhortés à la venger de l'infidélité de Jupiter, les hommes auxquels elle s'adresse se placent dans une posture de sujétion. L'heure n'est plus à la prière ou à la louange mais à la soumission selon des modalités interlocutives qui ne sont pas sans rappeler un échange entre un roi et son sujet, à la différence près du tutoiement, qui confère un caractère poétique à ce dialogue. Il s'agit finalement du seul véritable dialogue entre les dieux et les hommes de la pièce car dans le dénouement, Mercure, Jupiter, Junon et Neptune reviennent sur scène et s'adressent en particulier ou collectivement aux personnages mais ceux-ci ne s'expriment plus en leur nom propre. Ils usent en effet soit d'un *nous* inclusif et confient au chœur le soin de rendre grâce aux dieux bienveillants (Cassiope, V, 7), soit ils s'expriment au nom d'une collectivité aux contours flous (Persée, V, 8).

Il faut attendre *La Conquête de la Toison d'or* pour qu'un véritable dialogue entre un dieu et des hommes puisse être montré sur scène. Junon ne paraît pas subitement dans le dialogue avec les Argonautes. Elle est d'abord invoquée par Orphée qui l'interpelle dans un chant qui mêle la louange au reproche, selon une manière qui se révèle des plus efficaces pour obtenir les faveurs d'un dieu :

**Femme et sœur du maître des dieux,
De qui le seul regard fait nos destins propices,
Nous as-tu jusqu'ici guidés sous tes auspices
Pour nous voir périr en ces lieux ?
Contre des bras mortels tout ce qu'ont pu nos armes,
Nous l'avons fait dans les combats :
Contre les monstres et les charmes
C'est à toi maintenant de nous prêter ton bras.**

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, I, 6, v. 603-610)

L'apostrophe initiale à Junon substitue la mention du NP à une qualification indirecte en tant que déesse des plus puissantes par son mariage et son ascendance, et, dans la relative, par un rappel de l'étendue de son pouvoir. Le ton de l'éloge est adopté pour placer son interlocuteur dans de bonnes dispositions⁴²³. Ensuite, le rappel des origines de leur mission met en jeu une confrontation entre « tu » et « nous » inclusif (v. 605) au bénéfice du deuxième, qui s'est montré vainqueur des autres « bras mortels » (v. 607). Au regard de ce que la déesse a pu accomplir jusqu'ici pour eux, les Argonautes lui demandent donc d'intervenir en leur faveur et son influence est humanisée à travers la désignation de « ton bras » (v. 610). Aussi, l'intervention

⁴²³ Les commentaires de Ferrazzi sur les discours contenus dans l'*Énéide* de Virgile édités par l'équipe RARE sur le site *Schola Rhetorica* portent sur plusieurs intercessions des hommes auprès des dieux. À chaque fois, Ferrazzi fait apparaître que l'apostrophe initiale permet de se concilier la faveur amicale du dieu avant de formuler sa demande. Voir par exemple le Discours 43 (« Schola rhetorica » s. d.).

de Junon dans l'action et dans le dialogue est préparée et justifiée par cette demande rhétorique aux accents néanmoins lyriques. Junon leur réserve une réponse informative sur les pouvoirs de Médée qui témoigne de son omniscience. La scène suivante (II, 1) thématise le transfert de la prière au dialogue nécessaire à la mise en place de la machination imaginée par Junon. La déesse se trouve seule avec Jason, et sous les traits de Chalciope, elle s'adresse à lui comme dans un dialogue classique : elle use du *nous* inclusif et le vouvoie. Jason s'y reprend pour adopter le ton de l'échange civil que demande la déesse. Elle le somme de transformer son apostrophe initiale « déesse » (v. 668) en un appellatif plus civil : « **Traitez-moi** de princesse, / **Jason**, et laissez là l'encens et la déesse » (II, 1, v. 668-669). À travers cette réplique sur le mot et le rejet un peu brutal du NP de l'interlocuteur au vers suivant, le transfert du style poétique au style conversationnel est entériné et ils n'en sortiront qu'une fois leur collaboration terminée : « **Allons, déesse, allons**, et sûrs de l'entreprise, / **Reportons** à Médée une âme plus soumise » (IV, 5, v. 1774-1775), l'accord de l'adjectif « surs » au pluriel semble attester que le *nous* est ici inclusif ; mais le COD du verbe « reportons » ne concerne pourtant que Jason et contribuerait à rappeler un *nous* de majesté. À nouveau, le dénouement de la tragédie souligne à travers des adresses hiérarchisées les modalités que peut prendre la conversation avec les dieux. Aète désespéré de sa situation invoque son père, le Soleil, dans une tirade qui adopte les contours interlocutifs de la prière en reprenant des procédés similaires à ceux employés par Orphée pour invoquer Junon (I, 6) :

Âme de l'univers, auteur de ma naissance,
Dont nous voyons partout éclater la puissance,
 Souffriras-tu qu'un roi qui tient de **toi** le jour
 Soit lâchement trahi par un indigne amour ?
 À ces Grecs vagabonds **refuse ta** lumière,
 De leurs climats chéris **détourne ta** carrière,
N'éclaire point leur fuite après qu'ils **m'**ont détruit,
 Et **répands** sur leur route une éternelle nuit. (V, 7, v. 2147-2154)

L'apostrophe initiale laudative augmentée d'une subordonnée relative décrivant l'étendue du pouvoir du Soleil embraye un discours de demande composé d'impératifs. Le fait que le Soleil soit son père autorise peut-être la rhétoricité de ce discours, toujours est-il que la P1 réapparait avec plus de vigueur à la fin de celui-ci, distendant l'effet initial de prière en ordonnant des commentaires qui s'appuient sur les réactions de son interlocuteur, tel un humain : « **Je** vois que **tu m'**entends, et ce coup d'œil **m'**annonce / Que **ta** bonté **m'**apprête une heureuse réponse » (v. 2163-2164). En réalité le Soleil lui répondra pour transmettre sa demande aux autres dieux. L'adresse directe se révèle donc justifiée par les liens familiaux qui unissent le dieu et le roi. À son tour, le Soleil s'adresse aux dieux qui conversent entre eux, ce qui clôt sur elle-même

l'intervention des divinités. Le final de la pièce marque donc un retour à la séparation entre le monde des dieux et celui des hommes.

Ces deux tragédies soulignent que l'interpénétration des sphères divines et humaines n'a lieu qu'à la faveur de négociations interlocutives sur les modalités d'un échange qui mêlent des prérogatives poétiques aux énoncés rhétoriques qui occupent classiquement le dialogue. En revanche les chœurs n'instituent pas un véritable dialogue avec les dieux. Leur chant a surtout vocation à faire advenir les dieux sur scène. C'est donc à travers une énonciation plutôt dépersonnalisée, qui rappelle les hymnes religieux, que le chœur interpelle Jupiter qui va prendre la parole :

Maître des dieux, hâte-toi de paraître,
Et de verser sur **ton** sang et **nos** rois
Les grâces que garde **ton** choix
À ceux que **tu** fais naître.

(Corneille, *Andromède*, V, 7, v. 1733-1736).

L'apostrophe associée à l'impératif emprunte au style de la prière mais cette fois, l'invocation assure la transition avec l'avènement de la parole du dieu. Cette transition toute poétique permet aux interactions de conserver un cadre lyrique.

En définitive, la langue de la prière mise en œuvre dans la tragédie demande de repenser l'énonciation d'une subjectivité qui, compte tenu de la nature à la fois sacrée et émotionnelle de son discours, doit réévaluer sa posture pour faire émerger le *tu* dialogique, voire le *nous* de l'union avec Dieu :

Interprétée comme un combat, la prière requiert, dans un premier temps, l'abaissement de l'âme dans la demeure de sa conscience pour y chasser sa part charnelle avant de s'élever progressivement, par la dynamique de la foi, de l'espérance et de la charité, à la joie de l'union divine. (Ferrer 2017, 109)

Cette approche inspirée de la traduction et des commentaires de psaumes au XVI^e siècle rencontre une traduction littéraire dans l'écriture des prières dans les œuvres littéraires. Les tragédies du XVII^e siècle héritent de cette valorisation controversée de la lecture du Psautier.

Si le dialogue entre les dieux et les hommes varie sur des modes aussi bien poétiques que rhétoriques qui font varier les contours du *je* lyrique, les chœurs des tragédies dont le style est plus objectivement biblique, conservent pourtant une énonciation dépersonnalisée qui concourt à la même élévation du langage par l'adoption d'un style sublime proche de celui des cantiques et des psaumes, textes devenus familiers aux spectateurs.

C. La dépersonnalisation à l'œuvre dans les passages choraux

Dans la même logique que pour l'insertion de morceaux en stances, les interventions des chœurs essentiellement dans les tragédies de Racine mettent en œuvre un langage qui travaille finement la subjectivité inhérente à l'écriture du dialogue en estompant les contours du *je*. Même celui-ci est présent, il n'apparaît pas toujours comme un ressort émotif du personnage discourant mais plutôt à la façon d'un *je* lyrique, qui n'est pas forcément l'émanation d'une personnalité particulière mais le produit d'une inspiration poétique qui dépasse le locuteur. Cette dépersonnalisation est conforme au fait que les membres des chœurs d'*Esther* et *Athalie* ne portent pas de nom.

Dans les chœurs éclate une dimension que la carrière de théâtre de Racine a préparée, mais que son activité de poète et de traducteur sacré a confirmée : la dépersonnalisation de la parole. On en veut pour preuve la diminution notable des marques de personne et des énoncés embrayés. Dans *Athalie*, on trouve 252 occurrences du pronom *je*, alors que la moyenne pour les autres tragédies est de 422. Encore ce *je* est-il fréquemment stylisé, dé-subjectivisé, mis en variation avec un *nous* de personne étendue, dont il représente la variante « fragile », au sein d'un dispositif que Racine a clairement repris de l'énonciation spirituelle des psaumes, [...]. (Siouffi 2003, 109-110)

En effet, les chœurs des deux tragédies font entendre des chants les plus souvent collectifs. Par exemple la première intervention du chœur dans *Athalie* ne présente aucun pronom de P1 (I, 4). Pourtant, dans le reste de la tragédie, les passages choraux alternent à plusieurs reprises des refrains collectifs et des chants individuels, notamment en III, 8 ; variation soulignée par une alternance entre chants collectifs et déclamation individuelle. Paradoxalement, la langue des chœurs émeut alors qu'elle met en retrait la subjectivité du locuteur. Toute l'émotivité est déportée dans le chant, les modalités de phrase (souvent exclamative et interrogative) et l'imaginaire linguistique de désignation du fait divin. À ce propos, les commentaires de Calvin sur les *Psaumes* révèlent que la rhétorique propre au langage des hommes est absente de la prière. La langue du psalmiste doit être dépouillée afin que seul le « langage du cœur » inspiré parle (Ferrer 2017, 111). Si c'est bien une émotion pure ou des sentiments de détresse qui commandent la prière, ceux-ci ne sont pas exprimés par des marques de P1 bruyantes.

La première conséquence de cette énonciation dépersonnalisée est que les dramaturges remplacent les marqueurs de la subjectivité par la multiplication des apostrophes, aux résonances lexicales et culturelles diverses⁴²⁴. Le privilège est accordé à l'invocation de Dieu, sous toutes ses formes. Évidemment, l'apostrophe directe à Dieu abonde dans les chants du chœur (notamment « mon Dieu » et « grand Dieu »), elle est souvent étendue d'un adjectif ou

⁴²⁴ Nous renvoyons au chapitre 4, I, B, i et au début de notre article sur « La disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies *Esther* et *Athalie* » (Mouraret Maisonneuve 2018).

dans *Athalie* particulièrement de CDN. On relève « **Dieu d'Israël** » (*Esther*, II, 8, v. 744 et II, 8, v. 748) ; « **Dieu de Jacob** » (*Athalie*, IV, 6, v. 1472 ; IV, 6, v. 1476 et IV, 6, v. 1501) ; « **Dieu de Sion** » (*Athalie*, III, 7, v. 1157) ; « **Dieu du ciel** » (*Athalie*, III, 1, v. 847) et enfin la locution figée hyperbolique : « **Dieu tout-puissant** » (*Athalie*, III, 8, v. 1188) (Mouraret Maisonneuve 2018). L'invocation de Dieu s'ancre régulièrement dans un contexte apostrophique large qui intègre les représentations terrestres et humaines de sa puissance. Se construit ainsi un réseau d'apostrophes formant un arrière-plan de piété religieuse. En effet, les CDN précédemment cités engendrent leurs propres séquences d'apostrophes : « **Déplorable Sion**, qu'as-tu fait de ta gloire ? » (*Esther*, I, 2, v. 202) ; « Quand verrai-je, **ô Sion** ! relever **tes** remparts, / Et de **tes** tours les magnifiques faites ? » (v. 216-217) qui embrayent souvent un quatrain entièrement adressé à cette entité. L'émotion grandissant, les apostrophes tendent à se multiplier :

Ô palais de David, et sa chère cité,
Mont fameux, que Dieu même a longtemps habité,
 Comment as-tu du ciel attiré la colère ?
Sion, chère Sion, que dis-tu quand tu vois
 Une impie étrangère
 Assise, hélas ! au trône de **tes** rois ?

(Racine, *Athalie*, II, 9, v. 195-800)

Au sein d'un même couplet, les apostrophes varient en longueur et leur référence est fondée sur un univers commun : le palais de David, Jérusalem désignée dans une paraphrase, le Mont Sinäi et la colline de Sion sous forme elliptique ; autant de désignations allégoriques de Dieu sur terre qui dans l'interpellation deviennent des figures traduisant l'émotion de la jeune israélite se tournant de tous côtés et n'apercevant que des réalisations de Dieu. Toute la subjectivité du discours est reversée dans les apostrophes qui usent volontiers des adjectifs épithétiques comme en témoigne ce couplet :

UNE VOIX, *seule*.
Triste reste de nos rois,
Chère et dernière fleur d'une tige si belle,
 Hélas ! sous le couteau d'une mère cruelle
Te verrons-nous tomber une seconde fois ?
Prince aimable, dis-nous, si quelque ange au berceau
 Contre **tes** assassins prit soin de **te** défendre ; [...].

(Racine, *Athalie*, IV, 6, v. 1490-1495)

Le contraste entre l'anonymat du personnage récitant et la valeur affective des apostrophes à l'absent est saisissant. À la fois source d'attachement comme en témoignent le déterminant possessif de P4 et les adjectifs épithétiques « chère » (v. 1491) et « aimable » (v. 1494) et fragile reflet de la déchéance d'un peuple tel que le désignent la périphrase et la métaphore des deux premières apostrophes, Joas est interpellé de façon aussi laudative qu'élégiacale. Ces

apostrophes traduisent un sentiment qui, pour être sous le joug d'une subjectivité métaphorisée, est collectif. Leur effet pathétique gagne en efficacité.

Si la pratique du tutoiement divin est répandue au moins dans les psautiers de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, en revanche cette multiplication des apostrophes aux allégories de Dieu et à ses représentants terrestres relève davantage du registre poétique que biblique. Les références sont liturgiques mais l'écriture est poétique. À l'inverse, les psaumes mettent en œuvre un style plus subjectif où la P1 est récurrente. Les apostrophes à Dieu qui débutent pratiquement chaque psaume ne sont pas si originales : « Seigneur » ; ou « Dieu⁴²⁵ », alors qu'amplifiées à l'aide d'expansions caractérisantes, elles prennent une dimension hyperbolique dans des répliques qui ne sont qu'allocutives :

DEUX ISRAÉLITES
Ô Dieu, que la gloire couronne !
Dieu, que la lumière environne !
Qui voles sur l'aile des vents,
Et dont le trône est porté par les anges !

DEUX AUTRES DES PLUS JEUNES
Dieu ! qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges.

(*Esther*, I, 5, v. 423-428)

Les subordonnées proposent trois réalisations grammaticales de l'apostrophe « Dieu » : en tant qu'objet (« que la gloire couronne », « que la lumière environne »), que sujet (« qui voles sur l'aile des vents ») ou CDN (« dont le trône est porté par les anges ») toutes tendues vers la louange à Dieu, invoqué en sa qualité aussi bien divine que bienfaitrice. La prédication sur l'apostrophe relevant de l'écriture tragique classique, comme nous l'avons démontré⁴²⁶, ces passages trahissent une véritable contamination liturgique du style tragique. Les thèmes des subordonnées (« la gloire », « la lumière », « l'aile des vents ») font référence à du contenu biblique que Racine transforme en paroles poétiques à l'aide de structures propres à l'écriture tragique. L'ingéniosité linguistique appliquée à des contenus liturgiques relève justement de l'effet sublime tant recherché par les auteurs⁴²⁷.

L'universalisme religieux auquel tendent les chants du chœur croise une forme d'adresse récurrente, l'appel aux autres avec *vous*. Celui-ci obéit à deux fonctions : soit il sert

⁴²⁵ Nous faisons référence à la Bible de Sacy.

⁴²⁶ Voir chapitre 5, I.

⁴²⁷ D'aucuns considèrent que le fameux effet de sublime longinien tel que l'a redéfini Boileau dans sa traduction (Boileau 1979, 331-440) serait atteint dans les tragédies chrétiennes. En témoignent Mme de Sévigné et Donneau de Visé, cités par Georges Forestier dans son édition d'*Esther* ; tous deux évoquent les larmes versées par les spectateurs devant la tragédie, qui provoquait un certain ravissement amplifiée par la mise en musique du « sublime religieux » (Racine 2007, 21-22).

à menacer ou prévenir soit il permet d'engager les peuples à reconnaître et louer Dieu dans une perspective d'action de grâce et de conversion. Ainsi, le chœur d'*Athalie* a recours à un discours de menaces contre les infidèles :

Vous, qui ne connaissez qu'une crainte servile,
Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il **vous** charmer ?
Est-il donc à **vos** cœurs, est-il si difficile
Et si pénible de l'aimer ?

(*Athalie*, I, 4, v. 363-366)

L'expansion de l'apostrophe pronominale formule un reproche résumé dans l'adjectif épideictique « ingrats » (v. 364). L'incohérence de l'attitude ainsi décrite éclate grâce au rejet de l'insulte et à l'interrogative qui n'invite pas au débat. Mais le cœur se tourne aussi vers la réjouissance plus commune aux psaumes commune dans ces adresses élargies⁴²⁸ : « **Jeune peuple, courez** à ce maître adorable » (*Esther*, III, dern., v. 1337) où l'adjectif « jeune » devant le nom « peuple » renferme une syllepse, l'apostrophe désignant alors aussi bien le peuple juif que les jeunes spectatrices et actrices de la pièce.

Le fait de style le plus propre à caractériser la désobjectivisation à l'œuvre dans les chœurs d'*Esther* et *Athalie* reste l'omniprésence de la P4 dans le discours. Compte tenu du fait que ces chants présentent une visée universalisante indéniable et du contexte de leur énonciation (parfois tout le chœur chante, parfois seulement une ou deux choristes), toute conclusion trop hâtive sur la nature du *nous* à l'œuvre dans ces chants est à proscrire. Les différentes interventions du chœur qui jalonnent le premier acte d'*Esther* exemplifient les variations d'identification du *nous*. Assez spontanément, on l'interprète comme un *nous* inclusif canonique assumé par la ou les choriste(s) parlant au nom de toutes les autres :

UNE DES ISRAÉLITES.
Arrachons, déchirons tous ces vains ornements,
Qui parent **notre** tête.

UNE AUTRE.
Revêtons-nous d'habillements
Conformes à l'horrible fête,
Que l'impie Aman **nous** apprête.

(Racine, *Esther*, I, 5, v. 379-383)

Avec ces références contextualisées à leurs vêtements et au banquet qui se prépare, les « nous » ici employés sont véritablement inclusifs : ils désignent l'ensemble des personnalités qui

⁴²⁸ Si l'idée d'un élargissement de l'allégresse à une communauté est bien présente dans les *Psaumes*, elle est alors exprimée sous forme de souhait et ne met pas en jeu de marques d'interlocution. Par exemple : « Que tous les rois de la terre vous louent, Seigneur ! parce qu'ils ont entendu *annoncer* toutes les paroles de votre bouche » (Ps, 137, 4). La paraphrase de psaumes se réalise dans les chants du chœur dans l'ordre d'un infléchissement stylistique vers la personnalisation du discours.

constituent le chœur. Toute individualisation est récusée, c'est la collectivité formant le chœur qui importe pour l'image véhiculée et le message qu'elle porte d'une seule voix. Cependant, un peu auparavant, lorsqu'Esther fait appel au chœur pour chanter un cantique qui soit susceptible de traduire sa tristesse, elle suscite un *nous* plus large que la communauté formée par le chœur :

Mes filles, chantez-nous quelqu'un de ces cantiques,
Où **vos** voix si souvent se mêlant à **mes** pleurs,
De la triste Sion célèbrent les malheurs (I, 2, v. 199-201).

Au vers 200, « vos » ajouté au « mes » formule une première addition qui égale une P4, matérialisée dans le dernier couplet : « Du doux pays de **nos** aïeux / Serons-**nous** toujours exilées ? » (v. 223-224). L'accord du participe passé au féminin pluriel est certes attendu mais les jeunes filles partagent avec Esther la condition d'exilée, qu'elle-même les invitait à déplorer. Ici, le « nous » reste inclusif mais il comprend également Esther et Élise qui ont suscité le chant. Le phénomène est similaire lorsque Salomith dialogue avec le chœur des israélites et assume la dernière exhortation :

Courons, fuyons, retirons-nous
À l'ombre salutaire
Du redoutable sanctuaire.

(Racine, *Athalie*, IV, 6, v. 1507-1509)

Même si le *je* contenu dans ce *nous* inclusif est plus saillant que lorsque cette P4 est employée par l'une des jeunes filles, Salomith se range parmi les choristes dont le sanctuaire est le temple pour se mettre collectivement à l'abri des menaces. La P4 présente cette exceptionnelle faculté de représenter plusieurs variations sur l'inclusion des personnes en présence ou absence. Or, les chants contiennent de nombreuses occurrences de *nous* inclusifs larges, c'est-à-dire, impliquant les *vous* et *eux* absents mais concernés⁴²⁹. Par rapport aux *nous* inclusif « strict » (Labbé 1998, 335) et exclusif, ce *nous* inclusif large est finalement le plus universel car il contient les personnes présentes en contexte ainsi que celles absentes et parle au nom du plus grand nombre. Il se marie très bien avec l'évocation des fautes des ascendants : « **Nos** pères ont péché, **nos** pères ne sont plus, / Et **nous** portons la peine de leurs crimes » (*Esther*, I, 5, v. 334-335) car le tribut est assumé par tous les descendants des juifs. Plus encore, ce *nous* inclusif large trouve toute sa pertinence dans les exhortations : « Dieu fait triompher l'innocence, / **Chantons, célébrons** sa puissance » (*Esther*, III, dern., v. 1270-1271). Bien que ces verbes thématisent le contenu du chant ainsi que son mode de récitation, ils constituent également un appel à tous les hommes ayant pu constater que Dieu rend justice aux innocents, autrement dit,

⁴²⁹ Voir chapitre 2, I, A, i.

les spectateurs et plus généralement, l'ensemble des croyants. Le *nous* inclusif large fonctionne en corrélation de référence avec les *vous* exhortatifs qui ponctuent ces scènes conclusives :

Rompez vos fers,
Tribus captives.
Troupes fugitives,
Repassez les monts et les mers.
Rassemblez-vous des bouts de l'univers. (v. 1311-1315)

L'appel au peuple juif désigné dans les apostrophes nominales « tribus captives » et « troupes fugitives » se fait *in absentia* à ce moment où le chœur est seul en scène. Cependant, les exhortations à traverser des mers et des montagnes et à se rassembler excèdent la référence à une diaspora juive. L'éblouissement qu'engendrent les actions de Dieu chez les fidèles unit tous les peuples, et ces *nous* comme ces *vous* appellent les bonnes volontés croyantes au prétexte d'une communauté d'intérêts religieux qu'il faut concevoir comme la plus large possible, susceptible de tirer des larmes de ferveur aux spectateurs comme en témoigne cette ultime P4 qui fait advenir Dieu sur scène « Dieu descend, et revient habiter parmi **nous** » (*Esther*, III, dern., v. 1261), et confirme la visée édificatrice de la pièce de commande.

Sans doute les chants des chœurs ont-ils davantage touché les cœurs des spectateurs que les discours inspirés ou les quelques prières contenus dans les tragédies d'inspiration sacrée au XVII^e siècle. Cette variété d'effets pour une origine identique d'inspiration tient dans l'énonciation différenciée de ces parties. Les chants des chœurs construits sur le principe de la variété hétérométrique et s'attachant à une écriture lyrique dépersonnalisée d'inspiration religieuse sont le produit littéraire d'une aspiration à l'universalité. En effet, dans le contexte de leur création, ils engendrent un élargissement d'une subjectivité soumise aux passions tragiques à une voix inspirée qui rassemble en elle un ensemble de subjectivités.

L'on retient que les tragédies chrétiennes contiennent deux modèles de discours inspirés : les prières, mettant en œuvre un subtil lyrisme où la P1 se cherche et s'éprouve pour mieux tendre vers le dialogue divin, et les chants des chœurs où l'émotion n'est pas moindre mais beaucoup plus dépersonnalisée. Ainsi, l'écriture inspirée emprunte deux chemins différents pour une plus grande variété de styles. Les prières, à travers leur systématique apostrophe initiale à Dieu et le recours à la P1, témoignent d'une contamination de l'énonciation lyrique des psaumes tandis que les chants des chœurs tendent plutôt vers la harangue religieuse en reprenant des motifs liturgiques tournés en apostrophes parfois véhémentes. L'énonciation inspirée se révèle donc un exercice de style délicat, où la mise en scène de la subjectivité

énonciative ne peut courir le risque de ne pas toucher son auditoire au XVII^e siècle. Si les modalités par lesquelles elle s'énonce sont à ce point marquées par l'innutrition biblique, sans doute est-ce une précaution stylistique contre toutes les préventions des autorités religieuses du XVII^e siècle contre le théâtre⁴³⁰.

III. L'influence de la prédication religieuse

Davantage encore que les *Psaumes*, il semble que les passages les plus efficaces quant à la production d'un sentiment religieux empruntent au modèle d'écriture de la prédication religieuse. Sans déflorer le reste de notre réflexion sur la disposition des marques de l'adresse et de la désignation de soi à des fins rhétoriques⁴³¹, il convient d'établir ce qui, dans les tragédies d'inspiration religieuse essentiellement, mais également dans les autres, emprunte à un type de discours persuasif appelé *prédication*⁴³² dans un contexte oratoire religieux d'édification morale. Malgré des visées semblables entre les poésies religieuses et les prédications, la mise en forme diffère sensiblement, en premier lieu parce que les passages de prédication sont écrits en alexandrins, à la différence des stances ou des passages choraux qui usent de mètres variés. Toutefois, un même langage fait d'hyperboles et de métaphores est à l'œuvre.

Notons dans un premier temps que le style de la prédication peut être assimilé à un monologue tragique, comme le souligne Cristian Biet qui note que l'élocution théâtrale « prend ses références dans l'art oratoire le plus légitime et le plus respecté, l'art oratoire ecclésiastique, grand concurrent du théâtre » (1997, 59). Effectivement, le prédicateur en chaire et le comédien récitant une tirade à visée persuasive ont les mêmes contraintes, ils doivent instruire et plaire simultanément – bien que la première fonction soit moins saillante que la deuxième au théâtre. Cette contamination d'une situation de parole par l'autre n'est pas anachronique quand on se rappelle que les collègues jésuites fréquentés par les auteurs pratiquaient à des fins pédagogiques la mise en scène de tragédies contenant des discours didactiques inspirés de prédications

⁴³⁰ Pour une mise au point sur les rapports conflictuels entre le monde du théâtre et l'Église au XVII^e siècle, on consultera les pages qu'Hélène Baby et Alain Viala consacrent à ce sujet dans l'ouvrage d'histoire littéraire intitulé *Le Théâtre en France* (2014, 177-179).

⁴³¹ Voir chapitres 7 et 8.

⁴³² Richelet : « C'est à dire *Sermon*. C'est une instruction Crétienne qu'un Eclésiastique fait au peuple en stile oratoire. [La fin de la *Prédication* est de convertir les ames à Dieu. Faire une belle Prédication. Entendre, ouïr la prédication. Aller à la Prédication. S'adonner à la Prédication.] ».

religieuses⁴³³ (Viala 2014, 165-166) issues de la tradition des confréries théâtrales⁴³⁴. Toutefois, une grande différence sépare le régime d'élocution du théâtre et de la chaire, le prédicateur parle sous l'autorité de Dieu, et sous le contrôle de l'auditoire sur lequel sa parole doit agir. L'acteur, sur la scène théâtrale, est lui aussi évalué par le public quant à la qualité de sa prestation, mais il ne parle pas sous le contrôle de Dieu. Il n'en est pas moins vrai toutefois que l'auditoire du prédicateur prend les mêmes attitudes qu'un public (Grinshpun 2008, 268-269).

Mais la différence fondamentale à relever est que la prédication ne se fait que sous le gage d'une autorité reconnue ou acquise par le discours⁴³⁵. Se fondant sur l'autorité conférée soit par la foi soit par un rôle d'autorité religieuse, le personnage mû en prédicateur peut assumer un discours à des fins édificatrices dont l'influence dépasse le cadre de la scène.

A. L'autorité gagnée par la variation des modalités d'adresse

L'autorité discursive dans un discours qui vise à l'édification morale s'acquiert par un jeu conscient sur les modalités de discours et d'énonciation. La première des exigences à remplir est que l'orateur ne paraisse pas en proie à la passion. C'est ainsi que la P1 est souvent mise en retrait et n'intervient que lorsque l'*ethos* oratoire du prédicateur est bien assis. Cependant un discours complètement désancré ne permet souvent pas de convaincre car il court le risque de ne pas toucher. Ainsi, les exemples de longues prédications que nous fournit le corpus montrent une alternance entre discours ancré, usant essentiellement de l'apostrophe, des impératifs et des pronoms d'adresse et énoncés désancrés, sentencieux, au présent gnomique et à la P3. Le contraste stylistique donne de l'efficacité à la parole.

Anne Régent-Susini souligne que les apostrophes, du fait de leur nature adversative⁴³⁶ sont exploitées dans les oraisons funèbres pour les mêmes raisons et avec les mêmes réserves qu'au théâtre (2020, 389). Elles promeuvent aussi bien une « disjonction provocante » (2020, 396) qu'elles assurent la cohérence du discours. Au théâtre, leurs effets sont similaires que les

⁴³³ Le Père Jouvancy souligne dans son *Ratio discendi et docendi* (1725): « Une pièce sérieuse dans laquelle les mœurs sont bien réglées produit un fruit incroyable parmi les spectateurs, et souvent même compte plus, pour les conduire à la religion, que les sermons des plus grands prédicateurs » cité par Hélène Baby et Alain Viala dans *Le théâtre en France* (Viala 2014, 166). Les vertus pédagogiques du théâtre en font un lieu privilégié d'édification morale où les discours didactiques occupent une place de choix.

⁴³⁴ L'abbé d'Aubignac fait remonter à cette tradition l'origine des accointances entre les discours religieux et le théâtre : « De cette institution vint la coutume de jouer sur le Théâtre les histoires Saintes tirées de la Bible et des autres Ecrivains ; et ces représentations étaient faites dans les Églises, et souvent mêlées aux prédications publiques, [...] » (2011, 451).

⁴³⁵ Nous renvoyons à l'ouvrage d'Anne Régent-Susini, *Bossuet et la rhétorique de l'autorité* pour une étude complète de la question (2011).

⁴³⁶ Chapitre 4, I, A.

apostrophés soient présents ou absents, animés ou inanimés. L’apostrophe apporte une solution de continuité entre l’orateur et ses destinataires, mais également entre le monde humain et le monde divin.

Ainsi, Polyeucte entrant comme une furie dans le temple de Jupiter s’adresse à la foule en ces mots : « **Oyez**, dit-il ensuite, **oyez, peuple, oyez tous** » (Corneille, *Polyeucte*, III, 2, v.840) avant de se lancer dans un long couplet à la gloire de Dieu qui renoue avec le style biblique (notamment à travers l’emploi des adjectifs épидictiques) sans perdre de vue la visée persuasive soutenue par les anaphores « seul » et « lui seul » (v. 843-850) et la modalité assertive⁴³⁷. Cependant, l’apostrophe englobante « peuple » (v. 840) au singulier avec déterminant zéro pour étendre au maximum son extensité, en collaboration avec le pronom totalisant « tous », associée aux impératifs réitérés, annonce la fin du discours. Celle-ci opère un retour à l’adresse particulièrement efficace car il énonce une condamnation afin de susciter l’indignation : « **Vous** adorez en vain des monstres impuissants » (v. 851). Si le cœur de la prédication escamote le destinataire du message, le début et la fin énoncent la présence de celui-ci et encadrent tout le propos pour en baliser la destination. C’est grâce à son discours inspiré, et malgré l’insertion de ses propos dans la réplique de Stratonice que la foi de Polyeucte l’érige en garant de la chrétienté devenu missionnaire de la foi au sein d’un monde païen.

On retrouve les mêmes effets lorsqu’il s’agit d’un discours produit par une autorité religieuse d’origine païenne. Le personnage de Calchas dans l’*Iphigénie* de Rotrou en est un exemple remarquable. Lorsqu’il arrive sur scène pour effectuer le sacrifice d’Iphigénie, le rôle ingrat qui lui est dévolu demande de justifier son autorité. C’est ainsi qu’il aborde le personnel tragique avec à la bouche ce discours qui mêle adresse et énoncés d’autorité :

CALCHAS.
Faites aux droits du Ciel céder ceux de nature,
Servez le Créateur contre sa créature,
Déferez ce respect à son autorité,
Et ne lui **niez** pas ce qu’il **vous** a prêté.
S’il a jeté les yeux dedans **votre** famille, [...]
Le choix qu’il en a fait marque sa pureté,
Et sa mort est un fruit de sa virginité.

(Rotrou, *Iphigénie*, V, 1, v. 1471-1478)

Les quatre premiers vers sont structurés autour des impératifs dans une indistinction entre un *vous* pluriel et un *vous* de politesse destinée à combattre les réticences d’Agamemnon avec plus

⁴³⁷ Anne Régent-Susini consacre un développement au style assertif des discours de Bossuet qui se traduit par une tendance constante dans les sermons à être renforcés par des vecteurs d’autorité énonciative qui vont dans le même sens, parmi lesquels la répétition joue un rôle prépondérant en tant que figure pédagogique (2011, 369-375).

de conviction. Ce n'est qu'au vers 1476 avec la mention de « votre famille » que l'on comprend que ce discours d'édification morale vise prioritairement Agamemnon. Le discours gagne en autorité parce que les impératifs, formes verbales adressées, introduisent une phrase qui alterne entre discours ancré de l'hypothèse et énonciation désancrée dans la deuxième partie qui exprime la conséquence. Cette introduction pose ainsi l'autorité du sacrificateur qui reprend la parole après la prière de Ménélas à Diane, pour finalement engager un discours de persuasion à destination de l'ensemble du camp d'Agamemnon afin que le sacrifice se tienne. Il se lance alors dans une longue tirade où la justification de son autorité n'intervient qu'à la fin. Pour gagner la confiance de son auditoire, il commence par recourir au lieu de la pitié en se montrant touché pour les mêmes raisons que lui :

Dieux ! J'entends ce discours, et **nous** sommes en peine
 Pourquoi le Ciel permet l'enlèvement d'Hélène,
 Sur qui peut justement éclater son courroux,
 Si voyant ce mépris, il éclate sur **nous** ! (v. 1507-1510)

L'interjection remplit son rôle émotif et l'emploi exceptionnel de la P1 mime une émotivité relayée par « nous » inclusif introduit dès le vers 1507 et qui structure la tirade. S'incluant dans les peines et les malheurs de son auditoire, l'orateur religieux qu'est Calchas gagne son écoute par le biais de l'empathie, ce qui lui permet d'introduire une suite de constats personnalisés qui relate les différents gains et succès de l'armée d'Agamemnon : « **Nous** avons des captifs jusqu'au profond des mers, / **Nous** avons des sujets jusqu'au milieu des airs » (v. 1521-1522). L'accumulation dans l'énoncé des bienfaits met en confiance, d'autant plus que l'orateur s'implique. Mais c'est pour mieux asséner ses vérités et mettre le *vous* au centre de sa péroraison :

C'est lui qui sur **vos** fronts a mis **votre** couronne,
Vos sujets, **vos** enfants, c'est lui qui **vous** les donne,
 Et **votre** complaisance à peine se résout
 À donner une chose à qui **vous** donne tout ;
 Bien refusé, au Ciel le sang d'Iphigénie,
 Il saura bien l'avoir, si l'on le lui dénie.
 Celui de tous les Grecs et de tous les mortels,
 Peut s'il veut dès ce soir arroser ses autels,
 Et s'il veut à ses pieds voir tout le monde en poudre,
 Il n'en peut à ses mains coûter qu'un coup de foudre.
 Hélas ! Les Dieux, **Seigneur**, qui **vous** parlent par **moi**,
Vous puissiez affranchir des maux que **je** prévois :
 Mais **je** crains bien pour **vous**, que sourd à leur requête,
Vous ne payez un jour de **votre** propre tête,
 Et que **m'**ayant commis à payer de leur part,
Vous ne **vous** repentiez et de **m'**avoir cru trop tard. (v. 1531-1546)

Le premier quatrain est construit sur le mode de l'emphase où le pronom personnel introduit une série de prédicats qui montrent toute la dépendance de la P5 à « lui » (v. 1531), *via* les

déterminants possessifs. Par la suite, l'énoncé adopte délibérément le format d'une leçon désubjectivée énoncée au présent gnomique et au futur prophétique, phénomène habituel dans le discours autoritaire qui alterne souvent énoncés personnalisés et énoncés généraux. Le retour à l'adresse directe sous la forme d'un *vous* de politesse atteste que cette leçon de religion sur la puissance des dieux est destinée à Agamemnon apostrophé « Seigneur » (v. 1541), ce que confirmera le reste de la scène qui constitue en grande partie un échange de stichomythies entre les deux hommes. La P1 qui s'était faite discrète revient en force pour confirmer son autorité gagnée par une énonciation inspirée : « Les Dieux [...] qui vous parlent par moi » (v. 1541) transforme tout ce qui vient d'être énoncé en un discours d'inspiration religieuse qui asservit le *vous* à l'autorité de ce *je*. Son ton devient presque menaçant. Dans la suite de la scène, Calchas poursuit la même alternance entre énoncé ancré et énoncé désancré⁴³⁸ qui ne trahit aucune émotion de sa part, assure sa posture et met en défaut l'interlocuteur qui ne se laisse pas gagner immédiatement⁴³⁹.

On reconnaît donc l'autorité du prédicateur à cette parfaite maîtrise des marques de l'intersubjectivité qui ne sont employées qu'à dessein, et à ce recours constant à l'autorité divine par le biais d'énoncés sentencieux. Le discours fonctionne sur la variation entre les modalités d'énonciation afin d'éviter la sclérose. Le personnage mû en orateur à la fois impose un discours largement constitué par un phénomène d'innutrition, puisqu'il y intègre des propos de facture autoritaire qui sont comme reçus de plus haut, conformément à l'éloquence d'un prédicateur :

Alliant ostentation et persuasion du vrai, la prose bossuétiste se révèle en effet constamment tendue entre un discours débrayé, apodictique, transcendant en apparence toute situation d'énonciation singulière, et un discours embrayé où un *je* tente ouvertement de persuader un *tu*, dans la singularité de sa présence *hic* et *nunc*. (Régent-Susini 2011, 748-749)

L'alternance entre une parole autoritaire surplombante et s'imposant presque comme d'elle-même et des énoncés davantage personnalisés visant ouvertement à émouvoir l'interlocuteur est typique du style de la prédication religieuse. Cependant, ces types de discours restent rares sur la scène, car plutôt réservés à un théâtre religieux qui depuis les années 1630, se restreint

⁴³⁸ L'alternance devient particulièrement remarquable lorsqu'elle a lieu au sein d'un même vers : « C'est un lâche devoir que l'honneur **vous** défend » (v. 1553), où la première partie du vers est désancrée à travers le GN déterminé par un indéfini à valeur généralisante et la subordonnée qui le complète et contient une marque pronominale d'adresse.

⁴³⁹ On retient que le dispositif mis en place par Rotrou pour montrer l'autorité linguistique de Calchas connaît des failles. Agamemnon cède au sacrifice à contrecœur en fin de scène en ne promettant qu'une seule chose : son propre sacrifice pour accompagner celui de sa fille. Lorsque Calchas exécute Iphigénie à la scène 3 de l'acte V, son geste s'accompagne d'un discours qui mêle les modalités énonciatives de la prière à celles du sermon ; mais il est interrompu par l'intervention d'un *deus ex machina*, matérialisé par l'avènement de la déesse Diane sur scène qui arrache elle-même Iphigénie qu'elle consacre, mettant ainsi à mal l'autorité des hommes et particulièrement de celui qui représente les dieux sur terre pour montrer que la toute-puissance est exclusivement du côté des dieux.

plutôt aux représentations données dans les collèges. L'abbé d'Aubignac lui-même, lorsqu'il évoque les discours didactiques, recommande d'éviter de parler de religion sur scène (2011, 456). Ce que nous interprétons initialement comme une contamination du discours théâtral par l'art de la prédication correspond donc plutôt, en réalité, à une variation stylistique sur un thème d'origine non pas chrétienne mais païenne.

B. De l'alternance entre un discours adressé et un discours sentencieux : la visée didactique du discours tragique

L'élargissement de la posture d'autorité propre au prédicateur en dehors d'un discours religieux croise le problème de la sentence, forme discursive particulièrement chère au théâtre classique, notamment à Corneille, relevée par l'abbé d'Aubignac :

J'entends donc par les Discours Didactiques ou Instructions, ces Maximes et ces propositions générales qui renferment des vérités communes, et qui ne tiennent à l'Action Théâtrale que par application et par conséquence ; où l'on ne trouve que des discours qui sont propres seulement pour instruire les Spectateurs aux règles de la vie publique, et non pour expliquer quelque Intrigue du Théâtre. (2011, 437)

En tant que discours autonomes à valeur morale, elles servent la visée du *docere* et peuvent être extraites de leur contexte. Tout comme pour les apostrophes, d'Aubignac recommande cependant de ne pas les multiplier⁴⁴⁰. Elles doivent en outre être utiles à l'action et leur prononciation dépend des lois de la nécessité dans laquelle se trouve un personnage. Il est nécessaire de les intégrer au mieux dans la tirade bien qu'il s'agisse des formules les plus dépersonnalisées qui soient, isolées dans le discours du fait de leur absence de lien stylistique et grammatical avec le contexte (Beugnot 1994, 320). En elles-mêmes, les sentences n'occupent pas notre propos puisqu'il s'agit d'énoncés généralisants au présent (ne contenant donc pas de marques personnelles grammaticales et nominales), formant une seule phrase et n'étant pas introduits par un adverbe ou une conjonction de coordination (Scherer 2014, 326-327). Toutefois, si nous souscrivons à cette définition grammaticale de la sentence, il nous semble que leur insertion et leur portée didactique dépendent d'un contexte énonciatif qui les rend saillantes par contraste.

⁴⁴⁰ Dans le chapitre qu'il réserve aux discours généraux, exemples à l'appui, il recommande de personnaliser les sentences, il faut « des propositions universelles en faire des considérations particulières ; car par ce moyen le Poète ne se rend pas suspect de vouloir instruire le Spectateur par la bouche de ses Acteurs ; et ses Acteurs ne sortent point de l'Intrigue, qui les oblige d'agir et de parler » (Aubignac 2011, 444). Étrangement, même devant un Grand, la substitution d'un discours personnalisé à une sentence rend le langage moins pompeux, plus naturel et sans doute plus familier. L'accointance entre l'art de la conversation et le dialogue théâtral semble être au fondement de ce raisonnement.

Jacques Scherer proscrit ainsi la caractérisation en sentences d'un énoncé qui serait initialement ancré avant de tourner à la vérité générale (Scherer 2014, 325), telle qu'est la fameuse phrase prononcée par Rodrigue : « **Je** suis jeune, il est vrai : mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années » (Corneille, *Le Cid*, II, 2, v. 405-406). Le fait que la première partie de la phrase effectue une énonciation subjective annule l'effet sentencieux du distique parce que l'énoncé général implique une conséquence particulière, propre à Rodrigue, pour reprendre les termes de d'Aubignac. À l'inverse, Bernard Beugnot (1994, 320-321), reconnaît certains énoncés contenant des marques d'interlocution comme des « expressions sentencieuses » souvent propres à la parlure des rois et des conseillers, qui assortissent leur discours de ces formes « oraculaires » pour leur conférer une plus grande autorité oratoire, à l'instar de cette réplique de Pompée : « **Je** perdrai qui **me** perd, ne pouvant **me** sauver » (Corneille, *La Mort de Pompée*, II, 4, v. 675) où le polyptote sur le verbe « perdre » concentre en un hémistiche une argumentation balançant entre un futur oraculaire et un présent de vérité générale là où le deuxième hémistiche sent la pointe. L'expression brillante et sentencieuse tend ici vers une pointe qui nuirait à son sérieux par la concentration des figures. Personnalisée, la sentence devient un objet instable alors même que sa vocation première est d'imposer son autorité. C'est en distinguant la sentence du discours sentencieux, c'est-à-dire, sous l'influence d'une ou plusieurs sentences ou prenant des allures de sentence, que nous redonnerons à cette formule tout son relief rhétorique.

Il s'agit là d'une réalisation stylistique du langage qui est davantage propre à Viau, Rotrou et surtout Corneille, non pas que Racine ne crée aucune sentence mais simplement parce que ce recours à la *doxa* sur le mode du contraste avec le discours adressé est pratiqué avec moins d'assiduité chez ce dernier⁴⁴¹. L'enjeu pour le dramaturge est de faire sentir que la sentence s'élève au-dessus du discours, comme si les guillemets qui l'encadreraient dans les écrits du XVI^e siècle notamment fournissaient des indications sur la diction et le jeu de l'acteur la récitant :

⁴⁴¹ En revanche, Racine alterne régulièrement des énoncés à la P1 et des énoncés où ce dernier *je* est désubjectivisé dans une P3 : « Racine réfrène le chant lyrique du Moi : il aime mettre dans la bouche de ses personnages un IL (ELLE) OBJECTIVANT, en alternance avec le MOI, ses personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne » (Spitzer 1970, 221). La leçon d'objectivation ne prend pas une valeur universelle et reste appliquée à la situation d'un personnage en particulier. Si effet moralisateur il y a, il repose sur une inflexion pathétique et laisse une moins forte impression didactique que dans les alternances entre sentences et discours personnalisé de Rotrou et Corneille. De même, Pierre Larthomas remarque que l'insertion des sentences chez Racine est plus discrète que chez ses contemporains, elles interviennent plutôt au sein d'une tirade où les marques d'intersubjectivité sont peu nombreuses, formant un morceau clos sur lui-même ; elles sont dissimulées dans des interrogations ou bien dissoutes dans une phrase personnalisée et donc rendues imperceptibles sur le plan de la syntaxe (2005, 396-397).

Mais pour le dramaturge, dont nous essayons de reconstituer le travail, le problème de la sentence consistera à faire sentir à son public que les vers-sentences sont d'une autre nature que les alexandrins ordinaires. Il faut que les sentences se détachent nettement d'un dialogue toujours personnel, au-dessus duquel elles s'élèvent pour proclamer des idées générales. C'est donc à une technique de séparation, d'isolation de la sentence que l'auteur aura recours. (Scherer 2014, 328)

Le but visé est de créer l'admiration pour le discours qui s'élève et parle alors à un plus grand nombre. Le phénomène est clair lorsque la sentence vient éclairer le discours personnalisé dans lequel elle s'intègre :

On ne peut mieux tomber du trône, qu'au Cercueil,
L'ardeur de commander trop puissamment convie,
Pour **me** la faire perdre en **me** laissant la vie ;
Et **Roi j**'ai reconnu que la possession
Qui refroidit l'amour accroît l'ambition.

(Rotrou, *Cosroès*, V, 3, v. 1502-1506)

Dans une scène d'affrontement, Mardesane justifie sa position en faisant alterner les énoncés sentencieux à valeur générale avec des énoncés personnalisés montrant qu'il destine la leçon qu'il énonce aussi bien à son frère qu'au public. La dernière phrase de ce passage illustre cet habile procédé : la sentence s'inscrit dans une subordonnée complétive qui dépend d'une proposition principale introduite par la P1. Par ces procédés de dépendance à une énonciation subjective, la sentence dédouble ses capacités argumentatives au sein du dialogue, elle place le discours du personnage sous l'autorité d'une *doxa* censée justifier ses choix et ses actions fortement intégrée au propos.

Comme elle repose sur une fonction régulatrice, la sentence garantit sa valeur argumentative en rattachant le discours du personnage à l'histoire (Beugnot 1994, 327-30). Dans cette perspective, Cléopâtre y a recours pour mettre à distance ses sentiments lors d'un entretien avec sa confidente où celle-ci lui parle comme si elle était sa conscience et lui fait voir toutes les contradictions qu'implique son amour pour César. Cléopâtre se justifie de la sorte de la mise à distance de ses sentiments qui heurtent ses intérêts politiques :

Les princes ont cela de leur haute naissance :
Leur âme dans leur sang prend des impressions
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.
Leur générosité soumet tout à leur gloire :
Tout est illustre en eux quand ils daignent se croire ;
Et si le peuple y voit quelques dérèglements,
C'est quand l'avis d'autrui corrompt leurs sentiments.

(Corneille, *La Mort de Pompée*, II, 1, v. 370-376)

Cet énoncé apparemment dépersonnalisé semble être formulé pour s'autoconvaincre. En effet, le GN « les princes » (v. 370) pourrait aisément être remplacé par un *je* ainsi que toutes les marques de la P3 qui émaillent ces sept vers, même s'il est assez original pour la sœur d'un roi de parler de la sorte. « Le peuple » (v. 375) correspond à la voix de Charmion qui vient de lui

tenir le discours qu'elle retranscrit. En apparence, elle s'exprime pour un cas général mais la sentence, par sa nature explicative et paraphrastique des propos précédemment échangés, vient élever leur débat au niveau du cas général. À cette occasion, la disparition de la P1 n'est qu'apparente, puisqu'en réalité elle innerve le discours en profondeur.

D'un point de vue dramaturgique, la sentence se place plus volontiers dans les propos du confident qui recueille les paroles du personnage, les intègre et s'exprime après lui comme le ferait sa conscience. Ainsi Albiane, lorsqu'elle tente de convaincre Camille de choisir la voie de la raison suite au choix de son oncle de lui donner Pison pour époux, s'exprime de la sorte :

C'est la gêne où réduit celles de **votre** sorte
La scrupuleuse loi du respect qu'on leur porte.
Il arrête les vœux, captive les désirs,
Abaisse les regards, étouffe les soupirs,
Dans le milieu du cœur enchaîne la tendresse,
Et tel est en aimant le sort d'une princesse,
Que quelque amour qu'elle ait et qu'elle ait pu donner,
Il faut qu'elle devine et force à deviner.
Quelque peu qu'on lui die, on craint de lui trop dire,
À peine on se hasarde à jurer qu'on l'admire,
Et pour apprivoiser ce respect ennemi
Il faut qu'en dépit d'elle elle s'offre à demi.
Voyez-**vous** comme Othon saurait encor se taire,
Si **je** ne l'avais fait enhardir par **mon** frère ?

(Corneille, *Othon*, III, 1, v. 813-826)

Sa réplique commence par une phrase à portée générale qui contient un indice de personnalisation du discours, soulignant que le discours sentencieux qui s'enclenche est prononcé à destination de cette P5. Ensuite, il apparaît évident qu'au milieu de cette discussion galante, les sentences sur les lois de l'amour envers une princesse sont probablement une manière de rehausser le discours à un niveau moral plus acceptable. À nouveau, le passage sentencieux correspond tellement à la situation de l'interlocuteur qu'un rien suffirait à remplacer les indices de P3 par des P5 de politesse. La fin de la réplique le confirme dans son retour à l'adresse : l'interrogation portant sur le verbe « voir » (v. 825), compris dans un sens figuré, confirme que le passage qui précède a vocation d'exemple et doit expliciter par les lois générales une situation particulière.

Corneille ne cache pas son goût pour les sentences « qu'on y peut semer presque partout » parce que bien dosées et justement disposées, elles font montre de l'art du poète : « mais il en faut user sobrement, les mettre rarement en discours généraux, ou ne les pousser guères loin, surtout quand on fait parler un homme passionné » (Corneille 1987, 120). Il s'agit de véritables parenthèses, qui peuvent, à condition de ne pas se multiplier, briller par leur rareté ;

pour demeurer vraisemblable au sein du discours toutefois, le décrochement vers la sentence doit rester visible chez Corneille – contrairement à ce qu’il en chez Racine.

Si elles entretiennent un dialogue fructueux avec les passages personnalisés du discours, les sentences fonctionnent aussi régulièrement comme des moyens habiles de se sortir d’un dialogue à peu de frais, presque dans une pirouette et d’une manière qui force souvent l’admiration. La fin de la scène d’exposition de *Suréna* de Corneille trahit une montée de l’émotion dans le discours d’Eurydice qu’Ormène parvient à mettre à distance par cette sortie fulgurante qui signale aussi la clôture de la scène :

L’amour, dès qu’il le veut, se fait un privilège ;
Et quand de se forcer ses désirs sont lassés,
Lui-même à n’en rien taire il s’enhardit assez.

(Corneille, *Suréna*, I, 1, v. 146-148)

Même dans la bouche de la confidente et non du personnage principal, que l’on observe en proie à la chaleur d’un discours passionné, cette sentence donne le ton de la pièce en même temps qu’elle commente l’attitude d’Eurydice en la mettant à distance. Le spectateur ne peut qu’admirer l’art du poète qui a placé cette sentence juste après une réplique qui se termine par des énoncés pressants multipliant les marques de la P1 et de la P2 :

Je la vois : **force**-la, si **tu** peux, à parler ;
Force-moi, s’il le faut, à ne lui rien celer.
L’oserai-**je**, grands dieux ! Ou plutôt le pourrai-**je** ? (v. 143-145)

Cette transition passionnée vers l’entrevue avec Palmis est tempérée par la sentence d’Ormène qui répond justement par la négative, arguant que l’amour ne peut se dissimuler derrière ces demandes pressantes de se taire et de faire parler autrui.

L’effet brillant contrastif de la sentence apparaît d’autant plus lorsqu’elle est prononcée par un personnage de premier plan. L’entrevue houleuse entre l’empereur Galba et sa nièce Camille, par exemple, se termine sur ces propos qui tempèrent la colère des deux interlocuteurs et assurent également la position d’autorité de l’empereur :

Le devoir désunit l’amitié la plus forte,
Mais l’amour aisément sur ce devoir l’emporte,
Et son feu qui jamais ne s’éteint qu’à demi,
Intéresse une amante autrement qu’un ami.
J’aperçois Vinius. Qu’on **m**’amène sa fille.
J’en punirai le crime en toute la famille,
Si jamais **je** puis voir par où n’en point douter ;
Mais aussi jusque-là **j**’aurais tort d’éclater.

(Corneille, *Othon*, V, 1, v. 1529-1536)

Le partage des deux quatrains fait apparaître dans toute son évidence la force du discours dépersonnalisé qui adopte le même pouvoir de conviction qu’un oracle. Évidemment, cette

sentence est une mise en garde à destination de Camille, mais son autorité contamine le quatrain qui lui succède, qui contient un ordre et une menace dans un système hypothétique alliant le présent et le futur et formulant une éventualité, à la différence de l'irréel ou du potentiel du système alliant l'imparfait et le conditionnel.

Si nous ne nous étendons pas davantage sur les sentences, qui ont fait l'objet de nombreuses études, particulièrement à propos du théâtre de Corneille⁴⁴², c'est parce qu'elles ne concernent notre propos que par contraste. Sans contester leur valeur autoritaire, notre hypothèse est qu'elles confèrent aux discours personnalisés un surcroît de crédibilité en même temps que ceux-ci leur confèrent leur valeur brillante par contraste. Les sentences engagent ainsi un dialogue avec le reste du discours dont l'autorité rejaillit des deux côtés.

C. Un discours inspiré et inspirant : une tension vers le sublime

Le peu d'exemple de prédications pures que nous relevons s'explique par le fait que cette sorte d'instruction religieuse n'est pas la bienvenue au théâtre ; l'abbé d'Aubignac recommande à ce sujet :

De ne point faire de grands discours de morale chrétienne avec les termes et règles de notre Théologie ; car en exhortant le peuple à pratiquer les saints commandements de la loi et à renoncer à la Vie du siècle, cela sent trop la prédication que le temps et le lieu ne peuvent aisément souffrir. (2011, 454)

Pour inspirer, le discours religieux au théâtre use donc d'autres armes, plus stylistiques que théologiques, plus linguistiques que morales. L'exemplarité d'un discours de profession de foi brillant fonctionne mieux que des prédications autoritaires sur scène. Rotrou et Racine sont parvenus à cette délicate mise en œuvre d'un message inspiré dans une langue inspirante à la faveur d'une articulation que relèvent les rhétoriciens de la chaire du XVII^e siècle, celle qui demande que soit conjugué l'effet naturel propre à l'inspiration chrétienne et une architecture plus artificielle qui vise la conversion. La résolution de cette contradiction inhérente à la prédication se trouve dans la promotion d'une rhétorique inspirée redécouverte au XVII^e grâce à la traduction du *Traité du Sublime* de Longin par Boileau :

Il ne s'agit plus en effet de choisir entre l'inspiration et l'art, entre une parole reçue de Dieu pour être transmise et un discours travaillé dans lequel le locuteur s'investit comme « je » : assumant cette tension, le traité de Longin affirme que l'effet de sublime est irréductible à une technique, qu'il est le fruit d'un enthousiasme mystérieux, tout en analysant les moyens rhétoriques qui le caractérisent, mais ce paradoxe

⁴⁴² Nous renvoyons aux travaux de Bernard Beugnot sur la sentence « La sentence [dans le théâtre de Corneille] : problématique pour une étude » (1994, 319-32) ainsi qu'à la thèse d'Elena Garofalo *La sentence dans le théâtre du XVII^e siècle : les tragédies de Pierre Corneille (1635-1660)* (2001) et à son article sur les énoncés sentencieux chez Corneille et Racine (Garofalo 2004).

n'est acceptable que dans la mesure où la réflexion se construit du point de vue du récepteur autant que de celui du locuteur. (Hache 2000, 189)

L'investissement enthousiaste du locuteur dans son discours religieux est donc à l'origine de cette tension qui fournit au style inspiré cet effet à la fois puissant et original.

D'aucuns considèrent le langage de Rotrou comme pompeux et non pas sublime. Si l'association ne va pas de soi, c'est que l'effet sublime émane de dispositions du langage qui tiennent au rythme et à l'inspiration tandis que la pompe se manifeste plutôt dans des figures brillantes. Pourtant, Michèle Bigot les associe volontiers lorsqu'elle décrit la syntaxe de Rotrou (Louvat-Molozay, Bigot, et Moncond'huy 2008, 193-199) et à sa suite, nous relevons cette double perspective concurrente dans la mise en scène de soi comme orateur inspiré. Les deux effets de style visent la même efficacité : éblouir l'auditeur et le spectateur particulièrement dans les tragédies chrétiennes où le sujet transcende l'intrigue.

Pourtant, le style pompeux de Rotrou va à l'encontre d'un langage individualisé. Les pointes tendent à mettre en sourdine l'individualité du personnage pour donner plutôt à voir son point de vue du dramaturge : « Rotrou n'est pas Racine, et sa pratique du discours vise à l'éblouissement plutôt qu'à l'approfondissement » (Rosellini 2008, 124). L'on entend moins sa voix que son opinion à cause des effets de retournement et d'ironie. Le langage de ces personnages se fait oratoire parce qu'il impressionne, confinant souvent au style héroïque ou galant. Genest converti s'exprime sous l'emprise du souffle divin qui l'habite (IV, 7, v. 1275-1282⁴⁴³), d'abord à travers des exhortations :

Et vous, chers compagnons de la basse fortune,
Qui **m'**a rendu la vie avecque vous commune ;
Marcele, et vous Sergeste, avec qui tant de fois,
J'ai du dieu des chrétiens scandalisé les lois ;
Si **je** puis **vous** prescrire un avis salutaire,
Cruels, adorez-en jusqu'au moindre mystère,
Et **cessez** d'attacher avec de nouveaux clous,
Un dieu, qui sur la croix daigne mourir pour **vous,**
Mon cœur illuminé d'une grâce céleste...

(Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, IV, 7, v. 1287-1295)

Les apostrophes varient sur la gamme de l'épidictique allant de l'éloge fait d'attachement intime (« chers compagnons de la basse fortune » vers 1287) au blâme (« cruels » vers 1292) en passant par la neutralité de l'interpellation par le NP. Fort d'une autorité qui émane de l'Esprit Saint tombé sur lui, Genest prend lui-même l'initiative de faire tomber les masques et

⁴⁴³ En II, A, nous proposons de lire les apostrophes à Dieu lancées par Genest dans cette réplique initiale comme l'instauration d'un dialogue inspiré entre l'homme et le converti. Cette hypothèse fondée sur l'analyse de l'interlocutivité de la réplique ainsi que sur l'attitude déclamatoire de Genest la prononçant autorise à lire les répliques qui la suivent comme des discours inspirés.

de briser l'illusion théâtrale en s'adressant à ceux qui l'entourent avec leurs prénoms originaux et non leurs noms de personnages. Il les interpelle pour remuer ce qu'il y a de plus intime chez eux, porté par un souffle divin qui se traduit dans le rythme de ces alexandrins qui ne forment qu'une seule longue phrase. S'enchaînant comme d'elle-même par les juxtapositions et restreignant provisoirement la désignation de soi au strict minimum, celle-ci n'intervient que pour faire état d'une expérience personnelle qui se veut exemplaire. Cette double ouverture vers un langage inspiré assoit la posture de l'orateur qui peut se confesser dans un discours, qui, quoique non adressé, n'en est pas autant moins exemplaire :

Dedans cette action, où le ciel s'intéresse,
 Un ange tient la pièce, un ange **me** r'adresse ;
 Un ange par son ordre, a comblé **mes** souhaits,
 Et de l'eau du baptême, effacé **mes** forfaits ;
 Ce monde périssable, et sa gloire frivole,
 Est une comédie où **j'**ignorais **mon** rôle ;
J'ignorais de quel feu **mon** cœur devait brûler,
 Le démon **me** dictait, quand Dieu voulait parler ;
 Mais depuis que le soin d'un esprit angélique,
Me conduit, **me** r'adresse, et **m'**apprend **ma** réplique,
J'ai corrigé **mon** rôle, et le démon confus,
M'en voyant mieux instruit, ne **me** suggère plus ;
J'ai pleuré **mes** péchés, le ciel a vu **mes** larmes,
 Dedans cette action, il a trouvé des charmes,
M'a départi sa grâce, est **mon** approbateur,
Me propose des prix, et **m'**a fait son acteur. (v. 1299-1314)

Filant la métaphore du *theatrum mundi*⁴⁴⁴, Genest se décrit comme objet de la grâce divine qui parle par lui et agit sur lui (la plupart des pronoms personnels clitiques sont dans cette position de COD ou COI). Lorsque la P1 n'est pas objet, elle est sujet de verbes comme « ignorais » ou « ai pleuré », autant d'attitudes où le « je » subit l'action du verbe. La posture de Genest est humble et son style paratactique semble renoncer à la grandiloquence. La grâce qui l'habite lui permet d'être éloquent sans recourir aux figures pompeuses du langage qui était le sien avant la révélation⁴⁴⁵. Après avoir reçu la grâce divine, Genest recourt à un langage dépouillé des

⁴⁴⁴ Jacques Morel analyse néanmoins comme une pointe fondée sur une confusion volontaire entre le sens propre et le sens figuré le vers 1304 qui initie la métaphore : « une comédie où j'ignorais mon rôle » (2007, 308) ; comme quoi, l'art de la pointe n'est pas toujours incompatible avec un style oratoire inspiré.

⁴⁴⁵ Michèle Bigot relève plusieurs quatrains exemplifiant le style pompeux de Genest avant la révélation. Ceux-ci appartiennent aux passages les plus lyriques de la tragédie :

Dieux, prenez contre **moi ma** défense et la **vôtre** ;
 D'effet, comme de nom, **je me** trouve être un autre ;
Je feins moins Adrian, que **je** ne le deviens,
 Et **prends** avec son nom, des sentiments chrétiens ; [...]. (II, 4, v. 401-404)

Dans ce quatrain performatif qui énonce la transformation, elle est rendue apparente par la mention de la P1 de part et d'autre de la césure du vers 401. Chaque vers opère un retournement du sens matérialisé dans une chute, que ce soit dans l'étrange juxtaposition elliptique du vers 401 ou dans le zeugma du vers 404 ; tout mime le retournement mais cette fois, la P1 est active, contribuant justement à la mise en œuvre du style pompeux.

ornements de la pointe et peut alors s'exprimer comme un personnage inspiré et inspirant. Le *je* renaît dans la langue qui devient celle du prédicateur chrétien, sublime parce qu'inspirée et entraînant naturellement la conversion.

Cette délicate articulation entre langue sublime et effets grandiloquents frôlant la pompe est souvent le produit d'une parole incarnée en P1 mais qui vise une influence plus large que celle du seul interlocuteur. Le langage de Joad dans *Athalie* de Racine est particulièrement révélateur du phénomène paradoxal qui habite la parole de prédication⁴⁴⁶ : celle-ci se doit d'être autoritaire donc d'imposer un *je* fort, mais en même temps, la P1 doit constamment souligner que l'autorité qui émane de sa parole ne lui appartient pas, qu'elle émane d'une plus grande force, celle de Dieu. La figure du prédicateur doit donc s'ériger en médiateur de Dieu sur scène, adopter un langage sublime et faire preuve d'une autorité subtilement intégrée à sa P1, sans que les coutures en soient apparentes. Ainsi, s'appêtant à chanter la gloire de Dieu, il décrit la descente de l'Esprit Saint sur ses paroles de la sorte :

Mais d'où vient que **mon** cœur frémit d'un saint effroi ?
Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de **moi** ?
C'est lui-même. Il **m'**échauffe. Il parle.
Mes yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant **moi** se découvrent.
Lévites, de **vos** sons **prêtez-moi** les accords,
Et de ses mouvements **secondez** les transports.

(Racine, *Athalie*, III, 7, v. 1129-1134)

Par cette introduction, Joad annonce que son langage se transfigure, qu'il s'appête à parler sous l'inspiration divine et que son *je* s'en trouvera transfiguré. La récurrence du pronom de P1 à la forme tonique découvre cette transformation. Il est en posture d'objet à la rime dans une interrogation fermée puis en complément locatif dans le groupe « devant moi » (v. 1132) pour signifier cette distance avec soi et la prise de possession de sa parole par une voix plus forte. Enfin, après l'impératif, il annonce que la parole du *je*, fortifiée par le réveil du Seigneur, sera sublimée par la musique :

JOAD.
Cieux, écoutez ma voix.
Terre, prête l'oreille.
Ne **dis** plus, ô **Jacob**, que **ton** Seigneur sommeille.
Pécheurs disparaissez, le Seigneur se réveille.

Ici recommence la symphonie, et Joad aussitôt reprend la parole.

⁴⁴⁶ À propos du *je* de Bossuet dans ses écrits religieux, Anne Régent-Susini souligne : « le repli derrière l'Autorité suprême permet en outre à Bossuet de conserver le caractère d'humilité qui doit être celui de toute parole authentiquement chrétienne, tout en asseyant le pouvoir de son discours. L'autorité qu'il revendique ne lui appartient donc nullement en propre, certes, mais ses paroles et sa personne même n'en bénéficient pas moins » (2011, 733). Le prédicateur doit s'ériger en médiateur de Dieu sur la scène du monde.

[...]

Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide !

Des prophètes divins malheureuse homicide.

De son amour pour **toi ton** Dieu s'est dépouillé.

Ton encens à ses yeux est un encens souillé.

Où menez-**vous** ces enfants, et ces femmes ?

Le Seigneur a détruit la reine des cités.

Ses prêtres sont captifs, ses rois sont rejetés.

Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solennités.

Temple, renverse-toi, cèdres, jetez des flammes.

Jérusalem, objet de ma douleur,

Quelle main en ce jour t'a ravi tous **tes** charmes ? (v. 1139-1154)

Les apostrophes « Cieux » (v. 1139) et « Terre » (v. 1140) soulignent que la parole s'élève à un niveau qui dépasse l'humain. Le ton autoritaire, servi par les nombreux impératifs, que prend alors Joad est justifié par le fait qu'il parle au nom de l'autorité divine. Ainsi, l'apostrophe à Jacob, figure biblique, embraye un discours adressé qui prévient, voire menace : le Dieu vengeur de l'Ancien Testament veille. Le ton grondant de ce discours ainsi que son contenu menaçant emprunte celui des prédications visant à effrayer⁴⁴⁷. En même temps, l'hétérométrie de ces quelques vers contribue à leur caractère sublime, cette parole habitée est en plus prononcée avec des changements de souffle. Lorsque la musique reprend, la menace se meut en déploration et à ce moment, le *je* n'ayant toujours pas reparu, les apostrophes aux réalisations terrestres de la puissance divine sont plus pathétiques car elles appellent à un bouleversement de tous les éléments. La régularité des alexandrins n'est alors presque plus interrompue, comme si cet indice rythmique soulignait que la parole revient à un niveau plus humain. Grâce à l'autorité des apostrophes, à l'inspiration de l'Esprit Saint qui transfigure la P1 capable de s'oublier pour parler comme Dieu, les paroles de Joad proférées dans un souffle poétique acquièrent une dimension sublime.

La parole autoritaire du prédicateur inspiré n'est donc pas incompatible avec un effet sublime. Au contraire, c'est le *je* qui en garantit les effets, à partir du moment où celui-ci se montre porté par le souffle divin. À rebours d'un style sentencieux, le langage des personnages gagnant une autorité sur le discours se joue dans des énoncés personnalisés en P1. En effet, la plupart des passages de tragédie relevés comme étant sublimes par les commentateurs « [...] sont l'expression même d'un "je", d'un sujet parlant et désirant – ce en quoi paradoxalement elles ont quelque chose du "lieu commun" : il n s'agit plus alors de la généralité, mais plutôt de l'universelle particularité » (Hache 2000, 382). Grâce à la mise en scène de discours inspiré en

⁴⁴⁷ Le vers 1142 rappelle notamment certains passages de Bossuet : « Tremblez, tremblez, pêcheurs endurcis, devant la colère qui vous poursuit ! » *Premier sermon sur la providence* (1656).

particulier, mais plus généralement par son énonciation directe, le théâtre devient donc le genre par excellence de l'expression sublime, inspirant l'exemplarité.

Lorsqu'un personnage adopte le ton de la prédication, il fonde son autorité linguistique sur un jeu conscient sur les modalités d'énonciation. L'intégration du destinataire à son discours ne se fait qu'au prix d'une mise en sourdine d'un *je* qui pour autant, doit rester une autorité impressionnante. Usant des ressources de la sentence tout comme de celles du discours personnalisé, le style de la prédication inspirée, s'il est reconnaissable dans des passages parlant de Dieu, contamine également des discours sans contenu religieux. En dernier lieu donc, c'est au cœur même des contradictions stylistiques des passages inspirés que se jouent une réorientation du discours de telle sorte qu'il soit à son tour aussi bien séduisant qu'inspirant.

Conclusion partielle : du dialogue tragique au dialogue générique

L'étude des marques de l'interlocution dans un contexte large montre qu'au sein même des tragédies, le figement formel en dialogue ou monologue n'est pas systématique. Le dialogue tend au monologue et inversement. L'on reconnaît l'écriture tragique à cette dialectique permanente, entre la recherche de l'autre dans le dialogue et le repli sur soi monologal. Cette contradiction rencontre un phénomène d'innutrition culturelle qui rend saillante la transgénéricité à l'œuvre dans l'énonciation. La personnalisation des tirades et répliques tragiques se caractérise par des phénomènes d'emprunts à d'autres genres littéraires qui renforcent ou distendent le paradoxe interlocutif. Les formes d'énonciation de la poésie lyrique du XVII^e siècle, des écrits de la Bible ou de la prédication religieuse concilient une subjectivité flottante avec les exigences d'un discours transitif.

Consciemment ou non, les dramaturges écrivent ainsi des dialogues qui tendent vers d'autres modalités discursives, soit écrites, soit orales témoignant d'un ancrage des tragédies dans leur siècle et leur patrimoine littéraire. Même lorsque le dialogue tragique semble se replier sur les lois du genre, il demeure poreux à d'autres modèles et d'autres genres. Cette subtile transgénéricité de l'énonciation du poème dramatique tragique explique l'exemplarité de cette langue au-delà de son siècle.

L'étude du paradoxe interlocutif qui régit dialogues et monologues selon des modalités entrecoupées a fait émerger que ces contradictions, à divers degrés chez les dramaturges, sont le lieu stylistique de la reconnaissance du dialogue tragique par notre point de vue moderne. À contre-courant d'un regard formaliste sur le fait interlocutif, nous pensons que ce sont les paradoxes mêmes de l'énonciation tragique avec ses zones de stabilité et de mouvance, ses problématiques d'emprunt et de rejet qui déterminent toute sa spécificité et la distinguent des autres dialogues littéraires.

Toutefois, en synchronie, alors que le genre est en pleine construction, ces phénomènes sont aussi le résultat d'une culture rhétorique commune, qui conçoit le discours comme une logique, même quand il est des plus passionnels. La dialectique interlocutive qui caractérise l'énonciation tragique peut alors être étudiée comme une herméneutique qui remonte des faits aux causes pour démontrer que l'incarnation du dialogue rend compte également d'une composition rhétorique aux buts discursifs circonscrits.

TROISIÈME PARTIE :
RHÉTORIQUES
INTERLOCUTIVES

Considérant la prépondérance à la fois naturelle et stylisée des marques de l'interlocution dans le dialogue tragique, nous souhaitons démontrer que leur récurrence ne se limite pas à l'exigence du réalisme conversationnel, ni qu'elle consiste seulement en le résultat d'une contamination stylistique d'autres genres littéraires. Les marqueurs interlocutifs sont également ordonnés à une efficacité du discours en vue de sa réalisation oratoire. Afin d'évaluer cet enjeu, il convient de revenir aux sources offertes par la discipline qui consiste en la fabrique du discours : la rhétorique. Jusque-là, les ressources offertes par la pragmatique linguistique ont fondé l'essentiel de nos analyses. Or, la pragmatique linguistique hérite de la rhétorique ancienne⁴⁴⁸ en ce qu'elle s'attache à retrouver dans les faits linguistiques des preuves d'une visée perlocutoire ou illocutoire de la langue :

Une étude systématique du corpus d'ancien et de moyen français met en évidence que les TA sont très fortement représentés dans les énoncés illocutoires : demande, ordre, mais aussi excuses, et généralement toute forme de négociation explicite. Les TÀ sont surtout utilisés par le locuteur dans des contextes de FTÀ afin de ménager les faces de l'allocutaire. (Lagorgette 2003, 63)

Si l'efficacité pragmatique des TA quant aux actes de langage n'est plus à démontrer, il s'agit maintenant de remonter aux causes du succès de la pragmatique interactionnelle, comme l'ont fait d'autres avant nous⁴⁴⁹ et de trouver des points de convergence entre la performativité pragmatique des termes d'adresse et de désignation de soi avec leur efficacité rhétorique.

Parce que les auteurs du XVII^e siècle rédigent leurs pièces en ayant connaissance, non seulement des trois grands genres de discours rhétorique, mais également de sous-discours dont la connaissance leur était transmise dans les collèges⁴⁵⁰ ; nous avons tout lieu de croire que ce nous nommons aujourd'hui en linguistique pragmatique « énoncés illocutoires » n'était pas autrement conçu que comme *petitio*, *consolatio*, *exprobatio*, etc. c'est-à-dire, un ensemble de

⁴⁴⁸ En témoignent pour les plus anciens l'article fondateur de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984) sur la pragmatique appliquée au discours théâtral, la démonstration d'une complémentarité entre pragmatique et rhétorique de Gilles Declercq (1986), le manuel de Dominique Maingueneau (1990) et pour les plus récents les travaux de Ruth Amossy (2015). À plus forte raison quand il s'agit d'étudier les rapports interlocutifs entre locuteur et interlocuteur, Gilles Declercq à la suite de Michel Le Guern pense que les deux disciplines sont nécessairement complémentaires (1992, 143).

⁴⁴⁹ Les deux chapitres qui suivent doivent tout au séminaire mensuel de l'équipe RARE du laboratoire Litt&Arts de l'Université Grenoble-Alpes. Pendant quatre ans, nous avons eu la chance d'écouter Francis Goyet, Christine Noille-Clauzade, Stéphane Macé, Christiane Louette, Jean-Yves Vialleton et Cécile Lignereux, parmi les principaux, mais également plusieurs étudiants, doctorants, membres associés traduire et tenter de comprendre la logique de types de discours répertoriés dans les manuels de rhétorique et dans les commentaires rhétoriques de textes littéraires. Les pages qui suivent représentent une tentative de faire honneur à cette culture rhétorique quelque peu méconnue en jetant des ponts entre nos objets linguistiques et cette science de la *dispositio* rhétorique.

⁴⁵⁰ Si cette connaissance d'un Corneille rhétoricien est plutôt balisée grâce à l'immense travail de Marc Fumaroli (1996), les recherches à ce sujet sont plus récentes sur Racine même si la mise au point de Gilles Declercq sur la formation rhétorique de Racine éclaire un certain nombre de points (2004). En revanche, alors même que nous montrerons à quel point les tirades de Rotrou sont ordonnées dans une logique rhétorique, il n'existe pratiquement aucune critique sur sa formation. Malgré l'influence philosophique humaniste de son œuvre, nous ne savons rien de la formation de Théophile de Viau, chez qui la logique rhétorique est beaucoup moins saillante.

sous-genres de discours rhétoriques chevillés à des visées diverses mais correspondant chacun à un schéma distinct. De même, la prédilection des dramaturges pour des figures telles l'apostrophe, l'anaphore ou des outils comme les pronoms personnels d'adresse et de désignation de soi en telle ou telle partie de la tirade attire l'attention sur l'adéquation qui existe entre les enjeux persuasifs de certaines parties du discours et l'efficacité pragmatique produite par un marqueur d'interlocution.

Il s'agit donc d'une enquête expérimentale. Nous ne pouvons pas affirmer qu'indubitablement Théophile de Viau, Rotrou, Corneille ou Racine aient lu ou eu entre les mains les manuels de rhétorique que nous citons. En revanche, il est certain que plusieurs tirades adoptent des formats qui sont explicités dans ces ouvrages, aussi bien quant aux buts visés que dans les dispositifs mis en œuvre. Nous démontrerons ainsi que la culture rhétorique des auteurs ne se limite pas à Aristote, Cicéron et Quintilien. Tout porte à croire qu'ils connaissaient également des manuels moins connus, de leur époque, comme celui de Vossius, de Puget de La Serre ou de Le Gras qui eux-mêmes renferment l'essentiel d'Érasme, de Quintilien ou de Cicéron.

Le but visé n'est pas de construire une interprétation, ou, pour le dire autrement, une herméneutique. À la question « La rhétorique est-elle une herméneutique ? », Christine Noille-Clauzade répond que non et explique combien la rhétorique ne consiste pas à proprement parler en la recherche d'un sens mais plutôt la celle d'une logique de composition qui fait émerger un sens :

le commentaire anatomique est un exercice d'expérimentation sur le dispositif discursif : sa vertu est bien de nous apprendre à penser la complication des formes, et de nous rappeler qu'une telle pratique n'a rien d'automatique, qu'elle est bel et bien un travail et une enquête. (Noille 2019)

Nous procédons à une enquête à partir de plusieurs hypothèses : les outils interlocutifs enclenchent-ils bien des moments attendus du discours ? Pouvons-nous délimiter les différents passages d'un discours à l'aide de ceux-ci ? Et inversement, leur emploi ne se révèle-t-il pas nécessaire pour assurer la cohérence et la logique rhétorique du discours ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans les pages qui suivent. Nous ne tenterons pas d'interpréter le texte mais de mettre en lien la logique de sa construction avec la récurrence de tel ou tel marqueur interlocutif.

In fine, la reconnaissance de ces patrons rhétoriques⁴⁵¹ au sein des tragédies permet par contraste d'interpréter comme des réalisations stylistiques la mise en œuvre d'une anaphore du pronom de P1, ou l'apostrophe étendue sur un quatrain. Il nous revient de démontrer, par la récurrence et une pratique de la stylistique sérielle que telle préconisation rhétorique se traduit par un phénomène stylistique interlocutif précis.

⁴⁵¹ La récurrence de certaines formes linguistiques dans un genre ou chez un auteur peut être théorisée comme des stylèmes, mais également, comme des patrons, c'est-à-dire des « représentations imaginaires de plusieurs types de productions langagières » (Maingueneau et Philippe 2002, 366 ; Philippe 2008), il s'agit d'outils structurels sur lesquels repose le processus cognitif. Parler de *patron rhétorique* conjoint ainsi l'analyse syntaxique et l'analyse rhétorique en séquences.

CHAPITRE 7 : INTERLOCUTION ET TYPES DE DISCOURS

À l'aube d'un développement uniquement fondé sur des hypothèses, notre positionnement mérite être clarifié. En repensant les textes en fonction d'une logique rhétorique, nous remontons du constat des choix au principe de leur sélection : « un apprentissage de la relecture comme description des lieux critiques (des endroits décisifs) où s'articulent les enjeux et les choix du texte » (Noille-Clauzade 1999, 33) c'est-à-dire, se laisser guider par le résultat pour remonter au choix. Le prisme interlocutif ne doit pas être aveuglant mais il ouvre des propositions et non des relectures complètes des discours, dont la principale est la suivante : l'agencement des marqueurs interlocutifs permet de reconnaître la forme d'un type de discours

C'est au XVI^e siècle, lors de la redécouverte des textes rhétoriques anciens, qu'une première théorie moderne des sous-genres a été divulguée à grande échelle, essentiellement dans les manuels épistolographiques, à commencer par *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Fabri (1521) et le *De conscribendis epistolis* d'Érasme (1522). Entendons-nous, les trois grands genres définis par Aristote dans le Livre I de *La Rhétorique* ne sont pas remis en question, ils sont affinés à l'épreuve de la pratique du commentaire de texte rhétorique. Si les exemples de discours ou de séquence tirés des tragédies de Corneille abondent dans les manuels de rhétorique (Vialleton 2014), la mise en forme d'un discours rhétorique peut se révéler décevante si l'on considère seulement son efficacité sur le reste de l'action, notamment chez Racine (Goyet 2013b). Cette déception se trouve renforcée devant le constat que les tragédies contiennent finalement peu d'éloges uniformes ou de plaidoiries brillantes, mais qu'elles regorgent de discours de demande, de rupture, de conseil, autant de sous-genres de discours que les commentateurs et leurs disciples ont redécouverts et théorisés en même temps que s'écrivaient les tragédies de notre corpus (Goyet 2013a). Vu le succès de la rhétorique en tant que discipline scolaire et art au service de la fabrique des textes au XVII^e siècle, nous osons penser que les dramaturges non seulement les connaissaient mais également les pratiquaient.

Plus précisément nous nous intéressons à l'agencement des outils interlocutifs ordonnés à un effet produit par tel ou tel type de discours pour vérifier leur influence sur la *dispositio* du discours. Sans proposer systématiquement une analyse des discours en entier, nous nous contenterons de justifier la reconnaissance de tel ou tel type par son autonomie mais également

par les indices lexicaux qui confirment son assimilation à un discours. À partir de là, notre démarche associe la logique rhétorique au regard stylistique : à un type de discours ou à une séquence en particulier, nous tenterons d'associer tel usage stylisé d'une figure d'interlocution, que ce soit l'apostrophe étendue ou bien l'anaphore d'un pronom tonique ou même l'expansion prédicative.

Notons d'emblée deux écueils de nos propositions. D'une part, notre relevé des types de discours reconnus dans les tragédies du corpus ne prétend pas à l'exhaustivité intrinsèque, il est fondé sur une lecture subjective et relève d'une interprétation toute personnelle ; il est fort probable que la trentaine de *petitio* n'en soient pas toutes strictement ou que certaines nous aient échappé. D'autre part, nulle prétention d'exhaustivité extrinsèque ne gouverne notre démarche. Nous reconnaissons ces types de discours à la mise en œuvre en leur sein de certains lieux – matières mêmes de l'invention, sortes de stéréotype logico-discursifs servant de base aux preuves techniques dans le raisonnement (Molinié 1992, 191) – dans une forme particulière, c'est-à-dire un plan que nous ne retranscrivons que pour les discours que nous citons et s'il est reconnaissable.

Notre intérêt se porte en priorité sur les types de discours qui par leur forme et leur visée, s'appuient en grande partie sur les outils de l'adresse et de la désignation de soi, à savoir en premier lieu la *petitio* (discours de requête), l'*expostulatio* et l'*exprobratio* (discours de reproches), la *lamentatio* (discours de plainte ou déploration), l'*excusatio* (discours de disculpation), la *suasoria* (discours de conseil), et l'*actio gratiarum* (discours de remerciements)⁴⁵². Nous⁴⁵³ nommons les discours selon leur acception latine parce qu'ils sont rédigés et expliqués en latin dans les manuels de rhétorique générale et épistolaire contemporains des tragédies, leur grande spécificité rend parfois leur équivalence française malaisée.

⁴⁵² Notre relevé ne se limite pas à ces sept types de discours, mais les autres discours autonomes que nous identifions dans le corpus sont en nombre très limité, ce qui restreint d'autant l'analyse stylistique sérielle que nous proposons. Nous nous arrêterons néanmoins sur des séquences – passages au sein de tirades dont l'autonomie est plus discutable, nous y reviendrons - d'*accusatio* (accusation), de pénitence, de regrets et de mariage.

⁴⁵³ Pour une fois, ce *nous* est exclusif et non d'auteur. Cette partie et tout le raisonnement qui suit est le fruit de notre formation mensuelle au sein du séminaire du centre de recherche RARE (Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution). Les principales réflexions portent sur la traduction et la compréhension des commentaires rhétoriques effectués aux XVI^e et XVII^e siècles de textes aussi variés que les *Psaumes* ou les comédies de Térence et la confrontation des traités de rhétorique de cette époque avec les œuvres littéraires contemporaines. Pendant quatre ans, nous avons appris à entrer dans cette logique, qui est moins celle d'une traduction que d'une rhétorique comme un art de lire.

La présentation générale de cette réflexion reprend la tripartition aristotélicienne et propose une subdivision que nous trouvons chez Vossius⁴⁵⁴, qui rassemble sous les trois grands genres vingt-quatre discours. Cette liste de discours est relativement stable entre le XVI^e et le XIX^e siècle et ne présente que quelques rares variations d'un auteur à l'autre (Noille 2014a)⁴⁵⁵. Ce choix soulève deux difficultés. D'une part, le genre tragique s'épanouit davantage dans le genre délibératif que dans les autres, surtout la fréquence des discours relevant du genre épideictique reste faible; d'autre part, nous ne référons à cette tripartition que par commodité car si la plupart des discours sont répertoriés chez Vossius, d'autres ne le sont pas, mais existent dans le *De conscribendis epistolis* d'Érasme (1522), dans les *Poetices libri* de Scaliger (1521), le *Reginae Palatium Eloquentiae* de Gérard Pelletier (1641) ou le *Secrétaire à la mode* de Jean Puget de La Serre (1646), autant de rhétoriciens contemporains ou quelque peu antérieurs aux dramaturges. Enfin, nous reprenons à Francis Goyet cette mise en garde sur les risques d'une démarche typologisante : l'identification d'un sous-genre de discours n'est pas une norme en soi et le classer dans tel ou tel genre rhétorique relève d'une interprétation toute relative (2013) ; en d'autres termes, nous ne concevons pas ces types comme des formes prescriptives mais des canevas plus ou moins opératoires pour expliquer le sens et surtout la *dispositio* de tirades appartenant au canon tragique.

À travers la recherche de formes et de logiques au sein de tirades aux buts identifiables, nous verrons que l'épreuve de la stylisation interlocutive de discours rhétoriques en tirades dramatiques rend le type moins reconnaissable que la séquence en retenant la partie la plus probatoire du discours. Il semble ainsi qu'à l'épreuve de la tirade tragique, le discours tend vers la figure de pensée conformément à une dialectique largement commentée.

⁴⁵⁴ Voir le plan de son ouvrage en Annexe 6, plus spécialement la page de droite qui contient la liste des types de discours subdivisée en trois genres à l'aide des accolades. Non pas qu'il s'agisse de la seule liste de discours à notre disposition, mais c'est celle que nous connaissons le mieux pour avoir assisté à la traduction et le commentaire d'un certain nombre d'entre eux. Nous ne manquerons pas au cours de notre développement de citer d'autres traités de rhétorique.

⁴⁵⁵ La liste des discours contenus dans cet article est fondée sur celles contenues dans deux ouvrages : *Rhetorices contractae, sive Partitionum Oratoriarum libri quinque* (Vossius 1677 [1621]) et *Reginae Palatium Eloquentiae* (Pelletier 1641).

I. Le dialogisme théâtral à l'épreuve du genre démonstratif

Alors que dans la *Rhétorique* d'Aristote, le genre démonstratif se limite au blâme et à l'éloge et donc à un discours uniforme, sa réception dans la liste de Vossius⁴⁵⁶ et les réalités scéniques du genre démonstratif posent problème car les discours le mettant en œuvre demeurent contrastés. L'éloge ou le blâme ne constituent pas un but en soi mais plutôt des séquences au sein de discours qui sont scolairement classés dans le genre démonstratif alors qu'ils présentent plusieurs accointances avec les deux autres genres⁴⁵⁷. Pourtant, en tant que genre le plus jeune, il est également le lieu où l'art oratoire brille de tous ses feux puisqu'il vise avant tout le plaisir des auditeurs (Fumaroli 1996, 312-16). Véritables morceaux de bravoure, il n'est pas étonnant que les discours démonstratifs soient également ceux que la postérité a retenus comme les plus émouvants. Toutefois, c'est en s'interrogeant sur l'univocité des discours démonstratifs au prisme des deux modèles les plus fréquemment exploités dans les tragédies (la lamentation et les remerciements) que nous proposons de mettre en lumière le rôle dispositionnel des marqueurs interlocutifs dans l'instauration plus ou moins aisée d'un dialogue.

A. La lamentation : un discours pour soi ?

Classée parmi les discours démonstratifs chez Vossius, la lamentation a plus de succès dans les traités épistolaires que dans les traités rhétoriques généralistes et ce, pour deux raisons. Tout d'abord, ses rapports étroits avec la consolation et l'oraison funèbre aux qualités oratoires indéniables contribuent à la confondre avec eux (Martin-Ulrich 2018). En effet, ces deux derniers discours comportent en leur sein des séquences de lamentation mais ordonnées soit aux exhortations (nous y reviendrons), soit à l'éloge du défunt. En outre, la consolation est considérée par le professeur hollandais comme un discours mineur auquel il ne réserve que quelques mots avant de passer aux exemples :

La lamentation a besoin de moins de savoir-faire [= *artis*], puisque la douleur, d'ordinaire, nous rend disert. Mais on en vient d'ordinaire à bout en deux parties. D'abord nous faisons voir dans quel malheur nous sommes tombés, et nous en amplifions la grandeur.

⁴⁵⁶ Voir Annexe 6.

⁴⁵⁷ Sur l'artificialité qui se dégage des classements des épistolographes de telle ou telle lettre au sein du genre démonstratif, nous renvoyons à la première partie de l'article de Cécile Lignereux « L'éloge : maillon faible de la lettre de remerciement ? » (2018). Son propos se révèle éclairant car les *Secrétaires* contiennent les mêmes consignes que les manuels de rhétorique auxquels nous faisons régulièrement référence.

Puis, si ce sont des méchants qui nous ont infligé ce malheur, nous essayons de susciter de la haine à l'égard de ceux qui nous ont perdus.
Parfois aussi nous insufflons aux autres la crainte que puisse leur arriver à eux-mêmes ce que nous avons subi (Gerardus Joannes Vossius 1677)⁴⁵⁸.

Héritée d'Érasme, la conception de la lamentation comme un discours qui nécessiterait moins de technicité que les autres ressort finalement d'une vision plus philosophique qu'oratoire. Il s'agit en réalité d'une forme discursive qui épouse au plus près le cours des émotions du locuteur et nécessite finalement une plus grande connaissance de l'âme humaine dépeinte, notamment lorsque l'auteur de la déploration n'est pas celui qui la proclame. En toute logique, un discours de déploration devrait être informe et représenter le désordre de la pensée en proie au malheur. Pour qu'il soit néanmoins reconnaissable, Vossius recommande d'insérer en son sein le blâme de celui qui est à l'origine du malheur. La monodie lyrique devient alors un discours argumentatif qui critique pour ensuite faire figure d'exemple en insufflant la crainte aux auditeurs d'être touchés par un tel malheur. Dans cette logique, la lamentation entretient des rapports étroits avec la persuasion et les deux sentiments suscités par le spectacle tragique d'après la *Poétique* d'Aristote : terreur et pitié. Non seulement son emploi en tragédie est tout à fait convenable, malgré l'apparente pause lyrique que ce discours impose, mais en outre, il est même attendu.

À l'instar des autres discours rhétoriques, il existe peu de lamentations en forme comprenant les trois parties recensées par Vossius. La plus exemplaire est chantée par le chœur à l'issue du premier acte d'*Esther* de Racine. Tout le début de la scène consiste en l'exposé des malheurs et à leur amplification :

*Pleurons*⁴⁵⁹, et *gémissons*, **mes** fidèles compagnes.
À **nos** sanglots **donnons** un libre cours.
Levons les yeux vers les saintes montagnes
D'où l'innocence attend tout son secours.
Ô mortelles alarmes !
Tout Israël périt. *Pleurez*, **mes** tristes yeux.
Il ne fut jamais sous les cieux
Un si juste sujet de larmes.

(Racine, *Esther*, I, 5, v. 363-370)

⁴⁵⁸ Nous citons ici une traduction de Phillipe Collé (de l'équipe RARE) contenue dans l'article « *La lamentatio* un discours sans art ? Enquête d'Érasme à Gérard Vossius » de Claudie Martin-Ulrich qui effectue une excellente synthèse sur le traitement réservé à ce discours dans les manuels de rhétorique des XVI^e et XVII^e siècles (2018, 63).

⁴⁵⁹ Nous mettons en italiques les indices lexicaux qui, dans chaque discours, contribuent à l'identification de telle ou telle forme. Soit ceux-ci sont employés dans les manuels de rhétorique, soit ils apparaissent dans les commentaires rhétorique de texte en manchette. Ils ne désignent pas des parties du discours mais appartiennent au lexique courant de chaque sous-type. Puisque ce n'est pas notre objet d'étude à proprement parler, nous ne procédons pas, sauf exception, à des analyses sémantiques fondées sur leur étymologie qui éclairent leur emploi dans tel sous-type de discours. Nous les relevons toutefois car ils participent de la reconnaissance d'une forme précise.

L'entrée en matière de la lamentation est thématifiée par les larmes qu'indiquent notamment les impératifs construits en parallèle du verbe « pleurer » (v. 363 et 368). L'Israélite exhorte la communauté à conduire la déploration d'une seule voix. L'apostrophe du v. 363 justifie l'inclusivité de la P4. Le premier quatrain thématise la lamentation est en la décrivant comme une attitude faite de sanglots et d'yeux levés vers le ciel. Surtout, cette première strophe indique que l'impulsion collective n'exclut pas une déploration individuelle, la choriste effectuant un mouvement paradoxal depuis l'apostrophe à la communauté inclusive « mes tristes compagnes » (v. 363) jusqu'à l'apostrophe à une P5 synecdochique « mes tristes yeux », dans la logique d'une intériorisation de la douleur qui prend étrangement les allures d'une extériorisation sémantique et pronominale. La confusion des niveaux entretient l'imaginaire pathétique d'un entremêlement des larmes. L'amplification du malheur a lieu dans une strophe qui, *via* l'exclamation, dépeint un monde apocalyptique (v. 386-394) dans une hypotypose. Le couplet qui suit déplore ensuite le malheur sur un mode plus personnalisé :

Hélas ! **Si jeune encore,**
 Par quel crime ai-je pu mériter **mon malheur** ?
Ma vie à peine a commencé d'éclorre.
Je tomberai comme une fleur,
 Qui n'a vu qu'une aurore. (v. 395-399)

L'alternance entre des strophes à mettant en œuvre une énonciation collective et des strophes davantage personnelles comme cette dernière offre une gamme complète d'effets pathétiques. De même, les énoncés descriptifs les disputent aux énoncés narratifs produisant une plainte multidimensionnelle. La peine étant accrue dans ces passages assumés par la P1, ils participent de l'amplification du malheur, au moyen notamment de la métaphore (v. 397-399) sur le thème éculé du sacrifice de la jeune génération.

L'évocation de la culpabilité des pères participe d'une stratégie qui vise à éveiller un sentiment de haine à leur encontre, deuxième étape recommandée par Vossius : « **Nos** pères ont péché, **nos** pères ne sont plus, / Et **nous** portons la peine de leurs *crimes* » (v. 404-405). À travers ce « nous » communautaire, les responsables du malheur sont pointés du doigt, toutefois, le distique reste bref. La culpabilité des pères est évoquée mais il n'est pas convenable de s'étendre sur le sujet. L'évocation du Dieu jaloux et vengeur de l'Ancien Testament assure la transition vers la troisième partie du discours où le chœur étend la crainte qu'un tel malheur puisse arriver à d'autres :

Ce Dieu jaloux, ce Dieu victorieux ;
Frémissez, peuples de la terre ;
 Ce Dieu jaloux, ce Dieu victorieux
 Est le seul qui commande aux cieux.

Ni les éclairs, ni le tonnerre
N'obéissent point à vos dieux. (v. 412-417)

La profération d'une crainte se fait à travers une comparaison *in absentia*. En accusant les pères d'avoir damné leurs enfants dans une strophe antérieure, les jeunes filles sous-entendent que Dieu punit les infidèles. Le dernier couplet précise la teneur de la punition, le Dieu vengeur punit l'adoration des faux dieux. L'apostrophe et l'impératif au vers 413 assurent l'universalisme de la lamentation, qui entraîne alors dans son sillage tous les « peuples de la terre ». Malgré les apostrophes initiales adressées à la communauté des jeunes israélites ou à l'individualité d'un membre du chœur, la fin du discours de lamentation, à travers cette conversion vers les autres, dévoile que son efficacité repose sur sa transivité. Le discours prend de l'ampleur car tout en constituant une pause lyrique, il ne se démet toutefois pas de sa vocation universelle. La lamentation ne demeure pas fermée sur elle-même⁴⁶⁰.

Alors que nombre de critiques considèrent *Bérénice* de Racine comme un long chant de déploration⁴⁶¹, l'analyse détaillée de la *dispositio* de plusieurs discours de la tragédie ne produit pas le même rendement. S'il s'agit d'une appréciation macrostructurale de cette pièce, Racine utilise en revanche la lamentation microstructurale dans son *Iphigénie*. En effet, même s'il est moins larmoyant que chez Rotrou, le personnage d'Agamemnon se prête aisément à la déploration dans les deux tragédies :

Juste ciel, c'est ainsi qu'assurant ta vengeance
Tu romps tous les ressorts de **ma** vaine prudence !
Encor si **je** pouvais, **libre dans mon malheur**,
Par des *larmes* au moins soulager **ma** douleur !
Triste destin des Rois ! Esclaves que **nous** sommes
Et des rigueurs du Sort, et des discours des Hommes.
Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins,
Et les plus malheureux osent *pleurer* le moins.

(Racine, *Iphigénie*, I, 5, v. 361-368)

À l'initiale de cette scène avec Ulysse, Agamemnon prononce une réplique que l'on peut assimiler à une lamentation d'un point de vue dispositionnel, même si les séquences indiquées par Vossius ne s'y trouvent pas dans le même ordre. L'apostrophe « juste ciel » (v. 361) lance

⁴⁶⁰ Notre plan tripartite diffère de celui proposé par Francis Goyet dans un article qui effectue l'analyse rhétorique de cette scène au prisme des types de discours de Vossius. Il explicite l'articulation entre la lamentation et la consolation par la prière de demande. C'est à travers les apostrophes à Dieu que Francis Goyet lit une ouverture de la lamentation vers la requête et donc une sortie d'un discours intransitif (2018). On se reportera à ce développement pour une analyse rhétorique complète de la scène.

⁴⁶¹ « *Bérénice*, à vrai dire, n'est pas une tragédie, il n'y coule que des pleurs et point de sang. C'est une élégie dramatique qui renferme des morceaux pleins d'une grâce un peu molle et d'une sensibilité un peu larmoyante » observe, en 1859, Théophile Gautier dans son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, nous citons l'exorde d'un article intitulé « *Bérénice* de Racine : entre agôn politique et bataille polémique » (Bruyer 2010, 243). Racine lui-même dans la préface de *Bérénice* émet ce vœu quant à la réception de sa pièce : « que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » (Racine 2017 [1671], 479).

un distique adressé qui renferme un constat du malheur formulé sur le mode du reproche, suscitant en creux, non pas la haine du ciel mais la crainte des tourments qu'il peut nous infliger. Le *je*, présenté en victime d'une « vengeance » n'apparaît que dans un COD et sous forme déterminative, objet de l'action du « tu ». La lamentation, reconnaissable aux motifs du « malheur » et des « larmes » s'épanouit dans le distique qui suit (v. 363-364), entièrement réservé à la P1. L'on peut également comprendre ces deux vers comme une amplification : l'imparfait traduit l'irréalité de ces topiques de la déploration qui sont arrachées au sujet, laissant apparaître l'étendue de son impuissance. L'exclamation délocutive du vers 365 lance un distique que nous interprétons comme un transfert de l'amplification du malheur à l'exemplarité (troisième partie optionnelle de la lamentation selon Vossius). Le pluriel du mot « rois » inclut Agamemnon dans une communauté exclusive confirmée par le passage au « nous ». Agamemnon hyperbolise la grandeur de la douleur éprouvée par les rois dans une paraphrase métaphorique (« Esclaves...») reposant sur l'inversion des valeurs hiérarchiques. La métaphore de l'esclavage est mise en valeur grâce à la subordonnée qui enjambe les deux vers. La construction hypotaxique soumet le *nous* à cette métaphore, phénomène grammatical qui est explicité dans les deux derniers vers du passage. Ainsi le *nous* exclusif conditionne un morceau lyrique qui pourrait aisément être détaché hors contexte pour son exemplarité. Sachant que les tragédies de Racine étaient jouées devant le roi, Agamemnon se lamente en son nom mais ce *nous* transcende l'espace scénique et devient exemplaire en déplorant la condition de tous les rois. S'il n'insuffle pas vraiment un sentiment de crainte dans le cœur de tous, il élargit le sentiment de pitié envers une personne pour un statut grâce à un discours qui excède la lamentation *per se*.

L'on tient ici l'un des principaux problèmes d'identification de la lamentation comme type discursif dans les tragédies. Les discours fondés sur les larmes et le malheur des protagonistes abondent dans les textes, mais souvent, la troisième étape optionnelle qui vise l'universalité manque aux autres morceaux. Sans dresser une liste exhaustive des discours de lamentation trouvés dans le corpus, nous remarquons cependant qu'ils habitent essentiellement la plume de Racine. Ce discours centré sur la P1, déportant son émotivité dans les interjections et trouvant comme relai interlocutif la P4 ou l'es apostrophes à l'absent présente des affinités indéniables avec la poétique racinienne ; l'on trouve ainsi des passages assimilables à une lamentation dans *La Thébaïde* (III, 2), *Bajazet* (IV, 1 et V, 12), *Mithridate* (II, 1), *Iphigénie* (II, 1) et *Athalie* (III, 8).

Ainsi, la plupart des lamentations reposent sur la séquence d'amplification des malheurs et ne réservent qu'une discrète allusion à l'origine du malheur. C'est le cas de la plainte d'Alcmène à l'issue d'*Hercule mourant* qui croise le discours funèbre car elle pleure la mort de son fils. Ses lamentations alternent avec des apostrophes et des narrations qui amplifient le malheur. La longue présentation du deuil centrée sur la P1 constitue tout à la fois une justification de sa peine qu'un exorde à la lamentation (V, 2, v. 1291-1298). Interrompue par une apostrophe à son défunt mari, elle embraye une partie d'amplification du malheur par comparaison avec l'apostrophé (v. 1299-1304). Au vers 1299, l'apostrophe aux accents politiques à Amphitryon « Monarque des Thébains » redresserait la lamentation en un discours moins passionné si elle n'était pas soumise à l'évocation d'un autre deuil et de l'exil. Le discours inclut une séquence de *petitio* lorsqu'elle se tourne vers le père biologique d'Hercule :

**Toi qui trouvas Alcmène agréable à tes yeux,
 Monarque souverain de la terre et des cieux,
 Comme a fait ma beauté, que ma douleur te touche,
 Récompense aujourd'hui les faveurs de ma couche ;
 Fais-moi suivre ses pas, réunis nos esprits
 Et que de mes baisers ton foudre soit le prix.** (v. 1307-1312)

Si le parallèle lexical et logique entre les deux apostrophes concourt à rappeler l'oraison funèbre, genre proche de la lamentation (Martin-Ulrich 2018, 65), il la renforce car au lieu de se poursuivre sur une élévation morale ou universelle de la lamentation, il découle sur une demande appuyée par deux enthymèmes : tu as été sensible à ma beauté donc tu seras sensible à ma douleur ; comme je t'ai ouvert mon lit, tu m'es redevable ; la récompense que tu me dois est donc me tuer. L'apostrophe embraye un raisonnement qui justifie une demande dont le bénéfice ne concerne que le *je*, le discours reste intransitif, à la différence de la harangue funèbre (Delvallée 2017, 39-41). Si ouverture il y a, la lamentation d'Alcmène ne la trouve que dans les reproches qu'elle adresse à Philoctète pour n'avoir pas vengé son fils (v. 1317-1322).

Mise à part l'issue d'un discours de lamentation de Jocaste dans *La Thébaïde*, la lamentation tragique accuse ainsi toujours le défaut de cette relative intransitivité qui lui interdit de trop se prolonger au risque d'entamer l'action tragique. Celle-ci se ressent d'autant plus que le discours de lamentation épouse la forme du monologue :

Dureront-ils toujours ces *ennuis* si funestes ?
 N'épuiseront-ils point les vengeances célestes ?
Me feront-ils *souffrir* tant de cruels trépas,
 Sans jamais au tombeau précipiter **mes** pas ?
 Ô **ciel** ! que **tes** rigueurs seraient peu redoutables,
 Si la foudre d'abord accablait les coupables !
 Et que **tes** châtimens paraissent infinis,
 Quand **tu** laisses la vie à ceux que **tu** punis !

Tu ne l'ignores pas, depuis le jour infâme,
 Où de **mon** propre fils **je me** trouvai la femme,
 Le moindre des *tourments* que **mon** cœur a *soufferts*,
 Égale tous les *maux* que l'on *souffre* aux Enfers :
 Et toutefois, **ô Dieux**, un crime involontaire
 Devait-il attirer toute **votre** colère ?
 Le connaissais-**je**, hélas ! ce fils infortuné ?
Vous-mêmes dans **mes** bras **vous** l'avez amené.
 C'est **vous dont la rigueur m'**ouvrit ce précipice.
 Voilà de ces grands Dieux la suprême justice,
 Jusques au bord du crime ils conduisent **nos** pas,
 Ils **nous** le font commettre, et ne l'excusent pas.
 Prennent-ils donc plaisir à faire des coupables,
 Afin d'en faire après d'illustres misérables ?
 Et ne peuvent-ils point quand ils sont en courroux,
 Chercher des criminels à qui le crime est doux ?

(Racine, *La Thébaïde*, III, 2, v. 591-614)

Construit sur des interrogations rhétoriques faisant du *je* un objet de la fatalité, le premier quatrain expose les malheurs de Jocaste amplifiés par la généralisation du pluriel. L'apostrophe au ciel à partir du vers 595 donne lieu à un reproche atténué parce que prononcé à l'irréel du présent sur les punitions infligée et à une narration qui revient sur les origines de l'inceste associée à une exagération des malheurs dans la comparaison qui occupe le distique des vers 601-602. L'apostrophe aux « dieux » du vers 603 opère un tournant plus spectaculaire que dans les autres discours que soulignent l'adverbe « toutefois » et le changement énonciatif, la P1 s'efface pour laisser place à la P5, dans une dialectique discursive qui balance entre reproches (P5) et disculpation (P1). Le pronom personnel renforcé « vous-mêmes » à l'attaque du vers 606 étrangle avec son homologue du deuxième hémistiche la P1 exceptionnellement placée à la césure. La seule distribution dans le vers des pronoms personnels formule déjà une accusation parachevée grâce à la structure emphatique du vers 607 qui pointe davantage le doigt sur la responsabilité du *vous*. En dépersonnalisant provisoirement le discours au vers 608, puis en l'étendant à un *nous* exclusif aux contours flous, cette séquence de reproches articulée à une disculpation du *je* suscite sinon la « haine » du moins la « crainte » des dieux capables de retourner le destin des hommes. La fin du monologue achève de généraliser cette lamentation : la remise en question des actions des dieux subies par des groupes aussi nombreux que vagues que sont les « coupables » (v. 597 et 611), les « criminels » (v. 614) et les « illustres misérables » (v. 612), autrement dit tout un chacun, consisterait en une séquence vouée à créer un sentiment de peur envers les punitions dont sont capables et – le discours s'applique à le sous-entendre – coupables les dieux. Le discours de lamentation sous une apparence bipartite, renferme en réalité les trois séquences de Vossius.

Cependant, dans les autres tragédies, si la lamentation est centrée sur le *je*, elle ne se prolonge pas au-delà de quelques vers :

La lamentation [...] est dominée par une seule voix qui se détache de son contexte et fait oublier toute idée de temporalité pour créer un moment de pur lyrisme, c'est pourquoi les monologues de plainte forment des extraits de texte facilement repérables. (Martin-Ulrich 2017)

À ce titre, la scène 1 de l'acte II de *Mithridate* constitue une déploration de ses malheurs par Monime sous la forme d'un faux dialogue⁴⁶². Les quelques marques d'interlocution qui la jalonnent n'ont pas d'autre destinée que d'introduire les répliques d'autrui, en l'occurrence de sa confidente Phoedime qui ne pose des questions que pour initier une narration ou pour faire écho à l'expression de la douleur de sa maîtresse. La monodie ou « stase lyrique » (Martin-Ulrich 2017) qu'engendre la lamentation est évitée par sa disposition en dialogue mais finalement, cette scène n'a pas d'autre but que de faire voir la peine de Monime qu'elle déplore pour elle-même et personne d'autre.

Si la lamentation racinienne s'épanouit dans la déploration des malheurs que subit le *je*, elle prend alors des accents sublimes et arrache les larmes lorsqu'elle tourne aux apostrophes multiples. Faisant écho à Monime en présence de sa confidente, Atalide se désespère de son sort devant Zaïre (*Bajazet* IV, 1), toutefois, elle n'abandonne jamais l'éventualité d'une transitivité de son discours en recourant dans ses lamentations aux apostrophes aux absents ou aux inanimés. Le dénouement de *Bajazet* fait figure de modèle du genre. Après avoir effectué le constat de son malheur à la P1 en prenant acte de sa culpabilité,

Enfin c'en est donc fait. Et par **mes** artifices,
Mes injustes soupçons, **mes** funestes caprices,
Je suis donc arrivée au *douloureux moment*,
Où **je** vois par **mon** crime expirer **mon** amant.

(Racine, *Bajazet*, V, dern., v. 1722-1725)

Atalide se tourne alors de tous côtés⁴⁶³ pour trouver dans les entités apostrophées autant d'interactions avec son esprit tourmenté :

N'était-ce pas assez, **cruelle destinée**,
Qu'à lui survivre hélas ! **Je** fusse condamnée ?
Et fallait-il encor que pour comble d'horreurs
Je ne pusse imputer sa mort qu'à **mes** fureurs ?
Oui, c'est **moi, cher amant, qui t'arrache la vie**,
Roxane, ou le sultan, ne **te** l'ont point ravie.
Moi seule, j'ai tissu le lien malheureux
Dont **tu** viens d'éprouver les détestables nœuds.
Et **je** puis, sans mourir, en souffrir la pensée ?
Moi, qui n'ai pu tantôt, de ta mort menacée,
Retenir mes esprits, prompts à m'abandonner !

⁴⁶² Voir chapitre 5 III, A.

⁴⁶³ Nous renvoyons au chapitre 4, I, C pour une analyse des effets spectaculaires de ces apostrophes multiples.

Ah ! N'ai-je eu de l'amour que pour t'assassiner ?
Mais c'en est trop. Il faut par un prompt sacrifice
Que **ma** fidèle main **te** venge, et **me** punisse.
Vous, de qui j'ai troublé la gloire, et le repos,
Héros, qui deviez tous revivre en ce héros,
Toi, mère malheureuse, et qui dès notre enfance,
Me confias son cœur, dans une autre espérance,
Infortuné vizir, amis désespérés,
Roxane, venez tous contre moi conjurés,
Tourmenter à la fois une amante éperdue,

Elle se tue.

Et **prenez** la vengeance enfin qui **vous** est due. (v. 1726-1747)

La lamentation tourne à la scène judiciaire dans cette fin de tirade où Atalide convoque tous les témoins de son malheur à son procès⁴⁶⁴. Si le premier quatrain soumet l'apostrophe à la « destinée » à la déploration des malheurs du « je », le terme « fureurs » (v. 1729) opère une transition vers l'analyse du « je » au prisme de sa culpabilité. À la différence d'autres discours de lamentation, les apostrophes n'entament pas une séquence visant la déculpabilisation, elles embrayent les aveux du « moi » soulignés par la structure emphatique du vers 1730, l'anaphore de cette forme tonique qui contamine les procès exprimés jusqu'au vers 1736 et l'expansion par la subordonnée explicative des vers 1734-1736. Au lieu de se tourner vers l'universalité, les apostrophes aux « héros », à sa « mère malheureuse », à l'« infortuné vizir », aux « amis désespérés » et à « Roxane » constituent une ultime tension vers autant de témoins de son malheur qu'elle rassemble en un jury de sa condamnation. La lamentation ne connaît pas d'issue rhétorique dans la consolation – comme nous le verrons pour d'autres discours – mais dans le geste théâtral de la mort donnée sur scène, ultime déploration du malheur mêlée de culpabilité.

La lamentation demeure le discours le plus attaché à l'énonciation lyrique au sens moderne du terme⁴⁶⁵, c'est-à-dire, le type de discours qui s'attache le plus à l'exploration du *moi*. L'on observe que toutes ses séquences d'amplification sont généralement closes sur la P1 et que le discours peine à trouver une issue dans l'exemplarité recommandée par Vossius. En cela, la lamentation trouve naturellement sa place parmi les discours épидictiques puisqu'elle constitue bien souvent un morceau de bravoure qui vise moins l'interactivité que l'admiration ou la peine. Par contraste, la transitivité du discours de remerciement interroge son classement par Vossius au sein du genre démonstratif.

⁴⁶⁴ Voir chapitre 5, III, C, iii.

⁴⁶⁵ Voir chapitre 6, I, A, iii, note XXX pour la distinction entre le lyrisme proprement tragique et son extension à l'âge romantique.

B. Du *je* au *vous* dans le discours de remerciement

Dans un article fondateur, Christine Noille-Clauzade retranscrit la traduction du discours de remerciements tel que l'a formalisé Vossius dans son ouvrage *Rhetorices Contractae* (1621)⁴⁶⁶ :

[...] 2. LE DISCOURS DE REMERCIEMENT est ou bien direct ; ou bien indirect.

3. Est direct le discours dans lequel, ouvertement, sans un quelconque circuit, nous disons merci.

4. Il comporte trois parties. Dans la première, nous signifions la joie que nous a procurée le bienfait reçu.

5. Dans une autre partie, nous amplifions ce bienfait, de sorte qu'il apparaisse visiblement que nous comprenons sa grandeur. C'est en effet une qualité supérieure pour celui qui est reconnaissant, que de savoir combien il doit et de le devoir de bon gré et sans réticence.

Quand nous nous y prenons ainsi pour amplifier le bienfait, nous montrons très visiblement que nous le faisons sous l'effet de la gratitude.

6. La troisième partie promet la gratitude. Ce qui peut se faire de deux façons. Car soit nous disons que nous témoignerons en retour d'une gratitude tout aussi grande, voire supérieure ; soit, si c'est au-dessus de nos forces, à tout le moins nous nous engageons solennellement à être reconnaissants et à nous souvenir du bienfait : et nous prions Dieu de répandre lui-même toutes les grâces qui conviennent, étant donné que nous en sommes au plus haut point incapables, vu nos faibles moyens.

7. À tout cela s'ajoute parfois une autre recommandation, dans laquelle nous nous permettons la requête suivante : que celui qui nous a touchés par ce bienfait, veuille bien nous combler de son amour. Et pareillement, nous pouvons formuler un vœu : que Dieu veuille à son salut. (Noille 2013)

Notons d'emblée que les trois étapes du discours de remerciement ne sont pas systématiquement présentes en même temps et n'apparaissent pas forcément dans cet ordre⁴⁶⁷. C'est le *vous* du destinataire qui est à l'honneur dans ces passages. Ainsi le roi Massinisse se présente devant Eryxe et lui promet de l'épouser en remerciement de lui avoir assuré sa position contre Syphax et Sophonisbe :

MASSINISSE

Enfin, **maître absolu des murs et de la ville,**
Je puis **vous** rapporter un esprit plus tranquille,
Madame, et voir céder en ce reste du jour
Les soins de la victoire aux douceurs de l'amour.
Je n'aurais plus de lieu d'aucune inquiétude,
N'étoit que **je** ne puis sortir d'*ingratitude*⁴⁶⁸,
Et que dans **mon** bonheur il n'est pas bien en **moi**
De **m'***acquitter* jamais de ce que **je vous** dois.
Les forces qu'en **mes** mains **vos** bontés ont remises
Vous ont laissée en proie à de lâches surprises,
Et **me** rendaient ailleurs ce qu'on **m'**avait ôté,
Tandis qu'on **vous** ôtait et sceptre et liberté.

⁴⁶⁶ Par commodité, nous préférons les discours traduits. Si nécessaire nous effectuerons des traductions libres que nous indiquerons.

⁴⁶⁷ Notons que l'analyse des remerciements pour un cadeau offert dans une logique pragmatique recense deux étapes : l'éloge du bien offert et l'éloge du donateur (Kerbrat-Orecchioni 1996, 86).

⁴⁶⁸ Nous indiquons en italiques dans le texte les termes qui nous permettent d'identifier le type de discours.

Ma première victoire a fait **votre** esclavage ;
 Celle-ci, qui le brise, est encor **votre** ouvrage ;
Mes bons destins par **vous** ont eu tout leur effet,
 Et **je** suis seulement ce que **vous m'**avez fait.
 Que peut donc tout l'effort de **ma reconnaissance**,
 Lorsque **je** tiens de vous **ma** gloire et **ma** puissance ?
 Et que **vous** puis-**je offrir** que **votre** propre bien,
 Quand **je vous offrirai votre** sceptre et le **mien** ?

(Corneille, *Sophonisbe*, II, 2, v. 519-538)

L'on reconnaît dans ce passage les trois étapes du discours de remerciement d'après Vossius. La joie du bienfait reçu s'exprime en premier lieu dans la présentation de soi : l'apposition au pronom P1 (v. 519) souligne grâce à l'hyperbole le bonheur du locuteur d'être arrivé au sommet de sa gloire politique. Parallèlement, cette présentation de soi ouvre le discours avec une *captatio* à l'effet oratoire car l'apposition initiale rappelle une apostrophe liminaire. Elle embraye un quatrain qui exprime la joie dans des termes comme « tranquille » ou « douceurs ». Ensuite, le discours tourne à l'amplification du bienfait en mettant en avant tout ce que le *je* en reçoit. La troisième partie du discours voit un retour du *vous* et transforme la crainte d'« ingratitude » (v. 524) en engagement de reconnaissance sous la forme d'une dette « acquittée » (v. 526) par l'annonce de la fin de l'« esclavage » et l'octroi du pouvoir politique ainsi que l'engagement à l'épouser. Cette troisième partie concède également que la reconnaissance égalera difficilement le bienfait reçu dans cette interrogation qui porte sur la modalité aléthique : « Que peut donc tout l'effort de ma reconnaissance, / Lorsque je tiens de vous ma gloire et ma puissance ? » et qui souligne aussi bien la dépendance du *je* au *vous* que l'étendue de sa gratitude. L'on retrouve la requête d'alliance, quatrième partie optionnelle chez Vossius, dans la promesse de mariage ébauchée à la fin de la tirade (v. 537-538) et discutée ensuite.

Linguistiquement, l'action de grâce suit un cheminement logique qui part du *je* pour en venir au *vous*. L'expression de la joie met logiquement en avant la P1 qui devient expansive ; tandis que de la reconnaissance, à travers l'amplification du bienfait ou la promesse de gratitude met à l'honneur l'interlocuteur dans des réalisations sous forme de déterminants possessifs (quatre « votre » dans le discours de Massinisse qui réattribuent à Eryxe la parenté de ses actions bienfaitrices) et dans la récurrence d'une structure qui met en relation le *je* et le *vous* dans le vers, structure initiée à partir du vers 531 qui contamine le reste de la tirade. Le discours de remerciements effectue ainsi un mouvement du locuteur vers autrui où la P1 se montre tantôt dans un rapport de soumission à la P5, tantôt grandie par des expansions ou des formes accentuées qui témoignent de la grâce qu'elle en a tirée.

Vossius recommande d'amplifier le bienfait pour faire montre de sa qualité de reconnaissance. Tout porte à croire que le discours de remerciement consiste autant en une amplification des bienfaits de l'interlocuteur qu'en un grandissement de soi. En même temps, cette glorification de soi concurrence la diffusion d'un ethos humble, où l'on se montre petit par rapport au bienfait. Et c'est là où le bât blesse dans les discours que nous relevons. Ces deux *ethè* se conjuguent à vrai dire plutôt mal chez les personnages remerciant qui se trouvent être essentiellement des rois ou des empereurs. Si Massinisse se définit dans une forme de dépendance à Eryxe qu'il remercie (« Et **je** suis seulement ce que **vous m'**avez fait »), il concède finalement difficilement son infériorité ou son humilité.

Le roi d'Espagne remerciant Rodrigue en vient même à amputer la première partie attendue de l'expression de la joie, dans un discours qui remercie en même temps qu'il adoube :

DON FERNAND.
Généreux héritier d'une illustre famille,
Qui fut toujours la gloire et l'appui de Castille,
 Race de tant d'aïeux en valeur signalés,
 Que l'essai de la **tienne** a sitôt égalés,
 Pour **te récompenser ma** force est trop petite ;
 Et **j'**ai moins de pouvoir que **tu** n'as de mérite.
 Le pays délivré d'un si rude ennemi,
Mon sceptre dans **ma** main par la **tienne** affermi,
 Et les Mores défaits avant qu'en ces alarmes
J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes,
 Ne sont point des exploits qui laissent à **ton** roi
 Le moyen ni l'espoir de *s'acquitter* vers **toi**.
 Mais deux rois **tes** captifs feront **ta récompense**.
 Ils **t'**ont nommé tous deux leur Cid en **ma** présence :
 Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
Je ne **t'**envierai pas ce beau titre d'honneur.
Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède ;
 Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède,
 Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous **mes** lois
 Et ce que **tu me** vaux, et ce que **je te** dois.

(Corneille, *Le Cid*, IV, 3, v. 1209-1228)

Ce discours est remarquable en ce qu'il se focalise sur la P2. La longue apostrophe qui le débute substitue l'exposé de la joie du bienfait à un éloge vibrant qui amplifie la grandeur de l'interlocuteur. Conformément au style tragique⁴⁶⁹, l'amplification a lieu aussi bien par les mots qui donnent lieu à des hyperboles (métaphorique « la gloire » et pluralisante « tant d'aïeux ») que par ajout de subordonnées (Macé 2014). L'apostrophe initiale qui désigne par périphrase Rodrigue en se référant aussi bien ses qualités intrinsèques (« généreux ») et extrinsèques (« héritier d'une illustre famille ») accuse une progression à thème dérivée car le GN « illustre famille » est étendu d'une subordonnée (« qui fut toujours... ») et d'une apposition (« race de

⁴⁶⁹ Voir le chapitre 5, I sur les réalisations et effets de l'amplification d'une apostrophe dans les tragédies.

tant d'aïeux... ») pour revenir à Rodrigue avec le pronom possessif et confirmer sa légitimité au sein de cette famille sur la foi de sa valeur. Le verbe « récompenser » au vers 1212 effectue un brusque passage vers la troisième partie du discours qui confesse avec une humilité qui frôle l'in vraisemblance de la part d'un roi qu'il ne pourra pas exprimer une gratitude aussi grande que le bienfait reçu dans un distique (v. 1213-1214) où « je » et le « tu » se distribuent dans un chiasme qui souligne par la disposition l'interdépendance des deux personnalités auxquelles ils réfèrent. L'amplification du bienfait se déroule des vers 1215 à 1219 avec un retour en grâce de la P1 énumérant les « exploits » de Rodrigue dont elle a tiré parti mais qu'elle reconnaît lui devoir. Conformément à ce qu'il avait annoncé plus tôt sur son incapacité à exprimer une forme de gratitude aussi grande que le bienfait reçu et qu'il répète (v. 1220-1221), il poursuit avec son acte de reconnaissance qui consiste à ne pas lui disputer un titre qui lui a été octroyé. La reconnaissance est en fait transférée à d'autres, en l'occurrence les seigneurs étrangers qui l'ont rebaptisé « seigneur » dans leur langue. Le roi devrait se montrer jaloux de ce titre qui entame quelque peu sa propre réputation mais le *je* se met en retrait pour ne se concentrer que sur le *tu*. La réaffirmation de l'*ethos* royal revient en force dans la péroraison où le distique énonce un rappel à l'ordre selon lequel ce nouvel appellatif et la gloire de Rodrigue dépendent du roi. Il restreint ainsi sa valeur à « ceux qui vivent sous mes lois » (v. 1227), sa première vocation rappelle « ce que tu me vaux » et seulement dans un deuxième temps « ce que je te dois » (v. 1228). La relation est ainsi redéfinie après ce passage d'éloge dans l'ordre d'une interdépendance qui renforce la place de chacun dans la hiérarchie. L'éloge et l'action de grâce par la voix d'un roi, malgré l'apparente glorification de la P2, demeurent incomplets et demandent un rééquilibrage des forces en présence qui met quelque peu en défaut la démonstration d'un *ethos* humble.

À l'inverse, l'humilité gouverne assez logiquement le discours de remerciements de Nicomède à son père Prusias car ce dernier est reçu avec un peu de distance et teinté de reproches. Le fils a remporté plusieurs victoires au nom de son père mais est revenu sans prévenir, Prusias se méfie de lui. Son action de grâce ne retient que les deux premières parties car il est conscient que l'acceptation de ses remerciements implique une reddition de sa part :

La seule ambition de pouvoir en personne
 Mettre à **vos** pieds, **Seigneur**, encore une couronne,
 De jouir de l'honneur de **vos** embrassements,
 Et d'être le témoin de **vos** contentements.
 Après la Cappadoce heureusement unie
 Aux royaumes du Pont et de la Bithynie,
Je viens *remercier* et **mon** père et **mon** roi
 D'avoir eu la bonté de s'y servir de **moi**,
 D'avoir choisi **mon** bras pour une telle gloire,

Et fait tomber sur **moi** l'honneur de sa victoire.

(Corneille, *Nicomède*, II, 2, v. 463-472)

Après une entrée en matière mettant à l'honneur le *vous* de l'interlocuteur et exprimant la joie d'être en sa présence à travers l'amplification du bienfait reçu qui est paradoxalement l'œuvre du *je*, habilement, Nicomède met ce pronom en retrait dans un récit dépersonnalisé des provinces conquises aux vers 467-468. Mais ne nous y trompons pas, il semblerait que l'amorce des remerciements formule une demande cachée : contre la « couronne » (v. 463), métaphore de la victoire offerte à son père, il demande de profiter des « embrassements » (v. 465) et des « contentements » (v. 466) de son père. En d'autres termes, l'action de grâce se transforme en demande de retour en grâce. Le verbe « remercier » (v. 469) amorce bien une séquence de remerciements mais elle au lieu de porter sur ce qu'il a reçu, elle rend grâce pour un bienfait antérieur, celui d'avoir été choisi pour mener ce combat. Ainsi, la P2 disparaît dans ce passage pour laisser toute la place à la P1 qui prend par deux fois la forme tonique. La séquence sur les bienfaits ne se réduit finalement qu'à une seule partie, la première, qui consiste à exprimer la joie, oblitérant sa traditionnelle amplification. Étrangement, il semblerait que la quatrième partie, comportant une requête d'amour, initie le discours. En d'autres termes, les remerciements sont en vérité une requête qui usent d'une mise en valeur argumentative du *je* pour réclamer l'amour et la reconnaissance. D'ailleurs, Nicomède formule une vraie demande à la fin de la scène :

J'obéirai, **Seigneur**, et plus tôt qu'on ne pense ;
Mais **je** demande un prix de **mon** obéissance.
La reine d'Arménie est due à ses états,
Et **j'**en vois les chemins ouverts par **nos** combats.
Il est temps qu'en son ciel cet astre aille reluire :
De grâce, **accordez-moi** l'honneur de l'y conduire. (v.515-520)

Malgré l'apostrophe et l'impératif, c'est encore la P1 qui tient le haut du carreau. À ce titre, la première réplique pourrait être une *captatio* préparant la requête. *Nicomède* offre ainsi le contre-exemple d'une séquence de remerciements toute rhétorique car elle n'est attachée qu'à l'obtention d'un bienfait. Les vrais remerciements mettent davantage en recul la P1⁴⁷⁰.

Nous retenons donc du discours de remerciements qu'il met en jeu une interdépendance pronominale illustrée dans le fonctionnement conjoint de la P1 et la P2 sous ce format : *je vous / tu me*. Les remerciements s'initient sur le *je* ou le *vous* mais pas les deux et procèdent à une amplification reconnaissable dans les expansions qui accompagnent les outils interlocutifs :

⁴⁷⁰ Nous éprouvons avec cet exemple une difficulté qui revient à maintes reprises. Davantage que des discours entiers, les tragédies témoignent de leur innutrition rhétorique par la récurrence d'une séquence distinctive de tel ou tel discours.

l'entrée en matière du remerciement prend volontiers la forme d'un éloge⁴⁷¹. L'amplification du bienfait promeut la P1 mais la voue normalement à une posture qui doit rester humble, donc discrète ; parce que les remerciements ne s'épanouissent véritablement que dans l'entrelacement des personnes d'adresse et de désignation de soi qui souligne l'alliance, représentée dans l'agencement du discours qui s'attache à répartir de façon équilibrée les marques du *je* et *tu* aux deux côtés de la césure.

Le parcours de quelques discours démonstratifs au prisme des marques de l'adresse et de la désignation de soi fournit une leçon sur la parole tragique. Même lorsqu'elle est essentiellement tournée vers soi, comme dans la lamentation, elle tend irrémédiablement vers l'interlocution. Si c'est une évidence pour le discours de remerciement, qui loue la grâce reçue de la part d'autrui, les quelques lamentations relevées témoignent que l'expression ordonnée de la douleur tend vers la transitivité, même lorsqu'elle se manifeste dans des apostrophes à l'absent. Les discours démonstratifs posent déjà quelques jalons à l'étude des discours délibératifs, qui rencontrent un franc succès dans la tragédie.

II. Insinuations⁴⁷² et oscillations interlocutives au cœur des discours délibératifs

La délibération est au cœur de l'écriture théâtrale d'après l'abbé d'Aubignac : « on me dira peut-être, que le Théâtre n'est presque rempli que de Délibérations, et que qui les en retrancherait, en ôterait tout ce qu'il y a de plus agréable et de plus ordinaire » (2011, 430) au sens où l'action ne consiste qu'en une série de mises en débat quant à la conduite du reste de l'intrigue dans des situations où le choix est rendu difficile par la restriction du champ des possibles. C'est pourquoi, la délibération ne doit pas être une pause dans l'action. Il est

⁴⁷¹ S'il s'agit bien d'une réalisation traditionnelle du genre démonstratif, le passage par l'éloge dans le discours de remerciement n'est pas goûté par tous les dramaturges. Cela tient sans doute au fait que l'éloge paraît à bien des égards problématique quant à l'honnêteté du discours. Ainsi, les manuels épistolographiques évacuent-ils la question de l'éloge parce que ce passage risque l'incompatibilité avec l'exigence d'honnêteté qui préside à la créance du discours de remerciement, ou alors il doit être savamment intégré dans le discours (Lignereux 2018).

⁴⁷² À propos de l'insinuation, signalons l'ouvrage de Laurent Susini *L'insinuation convertie* dans lequel il étudie le phénomène stylistique et rhétorique chez Pascal, Bossuet et Fénelon. Il rappelle notamment que l'insinuation comprend une double acception rhétorique : soit elle désigne au sens strict, l'exorde indirecte, qui consiste à se glisser adroitement dans l'esprit de l'interlocuteur ; soit, et c'est dans ce sens que nous l'employons ici, l'insinuation au sens large s'applique « à l'ensemble du discours, comme art de pénétrer et circonvenir non moins doucement, non moins insensiblement, non moins adroitement, les esprits, avec tout ce que cela peut supposer de dissimulation » (Susini 2020, 56).

nécessaire qu'elle participe à sa progression et même, qu'elle soit performative, que ceux qui rentrent dans le débat le fassent de façon pressante. La situation délibérative est donc à l'origine politique et implique normalement trois pôles, les conseillers d'avis contraires et un roi ou empereur qui tranche (Fumaroli 1996, 310-311). Sa stylisation en discours concourt à l'étendre à d'autres triangles interactionnels.

Les trois types de discours que nous allons détailler ont en commun la recherche du bonheur, d'après Aristote (Molinié 1992, 105) et mettent en jeu deux lieux traditionnels : l'utile et l'honnête. Les personnages se consultent, consultent autrui, se consolent et / ou se lamentent ensemble, se demandent des faveurs, toujours avec la même fin : trouver le bonheur. La tragédie n'a pas pour vocation de véhiculer de la joie, ce qui cause souvent l'échec de ces discours. Notre intérêt porte alors moins sur le but du discours, qui ne nous sert qu'à circonscrire l'objet, que sur les moyens pour y parvenir. L'on pressent déjà que la place de la P1 est déterminante dans tout discours délibératif, quand le judiciaire est plutôt tourné vers la redéfinition de la P2. Ce n'est pas pour autant que l'autre n'est pas pris en compte car même dans les monologues délibératifs, la figure de dualité qu'est l'apostrophe tend irrémédiablement vers autrui. Bien que le bienfait pour la P1 soit à l'initiale et à l'issue de ces discours, le recours à la P2 est rendu nécessaire ne serait-ce que parce qu'elle fait mieux émerger le centralisme de la P1.

A. La consolation : un discours insinuant voué à l'échec

Le duo lamentation / consolation est quelque peu remis en cause par le classement de Vossius qui classe la première les discours démonstratifs et comprend en revanche la deuxième dans la fresque du délibératif. La proximité des deux discours qui ont en commun l'amplification de la peine, soulignée par bien des critiques (Martin-Ulrich 2017; Delvallée 2017, 36-41), ne doit pas occulter leurs différences. Cependant, les tragédies ne contiennent pas de véritables discours de consolation. Il s'agit plutôt d'un motif, d'un argument prenant parfois une dimension macabre. Tel personnage trouve de la consolation dans l'idée de la mort (*Hercule mourant*, III, 2), tel autre en trouve dans l'amitié (*Suréna*, I, 1), tel autre dans une qualité ou une attitude particulière (*Mithridate*, III, 4), tel autre adresse un vers de consolation à l'absent (*Othon*, V, 4, v. 1669-1670).

Aborder la consolation demande de revenir sur la lamentation. En effet, la consolation semble plus logique lorsqu'elle est adossée à la lamentation, d'autant plus que ces deux discours entretiennent des affinités réelles dans les dispositifs mis en jeu. La consolation ne devrait être

ournée que vers l'autre et pourtant, elle contient des marques de P1, notamment dans la première partie qui acquiesce au malheur de l'autre dans un transfert de la douleur sur soi :

Sur le plan thématique, ces deux types de discours ont pour principal objet la douleur, mais là où la lamentation produit une forme de stase lyrique, un contrepoint pathétique qui emporte tout sur son passage, suspend le temps tel, en musique, le grand solo du chanteur lyrique, la consolation se rapporte plus à la danse et plus précisément au pas de deux (Martin-Ulrich 2017).

La métaphore de la danse souligne à quel point la consolation est normalement tournée vers autrui ou produite selon un régime de réaction, tout à fait logique dans le délibératif :

De plus, les passions soulevées par ces deux genres reproduisent la différence de degré entre les émotions pathétiques et les émotions plus douces et plus durables, que Quintilien appelle aussi éthiques. Cette différence d'intensité est à nuancer ou plus exactement à replacer sur le plan formel. La consolation comme la lamentation peuvent être des genres autonomes mais aussi des parties à l'intérieur d'autres discours, où elles forment une séquence spécifique. Le discours consolatoire intègre une section consacrée à l'expression de la plainte, au moment où le consolateur mesure la peine subie en évoquant les objets de la souffrance pour les magnifier au moyen d'un éloge. Lamentation et consolation sont aussi des modalités discursives, des genres traversés par d'autres types de discours : on en trouve des traces dans les oraisons funèbres et dans l'expression des condoléances. (Se) lamenter et (se) consoler s'enchevêtrent (Martin-Ulrich 2017).

Si les tragédies étaient construites sur la même logique que le genre épistolaire, la consolation suivrait systématiquement la lamentation. Toutefois, le genre tragique tend souvent à clore la lamentation sur elle-même. Si nous reprenons les quelques lamentations que nous avons identifiées plus haut⁴⁷³, il arrive que celles-ci engendrent des discours consolatoires en réaction, mais rarement que ceux-ci soient complets ou même réussis.

Dans son analyse de la scène 5 de l'acte I d'*Esther* de Racine, Francis Goyet⁴⁷⁴ rappelle que la référence biblique au psaume de consolation 121 (120) du vers 365 fonde le discours : « **Levons** les yeux vers les tristes montagnes » dans le chant liminaire annoncerait qu'une consolation suivra la lamentation lancée au vers 363 « **Pleurons, et gémissons, mes fidèles compagnes** ». Toutefois, il analyse la fin de la scène à juste titre comme un discours de requête parce que, au regard de toutes les affinités qui unissent la lamentation à la consolation, il rappelle qu'en contexte religieux, la déploration ne peut se clore sur elle-même. L'effet produit par la première apostrophe à Dieu aux vers 393-394 : « **Grand Dieu ! tes saints sont la pâture / Des tigres et des léopards** » amorce une sortie du discours sur soi vers l'adresse et surtout, la « conversion » vers le Dieu consolateur du psaume 80 (79) :

Les jeunes filles se convertissent, en ce sens concret où, se détournant du spectacle du carnage, oubliant leurs alarmes trop « mortelles », elles tournent, enfin, leur regard vers Dieu – la *conversio* se double d'une *aversio* ou « apostrophe ». [...] En se convertissant, les jeunes filles du chœur se consolent, retrouvent confiance et assurance, voire *soulas* au sens de joie. Mais d'un point de vue théologique, il faut dire en

⁴⁷³ Voir I, A.

⁴⁷⁴ Nous résumons le raisonnement contenu dans l'article « Racine, *Esther*, I, 5 : essai d'analyse rhétorique » (Goyet 2018).

toute rigueur : Dieu les convertit et Dieu les console. Il est leur Consolateur. Nous approchons ainsi du sublime, car le public en attente du retour à l'espoir est aussi en attente de sublime et de miracle. La confiance retrouvée des jeunes filles est pour le chrétien le signe visible de la présence invisible de Dieu (Goyet 2018).

Le cas est exceptionnel, mais témoigne que l'apostrophe résume à elle seule un discours consolateur qui ne peut advenir sur scène, au risque de mettre à mal la grâce sublime de cette présence invisible. En revanche, la prière qui suit sous la forme d'une *petitio* transfigure leur lamentation en discours de confiance qui ne demande pas seulement une consolation qui ne relève pas véritablement du genre biblique mais aide et protection. La consolation mue en requête démontre toute la grâce du divin qui transcende les moyens humains et sublime la logique de l'enchaînement des discours.

Vossius, s'inspirant d'Érasme et Scaliger, réserve un ample propos à la consolation⁴⁷⁵, qu'il subdivise en plusieurs parties. Il distingue trois types de consolation : celle que l'on effectue pour des malheurs avérés, celle qui suit des malheurs avérés et graves et de celle qui porte sur des malheurs à venir. Le deuxième cas nous intéresse car les subdivisions qu'il opère révèlent l'image de l'interlocuteur chez le consolateur. Lorsque les malheurs sont avérés et graves, après avoir évoqué les raisons de consoler, l'orateur présente son discours qu'il oriente diversement selon qu'il s'adresse à une « âme forte » ou une « âme faible » (G. J. Vossius 2017). En reprenant la réplique d'Ulysse qui suit la lamentation d'Agamemnon à la scène 5 de l'acte I d'*Iphigénie* de Racine, nous constatons qu'elle se prête à une analyse en discours de consolation :

⁴⁷⁵ Nous nous référons à la traduction et au résumé proposé par Christine Noille-Clauzade dans le numéro 9 de la revue en ligne *Exercices de rhétorique* (G. J. Vossius 2017).

Je suis père, **Seigneur**. Et faible comme un autre,
Mon cœur se met sans peine en la place du **vôtre**,
 Et frémissant du coup qui **vous** fait *soupirer*,
 Loin de blâmer **vos pleurs**, **je** suis prêt de *pleurer*.
 Mais **votre** amour n'a plus d'excuse *légitime*.
 Les dieux ont à Calchas amené leur victime.
 Il le sait, il l'attend : et s'il la voit tarder,
 Lui-même à haute voix viendra la demander.
Nous sommes seuls encor. **Hâtez-vous** de répandre
 Des *pleurs* que **vous** arrache un intérêt si tendre.
Pleurez ce sang, *pleurez*. Ou plutôt sans pâlir,
Considérez l'honneur qui doit en rejaillir.
Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous **nos** rames,
 Et la perfide Troie abandonnée aux flammes,
 Ses peuples dans **vos** fers, Priam à **vos** genoux,
 Hélène par **vos** mains rendue à son époux.
Voyez de **vos** vaisseaux les poupes couronnées
 Dans cette même Aulide avec **vous** retournées,
 Et ce triomphe heureux, qui s'en va devenir
 L'éternel entretien des siècles à venir.

(Racine, *Iphigénie*, I, 5, v. 369-388)

Le premier quatrain d'emblée crée un rapport d'empathie entre *je* et *vous*. Non seulement Ulysse convient à la peine de son interlocuteur, mais il transfère la douleur d'Agamemnon sur lui *via* le polyptote sur les « pleurs » (v. 372) qui opère le passage de la P5 à la P1, ce qui correspond à la stratégie adoptée face aux âmes faibles :

Si au contraire son âme est faible, et sa douleur si récente qu'elle semble rejeter tout remède, le discours sera en deux parties. Dans la première, nous transférerons sur nous-mêmes l'état d'âme de ceux qui souffrent, pour paraître plutôt céder à notre propre douleur que vouloir adoucir celle d'autrui. (G. J. Vossius 2017)

Ulysse s'insinue donc dans le malheur d'Agamemnon en paraissant compatir par comparaison : la consolation prend d'emblée une dimension persuasive, rejetant la perspective d'un blâme, qui pourtant réside souvent dans la consolation. En créant une interaction entre le *je* et le *vous*, la consolation met particulièrement en valeur la P1 dans son rôle oratoire et persuasif sur la P5. Sans transition, Ulysse entame l'argumentation de son discours dont il affiche d'emblée le but au vers 373 en se fondant sur le lieu du légitime⁴⁷⁶ : il s'agit d'entendre que la douleur n'est plus de saison. Même si l'objectif concerne la P5, elle disparaît provisoirement dans une narration (v. 374-376) vouée à expliquer le mot « légitime ». L'arrivée de Calchas représente une autorité à laquelle le roi Agamemnon est tenu de se soumettre. L'amplification des malheurs prend une tonalité oratoire grâce à l'exhortation des vers 376 à 379 avec la reprise du polyptote sur le verbe « pleurer », motif renouant avec la lamentation, mais ici détourné dans

⁴⁷⁶ Cet argument n'est pas compris dans la liste fournie par Vossius qui recommande, à ce stade de la consolation, de tirer des arguments « des lieux de l'honorable, de l'utile, du nécessaire, de l'agréable, du possible » (2017), mais le lieu du légitime résume les autres.

une visée cathartique : « pleurez tant que nous sommes seuls ». En effet, à partir de l'adverbe « plutôt » (v. 379), les exhortations consolatoires invitent à sortir de la déploration grâce à l'hypotypose qui met devant les yeux de l'interlocuteur l'ensemble de ses victoires. Le *je* s'efface définitivement pour procéder à une exhortation mêlée d'éloge, grâce à la répétition des déterminants possessifs qui désignent toutes ces victoires comme relevant de la responsabilité du *vous*. La consolation d'Ulysse est donc très habile et momentanément efficace « Je cède » dira Agamemnon (v. 390) parce qu'elle est fondée sur une transition de la compassion à l'éloge, matérialisée par un progressif effacement des marques de la P1 au profit de celles de la P5. Ce morceau illustre grâce à l'art oratoire la réputation d'un Ulysse manipulateur et rusé dans *L'Odyssée*.

Même si la scène qui la précède ne consiste pas à proprement parler en une lamentation, le premier entretien entre Cassie et Crisante dans la tragédie portant le nom de la reine consiste en une scène de consolation. Dans un discours qui voile à peine ses sentiments, Cassie se charge de consoler la reine qu'il garde en otage dans son camp. Conformément au plan bipartite recommandé dans les traités de rhétorique (Martin-Ulrich 2017)⁴⁷⁷, Cassie commence par s'attirer les bonnes grâces de son destinataire avec douceur et fermeté dans des répliques élogieuses :

Vous portez avec peine un si *triste* servage,
Ou **je** sais mal juger du cœur par le visage.
Madame, plût au ciel qu'il fût en **mon** pouvoir
De le faire cesser sans trahir **mon** devoir !
Pussé-**je** sous **vos** lois voir l'empire du monde,
Et **votre** autorité n'avoir point de seconde !
Les dieux dévoient ce rang à **vos** rares beautés,
Et **vous** auraient donné ce que **vous** méritez.

(Rotrou, *Crisante*, I, 3, v. 245-252)

Après une introduction régie par l'apostrophe sous forme de transition avec la scène précédente où Crisante constatait son malheur sans vraiment le déplorer, la forme du souhait au subjonctif déporte subtilement dans l'irréel l'éloge des beautés et des pouvoirs de la reine. De cette façon, le « je » se dépeint comme souhaitant mais impuissant à toute autre action que l'éloge et la consolation. Il poursuit dans la réplique qui suit sur la modalité de l'éloge qui prend une tournure plus ferme car les procès concernant le « vous » sont alors à l'indicatif. « **Je** plains **votre** malheur, le ciel **vous** est contraire / Mais il **vous** laisse encore de quoi **vous** satisfaire »

⁴⁷⁷ L'auteure résume alors le contenu des documents présentés dans la partie intitulée « ATELIER » du numéro 9 de la revue en ligne *Exercices de Rhétorique*, en l'occurrence les parties des traités de Vossius, Scaliger et Erasme portant sur la consolation comme discours. Généralement, il convient de commencer par s'assurer les bonnes grâces de son destinataire avant de le consoler à l'aide d'exhortation. Selon les traités, ce plan bipartite connaît des subdivisions auxquelles nous nous sommes référée lorsque nécessaire.

(v. 265-266) assure la transition avec la deuxième partie de la consolation en ménageant un espace pour la compassion. Cassie s'insinue⁴⁷⁸ dans le cœur de Crisante, l'on voit ici que le discours de consolation vise la persuasion.

Le cœur de la consolation est ainsi le lieu de l'exhortation, qui, reste assujettie, dans ce cas précis, au vocabulaire amoureux :

Montrez votre courage en cette adversité,
Et qu'il soit infini comme **votre** beauté.
Qui voit sans vanité la fortune prospère,
La voit sans désespoir alors qu'elle est contraire.
Rendez à ce beau teint ses plus vives couleurs ;
Ces yeux ne sont pas faits pour répandre des *pleurs* :
Réduire tous **nos** cœurs en un commun servage,
Nous rire et **nous** charmer, est bien mieux leur usage. (v. 279-286)

Deux impératifs organisent cette réplique, conformément à l'usage stylistique de l'exhortation dans les discours tragiques. Les énoncés personnalisés alternent avec des formules sentencieuses pour appuyer cette exhortation dans une réplique travaillée par une évidence galante que traduisent les mentions autonomes de motifs traditionnels de la galanterie amoureuse : « votre beauté » accuse un rôle thématique qui progresse par hétéronymie dans « ce beau teint » puis « ces yeux » mais corrompt l'intention consolatrice en intention séductrice⁴⁷⁹. Victime de son artificialité, ce discours de consolation ne rencontre pas le succès escompté auprès de Crisante qui coupe court à la conversation sous le prétexte d'un manque de sincérité de la part son interlocuteur.

Ces deux dernières consolations démontrent l'importance de la persuasion au sein du discours. Même bien construites, leur réussite reste soumise à la caution de leur sincérité. Le consolateur n'est pas uniquement mû par des intentions amicales. À l'instar d'un certain nombre d'autres types de discours et malgré l'attention portée à la disposition des arguments de la consolation, ce discours, quand il existe dans la tragédie, court le risque de l'échec, parce que la recherche des intérêts du *je* et son omniprésence polluent son attitude rhétorique dont la politesse exigerait qu'il se tourne entièrement vers le *vous* à consoler. Il s'agit en tout cas d'un discours dont les enjeux interlocutifs sont centraux. Le locuteur ne conseille que dans un

⁴⁷⁸ Dans la première partie de la consolation, s'insinuer dans le cœur de l'autre est l'enjeu majeur de la réussite du discours : « L'insinuation évoquée surtout par les traités du XVII^e siècle expose sans détour l'enjeu de cette captation : il faut créer un espace où se rencontrent les cœurs. S'insinuer évoque une qualité de la parole, c'est celle qui s'adresse au cœur de l'autre, ce qui suppose d'avoir soi-même du cœur ou d'adopter une posture qui en apportera, par imitation, à celui qui n'en pas encore assez ou ne sait pas comment en avoir » (Martin-Ulrich 2017).

⁴⁷⁹ Nous renvoyons aux quelques pages que Carine Barbafieri consacre au langage galant dans la tragédie française dans son ouvrage *Atrée et Céladon La galanterie dans le théâtre de la France classique (1634-1702)* (2006, 113-134). Elle définit la galanterie comme un langage urbain, qui, pour être considéré comme honnête, doit être incarné par un personnage aux mœurs galantes, ce qui n'est absolument pas le cas de Cassie.

dialogue incarné, soulignant par-là à quel point les marques de l'adresse et de la désignation de soi assument un rôle persuasif au sein des discours.

B. Le conseil, âme de la délibération

Lorsque l'abbé d'Aubignac traite des discours délibératifs, il ne parle que du discours de conseil : « Je parle donc seulement ici des Délibérations qui se font par dessein, et qui sont des représentations de ce qui se passe chez les Grands, lorsqu'ils demandent conseil en une affaire d'importance » (2011, 432). Le genre délibératif se limite donc au conseil et à ce titre, d'Aubignac oppose tout au long de son exposé deux exemples cornéliens : la scène 1 de l'acte II de *Cinna* et la scène 1 de l'acte I de *La Mort de Pompée* qui sont deux scènes de demande de conseils politiques ; même s'il estime que la première surpasse de loin la deuxième, notamment quant à l'implication des conseillers, qui ne seraient pas suffisamment pressants dans la deuxième (Aubignac 2011, 435). Le conseil parfait se tient dans un contexte politique et dramaturgique équilibré où chacun prend la parole à tour de rôle. Toutefois, les discours plient souvent sous l'exigence de théâtralité qui tend à réduire le discours en la seule séquence de conseil qui s'assimile alors à l'exhortation, atténuant la délibération.

ii. Le discours de conseil ou le triomphe de l'impératif

Le discours de conseil⁴⁸⁰ ou suasoire est l'un des plus décrits par les rhétoriciens car il constitue le cœur de la rhétorique. On en trouve des séquences dans d'autres sous-types de discours comme l'exhortation ou la déhortation chez Vossius. Toutefois, pour un modèle complet, l'on recourt à celui de la lettre de conseil, consigné dans « L'instruction à écrire des lettres » qui ouvre *Le Secrétaire à la mode* de Jean Puget de La Serre (2016 [1646])⁴⁸¹. Il effectue une première distinction entre les lettres de conseils adressées à quelqu'un qui demande conseil contre celles adressées à celui qui ne demande pas. Pour les premières, on peut schématiser de la sorte les différentes étapes recommandées :

1. Il faut commencer par s'excuser sur l'insuffisance du conseil que l'on s'apprête à donner.

2. Expliquer ce que l'on conseille en se fondant sur les arguments de l'honnête, de l'utile, etc.

⁴⁸⁰, Tel que le définit Furetière, le conseil consiste en une consultation : « Toute sorte d'avis qu'on prend, ou qu'on reçoit sur quelque affaire que ce soit. »

⁴⁸¹ Nous nous fondons sur l'édition de Cécile Lignereux en ligne sur le site de la revue *Exercices de rhétorique*.

3. Formuler un souhait de réussite dans l'entreprise.

Quant au deuxième modèle de lettres de conseils, celles qui s'adressent à quelqu'un qui en effectué la requête, le modèle est plus complexe :

1. Il faut formuler une amplification de l'excuse de se présenter en donneur de conseils sans demande préalable en présentant un *ethos* franc et amical.

2. L'on formule un conseil en se fondant sur les lieux de l'honnête, de l'utile et de l'agréable ainsi que sur les arguments qui ont trait au caractère de la personne à laquelle on donne ce conseil.

3. Si le destinataire est un personnage hiérarchiquement supérieur, on lui confie humblement son conseil afin qu'il en fasse ce que bon lui semble et par l'entremise de Dieu, on lui souhaite de réussir.

4. S'il s'agit d'un familier ou d'un inférieur, on l'exhorte à réussir.

Conformément à la distinction précédemment établie, on isolera le premier modèle de discours de conseils du deuxième. L'abbé d'Aubignac cite en tant que délibérations exemplaires deux passages extraits des tragédies de Corneille qui consistent en des discours de conseils répondant à une demande formulée par un supérieur : l'empereur Auguste dans *Cinna* (II, 1) et le roi d'Egypte Ptolémée dans *La Mort de Pompée* (I,1). Les discours de conseils sont motivés dans les répliques de ces augustes personnages : Auguste demande à Cinna et Maxime leur « avis » (v. 403) tandis que la fin de tirade de Ptolémée, multiplie les verbes thématissant la demande de « conseils » (v. 44) : « résoudre » (v. 33), « aviser » (v. 43) et « délibérer » (v. 48). Les deux discours que nous allons commenter sont donc bien balisés par ces indices lexicaux.

La première partie du discours qui est censée excuser l'insuffisance de celui qui s'exprime n'est présente que dans *Cinna* :

Malgré **notre** surprise, et **mon** *insuffisance*,
Je vous obéirai, **seigneur**, sans complaisance,
Et mets bas le respect qui pourrait **m'**empêcher
De combattre un *avis* où **vous** semblez pencher [...].

(Corneille, *Cinna*, II, 1, v. 405-408)

Dans cette scène où vont se succéder les discours de Cinna et Maxime, seul celui-ci peut être assimilé à un discours en forme de conseils, l'on peut dire que le personnage anticipe la réplique de Maxime en usant de la P4 pour désigner leur sentiment comme les deux hommes se sont

alliés contre l'empereur. Cette présentation de soi frisant la prétérition⁴⁸² est le seul lieu où la P1 apparaît, et encore, elle se montre sous une apparente soumission à la P5 qui a réclamé le conseil et qui est rappelée par l'apostrophe et sous forme pronominale. La présentation de soi inverse l'exigence d'humilité et prend une tournure autoritaire dans le discours de Septime, malgré l'apostrophe respectueuse : « **Seigneur, je** suis romain : **je** connais l'un et l'autre » (Cornielle, *La Mort de Pompée*, I, 1, v. 161), premier indice d'une tirade qui épouse beaucoup moins formellement les contours d'un discours de conseils traditionnel. Le « je » sature l'alexandrin en imposant sa portée de part et d'autre de la césure.

Dans les deux scènes, le cœur des discours de conseil prend une forme sentencieuse, les conseillers ou confidents se gardent bien de trop s'engager dans la décision à prendre et recourent à la narration en se fondant sur les exemples du passé en guise d'arguments d'autorité (*La Mort de Pompée*, I, 1, v. 54-72) ou à la sentence (*La Mort de Pompée* I, 1 v. 50-52 et v. 74-78 ; *Cinna* II, 1, v. 413-416), que nous savons être la forme de discours la plus dépersonnalisée qui soit dans la tragédie⁴⁸³.

La formulation du conseil recourt à chaque fois à l'impératif, mode verbal qui tout en se tournant vers l'interlocuteur avec force, contient un conseil sur l'action en même temps qu'une exhortation. Ce mode implique ainsi la subjectivité :

Seigneur, n'attirez point le tonnerre en ces lieux :
Rangez-vous du parti des destins et des dieux,
 Et sans les accuser d'injustice ou d'outrage,
 Puisqu'ils font les heureux, **adorez** leur ouvrage ;
 Quels que soient leurs décrets, **déclarez-vous** pour eux,
 Et pour leur obéir, **perdez** le malheureux.

(*La Mort de Pompée*, I, 1, v. 79-84)

Le retour à l'interlocution s'opère dans les deux cas grâce à l'apostrophe : « **N'imprimez pas, Seigneur**, cette honteuse marque / À ces rares vertus qui **vous** ont fait monarque ; » (*Cinna*, II, 1, v. 417-418 et v. 617-620) accompagnées des conseils prenant une forme exhortative, ils sont volontiers dédoublés ou répétés dans le cœur du discours. L'emploi réveille l'attention de l'auditeur sur ce qui constitue le moment le plus important du discours. D'ailleurs, la formulation du conseil en lui-même est sujette à la variation, le locuteur a volontiers recours à des expressions déontiques comme « il **vous** faut » (*Cinna*, v. 427) « **vous** devez » (*Cinna*, v. 431).

⁴⁸² En effet, son « insuffisance » sera contrecarrée dans le long discours argumentatif qui suit ; par le simple fait qu'il use de l'argument de l'obéissance à son roi pour en réalité s'opposer à son avis, ce distique annonce déjà le but de son discours de conseil.

⁴⁸³ Voir chapitre 6 III, B.

Dans ces deux exemples de discours de conseils motivés, la dernière partie qui formule des souhaits de réussite est oblitérée. En comparant ces deux discours, l'on conçoit à quel point celui de Cinna est plus élaboré que ceux des conseillers de Ptolémée et pourquoi d'Aubignac encense le premier comme modèle du genre délibératif quand il souligne les défauts du deuxième (Aubignac 2011, 432-436).

Lorsque Don Diègue prodigue ses conseils à Rodrigue, son discours correspond au deuxième modèle de Puget de la Serre. Rodrigue n'ayant rien demandé à son père, ce dernier lui assène un discours dont le recours à des arguments fondés sur l'utile et le caractère vise à influencer son fils afin qu'il choisisse l'honneur plutôt que l'amour. Interrompu par les vers de Rodrigue, le discours s'étudie à l'échelle de la scène, dans la suite de plusieurs répliques. Au lieu de s'excuser de s'introduire sans être invité à formuler des conseils, il fait l'éloge de son destinataire à l'aide d'arguments portant sur son caractère :

Ma valeur n'a point lieu de **te** désavouer :
Tu l'as bien imitée, et **ton** illustre audace
 Fait bien revivre en **toi** les héros de **ma** race :
 C'est d'eux que **tu** descends, c'est de **moi que tu viens** :
Ton premier coup d'épée égale tous les **miens** ;
 Et d'une belle ardeur **ta** jeunesse animée
 Par cette grande épreuve atteint **ma** renommée.
Appui de ma vieillesse, et **comble de mon** heur,
Touche ces cheveux blancs à qui **tu** rends l'honneur,
Viens baiser cette joue, et **reconnais** la place
 Où fut empreint l'affront que **ton** courage efface.

(*Le Cid*, III, 6, v. 1026-1038)

L'entremêlement des indices de l'adresse et de la désignation de soi dans les apostrophes permet de conjuguer éloge de l'interlocuteur et de soi, stratégie idéale pour justifier son intervention qui court quand même le risque de l'ingérence. Au vers 1035, l'apostrophe nominale exceptionnellement redoublée ne désigne pas Rodrigue autrement que dans son rapport au « je » (les NC supports de l'apostrophe « appui » et « comble » désignent des abstractions qui ne se concrétisent que dans les CDN contenant les déterminants possessifs de P1) et surtout, consiste en un argument inattendu sur le caractère honorable de la vieillesse⁴⁸⁴ et le rapport à la lignée. Mise à part l'exceptionnelle mise en tension des marques de P1 et P2, cette entrée en matière n'a rien de particulièrement propre au conseil. Le locuteur s'attire la bienveillance de

⁴⁸⁴ Les arguments tirés du caractère de la vieillesse ne sont pas franchement conformes à ce que l'on trouve chez Aristote. En effet, il décrit les « vieux » comme manquant d'assurance, aigris et soupçonneux, petits et notamment égoïstes (là peut-être on retrouve Don Diègue). « Il vivent davantage en fonction du calcul que de la moralité (*ethos*), car le calcul vise l'intérêt tandis que la moralité vise la vertu » (Aristote 2007, 335-226). Plus que l'intérêt, c'est l'honneur qui guide ici Don Diègue, qualité qu'il souhaite inculquer à son fils mais en premier lieu pour servir ses intérêts.

son interlocuteur tout en s'érigeant comme figure d'autorité compte tenu de l'âge et de l'exemplarité. Ainsi les *tu* sont constamment ramenés aux *moi*. Aux vers 1027-1028, les trois indices de P1 qui introduisent des éloges sont rassemblés par la mention de « ma race » ; argument qui les explique et les absorbe. L'exhortation se mêle à des sentences :

Porte, porte plus haut le fruit de **ta** victoire ;
Je t'ai donné la vie, et **tu me** rends **ma** gloire ;
Et d'autant que l'honneur **m'**est plus cher que le jour,
D'autant plus maintenant **je te** dois de retour.
Mais d'un cœur magnanime **éloigne** ces faiblesses ;
Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !
L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir. (v. 1053-1059)

L'impératif caractéristique du conseil intervient mais immédiatement, le conseil est appuyé d'un argument qui met en jeu la P1 et la P2 (v. 1053-1055) dans un rapport problématique car il induit une récursivité de services rendus et frôle encore la prétérition : « je t'aide pour ton honneur mais tu me dois l'honneur car je t'ai fait l'honneur de te donner la vie ». L'argument est ensuite appuyé par une sentence. La dernière partie du discours de conseils assoit l'exhortation sur l'argument de l'utile recommandé par Puget de La Serre coulé dans une narration (v. 1071-1084). À partir du vers 1085, Don Diègue exprime une cascade d'exhortations et confirme par là le rôle stylématique des impératifs dans un discours de conseils.

Le canevas du discours de conseils n'étant pas figé dans les manuels de rhétorique, l'on observe qu'un discours de conseils non seulement n'est pas simple à repérer mais en outre, est rarement complet. Les discours de conseils restent des délibérations, ils n'imposent normalement pas une décision. À la lumière de ces exemples peu canoniques, l'on peut légitimement interroger les frontières du discours de conseils, qui se signale par ses impératifs à valeur exhortative avec un autre type de discours plus balisé, l'exhortation et son pendant négatif, la déhortation, deux formes qui se révèlent moins délibératives que persuasives.

ii. Les limites du discours de conseil : exhortation et déhortation

Le principal critère interlocutif de reconnaissance du discours de conseils étant l'impératif, lorsque nous n'avons qu'une séquence faite d'impératifs sans demande de conseils et sans que le discours prenne une forme reconnaissable, l'on est tenté d'analyser le morceau comme une exhortation, notamment lorsqu'il émane d'un confident livrant des conseils sur le mode impératif à son maître, sans se justifier sur ce qui l'autorise à s'exprimer de la sorte. À la suite de Cécile Lignereux, nous convenons qu'il faut opposer le conseil et l'exhortation :

Si toutes deux visent à persuader le destinataire de suivre les recommandations qui sont données, elles n'en diffèrent pas moins par le but qu'elles poursuivent (alors que le conseil suscite la volonté d'agir dans le sens indiqué en s'adressant à la raison, l'exhortation engendre le courage d'agir en s'adressant à l'affectivité) ; par les moyens qu'elles utilisent (alors que le conseil enseigne par des arguments, l'exhortation stimule par des encouragements) ; par les mécanismes psychologiques sur lesquels elles jouent (alors que le conseil guide une prise de décision et met un terme aux hésitations ou aux doutes concernant le bien-fondé du conseil, l'exhortation donne du courage en incitant à agir celui qui tarde à mettre en œuvre une résolution qu'il a pourtant bien le désir d'appliquer dans la mesure où il a dépassé le stade de l'incertitude). Autrement dit, le dessein rhétorique propre à l'exhortation consiste à donner l'impulsion décisive pour que celui que l'on exhorte ait enfin l'énergie et le courage de réaliser l'action vertueuse dont il reconnaît le bien-fondé. (Lignereux 2018, 544-545)

L'exhortation, à la différence du conseil, relève de la rhétorique persuasive par sa véhémence ; en effet, lorsque Cicéron, fait allusion à l'existence de types de discours qui admettent une efficacité pragmatique, il en mentionne quatre : « l'exhortation, l'objurgation, la consolation, l'appel à la pitié » (*De l'Orateur*, Cicéron 1927, II, 50, §18). L'exhortation comme son pendant négatif la déhortation peuvent être conçues comme des discours entiers (Gerardus Joannes Vossius 1677) ou bien comme des séquences au sein de discours, voire même une figure : « L'Exhortation est une figure qui consiste à presser dans un même mouvement plusieurs pensées pathétiques, qui convainquent le pecheur, & qui l'engagent à faire penitence » (Bretteville 1689, 290-91). En tant que séquence dans un discours ou figure micro-structurale permettant de ramasser en un distique le but d'une tirade ou d'une scène, l'exhortation qui se manifeste en stylistique par l'association d'une apostrophe *ad hominem* sobre et d'un ou plusieurs impératif(s) est la structure rhétorique subsumant le discours de conseil dans les tragédies.

Si les visées diffèrent, le schéma interlocutif est semblable en tous les cas. Le personnage exhortant est un confident ou conseiller auquel le personnage principal n'a rien demandé directement. Cependant, ce dernier est souvent en proie au doute (Titus demandant franchement à Paulin ce que le peuple romain pense de son amour pour Bérénice en II, 2) ou à la passion et aux errements du *moi* (c'est le cas de Prusias qui initie la tonalité délibérative dans l'affichage du dilemme « **J'**y veux mettre d'accord l'amour et la nature, / Être père et mari dans cette conjoncture... », Corneille, *Nicomède*, IV, 3, v. 1315-1316). Le personnage exhortant se lance souvent dans une narration qui explicite les lieux de l'honnête et de l'utile, parfois en justifiant sa propre franchise : « **Vous m'**avez commandé surtout d'être sincère » (Racine, *Bérénice*, II, 2, v. 403) pour s'autoriser à proférer des exhortations :

Sondez les sentiments, et **réglez-vous** sur eux :
Votre bonheur est sûr, s'il consent d'être heureux.
 Que si son choix balance, ou flatte mal **le vôtre**,
Demandez Bérénice afin d'obtenir l'autre :
Vous l'avez déjà vu sensible à de tels coups,
 Et c'est un grand ressort qu'un peu d'amour jaloux.
 Au moindre empressement pour cette belle reine
 Il **vous** fera justice, et reprendra sa chaîne.
Songez à pénétrer ce qu'il a dans l'esprit,
 Le voici.

(Corneille, *Tite et Bérénice*, IV, 4, v. 1317-1326).

La série d'impératifs exhortatifs proférée par Albin, confident de Domitian est adoucie par l'insertion d'une sentence au vers 1322. Ils formulent des conseils quant à l'attitude à adopter en présence de Bérénice. Ceux-ci prennent une valeur persuasive car ils sont appuyés par des énoncés impliquant la P5 au présent d'éventualité (v. 1318) et avec un futur aux accents prophétiques (v. 1324). Ces impératifs proposant autant de directives quant à l'attitude à adopter s'affaiblissent en conseils du fait qu'ils sont proférés par un confident, tutoyé sans réciprocité par Domitian et interrompus comme pour les justifier d'arguments d'autorité. Le contexte interlocutif ordonne ainsi un infléchissement des séquences exhortatives en conseils.

La production d'un énoncé de conseils par un confident, jouant souvent le rôle d'un double du personnage, produit un écho semblable à l'érection d'un destinataire fictif dans le monologue délibératif (Scherer 2014, 42-46). Ainsi, Valens interrogeant à plusieurs reprises son confident Paulin reçoit des séries de conseils de sa part alors que le temps presse au moment d'aborder le dénouement de la tragédie :

Faites voir qu'en ces lieux c'est **vous** qui gouvernez,
 Qu'aucun n'y doit périr si **vous** ne l'ordonnez.
 La Syrie à **vos** lois est-elle assujettie,
 Pour souffrir qu'une femme y soit juge et partie ?
Jugez de Théodore.

(Corneille, *Théodore*, V, 7, v. 1733-1737)

Les exhortations fournissent autant de réponses aux questions pressantes du personnage qui recourt à la clairvoyance de son confident pour prendre la bonne décision. L'esprit rassis du confident se matérialise dans la disparition de la P1 au sein d'un discours dont le principal intérêt demeure le service de l'interlocuteur.

Toutefois, l'exhortation tourne à la déhortation lorsque les énoncés à l'impératif qui la structurent ne consistent qu'en des ordres ou conseils de ne pas faire. En montrant l'étendue du mal qu'impliquerait une certaine décision, le locuteur tente de dissuader son interlocuteur (Vossius 1677, XXIII, §12-13). À nouveau, si ce discours à visée persuasive est porté par un personnage de confident ou de conseiller, il retrouve sa valeur de conseil car la portée des impératifs ne peut être aussi directive dans les propos d'un confident. L'ensemble de l'intrigue de *Britannicus* repose sur ce schéma des exhortations tournées en conseil. Plus spécifiquement, lorsque Burrhus tente une dernière fois de détourner Néron de revenir vers ses amours conjugales au lieu de poursuivre Junie, il recourt aux outils persuasifs de la déhortation qui sont moins directs que ceux de l'exhortation :

Mais si dans son devoir **votre** cœur affermi
 Voulait ne point s'entendre avec son ennemi,
 Si de **vos** premiers ans **vous** consultiez la gloire,
 Si **vous** daigniez, **Seigneur**, rappeler la mémoire
 Des vertus d'Octavie, indignes de ce prix,
 Et de son chaste amour vainqueur de **vos** mépris;
 Surtout si de Junie évitant la présence
Vous condamniez **vos** yeux à quelques jours d'absence,
Croyez-moi, quelque amour qui semble **vous** charmer,
 On n'aime point, **Seigneur**, si l'on ne veut aimer.

(Racine, *Britannicus*, III, 1, 781-790)

Le discours reste centré sur le *vous* mais l'intimation est moindre que dans l'exhortation. Les verbes qui seraient à l'impératif dans une exhortation sont affaiblis dans des tournures hypothétiques qui ont l'avantage de laisser un semblant de liberté à l'interlocuteur qui les reçoit ; « Si de vos premiers ans vous consultiez la gloire » est préférée « consultez la gloire de vos premiers ans » (v. 783) et ce, à trois reprises. Le seul impératif est déporté en incise (v. 789) qui pose un premier jalon au conseil proprement dit, avec la subordonnée concessive avant l'insertion de la proposition principale qui a tous les traits d'une sentence, énoncé dépersonnalisé n'attaquant pas trop frontalement. Seule l'apostrophe insérée au milieu rappelle la destination de cette leçon. Burrhus, qui n'a rien à envier à Narcisse dans la maîtrise de l'art oratoire⁴⁸⁵, emploie une batterie de constructions visant à affaiblir les effets trop directs d'une déhortation pour l'affaiblir en conseil de ne pas faire.

Lorsque les séquences exhortatives sont portées par un personnage inférieur et que certaines parties du discours de conseil sont présentes, l'exhortation revient au conseil. Ainsi, les dramaturges ont quelques réticences à faire porter des discours entiers par un personnage secondaire. La non-réciprocité des personnes d'adresse déclenche l'attraction du discours exhortatif dans la sphère du conseil.

⁴⁸⁵ Burrhus, à la différence de Narcisse qui emploie une argumentation insinuante, ménage son interlocuteur en se fondant sur des arguments aussi puissants que ceux de l'honnêteté et de la fidélité à l'histoire familiale. Sa rhétorique échoue parce que Néron juge qu'elle est inadéquate avec son *ethos* :

Je vous croirai, **Burrhus**, lorsque dans les alarmes
 Il faudra soutenir la gloire de **nos** armes,
 Ou lorsque plus tranquille assis dans le Sénat
 Il faudra décider du destin de l'État :
Je m'en reposerai sur **votre** expérience.
 Mais, **croyez-moi**, l'amour est une autre science [...].

(Racine, *Britannicus*, III, 1, v. 791-796)

Burrhus en tant que conseiller de l'amour n'a aucune autorité. Seule son expérience en tant que conseiller d'état ou chef d'armées compte. Cette réplique cinglante replie toute tentative argumentative sur l'*ethos* d'origine et dénie la possibilité de s'en forger un au cours du dialogue.

Si un contexte interlocutif est nécessaire à l'exposition d'un discours en forme, la longueur de la délibération reste parfois un obstacle et le format de la séquence est privilégié. La tension du conseil à l'exhortation souligne la tentation permanente du registre délibératif de passer en force et de devenir persuasif au lieu d'être suggestif. Une délibération pure reste assez malaisée et repose essentiellement sur une hétérogénéité statutaire entre les interactants, beaucoup plus représentée dans les discours de requête.

C. L'impossible requête tragique

Nous fondons notre argumentation sur une analyse comparée du traitement du discours de requête chez Vossius et chez Puget de La Serre, lesquels reconnaissent la même distinction entre les discours de demande : il peut s'agir d'une demande directe ou indirecte en fonction des circonstances qui lient le requérant et le sollicité ainsi que de l'objet de la demande⁴⁸⁶. Avec le discours de reproches, la requête est de loin le discours le plus pratiqué par les dramaturges. La nature de la demande ou de l'intercession régit la sélection des outils interlocutifs pour obtenir gain de cause. Elle prend la forme d'un discours complet ou de séquences suivant normalement la liste des étapes ci-dessous :

REQUÊTE DIRECTE OU EXPLICITE (pour un objet honorable ou adressée à quelqu'un qui est dans des dispositions amicales à l'égard du requérant) :

(1) conciliation des sentiments amicaux.

(2) faire valoir la facilité d'accéder à la demande et montrer comment l'offre peut être exécutée.

(3) promettre une rémunération en reconnaissance.

REQUÊTE INDIRECTE OU INSINUÉE (pour un objet peu honorable ou bien lorsqu'elle est effectuée envers quelqu'un qui n'est pas un ami) :

(1) s'excuser de son audace de demander quelque chose à quelqu'un à qui on n'a jamais rendu service.

⁴⁸⁶ Nous nous référons à la traduction de Christiane Louette de la *petitoria* (livre II, chapitre XXV) contenue dans les *Rhetorices contractae* (Gerardus Joannes Vossius 1742 [1621], 210-214) et à la lettre de prière du secrétaire de Puget de La Serre retranscrite dans l'ATELIER du numéro 6 de la revue en ligne *Exercices de rhétorique* « Sur l'épistolaire » (2016).

(2) montrer que l'interlocuteur est digne de confiance parce qu'il a déjà fait du bien à d'autres ou parce qu'il est connu pour sa générosité.

(3) montrer que le requérant lui sera redevable ou rappeler discrètement ce qu'on a pu faire pour lui.

(4) louer l'interlocuteur et ses pairs⁴⁸⁷.

(5) démontrer que la requête est juste, utile, honorable, agréable ou nécessaire.

(6) réfuter les objections de l'interlocuteur⁴⁸⁸.

(6) exagérer la grandeur de son malheur⁴⁸⁹.

(7) promettre sa reconnaissance en confiant l'interlocuteur à Dieu pour qu'il n'en ait jamais besoin.

La disproportion entre la longueur d'une demande directe et d'une demande indirecte tient en ce que la seconde n'est pas par définition assurée de son succès. De ce fait, l'argumentation emprunte des chemins de traverses pour parvenir à ses objectifs, qui l'en détournent pour mieux y revenir ou bien adopte le cadre conversationnel plus normalisé de la prière.

i. Requêtes et stratégies interlocutives

Dans le panel des quarante tragédies étudiées, il n'existe qu'un petit nombre de discours complets reprenant toutes les séquences du discours de requête susmentionnées et il s'agit essentiellement de demandes indirectes, qui représentent un risque pour le requérant. Évidemment, rares sont les requêtes qui rencontrent le succès escompté dans une intrigue tragique. Afin de réussir et de ne pas froisser le destinataire, la mise en scène d'un discours aussi délicat requiert d'habiles stratégies interlocutives. Dans les requêtes, ce sont essentiellement les apostrophes polies et les atténuations pronominales qui permettent au locuteur d'avancer sa demande en prenant le moins de risques possible. Notre propos portant moins sur la complétude de la requête que sur les moyens mis en œuvre pour qu'elle aboutisse, c'est à la lumière des outils interlocutifs employés en leur sein que nous comprenons que ceux-ci jouent un rôle majeur dans l'introduction des arguments maîtres de la demande et dans leur ordonnancement.

⁴⁸⁷ Cette séquence est absente chez Puget de La Serre.

⁴⁸⁸ Chez Vossius uniquement.

⁴⁸⁹ Chez Puget de La Serre uniquement.

En tant que requête directe effectuée d'un ami à un autre, l'exemple qui émerge du corpus est la demande de Titus auprès d'Antiochus que ce dernier aille porter à Bérénice la nouvelle que l'empereur romain la quitte. Au cœur d'une tragédie où l'action est entièrement médiatisée par la parole, Titus introduit sa demande en retenant son allié : « **Vous-même**, à mes regards qui vouliez **vous** soustraire, / **Prince**, plus que jamais **vous m'**êtes *nécessaire* » (Racine, *Bérénice*, III, 1, v. 683-684). La mise en valeur de l'interlocuteur comme seul adjuvant envisagé est rendue par le pronom renforcé à l'initiale du vers 683 et prolongée par l'apostrophe respectueuse. L'action de l'interlocuteur en est rendue plus nécessaire et le locuteur se présente comme dépendant, à l'image de cette P1 en position de COD au vers 684. Le discours se poursuit sur une séquence d'éloge (1)⁴⁹⁰ qui permet à Titus de se concilier les bonnes grâces d'Antiochus :

Je n'ai pas oublié, **Prince**, que **ma** victoire
 Devait à **vos** exploits la moitié de sa gloire,
 Que Rome vit passer au nombre des vaincus
 Plus d'un captif, chargé des fers d'Antiochus,
 Que dans le Capitole elle voit attachées
 Les dépouilles des Juifs par **vos** mains arrachées [...]. (v. 687-692)

Habilement, l'éloge passe par une narration introduite par l'argument de la mémoire de la P1. Titus loue les actions de son interlocuteur entre autres grâce à la figure de l'illoiment au vers 690 en même temps qu'il se montre redevable envers lui. Il demeure cependant en position de force comme le montrera la suite de la requête. Mis dans de bonnes dispositions, l'interlocuteur peut entendre la demande :

Je sais que Bérénice à **vos** soins redevable
 Croit posséder en **vous** un ami véritable.
 Elle ne voit dans Rome et n'écoute que **vous**.
Vous ne faites qu'un cœur et qu'une âme avec **nous**,
 Au nom d'une amitié si constante, et si belle,
Employez le pouvoir que **vous** avez sur elle.
Voyez-la de **ma** part. (v. 695-701)

Les impératifs sont habilement introduits au début de ce passage. En effet, le COD du verbe « employez » est un GN qui résume le raisonnement des vers 695-698: « Bérénice vous écoute et elle a confiance en vous, votre parole sera donc écoutée et réconfortante pour elle » pour amener la conclusion, cœur de la requête : « usez de votre influence et parlez-lui » (v. 704). S'expliquant de son incapacité à aller annoncer lui-même à Bérénice qu'il la quitte, Titus

⁴⁹⁰ Nous reprenons les numéros de séquences que nous avons librement consignés dans nos résumés des formats de discours en introduction de cette sous-partie.

argumente dans une longue tirade où le fil du discours de requête semble être perdu. C'est pour mieux y revenir *via* l'exhortation à l'impératif, procédé central du discours :

Allez, expliquez-lui mon trouble et **mon** silence,
Surtout qu'elle **me** laisse éviter sa présence.
Soyez le seul témoin de ses pleurs et des miens
Portez-lui mes adieux, et **recevez** les siens. (v. 743-746)

Au milieu d'autres exhortations, ce quatrain mêle la reformulation de la requête à une séquence qui explique les moyens d'y parvenir (2) en détaillant par la série de verbes à l'impératif les étapes à suivre pour réaliser l'objet de la demande. Enfin, l'on reconnaît à la fin de la tirade de Titus une séquence de souhait de réussite et de promesse de reconnaissance (3) :

Prince, dans son malheur ne l'**abandonnez** pas.
Que l'Orient **vous** voie arriver à sa suite ;
Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite ;
Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens ;
Que **mon** nom soit toujours dans tous **vos** entretiens.
Pour rendre **vos** États plus voisins l'un de l'autre,
L'Euphrate bornera son empire et le **vôtre**.
Je sais que le Sénat tout plein de **votre** nom,
D'une commune voix confirmera ce don.
Je joins la Cilicie à **votre** Comagène. (v. 758-767)

On délimite aisément cette séquence par le retour de l'apostrophe⁴⁹¹ à l'interlocuteur et par l'expression de la reconnaissance avec l'emploi du futur. La P1 revient en force pour démontrer sa responsabilité et rappeler l'origine de ces dons évoqués dans l'anaphore des possessifs à partir du vers 761. Cet extrait forme à notre sens l'exemple le plus représentatif d'une requête complète, reconnaissable à son contenu mais essentiellement aux outils interlocutifs (apostrophes, impératifs) qui prennent naturellement leur place au sein de chaque séquence.

Le dénouement d'*Horace* de Corneille renferme plusieurs discours assimilables à des *petitio* directe ou indirecte mais la plus spectaculaire reste celle de Valère (V, 2, v. 1469-1534) qui demande au roi de Rome de punir Horace pour son crime. Nous proposons une lecture en *petitio* d'un texte traditionnellement analysé comme relevant du genre judiciaire et plus précisément du réquisitoire (Fumaroli 1996, 309 ; Vialleton 2014, 4), notamment parce qu'il est suivi des plaidoiries du Vieil Horace et de Sabine. Pourtant, il nous semble que dans la mesure où ce discours est structuré par des stratégies stylistiques d'adresse et de désignation de soi, il s'agit moins de parler d'Horace que de démontrer que malgré son but mortifère, la demande est juste. En outre, le réquisitoire ne consiste pas en autre chose qu'une demande de condamnation, ce qui nous conduit à lire de cette façon le dispositif scénique de ce dénouement

⁴⁹¹ Le rôle de l'apostrophe comme marqueur d'entrée en péroraison est explicité dans le chapitre 8, V, A.

tout en gardant à l'esprit qu'il adopte tous les codes de la scène judiciaire (Gheeraert 2016) à laquelle Valère participe activement par son habileté rhétorique. En regardant de plus près sa tirade, l'on conçoit qu'elle ressemble à une demande indirecte (car l'objet de la demande, la condamnation, est peu louable et en tant que chevalier, il n'est pas un égal du roi mais un inférieur) dans laquelle pratiquement toutes les étapes du discours de demande sont identifiables sauf la troisième qui consiste à montrer que le requérant sera reconnaissant. Sans doute cet effacement du rôle intime du locuteur ordonne-t-il l'effet de réquisitoire du discours. En véritable procureur, Valère parle au nom de tous et non de lui-même, ce qui rend sa demande plus légitime :

Souffrez donc, ô **grand roi, le plus juste des rois**,
 Que tous les gens de bien **vous** parlent par **ma** voix.
 Non que **nos** cœurs jaloux de ses honneurs s'irritent ;
 S'il en reçoit beaucoup, ses hauts faits le méritent ;
Ajoutez-y plutôt que d'en diminuer :
Nous sommes tous encore prêts d'y contribuer ;
 Mais puisque d'un tel crime il s'est montré capable,
 Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable.

(Corneille, *Horace*, V, 2, v. 1481-1488)

La séquence d'éloge (2) du discours de requête, sur laquelle nous allons revenir glisse sur l'introduction d'une P4 large qui, à travers l'effacement programmé de la P1, assure un discours d'autorité tout en évoquant les biens dispensés à autrui et, non sans ironie, à celui contre qui la demande est effectuée (v. 1484). Ce *nous* permet donc la double interprétation du discours, une demande étant normalement effectuée pour soi exclusivement. En disparaissant derrière ce *nous* qui excède sa personne, Valère peut formuler sa demande sur un mode volitif suffisamment atténué pour ne pas paraître impoli (« Qu'il périsse » se substitue à un impératif de P5 trop direct) et suffisamment affirmative pour qu'elle soit clairement interprétée. Non que tout usage de l'impératif ou d'une modalité volitive entraîne une lecture en discours de requête, le recours à un ordonnancement du propos le permet.

Ainsi l'amorce est-elle tout à fait typique du discours de demande. L'apostrophe initiale lance une séquence primordiale, celle qui consiste pour le requérant à s'excuser pour son audace tout en reconnaissant la grandeur de son interlocuteur. Elle se confond à ce titre avec une classique *captatio* en ce qu'elle emprunte nombre d'éléments à l'épidictique, mais ceux-ci sont ordonnés à un but rhétorique autre qui excède l'éloge et que l'on retrouve à l'initiale de presque tous les discours d'importance des tragédies⁴⁹² :

Sire, puisque le ciel entre les mains des rois

⁴⁹² Voir chapitre 8, I, C.

Dépose sa justice et la force des lois,
Et que l'état *demande* aux princes légitimes
Des prix pour les vertus, des peines pour les crimes,
Souffrez qu'un bon sujet **vous** fasse souvenir
Que **vous** plaignez beaucoup ce qu'il **vous** faut punir [...]. (v. 1469-1474)

L'apostrophe et les impératifs distinguent le destinataire du discours tout en introduisant son but. La subordonnée causale qui interrompt l'adresse justifie à travers un éloge indirect qui fait disparaître la personnalité à laquelle Valère s'adresse derrière la pluralité des « princes légitimes ». L'excuse en laquelle consiste l'impératif « souffrez » (v. 1473) introduit également un argument logique « un bon sujet vous rappelle à vos devoirs de bon roi » qui dissout la valeur autoritaire de l'argumentation dans le devoir. La même atténuation est à l'œuvre dans la dialectique des positions du pronom « vous » au vers 1474. En sujet du verbe conjugué « plaindre », il s'ordonne au constat mais en tant que sujet logique du verbe « punir » déporté devant son verbe recteur conjugué dans le deuxième hémistiche, il atténue la modalité aléthique de la formule. Si le lexique de ce début de discours tend bien vers le réquisitoire, le séquençage permet aussi de reconnaître le canevas d'une requête. Cette tendance se poursuit dans le reste de la scène et notamment dans la tirade de Valère dans laquelle on peut reconnaître, certes dans le désordre, quelques étapes du discours de requête. Plusieurs groupes de vers constituent des réponses aux potentielles objections de Tulle (6) encore portées par un « nous » généralisant qui donne plus de poids à l'argumentation (v. 1483-1488 ; v. 1499-1506 ; v. 1507-1510). En revanche, les séquences qui défendent le caractère honorable de la demande (5), essentiellement fondées sur le bien de Rome, sont généralement introduites par des impératifs, passages marqués par une plus forte incarnation de la P1 qui se présente comme garante de la légitimité de ces arguments (v.1489-1498 ; v. 1511-1519). La péroraison signe le retour de l'apostrophe⁴⁹³ et confie le sort de sa demande aux dieux (7) en condensant tous les procédés interlocutifs dans un seul quatrain :

Sire, c'est ce qu'il faut que **votre** arrêt décide.
En ce lieu Rome a vu le premier parricide ;
La suite en est à craindre, et la haine des cieux :
Sauvez-nous de sa main, et **redoutez** les dieux. (v. 1531-1534)

La concentration des effets propres à la péroraison se reconnaît ici à l'utilisation combinée de l'apostrophe rappelant le titre, des impératifs et de la P4 dissolvant l'intérêt du *je* dans la pluralité. Si le discours se confond avec un réquisitoire et que toutes les séquences propres à la requête n'y sont pas représentées, il n'en demeure pas moins qu'une telle prise en compte de

⁴⁹³ Tout comme l'apostrophe dans la *captatio*, nous retrouvons dans presque tous les discours mis en forme cette même figure comme embrayeur de péroraison. Voir chapitre 8, V, A.

l'interlocuteur, aux moments clefs du discours, lui confère un caractère pétoire qui autorise à le lire comme tel.

L'intercession n'est pas non plus un véritable discours de demande, elle consiste à effectuer une requête pour autrui, en l'occurrence, Placide demande une grande faveur à Marcelle : accorder la vie sauve à son amante Théodore et malgré la teneur suppliante de son propos, il procède comme un orateur en jouant à la fois de sa posture et des pouvoirs de son interlocutrice (Corneille, *Théodore*, III, 5, v. 981-1053). La mise en forme de sa demande se fonde davantage sur le lien interpersonnel comme en atteste cette entrée en matière :

Si quelque espoir arrête et suspend **mon** courroux,
Il ne peut être grand, puisqu'il n'est plus qu'en **vous**,
En **vous**, que **j'ai traitée avec tant d'insolence**,
En **vous**, de **qui la haine a tant de violence**.
Contre ces malheurs même où **vous m'**avez jeté,
J'espère encore en **vous** trouver quelque bonté ;
Je fais plus, **je** l'implore, et cette âme si fière
Du haut de son orgueil descend à la *prière*,
Après tant de mépris s'abaisse pleinement,
Et de **votre** triomphe achève l'ornement. (v. 981-990)

L'excuse (1) se mêle à l'éloge dans cette première séquence où Placide reconnaît non seulement qu'il ne manque pas d'audace pour demander à une ennemie une faveur mais que cette même demande lui coûte des efforts. Les subordonnées qui étendent la portée de « vous » aux vers 983-984 redéfinissent l'interlocuteur dans son lien avec le locuteur, qui n'est pas en position de lui demander quoi que ce soit, et aux yeux d'un public plus vaste, Marcelle étant connue pour ses accès de haine. La requête ne se présente vraiment pas sous les meilleurs auspices mais c'est en connaissance de ces obstacles que le locuteur se peint en suppliant qui reconnaît par son humilité affichée sa défaite. Se montrer dans cette posture est en réalité stratégique de la part de Placide qui reconnaît ainsi lui être pour toujours redevable (3) :

Voyez ce qu'aucun dieu n'eût osé **vous** promettre,
Ce que jamais **mon** cœur n'aurait cru se permettre :
Placide suppliant, Placide à **vos** genoux
Vous doit être, **madame**, un spectacle assez doux ;
Et c'est par la douceur de ce même spectacle
Que **mon** cœur **vous** demande un aussi grand miracle.
Arrachez Théodore aux hontes d'un arrêt
Qui mêle avec le sien **mon** plus cher intérêt. (v. 991-998)

L'effacement du *je* en surface qui n'est plus désigné qu'à travers des synecdoques dont deux fois « mon cœur » (v. 992 et 996) et se désigne par son NP met en lumière une attitude de soumission. L'impératif « voyez » (v.991) enjoint l'interlocuteur à considérer cet *ethos* comme un témoignage probant. La stratégie ne diffère pas tant du discours précédent en ce que l'humilité est ordonnée à la demande, formulée sur le mode impératif sans oblitérer

l'entremêlement des intérêts du *je* à ceux de Théodore. Le partage entre les arguments (5) de l'honneur (v. 997-1006) et de l'utile (v. 1015-1018) repose d'une part sur une série de marques de la P1 et d'autre part, de la P5 démontrant par l'addition une communauté d'intérêts. Habilement, lorsque la P5 est plus en retrait du discours, le locuteur relance l'interlocution par la reprise de l'apostrophe à l'initiale du vers 1000, n'oubliant pas la nature adressée du discours. Enfin, nous isolons une séquence de promesse de reconnaissance (7) :

Madame, au nom des dieux, **faites-moi** grâce entière :
En l'état où **je** suis, quoi qu'il puisse avenir,
Je vous dois tout *promettre*, et ne puis rien tenir ;
Je ne **vous** puis donner qu'une attente frivole :
Ne **me réduisez** point à *manquer de parole* [...]. (v. 1048-1052)

La répétition de la demande prend un caractère plus solennel grâce à l'apostrophe et à la caution des dieux. Toutefois, la promesse de reconnaissance qui associe habilement les pouvoirs du *je* à ceux du *vous* dans les trois derniers vers demeure étrange en ce qu'elle consiste également en un aveu d'impuissance.

Ces deux premiers exemples illustrent parfaitement le phénomène interpersonnel qui régit la requête, même lorsque le discours ne retient que certaines séquences de celle-ci. Le *vous* est montré dans toute sa puissance grâce aux apostrophes et à la mise en œuvre d'un langage épideictique qui lui octroie la place de sujet, faisant l'éloge de l'étendue de son pouvoir. Si la requête est presque systématiquement formulée à l'impératif, elle n'en reste pas moins adoucie par des stratégies interlocutives qui soulignent la soumission réelle ou feinte du requérant envers celui à qui il s'adresse. Pour l'instant, notre enquête se résume à des demandes de vie ou de mort, motifs qui compromettent le discours en réquisitoire ou plaidoirie pour qui serait tenté de les lire comme des illustrations du genre judiciaire. En s'attardant sur un discours effectuant une requête particulière, pour un objet par exemple, l'on quitte définitivement le champ du judiciaire et le but du discours du discours épouse les contours d'une demande de faveur.

Ainsi Jason se fait-il le porte-parole des Argonautes en demandant la Toison d'or dès le début de la tragédie de Corneille. L'analyse de ce discours en requête rencontre d'emblée le problème qu'il est introduit par une invitation d'Aète lui-même à choisir le moyen d'exprimer sa reconnaissance :

Guerriers par qui mon sort devient digne d'envie,
Héros à qui je dois et le sceptre et la vie,
Après tant de *bienfaits* et d'un si haut éclat,
Voulez-**vous me** laisser la honte d'être *ingrat* ?
Je ne **vous** fais point d'offre ; et dans ces lieux sauvages

Je ne découvre rien digne de **vos** courages :
 Mais si dans **mes** états, mais si dans **mon** palais
 Quelque chose avait pu *mériter vos souhaits*,
 Le choix qu'en auroit fait cette valeur extrême
 Lui donneroit un prix qu'il n'a pas de lui-même ;
 Et **je** croirois devoir à ce précieux choix
 L'heur de **vous** rendre un peu de ce que **je vous** dois.

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, I, 3, v. 453-463)

La reconnaissance d'Aète s'exprime par la répétition des apostrophes laudatives expansées à l'initiale de son discours. Aète ayant invité les Argonautes à exprimer leur volonté, il serait logique que la demande qui suit soit directe, puisque le roi formulait un éloge. Sachant très bien que cette demande n'est pas parfaitement légitime et que l'interlocuteur n'est pas non plus un véritable ami, Jason use des prolégomènes de la demande indirecte en répliquant sur les mots mêmes d'Aète et en s'excusant pour son audace (1) à l'aide de précautions oratoires : « Et s'il **nous** est permis de **vous** le demander... » (v. 471) tout en ayant soin d'utiliser l'apostrophe respectueuse « seigneur » (v. 466) et de ne cesser de référer à la P5 par tous les moyens linguistiques à sa disposition. Malgré ces précautions, Jason rappelle à toutes fins utiles et dès cette amorce qu'Aète leur est redevable (3) faisant écho à ses paroles : « Si **nos** bras, animés par **vos** destins propices, / **Vous** ont rendu, **seigneur**, quelques foibles services, » (v. 465-466). L'évocation des bienfaits d'un *nous* inclusif devient le principal appui argumentatif de sa requête ; cela se confirme dans la réplique qui suit où il rappelle que cette demande s'effectue de la part de « la fleur des princes de la Grèce » (v. 478) montrant par là même sa légitimité (5) (v. 480) en alléguant les ascendants. La réaction d'Aète commande la suite des arguments, cette faveur est nécessaire (5) (v. 484-490) pour la communauté qu'il représente comme en atteste le balancement entre *je* et *nous* dans la réplique. Dans la suite de la scène, l'on reconnaît une séquence de réfutation des objections (6) fondée sur une alternance entre des vers adressés à la P5 et des sentences dépersonnalisées (v. 501-512). Néanmoins, à partir du rappel qu'Aète lui doit la Toison (v. 530) qui frise la menace, la forme du discours de demande n'est plus reconnaissable. La requête initiée dans les formes est interrompue par la nécessité d'un retour à l'action.

C'est un *je* aux prises avec le *vous* dans un rapport de force présenté avec tous les tours stratégiques nécessaires qui se présente dans les tirades ou passages de requêtes. Si Corneille emprunte quelques séquences reconnaissables à la forme du discours de demande dans les passages susmentionnés, il semble que sa stylisation en scène judiciaire ou que les exigences de l'action théâtrale tendent à diluer le propos dans une attitude qui tend vers la supplique, la menace ou le réquisitoire. Autrement dit, les tragédies cornéliennes pullulent de demandes qui

échouent à le rester, mais on les reconnaît tout de même par leur style profondément interlocutif, tout comme les requêtes adressées aux dieux : les prières.

ii. *Les prières : des requêtes plus autoritaires ?*

Elles posent problème car selon les traités, elles sont considérées comme une altération du discours de demande, ou bien comme un discours non pas délibératif mais judiciaire (Solère 1994, 208 ; Noille 2014)⁴⁹⁴. Si le premier sens du mot est bien invocatif, Furetière enregistre également une acception rhétorique : « PRIERE, signifie aussi, Requête, sollicitation. Un bon Juge ne se doit point laisser aller aux prieres, aux menaces, aux sollicitations de qui que ce soit. Une priere d'un Souverain est un commandement ». Nous avons donc défini la prière comme un discours adressé à Dieu contenant une demande⁴⁹⁵, mais Furetière nous invite à étendre ce sens à des requêtes effectuées en contexte judiciaire comme précédemment. La *petitio* au théâtre peut être glosée par les termes de prières et d'imploration et en même temps, la prière adressée au dieu n'est autre chose qu'une *petitio* (Goyet 2018). Autrement dit, dans le cas d'une demande adressée aux dieux, l'influence du genre judiciaire est levée et les séquences de la requête sont plus reconnaissables.

En se référant au commentaire effectué par Servius sur la requête de Junon à Éole au début de l'*Énéide* de Virgile dont le motif est une prière, Du Roure dans sa *Rhétorique française* (1662) retient la quadripartition suivante qui simplifie les plans de Vossius et Puget de La Serre :

La quatrième sorte de Discours que l'on rapporte au genre délibératif est la Demande, qui selon Servius sur le premier livre de Virgile, doit être composée de quatre parties. La première, dit-il, fait voir que la chose que l'on désire est possible, et la seconde qu'elle est juste. La troisième contient les moyens que l'on a de mettre à exécution, et la quatrième, la récompense que l'on veut donner (Roure 1662, 78)⁴⁹⁶.

Cette partition correspond peu ou prou à une demande directe que l'on reconnaît dans l'organisation des prières effectuées en direction des dieux dans les tragédies. L'on ne s'adresse

⁴⁹⁴ De la requête à la prière, l'accointance entre le genre délibératif et judiciaire se confirme au vu du traitement de ces discours. Chez Vossius, la *deprecatio* que l'on peut traduire par « prière » est classée parmi les discours judiciaires (Gerardus Joannes Vossius 1677) en ce que ce type de discours consiste plutôt à « écarter par la prière » en appelant à la clémence. Fontanier classe la dépréciation parmi les figures de pensée mais rappelle le partage entre la conception académicienne du terme : « une prière faite avec soumission pour obtenir le pardon d'une faute » et celle pragmatique des professeurs de rhétorique : « demander avec ardeur et avec insistance ce qu'on désire, et [...] le demander par les moyens les plus propres à toucher, à fléchir, à persuader » (Fontanier 2009, 440), c'est ce dernier sens qu'a retenu Fouquelin dans sa *Rhétorique française* : « Dépréciation est semblablement une espèce de demande simple, laquelle nous pouvons appeler en Français requête, quand nous implorons la grâce, puissance, faveur, et aide de quelqu'un : » (Goyet 1990, 406). Ses exemples vont de la simple demande de protection à l'appel à la clémence.

⁴⁹⁵ Voir chapitre 6, II, B.

⁴⁹⁶ Nous renvoyons à l'article de Francis Goyet sur l'analyse rhétorique de la scène 5 de l'acte I d'*Esther* de Racine pour un commentaire de la requête de Junon adressée à Éole (2018).

au dieu que dans un but honnête et toujours pour une demande d'aide, de consolation ou d'intercession. La prière ne portant pas sur un objet, elle consiste souvent à se montrer faible et à amplifier la grandeur de la puissance du dieu secourable. Si l'on compare plusieurs prières adressées à des dieux païens ou au Dieu chrétien⁴⁹⁷, l'on remarque que le schéma de la requête est beaucoup plus apparent que les demandes précédentes et surtout, qu'il repose sur des outils interlocutifs stables.

Tout d'abord, l'exorde de la prière repose sur l'argument du possible : il consiste à se concilier l'amitié du destinataire, phénomène qui se manifeste par une apostrophe étendue, c'est-à-dire une désignation du dieu amplifiée par des expansions qui décrivent toute sa puissance et argumentent sur la possibilité qu'a le Dieu d'aider. Ainsi Vénus n'est-elle pas nommée directement mais désignée à travers des GN qui rappellent l'étendue de sa puissance ainsi que sa filiation : « **Reine de Paphe et d'Amathonte, / Mère d'amour, et fille de la mer** » (Corneille, *Andromède*, I, 3, v. 332-333), même chose pour le Soleil dans les dires de son fils : « **Âme de l'univers, auteur de ma naissance, / Dont nous voyons partout éclater la puissance** » (*La Conquête de la Toison d'or*, V, 7, v. 2147-2148) et pour le Dieu des Israélites :

Ô Dieu, que la gloire couronne !
Dieu, que la lumière environne !
Qui voles sur l'aile des vents,
Et dont le trône est porté par les anges !

DEUX AUTRES DES PLUS JEUNES
Dieu ! qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges.

(Racine, *Esther*, I, 5, v. 423-428)

Reposant aussi bien aux schémas grammaticaux de l'apposition que de la subordination dont l'exemple issu de *La Conquête* représente une synthèse, ces apostrophes effectuent l'éloge du dieu qu'elles désignent dont la puissance lui incombe par sa nature et son ascendance divine. Les apostrophes à Vénus et au Dieu des juifs sont moins personnalisées tout simplement parce

⁴⁹⁷ En l'occurrence nous travaillons à l'appui de trois passages qui nous paraissent représentatifs : la prière du chœur à Vénus dans *Andromède* de Corneille (I, 3, v. 332-349), la prière d'Aète à son père le Soleil dans *La Conquête de la Toison d'or* (V, 7, v. 2147-2166) et la prière du chœur des jeunes filles israélites dans *Esther* de Racine (I, 5, v. 423-442). Pour cette dernière, nous renvoyons à l'analyse complète qu'a faite Francis Goyet de laquelle nous nous inspirons en partie (2018). Précisons également que ce schéma se retrouve dans d'autres tragédies, notamment, la prière d'Achille à Neptune dans *Iphigénie* de Rotrou n'est pas sans rappeler, au moins par sa thématique celle de Junon à Éole dans *l'Énéide* : « **Inconstant Dieu des flots, jusqu'à quand sur tes rives, / Demeureront nos mains et nos armes oisives : / Et toi dont j'ai reçu l'être et le sentiment, / Si je tiens de ton sang la force et le courage, / (...) **Romps** la tranquille paix des vents avec les eaux » (III, 5, v. 859-865).**

L'apostrophe laudative expansée, reprise dans d'autres prières, débute la prière de Junon à Éole : « **Généreux Éole à qui Jupiter Roi des Dieux et des hommes a donné le commandement sur les vents et les orages** [*Aen.* I, v. 65-66] ». La faveur demandée est également de déchaîner des vents contraires à ceux qui ont offensé le requérant : « Ne le **permets** pas, **Éole**, lâche plutôt les vents et **fais** par leur moyen que ces infâmes navires soient ensevelis sous les eaux, ou tellement séparés qu'ils ne se puissent jamais rejoindre [v. 69-70] » (Virgile et Perret 1991).

qu'elles sont effectuées par un chœur anonyme tandis que celle d'Aète fait apparaître le pouvoir du Soleil aussi bien au regard d'une relation filiale (« ma naissance ») qu'à celui de l'ensemble des êtres mortels désignés par le « nous » inclusif du vers 2148. L'amplification au sein de l'apostrophe pose un premier jalon argumentatif démontrant que compte tenu de la puissance du dieu invoqué, tout lui est possible.

Dans un deuxième temps, l'apostrophe donne lieu à des interrogations qui remettent en cause la justice dont fait preuve ce dieu en laissant s'acharner le sort contre ses protégés :

Peux-tu voir sans un peu de honte
Que contre **nous** elle ait voulu s'armer,
Et que du même sein qui fut **ton** origine
Sorte **notre** ruine ?
Peux-tu voir que de la même onde
Il ose naître un tel monstre après **toi** ?
Que d'où vint tant de bien au monde
Il vienne enfin tant de mal et d'effroi,
Et que l'heureux berceau de **ta** beauté suprême
Enfante l'horreur même ?

(*Andromède*, I, 3, v. 333-343)

L'anaphore de l'interrogation totale « peux-tu » structure une série de propositions mettant en exergue à la fois le sort qui s'acharne contre le « nous » inclusif souligné par le lieu de la pitié en même temps que la légitimité de la demande de réparation de la ruine causée par la rage de Neptune. La présence des marques de la P2 rappelle en filigrane que si cette demande est juste, elle relève toujours des pouvoirs de Vénus invoquée. Le motif de l'injustice subie est semblable dans le discours d'Aète mais ramassé en un seul distique interrogatif : « Souffriras-tu qu'un roi qui tient de **toi** le jour / Soit lâchement trahi par un indigne amour ? » (*La Conquête de la Toison d'or*, V, 7, v. 2149-2150) : sa prière est juste parce qu'elle émane de son fils et qu'il serait indigne de lui qu'il soit victime de la passion de Médée. La modalité interrogative est plus propre à éveiller la pitié que ce constat qui justifie à lui seul la prière : « **Tu** vois **nos** pressants dangers » déclarent les jeunes filles dans *Esther* (v. 429). À travers ces deux séquences qui consistent à rappeler aussi bien la puissance du dieu invoqué que la légitimité de la prière effectuée, l'on reconnaît la première étape de la demande directe chez Vossius : rappeler les faits subis et réaffirmer la relation protectrice du dieu au requérant pour enfoncer le clou de l'injustice subie et porter à son comble la nécessité de l'aide apportée par le dieu.

Vient ensuite la formulation de la demande en elle-même qui s'accompagne normalement d'une démonstration de la façon dont elle peut être exécutée (le *modus operandi* chez Vossius et Servius). Par rapport aux requêtes adressées à des personnages, la régularité est encore une fois de mise : la demande est toujours formulée à l'impératif dans la prière. Celle

du chœur d'Andromède se suffit à elle-même : « **Venge** l'honneur de **ta** naissance / Qu'on a souillé par un tel attentat ; / **Rends**-lui sa première innocence, » (v. 344-346) et ne suggère pas d'autre moyen pour y accéder que le contenu sémantique des verbes d'action à l'impératif, à la différence de celle d'Aète qui propose à son père de lui céder ses propres pouvoirs pour accomplir lui-même l'action requise :

À ces Grecs vagabonds **refuse ta** lumière,
De leurs climats chéris **détourne ta** carrière,
N'éclaire point leur fuite après qu'ils **m'**ont détruit,
Et **répands** sur leur route une éternelle nuit.
Fais plus, **montre-toi** père ; et pour venger **ta** race,
Donne-moi tes chevaux à conduire en **ta** place ;
Prête-moi de **tes** feux l'éclat étincelant,
Que **j'**embrase leur Grèce avec **ton** char brûlant ;
Que d'un de **tes** rayons lançant sur eux le foudre,
Je les réduise en cendre, et leur butin en poudre [...].

(*La Conquête de la Toison d'or*, v. 2151-2160)

Outre la série d'impératifs qui ne minimise pas les moyens à disposition du Soleil pour punir les Argonautes, à savoir les priver de la lumière du jour et les condamner à errer dans la nuit, Aète demande à son père de lui déléguer ses pouvoirs en lui laissant conduire son char et mettre le feu à la Grèce. Assez significativement, les impératifs sont tournés vers le « moi » à partir du vers 2156 soulignant le transfert d'une demande vers la délégation de moyens. L'objet de la requête est plus général dans *Esther* :

Donne à **ton** nom la victoire.
Ne **souffre** point que **ta** gloire
Passe à des dieux étrangers.

UNE ISRAËLITE, *seule*.
Arme-toi, viens nous défendre.
Descends tel qu'autrefois la mer **te** vit descendre. (v. 430-434)

La demande est aussi bien celle d'une protection que d'une défense contre les dieux ennemis : les dieux païens. Le moyen d'y parvenir est également formulé à l'impératif (v. 434) : Dieu doit descendre et s'incarner sur terre.

La promesse de reconnaissance, commune à tous les canevas rhétoriques mentionnés n'est pas nécessairement explicite dans les discours, par exemple dans *Esther* (I, 5), Francis Goyet propose de résoudre son absence par le cadeau en lequel consiste le chant du chœur lui-même (2018). Si Aète ne promet pas de reconnaissance à son père qui intercède ensuite en son nom auprès de Jupiter, il enjoint Hypsipyle à offrir avec lui des sacrifices au maître des dieux à la toute fin de la scène (v. 2234-2237). Seul le chœur d'*Andromède* formule explicitement sa reconnaissance dans un futur prophétique à l'aide d'un « nous » inclusif : « Et **nous** dirons enfin

que d'où le mal procède / Part aussi le remède » (v. 348-349) qui consiste en une reconnaissance de la justice, tel un retour à la deuxième étape de Servius.

On reconnaît au sein de ces trois exemples de prières toujours les mêmes séquences du discours de demande mais, elles sont paradoxalement de tonalité plus autoritaire, présentent un plus grand nombre d'impératifs, que le dieu change le destin comme demandé ou non. Autre fait important, l'apostrophe dans sa version grammaticalement étendue prend une valeur rhétorique dans ces séquences comme si ce lieu de l'interlocution était contaminé par le caractère sublime d'une telle adresse, qui doit être distinguée des autres discours visant le même but. Parce que la prière consiste en une réduction et une concentration des principaux critères de reconnaissance interlocutifs de la *petitio*, son format rhétorique est davantage figé et reconnaissable que celui des autres requêtes, quand bien même ce type de discours n'est pas systématiquement répertorié dans les manuels.

Toutefois, de la requête à la prière, l'apostrophe et l'exhortation ressortent en tant que stylèmes interlocutifs distinctifs, ce qui invite à penser leur association comme la réduction du discours entier de demande au format de la séquence.

iii. La requête : une séquence

Du discours à la séquence, il n'y a qu'un pas que la requête franchit sans peine. Le cœur même de la demande, qui prend la forme d'une exhortation, intervient régulièrement au sein d'une tirade qui ne contient pas toutes les étapes précédemment décrites. À la suite de Christine Noille-Clauzade, nous sommes amenée à apprécier à quel point le séquençage des discours peut mener sur la voie des figures de pensées en ce qu'elles soulignent un but rhétorique en un point donné d'un discours qui ne l'affiche pas d'emblée :

Car dans la mesure où la figure de pensées ne relève pas uniquement d'un fonctionnement sémiotique, mais possède une assise matérielle, une extension syntagmatique, et qu'elle est à proprement parler une figure, une forme qui modèle et délimite un lieu dans le fil discursif, elle est susceptible d'isoler un bloc d'énoncé, une séquence, au même titre que les séquences discursives dont nous parlons ici. Nous dirons qu'entre la figure de pensées et la séquence mise en forme dans un canevas discursif, la différence n'est pas d'ordre syntagmatique mais fonctionnel : la séquence discursive joue un rôle dans l'édifice général de la partition discursive, contrairement à la figure de pensées, qui n'a qu'une incidence locale. (Noille 2014)

L'on constate à l'épreuve des textes qu'entre la *petitio* telle qu'elle est consignée chez les rhéteurs, la forme bien établie de la prière et la figure de pensée qui tend vers le discours qu'est l'imprécation⁴⁹⁸, les frontières sont tellement minces que ces patrons discursifs ne posent en

⁴⁹⁸ Essentiellement considérée comme une figure (Aubignac 2011, 481 ; Bretteville 1689, 253 ; Jouvancy 2020 [1710], 196-197 ; Fontanier 2009, 435-438), l'imprécation consiste à souhaiter du malheur pour autrui, les

réalité que des jalons dispositionnels. Appliqués à la tirade de théâtre, les types de discours sont souvent réduits à la figure de pensée, qui distingue un passage particulier au sein d'une tirade pour évoquer le schéma plus général.

L'on a déjà remarqué que dans les tragédies, il s'avère souvent bien difficile de parvenir au bout d'un discours de requête. L'on est interrompu en réaction à une demande parfois jugée comme disproportionnée (*La Conquête de la Toison d'or*, I, 3). Alors qu'en contexte épistolaire le requérant a tout loisir de dérouler tous ses arguments dans l'ordre le plus logique et efficace qui soit, la nature du dialogue théâtrale impose de ne pas laisser courir sur des dizaines de vers une demande en forme qui pourrait ennuyer par sa longueur ou ralentir l'action. Ainsi, nombre de tirades ont plutôt recours à une séquence de demande qui se reconnaît à trois réalisations interlocutives pratiquement systématiques : apostrophe, louange de l'interlocuteur, demande formulée à l'impératif, c'est-à-dire, les trois stylèmes du discours de prière.

La plupart du temps, c'est le début du discours qui prend la forme d'une louange ou d'une excuse (1), conformément au discours de demande. Après la demande est formulée à l'impératif ou en usant de la modalité volitive puis le dialogue s'engage sur les implications de cette demande si elle venait à être réalisée comme dans *Othon*, de Corneille (I, 2) ou Vinius lui demande de ne plus aimer Plautine dans une série de répliques structurées par l'anaphore « il faut » (v.119, 121, 124 et 132). La forme du discours ne se reconnaît plus, mais par moments, s'observe le retour d'un argument fondé sur l'utile, le nécessaire ou l'honorable (v. 137) même si le discours tend vers l'imprécation plutôt que la demande.

En tant que figure de pensée, la requête dans son format minimal commande le lancement, la poursuite, l'interruption ou la relance de l'intrigue en ce qu'elle induit chez les personnages des réactions de soumission ou de lutte envers l'objet de la demande. Dès lors, ce type de séquence se retrouve souvent au début d'une tragédie, tel un pavé dans la mare ; notamment lorsque la demande est importante et que le seul fait de l'entendre prononcer conduit à son interruption parce qu'elle est jugée disproportionnée. Oreste demande ainsi à Pyrrhus de

malédiction proférées par Didon contre Énée et Rome plusieurs fois citées dans les traités, en sont l'illustre exemple. Au sein des tragédies, l'Encyclopédie cite en tant que modèle du genre l'imprécation de Joad contre Athalie et Mathan à la scène (« Schola rhetorica » s. d.) :

Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle,
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur.

(Racine, *Athalie*, I, 2, v. 292-294)

venger la Grèce au début d'*Andromaque* de Racine. Entre amis, la demande est directe, elle ne comporte pas d'excuse mais elle commence par une séquence d'éloge :

Avant que tous les Grecs **vous** parlent par **ma** voix,
Souffrez que **j'**ose ici **me** flatter de leur choix,
Et qu'à **vos** yeux, **Seigneur, je** montre quelque joie
De voir le fils d'Achille, et le vainqueur de Troie.
Oui. Comme ses exploits, **nous** admirons **vos** coups ;
Hector tomba sous lui ; Troie expira sous **vous** ;
Et **vous** avez montré, par une heureuse audace,
Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place. (v. 143-150)

L'apostrophe reste sobre mais l'image de l'interlocuteur est redéfinie au regard de son ascendance et des exploits accomplis, sa grandeur est désignée comme le résultat de ces deux faits. À la *captatio* se mêle une *narratio* afin de se concilier la bonne volonté de l'interlocuteur qu'il n'est pas nécessaire d'apostropher de façon plus insistante puisque le dialogue se tient entre deux amis. La réplique contient deux passages interrogatifs qui visent à éveiller l'indignation de son interlocuteur pour introduire avec plus de fermeté l'exhortation finale qui constitue le cœur de la requête :

Enfin, de tous les Grecs **satisfaites** l'envie,
Assurez leur vengeance, **assurez votre** vie.
Perdez un ennemi d'autant plus dangereux,
Qu'il s'essaiera sur **vous** à combattre contre eux. (v. 169-172)

Le bien commun et le bien personnel sont allégués pour asseoir la requête contenue dans les impératifs. Autrement dit, éloge et exhortation sont les séquences qui permettent de reconnaître le fond d'un discours de demande. Lançant l'intrigue en début de pièce, soit la demande est effectuée par un ami et noue l'action autour de cette requête parce qu'elle appelle une collaboration, soit, comme on l'a vu à propos de *la Conquête de la Toison d'or*, l'objet de cette demande institue une rupture qui noue des pôles d'opposition divers entre ceux qui en favorisent l'accès et ceux qui lutteront contre. De même, la demande de Monime effectuée à Xipharès afin d'obtenir sa protection contre Pharnace au tout début de *Mithridate* de Racine (I, 2) construit un camp de l'innocence contre les opposants que seront Pharnace et Mithridate. La requête directe lance ainsi un débat macrostructural qui donne lieu alors à des micro-séquences de requêtes ou de contrordres qui recourent à ce même schéma interlocutif : apostrophe puis exhortation.

Au cœur de l'intrigue, une séquence de requête initie une action d'un tout autre ordre. Nous proposons de lire le début de la scène d'aveu de Phèdre de Racine à la façon d'une requête. En II, 5, Phèdre se présente devant Hippolyte qui n'est pas un ami et doit ainsi s'excuser de son audace pour oser lui demander quelque chose, elle qui l'a toujours poursuivi :

On dit qu'un prompt départ **vous** éloigne de **nous**,
Seigneur. À **vos** douleurs **je** viens joindre **mes larmes**.
Je vous viens pour un fils expliquer **mes alarmes**.
Mon fils n'a plus de père, et le jour n'est pas loin
 Qui de **ma** mort encor doit le rendre témoin.
 Déjà mille ennemis attaquent son enfance,
Vous seul pouvez contre eux embrasser sa défense.
 Mais un secret remords agite **mes** esprits :
Je crains d'avoir fermé **votre** oreille à ses cris. (v. 586-592)

La mise en lumière de l'apostrophe par son rejet au vers 587 équilibre sa relative sobriété dans cette séquence d'excuse (1). « Larmes » et « alarmes » associées à la rime des vers 587-588 évoquent le lieu de la pitié confirmé linguistiquement dans la mise en tension de « je » et « vous » au vers 588 qui concentre les mêmes effets qu'une formule directe comme « j'ai besoin de vous ». L'éloge se mêle à la requête au vers 591 pour dissimuler quelque peu la demande d'aide sous une expression aléthique. La suite de la réplique revient au *je* pour formuler des excuses qui ne sont autres que des objections. Dans la réplique suivante, Phèdre poursuit ce mélange d'excuses et de réponses aux objections jusqu'à l'aveu. Autrement dit, l'échec annoncé de la requête précipite le discours d'aveu et le reste de l'action tragique.

Avec la même valeur poétique d'embrasseur d'action tragique, la séquence est employée en fin de pièce, consistant en l'ultime requête pour changer le cours de l'action, telle une bouteille à la mer, tout en sachant très bien que son effet sera probablement nul ; ainsi Cassandre joint le geste à la parole lorsqu'elle supplie le roi Venceslas de la venger :

CASSANDRE aux pieds du roi pleurant.

Grand roi de l'innocence auguste protecteur,
Des peines et des prix juste dispensateur
Exemple de justice inviolable et pure,
Admirable à la race, et présente et future ;
Prince et père à la fois, vengez-moi, vengez-vous,
 Avec **votre** pitié **mêlez votre** courroux,
 Et **rendez** aujourd'hui d'un juge inexorable,
 Une marque, aux neveux, à jamais mémorable.

(Rotrou, *Venceslas*, IV, 6, v. 1317-1324)

Cette longue apostrophe constitue une *captatio* fort habile qui compense la geste suppliante de Cassandre. Non seulement elle amplifie grâce aux appositions l'étendue des pouvoirs du roi, mais elle constitue en elle-même une argumentation syllogistique sur le juste (v. 1317 et 1321)⁴⁹⁹. Fort efficace, elle peut alors embrayer directement la demande à l'impératif qui laisse réapparaître momentanément la P1 pour mieux arguer sur les bienfaits qu'en tirerait la P5 si la demande était accordée. Le format de la *petitio* se dilue ensuite dans la narration suppliante qui

⁴⁹⁹ Nous renvoyons à notre démonstration sur la valeur argumentative de cette apostrophe au chapitre 4, I, A, ii.

constitue le reste des répliques de la scène, mais ces deux séquences condensent à elles seules l'efficacité rhétorique d'un discours entier.

D'avantage encore que les autres discours délibératifs, la *petitio* illustre toutes les difficultés d'une stylisation théâtrale d'un discours rhétorique. La longueur théorique du discours et sa construction logique ne se prêtent pas volontiers au format de la tirade. Pourtant, nous avons démontré qu'il s'agit d'un des buts rhétoriques les plus fréquemment illustrés dans les tragédies. Au discours, les dramaturges substituent des séquences sélectionnées parce qu'assimilables à des figures de pensées. Elles concentrent souvent dans des formes interlocutives plusieurs séquences argumentatives en ramassant, par le biais des expansions aux apostrophes ou la mise en débat d'un marqueur d'adresse et de désignation de soi, l'éloge de l'interlocuteur et le recours aux principaux lieux de la *petitio*. Le *je* se montre sous différents masques interlocutifs, soit il se dissimule momentanément, soit il se présente comme soumis au *vous*⁵⁰⁰.

Les discours délibératifs mettent l'interlocution au centre de leur stratégie. Fondamentalement tournés vers autrui, ils visent à s'insinuer dans son esprit pour obtenir quelque chose de lui ou lui apporter un soulagement. Malgré la prépondérance de la P1 qui organise le discours, la tentation persuasive qui gagne tout discours délibératif fait revenir sur le devant de la scène interlocutive les marques de la P5. Dans un juste équilibre entre un *vous* dont il convient de faire l'éloge et un *je* qui s'avance plus ou moins masqué, les discours délibératifs œuvrent à un adoucissement généralisé de l'argumentation qui varie en degré sur l'échelle de l'insinuation à l'imprécation. Toutefois, l'exhortation et l'apostrophe, en tant que figures typiques du genre même lorsque la valeur rhétorique du discours se réduit à une séquence, ordonnent une circonscription de la mise en débat qui dément le genre délibératif. Le choix se révèle bien souvent plus fermé qu'il ne paraissait initialement parce que chez Racine notamment, la persuasion échoue⁵⁰¹. Face à cette incertitude généralisée, de la reconnaissance

⁵⁰⁰ Nous remarquons en effet qu'aucune véritable requête ne se fait en employant le tutoiement, en dehors des prières, les principaux rapports hiérarchiques existant sur la scène tragique invitent davantage au conseil ou à l'ordre.

⁵⁰¹ À l'issue d'une démonstration sur l'échec de la dialectique au profit de l'herméneutique dans les tragédies de Racine, Delphine Reguig conclut :

Dans nos pièces, la rhétorique réussit comme technique de connaissance mieux que comme technique de persuasion : elle entre ainsi avec succès dans la composition des discours qui portent le « caractère Théâtral » et dans l'animation d'un univers tragique représenté comme un univers d'herméneutes aveugles dès qu'il s'agit de persuader mais puissants à perpétuer le conflit. (2013)

du genre aux rôles interlocutifs, les postures se révèlent plus stables dans les discours relevant du genre judiciaire.

III. Mettre en défaut l'interlocuteur sur la scène tragique : les discours judiciaires

Le genre judiciaire rencontre naturellement un certain succès dans les tragédies où l'on s'en veut, l'on s'accuse et où la rupture d'alliance à la suite d'un conflit reste un ingrédient classique de la fabrique de l'intrigue. Accusations et reproches ont donc leur pendant dans la disculpation et le plaidoyer, même si ces deux derniers types ne sont pas recensés dans les manuels de rhétorique. À l'échelle macro-structurale, la disposition dramatique prend ainsi régulièrement la forme d'un tribunal⁵⁰² que la stylisation des discours érige comme cadre pour en brouiller davantage les contours. En premier lieu, le triangle formé par le juge, l'accusé et l'avocat de la partie civile n'est déjà pas systématiquement reproduit. Bien des scènes judiciaires tendent au duo. En outre, la complétude attendue en plaidoyer / réquisitoire n'est clairement pas automatique si ce n'est dans une structuration non pas discursives mais figurale. Enfin, la scène judiciaire ne se limite pas au domaine politique, l'intrigue tragique, en particulier chez Racine⁵⁰³, comprend des condamnations sans appel au titre de trahisons familiales ou amoureuses. Si des passages sont aisément isolables et reconnaissables, d'autres, souvent plus efficaces ne constituent que des séquences et font tendre la forme du discours vers la figure de pensée, tendant à une atténuation des effets par trop violents de la scène judiciaire.

A. Du discours de reproches à la condamnation sans appel : l'interlocuteur au centre d'un tribunal affectif

Le traitement des discours de reproches chez Vossius distingue deux formes reconnaissables : l'*expostulatio* qui consiste à se plaindre d'une injustice subie et l'*exprobratio* qui effectue une condamnation sans appel de l'interlocuteur⁵⁰⁴. Poétiquement, le deuxième type

Si les personnages s'acharnent à persuader tout au long des tragédies, leurs échecs récurrents les poussent à fournir des explications sur la défaite de l'argumentation plutôt qu'à mener les débats jusqu'à leur terme.

⁵⁰² Selon une tradition que Marc Fumaroli fait remonter aux tragédies d'Eschyle, la scène judiciaire influence la scène théâtrale en faisant s'affronter plusieurs discours persuasifs devant un spectateur conçu comme juge, quand il n'a pas son propre relai sur scène (1996, 308-309).

⁵⁰³ Quant à l'instauration d'un tribunal amoureux, nous renvoyons aux pages que Jennifer Tamas consacre à cette rhétorique viciée qui consiste à accuser l'être aimé pour le pousser à l'aveu (2018, 133-143).

⁵⁰⁴ Nous faisons ici référence aux traductions qui ont été faites de ces deux discours, classés dans le genre judiciaire chez Vossius et qui ont fait l'objet de deux publications sur le site de la revue *Exercices de Rhétorique* (G. J. Vossius 2013a; 2013b). Il s'agit tout d'abord des chapitres III, 17 et 18 des *Institutiones* (1605) selon l'édition de

de discours est d'un repérage plus simple que le premier. Après une *exprobratio*, l'alliance est rompue et les deux personnages ne se parlent plus ou entérinent leur haine mutuelle. À l'inverse, l'*expostulatio* vise plutôt à reconstruire l'alliance. Les reproches, même s'ils ne rencontrent pas un contrepoint immédiat et un redressement de l'attitude de l'interlocuteur, ne rompent pas définitivement l'interaction. Les stratégies interlocutives développées seront davantage insinuatrices dans les premiers discours qui sont destinés à des amis tandis que les reproches useront de moyens directs comme le tutoiement méprisant ou les injures dans le deuxième type de discours qui sont destinés à des ennemis ou des ingrats.

L'évolution diachronique d'un auteur à l'autre démontre une gradation dans les discours de reproches. Chez Rotrou, il est difficile de délimiter une franche condamnation sans appel. Elles sont généralement médiatisées dans des apostrophes à l'absent tandis que la plupart des discours de reproches qui visent à déconstruire l'alliance sont le fait de Corneille et Racine.

i. Les reproches : du léger au grave, une frontière malaisée

D'un repérage plutôt délicat, les reproches légers négocient difficilement l'équilibre entre la nécessité d'accuser d'une faute et l'exigence de ne pas rompre l'alliance, ainsi qu'en témoigne le traitement que Vossius réserve à ces discours. Ils consistent à « se plaindre d'une injustice qui nous a été faite » (2013b) et sont de deux sortes : soit légers, soit graves. Dans les deux cas, il convient de s'étonner de la faute commise, d'amplifier sa peine et de réfuter les éventuelles objections de l'offenseur (G. J. Vossius 2013a). Pour les reproches légers, Vossius recommande :

-de tempérer le reproche par l'éloge ou la plaisanterie,

-de désapprouver le fait commis. (G. J. Vossius 2013b)

Le manuel des *Institutiones* ajoute de demander que l'offenseur s'acquitte de sa dette envers l'offensé. Quant aux reproches graves, ils s'organisent comme suit (G. J. Vossius 2013a) :

-amplifier sa serviabilité envers l'offenseur

1630 qui s'inspire fortement de l'*Institutio oratoira* de Quintilien, c'est-à-dire, la rhétorique complète de Vossius. La deuxième traduction est issue de sa rhétorique abrégée, notre référence principale, les *Rhetorices contractae* de 1621 dans leur édition de 1660. Notre propos portant essentiellement sur la disposition des séquences, nous nous en tiendrons à cet abrégé et ferons référence à l'occasion à la *Rhétorique* complète, notamment parce qu'elle apporte des précisions sur les émotions visées dans ces discours et sur l'*ethos* de l'orateur. Retenons également que la forme de ces discours reste stable, comme en atteste les recommandations de Puget de La Serre quant aux lettres de plainte et de reproche (Puget de La Serre 2016).

- formuler explicitement son reproche et l'amplifier
- demander à l'offensant quel châtement lui semble approprié
- renouer l'alliance en pardonnant.

La frontière entre les uns et les autres demeure naturellement poreuse, mais nous redonnons toutes ces étapes parce que la dernière, souvent matérialisée par un « nous » inclusif dans les tirades, est essentielle à la distinction avec la condamnation sans appel. L'on constate que les reproches légers visent une reconstruction de l'alliance en soulignant combien l'interlocuteur en est capable. Pour ce faire, il est présenté comme maître de l'action selon une dialectique discursive qui met en balance ses actions passées et l'attitude attendue de sa part à l'avenir. Plus le reproche est grave, plus la P1 va s'impliquer dans le discours et s'exprimer à travers les lieux de la pitié ou *via* une amplification de ses bienfaits. Tant que l'on s'en tient aux reproches légers, les tirades tournent essentiellement autour du *vous* :

Vous songeâtes sans doute, en cette élection,
 En quel lieu s'adressait **votre** inclination ;
 Mais sûtes-**vous** juger que par cette alliance
Vous nous donniez sujet de juste défiance ?
 Savez-**vous** sous quel joug cet hymen **vous** a mis ?
 De **nos** plus enragés et mortels ennemis,
 Qui ne **vous** ont ouvert ni leur bras ni leur terre
 Que pour avoir prétexte à **nous** faire la guerre.
 Sur ce simple douaire ils **vous** ont accordé
 Ce funeste parti plus tôt que demandé :
 Aussi portiez-**vous** trop, leur portant les semences
 De ces divisions et de ces violences :
 Car quelle est cette guerre et quels sont ses objets ?
Vous parents, **vos** amis, **vos** pays, **vos** sujets :
 C'est ce qu'on peut nommer **votre** parti contraire.
 De ce funeste hymen **nous** sommes le douaire ;
 Encor suis-**je** obligée à **vos** mauvais desseins ;
 Et **j'**aime cette guerre autant que **je** la crains,
 Puisqu'elle **m'**a rendu le bien de **votre** vue,
 Et que cette *faveur* lui devait être due.
 Tout un peuple ennemi marche dessus **vos** pas ;
Vous lui sacrifiez **votre** natale terre :
 Enfin sans **vous**, **mon fils**, **je** n'aurais pas la guerre ;
 Mais sans la guerre aussi **je** ne **vous** aurais pas.

(Rotrou, *Antigone*, II, 4, v. 537-560)

Cette fin de tirade de Jocaste adressée à Polynice contient une série de reproches qui conservent une tonalité légère bien que les faits portent sur la guerre, le dernier distique où le chiasme lexical est redoublé par un chiasme pronominal entre « vous » et « je » (v. 559-560) en est la principale preuve. L'on reconnaît dans cette formule paradoxale le marquage d'un désaccord en même temps qu'une excuse, qui résume le mouvement de cette tirade fondé sur la juxtaposition de paroles de conciliation et d'accusation. Plus haut, la modalité interrogative

tempère les reproches de manque de jugement (v. 540) et transforme celui portant sur le choix du mariage en acte subi *via* le mot « joug » (v.541), tout en mettant face à ses responsabilités l'interlocuteur (v. 549). L'énoncé des fautes ne perd pourtant pas en vivacité, comme en atteste la récurrence du pronom de P5 sous toutes ces formes dans ce passage. Ainsi, sa proximité avec l'adverbe « trop » placé à la césure du vers 547 met en perspective la part d'excès dans les choix opérés ; de même que la liste du vers 550 crée un effet de possession controversé amèrement résumé au vers suivant dans le GN « votre parti contraire » (v. 551), créant un contraste entre les noms qui désignent normalement des adjuvants et ce résumé cinglant. L'opposition presque systématique entre *vous* et *nous* inclusif, qui désigne la communauté de ceux qui ont subi les choix de Polynice, accuse par la voie du *pathos*. La célébration de son fils en chef guerrier (v. 557-558) rend un hommage contrasté à son interlocuteur en évoquant par là-même la sédition qu'il a créée sur sa terre natale.

Les reproches légers seraient donc le négatif de l'éloge paradoxal et les considérations sur la grandeur de l'interlocuteur mènent insensiblement aux exhortations, arguant de la sorte : « vous n'êtes pas dignes d'une attitude aussi basse parce que vous êtes une personne admirable, alors changez d'attitude ». Mardochée exhortant Esther à agir au nom du peuple commence ainsi sur une séquence de reproches :

Quoi ! Lorsque **vous** voyez périr **votre** patrie,
 Pour quelque chose, **Esther**, **vous** comptez **votre** vie !
 Dieu parle, et d'un mortel **vous** craignez le courroux !
 Que dis-**je**, **votre** vie, **Esther**, est-elle à **vous** ?
 N'est-elle pas au sang, dont **vous** êtes issue ?
 N'est-elle pas à Dieu, dont **vous** l'avez reçue ?
 Et qui sait, lorsque au trône il conduisit **vos** pas,
 Si pour sauver son peuple il ne **vous** gardait pas ?
Songez-y bien. Ce Dieu ne **vous** a pas choisie
 Pour être un vain spectacle aux peuples de l'Asie,
 Ni pour charmer les yeux des profanes humains.
 Pour un plus noble usage il réserve ses saints.
 S'immoler pour son nom, et pour son héritage,
 D'un enfant d'Israël, voilà le vrai partage.
Trop heureuse, pour lui de hasarder **vos** jours !

(Racine, *Esther*, I, 3, v. 275-289).

Mardochée faisant face aux réticences d'Esther à prendre publiquement la défense du peuple juif formule une série de reproches dont l'émotivité transparaît dans la rencontre entre le pronom de P5 et les modalités pathétiques que sont l'interrogation et l'exclamation. La répétition de l'apostrophe à la césure, associée aux nombreuses marques de la P5 focalise le reproche sur le destinataire qui est comme cerné par des phrases démontrant qu'il n'agit pas comme son destin le lui commande. Reproches et éloges se nouent dans l'interrogation des vers 281-282 qui formulent une hypothèse élogieuse sur le destin d'Esther et engendrent une

argumentation qui court jusqu'à la fin de ce passage. L'élection d'Esther ne faisant pas de doute, la prédication finale « trop heureuse » (v. 289) oriente définitivement ces reproches vers une exhortation implicite. L'adverbe « trop » amorce une évaluation qui impose à l'interlocuteur de s'en montrer digne.

La subtile négociation entre le blâme et l'éloge au fondement des reproches légers met normalement en sourdine la P1 pour centraliser l'intérêt sur la P5. Dès lors, ce type de discours s'épanouit autant dans des stichomythies, format versifié qui magnifie les variations stylistiques entre sentences et discours personnalisés (Rotrou *Cosroès*, V, 3) que dans des tirades qui offrent l'espace nécessaire d'un tableau inquiet des troubles générés sur la P1 (Corneille, *La Mort de Pompée*, III, 2) sans jamais tomber dans l'excès. Ces discours ne débordent pas le locuteur, ils tendent plutôt vers une juste maîtrise des passions dont la justification est puisée dans le passé pour une action au futur.

Le système interlocutif des reproches graves est d'un repérage plus aisé car il est plus insistant et moins insinuant. La volonté d'atténuer la faute commise est moins prégnante. L'interlocuteur est souvent réduit au silence par une parole qui l'a cerné pour le réduire au malaise extrême sans pour autant l'abattre. Les relations familiales conflictuelles offrent un terrain de jeu privilégié à de tels discours :

N'imputez qu'à **vous seul** la mort du roi **mon** frère,
Et n'en **accusez** point la céleste colère.
À ce combat fatal **vous seul** l'avez conduit,
Il a cru **vos** conseils, sa mort en est le fruit.
Ainsi de leurs flatteurs les rois sont les victimes,
Vous avancez leur perte en approuvant leurs crimes.
De la chute des rois **vous** êtes les auteurs,
Mais les rois en tombant entraînent leurs flatteurs.
Vous le voyez, **Créon**, sa disgrâce mortelle
Vous est funeste autant qu'elle **nous** est cruelle :
Le ciel en le perdant s'en est vengé sur **vous**,
Et **vous** avez peut-être à pleurer comme **nous**.

(Racine, *La Thébaïde*, V, 3, v. 1285-1296)

La P1 s'efface dans cette tirade d'Antigone qui, à travers les impératifs et la récurrence du pronom *vous*, démontre toute la responsabilité de Créon dans la mort d'Étéocle. En ne concentrant son propos que sur des exhortations à la culpabilité et des *vous* de responsabilisation, le locuteur désincarne son discours de reproches en ne livrant son avis que dans des sentences qui contribuent elles aussi à peindre l'interlocuteur en responsable de sa faute. La fin de la scène souligne tout de même que la rupture peut être évitée lorsqu'elle l'invite à l'imiter et le quitte sur ce sibyllin « **Nous** verrons » (v. 1419) qui laisse ouverte l'interprétation

en pronom inclusif ou de majesté, soit la poursuite d'une alliance familiale hypothétique, soit le recul dû à l'exclusion et au grandissement de soi.

Les reproches graves s'accompagnent d'un durcissement du ton, réalisé dans une plus franche anaphore du pronom *vous*. Les prédications sur la P5 distinguent deux programmes : une subordonnée explicative débutant par « qui » renferme le reproche tandis qu'une subordonnée débutant par « que » énonce une amplification du bienfait reçu. Ainsi Sophonisbe adresse-t-elle des reproches à son mari Syphax qui lui demande de céder ses terres aux romains. Après avoir rappelé combien elle a su se contraindre à l'épouser en repoussant l'amour de Massinisse, elle lui reproche de ne pas en faire autant maintenant qu'il s'avère nécessaire de prendre sur lui :

Mais **vous** ne tenez pas, **seigneur**, à **vos** amis
Ce qu'acceptant leur don **vous** leur avez promis ;
Et pour ne pas user vers **vous** d'un mot trop rude,
Vous montrez pour Carthage un peu d'*ingratitude*.
Quoi ? **Vous qui lui devez ce bonheur de vos jours,**
Vous que mon hyménée engage à son secours,
Vous que votre serment attache à sa défense,
Vous manquez de parole et de reconnaissance,
Et pour remerciement de **me** voir en **vos** mains,
Vous la livrez **vous-même** en celles des Romains !
Vous brisez le pouvoir dont **vous m'**avez reçue,
Et **je** serai le prix d'une amitié rompue,
Moi qui pour en étreindre à jamais les grands nœuds,
Ai d'un amour si juste éteint les plus beaux feux !
Moi que vous protestez d'aimer plus que vous-même !
Ah ! **Seigneur**, le dirai-je ? Est-ce ainsi que l'on **m'**aime ?

(Corneille, *Sophonisbe*, I, 4, v. 293-308)

La promesse non tenue et surtout l'« ingratitude » (v. 296) de Syphax composent le cœur des reproches de son épouse. Malgré l'introduction d'une atténuation au vers 295, qui modalise à la baisse le reproche, le quatrain qui suit résout rapidement la question de l'étonnement quant à la faute commise (« quoi ? » vers 297) pour donner ensuite la primeur aux pronoms de P5 en apostrophe, dont la culpabilité est amplifiée grâce à la série de subordonnées explicatives qui les complètent. Outre l'anaphore insistante du pronom en début de vers, les subordonnées introduisent des prédications qui se substituent à des qualifications péjoratives pour placer sur le plan de l'action et non de l'état les reproches. La séquence dévolue aux bienfaits de l'offensé (v. 305-307) adopte une construction parallèle avec le pronom « moi » et rend le contraste entre les deux attitudes plus évident. Dans cette dernière séquence, le pronom « vous » refait son apparition au vers 307 en usant d'un reproche fondé sur les sentiments pour faire glisser le discours vers une tonalité plus élégiaque.

La séquence de reproches qu'adresse Mithridate à Monime rassemble des procédés similaires, mais l'amplification des bienfaits de l'offensé s'arc-boute aux reproches :

**Perfide ! Il vous sied bien de tenir ce discours,
Vous, qui gardant au cœur d'infidèles amours,
Quand je vous élevais au comble de la gloire
M'avez des trahisons préparé la plus noire.**
Ne vous souvient-il plus, cœur *ingrat* et sans foi,
Plus que tous les Romains conjuré contre moi,
De quel rang glorieux j'ai bien voulu descendre,
Pour vous porter au trône, où vous n'osiez prétendre ?

(Racine, *Mithridate*, IV, 4, v. 1285-1292)

L'expansion hypotaxique au pronom « vous » en apostrophe aux vers 1286-1288 enferme l'exposé des bienfaits de Mithridate dans la subordonnée temporelle entre un groupe participiale se rapportant au pronom « je » et la prédication principale de la relative explicative qui expose les manquements de Monime. Malgré les apostrophes particulièrement injurieuses envers une femme « perfide » (v ; 1285) et « cœur ingrat et sans foi » (v. 1289), qui semblent engager sur la voie d'une *exprobratio*, le discours se clôt sur une demande de pardon paradoxale : « Et désormais **sensible à ma seule bonté**, / **Méritez** le *pardon* qui **vous** est présenté » (v. 1321-1322). Conditionné par un changement d'attitude à l'égard de celui qui se décrit comme victime d'ingratitude (dans ce groupe adjectival antéposé au pronom de P1), le pardon prend la valeur d'une sommation, induit par une argumentation sous-jacente : « vous devez mériter ce pardon en montrant plus de sensibilité envers ma bonté ». Ce n'est pas un véritable cadeau mais plutôt une contrainte.

On le voit, l'emploi des apostrophes péjoratives dans le discours de Mithridate amorce une tentative d'*exprobratio*, sapée par des stratégies d'atténuation interlocutive. Cette menace plane également sur la scène 5 de l'acte IV de *Bérénice* de Racine, lorsque la reine adresse des reproches à Titus. Elle l'apostrophe à trois reprises à l'aide du terme « cruel » (v. 1062, 1071 et 1103) mais ne cesse d'en amoindrir la portée en alternant cette injure avec l'appellatif respectueux « Seigneur »⁵⁰⁵. De même, le reproche d'ingratitude est déporté dans une désignation délocutive, moins offensante que si elle était interlocutive : « L'ingrat de **mon** départ consolé par avance, / Daignera-t-il compter les jours de **mon** absence ? » (v. 119-1120). Malgré l'« adieu » (v. 1197) final, Bérénice ne pousse pas le discours jusqu'à la rupture d'alliance.

⁵⁰⁵ Cette alternance est très bien illustrée dans l'exercice de réduction de *Bérénice* aux seules apostrophes, effectué par Volker Schröder (2013).

Considérant que toutes les tirades relevant de l'*expostulatio* conservent le vouvoiement réciproque de mise entre amis, égaux ou d'un supérieur respectueux envers un inférieur⁵⁰⁶, notre hypothèse est la suivante : l'on distingue les discours de reproche sans rupture d'alliance et ceux qui conduisent à la désunion irrémédiable par le changement de modalité allocutive. Lorsque l'offensant en reste au mode d'adresse habituel, les reproches demeurent réparables, à l'inverse, la condamnation sans appel opère une sortie du domaine de la rationalité qui porte à son comble la rupture relationnelle.

ii. *La condamnation sans appel : l'issue fatale d'une tragédie ?*

Les discours de condamnation sans appel franchissent un pas de plus dans l'offense : « S'ensuit le discours de condamnation sans appel, qui diffère du discours de reproches en ceci. Les reproches s'adressent à des amis, et la condamnation sans appel à des ennemis ; et encore, pas n'importe lesquels, mais seulement les ingrats » (G. J. Vossius 2013b). Le crime d'ingratitude étant l'un des pires dans le système classique, l'*exprobratio* se déroule comme suit :

- rappeler les bienfaits octroyés à l'offensant en les amplifiant.
- se montrer contraint et forcé d'adresser des reproches
- exposer le méfait commis en l'amplifiant (G. J. Vossius 2013b).

Ces discours marquent l'explosion du reproche par des apostrophes injurieuses dont la plus typique reste *ingrat*. Le brusque passage à un tutoiement méprisant en est également une des marques principales. L'on trouve un modèle du genre dans la dernière entrevue entre Médée et Jason dans la *Médée* de Corneille, mais il faut d'emblée signaler que cette rupture a été préparée par leur première entrevue à la scène 3 de l'acte III où Médée reproche déjà son ingratitude à Jason en exposant à l'envi les faveurs qu'elle lui accordées dans une accumulation, et en rompant la politesse en le tutoyant :

Ressouviens-t'en, *ingrat* ; remets-toi dans la plaine
Que ces taureaux affreux brûlaient de leur haleine ;
Revois ce champ guerrier dont les sacrés sillons
Élevaient contre **toi** de soudains bataillons ;
Ce dragon qui jamais n'eut les paupières closes ;
Et lors **préfère-moi** Créuse, si **tu** l'oses. (v. 785-790)

⁵⁰⁶ Ces différentes dyades sont mentionnées dans le chapitre consacré à l'*expostulatio* des *Rethorices contractae* de Vossius (2013b).

Toutefois, les reproches se mêlent aux menaces dans les impératifs et malgré le ton haineux de ce passage, la rupture n'est pas consommée car la fin de la scène se signale par un adoucissement de Médée ainsi qu'une promesse de Jason de conserver son souvenir. La scène 3 de l'acte III contient la formulation des reproches de Médée à Jason qui restent implicites dans la scène 6 de l'acte V où ils sont synthétisés dans les injures par les multiples apostrophes reprochant la « lâcheté » de Jason (v. 1538) qui hésite encore à s'en prendre à ses enfants pour se venger de Médée, sa « perfidie » et son « parjure » (v. 1539 et 1578) c'est-à-dire son infidélité, mais également, sous couvert d'ironie son « bonheur amoureux » auprès de Créuse (« bienheureux amant » v. 1550). Surtout, Médée le quitte définitivement en s'envolant sur son char après un ultime « adieu » (v. 1578). L'*exprobratio* a donc lieu en deux temps dans cette tragédie de la vengeance. La scène 3 de l'acte III procède à deux amplifications : celles des bienfaits reçus puis celle des méfaits accomplis et prononce une première rupture dans le passage au tutoiement réciproque. La scène 6 de l'acte V parachève cette rupture en portant à son comble les injures et les reproches en oblitérant définitivement l'évocation des bienfaits reçus. L'impuissance oratoire de Jason est trahie par son incapacité à mettre en forme un discours dans cette ultime scène où il ne parvient à exprimer que des invectives⁵⁰⁷.

Généralement, la deuxième séquence recommandée par Vossius, dévolue à la reconnaissance de la contrainte que représente l'énoncé des reproches, s'effectue sur un ton plus rassis que précédemment et implique le vouvoiement. Avant d'exploser contre Bajazet, Roxane lui signifie l'urgence de lui parler en conservant pour l'instant le vouvoiement :

Je ne **vous** ferai point des *reproches* frivoles.
 Les moments sont trop chers pour les perdre en paroles.
Mes soins **vous** sont connus. En un mot, **vous** vivez,
 Et **je** ne **vous** dirais que ce que **vous** savez.
 Malgré tout **mon** amour, si **je** n'ai pu **vous** plaire,
Je n'en murmure point. Quoique à ne **vous** rien taire,
 Ce même amour peut-être, et ces mêmes *bienfaits*,
 Auraient dû suppléer à **mes** faibles attraits.
 Mais **je** m'*étonne* enfin que pour *reconnaissance*,
 Pour prix de tant d'amour, de tant de confiance,
Vous ayez si longtemps par des détours si bas,
 Feint un amour pour **moi** que **vous** ne sentiez pas.

(Racine, *Bajazet*, V, 4, v. 1470-1481)

À l'orée de cette scène de rupture, Roxane annonce immédiatement que le discours qu'elle s'apprête à tenir relève de l'*exprobratio* et non de l'*expostulatio* (v. 1470), trouvant une justification dans l'urgente nécessité de se déclarer, thématifiée dans le lexique employé dans

⁵⁰⁷ Elles expriment un mélange d'insultes et de menaces, d'ailleurs mal assurées car elles ne sont pas formulées à l'impératif mais plutôt au futur. Son suicide à l'issue de la scène suivante annule complètement leur performativité.

les vers 1471 à 1476 « paroles », « dirais » et « taire », décrivant une dialectique entre le silence et la déclaration qui mue la parole à venir en nécessité vitale de parler⁵⁰⁸. Cette première réplique semble contenir le plan du discours aussi bien que ses motivations argumentatives : outre le terme « reproches » (v. 1470), la formule « je m'étonne » (v. 1478) évoque la séquence dévolue à l'expression de la surprise dans l'*expostulatio* et les mots « bienfaits » (v. 1476) et « reconnaissance » (v. 1478) annoncent d'emblée une séquence d'amplification des bienfaits. Sur un mode allocutif qui reste poli, Roxane annonce et justifie la poursuite du discours. Si le tutoiement apparaît dès qu'elle reprend la parole, relayé par les interrogations rhétoriques, les apostrophes dépréciatives habituelles tel « ingrat » (v. 15237), l'amateur de discours rhétorique reste un peu sur sa faim car nulle séquence d'amplification des bienfaits ni de l'offense commise n'étoffe le reste de la scène. Le propos est ramassé dans des répliques plutôt courtes où les reproches de Roxane transparaissent dans l'étouffement du *tu* sous les interrogations auxquelles il ne peut pas répondre et par les impératifs :

Et que pourrais-tu faire ?
 Sans l'offre de **ton** cœur par ou peux-tu **me** plaire ?
 Quels seraient de **tes** vœux les inutiles fruits ?
 Ne **te** souvient-il plus de tout ce que **je** suis ? (v. 1526-1529)

Le conditionnel décrit l'ampleur de l'incapacité de Bajazet à laquelle elle souhaite le réduire. L'ultime rupture opérée par ce discours se lit dans ce brusque passage à la P5 à la fin de la scène qui signe faussement un retour à une conscience plus rassise : « **Sortez** » (v. 1565). En réalité, cet impératif correspond à une condamnation à mort annoncée dans la scène précédente : « **Je** puis le retenir. Mais s'il sort, il est mort. » (V, 3, v. 1457). La rupture a beau être ramassée dans des énoncés qui semblent ne pas s'embarrasser d'un canevas discursif, les séquences phares de l'*exprobratio* sont en fait concentrées dans la modalisation des pronoms de l'interlocution ainsi que dans les impératifs pour engager le même effet qu'un discours complet. L'issue de cette scène ne laisse aucun doute sur la rupture entre les deux protagonistes.

Symptomatiquement, la séquence explicative d'introduction à l'*exprobratio* est souvent oblitérée dans les passages de reproches. Sans doute les dramaturges voient dans celle-ci une atténuation de la véhémence du propos qui n'est pas de saison. La rupture d'alliance est matérialisée par l'absence de *captatio*. Les reproches qu'Hermione adresse d'abord à Pyrrhus (*Andromaque*, IV, 5) la quittant puis à Oreste après qu'il a tué son amant (V, 3) ne s'embarrassent pas d'une introduction mettant en condition ou par trop conciliante. En

⁵⁰⁸ L'avènement du reproche, telle une libération des contraintes devenues insupportables, trouve un écho dans les considérations de Jennifer Tamas sur la dialectique entre réticence et déclaration d'amour (2018, 145-153).

comparant ces deux discours, l'on constate que dans le premier cas, l'énoncé des bienfaits d'Hermione est largement amplifié par une accumulation des preuves d'amour, qui est plus restreinte dans le deuxième. Malgré le fait que cette séquence se concentre exclusivement sur Hermione qui se perd dans le rappel insistant de la fidélité à son amour, elle est délimitée par deux apostrophes injurieuses à Pyrrhus qui compensent l'absence de *captatio* :

Je ne t'ai point aimé, **cruel** ? Qu'ai-**je** donc fait ?
J'ai dédaigné pour **toi** les vœux de tous **nos** princes.
Je t'ai cherché **moi-même** au fond de **tes** provinces.
J'y suis encor, malgré **tes** infidélités,
Et malgré tous **mes** Grecs honteux de **mes** bontés.
Je leur ai commandé de cacher **mon** injure.
J'attendais en secret le retour d'un parjure.
J'ai cru que tôt ou tard à **ton** devoir rendu,
Tu **me** rapporterais un cœur qui **m'**était dû.
Je t'aimais inconstant, qu'aurais-**je** fait fidèle ?
Et même en ce moment où **ta** bouche cruelle
Vient si tranquillement **m'**annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si **je** ne t'aime pas.

(Racine, *Andromaque*, IV, 5, v. 1356-1368)

Les deux apostrophes injurieuses « cruel » (v.1356) et « ingrat » (v. 1368) sont, nous l'avons déjà vu, typiques des discours de rupture d'alliance. Elles encadrent une séquence dévolue aux bienfaits de la P1 pour insister sur l'unique destination de ce discours. Le radoucissement engagé à la fin de ce passage annonce le retour au vouvoiement qui sera effectif au vers suivant en collaboration avec l'apostrophe « Seigneur » (v. 1369). Cependant, l'absence de réaction à la grâce proposée par Hermione entraîne le retour à l'apostrophe injurieuse, au tutoiement et cette fois à l'amplification des reproches matérialisée par l'antéposition quasi-systématique de toutes les marques de P2 (pronom, déterminant possessif, et impératifs) :

Perfide, je le vois :
Tu comptes les moments que **tu** perds avec **moi**.
Ton cœur impatient de revoir **ta** Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'un autre **t'**entretienne.
Tu lui parles du cœur, **tu** la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, **sauve-toi** de ces lieux.
Va lui jurer la foi, que **tu m'**avais jurée.
Va profaner des dieux la majesté sacrée. (v. 1375-1382)

L'amplification résulte ici de l'anaphore grammaticale des marques de la P2 en début de vers et d'hémistiche aux vers 1379-1381. Si ce procédé traduit l'obsession d'Hermione, il y a là une stratégie interlocutive qui consiste à cerner l'autre en considérant comme une piètre répétition toute formule qui inclurait un *je* sujet. L'*exprobratio* destinée à Oreste (V, 3) confirme alors que la triade stylistique formée par l'apostrophe injurieuse, le tutoiement, et l'envahissement des indices de la P2 fait office de patron stylistique chez Racine :

Tais-toi, perfide,

Et n'**impute** qu'à **toi ton** lâche parricide.
Va faire chez **tes** Grecs admirer **ta** fureur,
Va, je la désavoue, et **tu me** fais horreur.
Barbare qu'**as-tu** fait ? Avec quelle furie
As-**tu** tranché le cours d'une si belle vie ? (V, 3, v. 1533-1538)

Aux interrogations qui résument les actions qui ont occasionné les reproches s'ajoutent de plus nombreux impératifs que précédemment qui condamnent et bannissent en un même souffle⁵⁰⁹. La concentration des effets stylistiques œuvrant à la rupture d'alliance intensifie par le surcroît émotif qu'elle traduit la radicalité du discours de reproches.

Causées par une accumulation de fautes à l'encontre du locuteur, les *exprobratio* trouvent logiquement leur place dans le dénouement. Nulle autre issue n'est trouvée au conflit, si ce n'est la rupture, qui découle naturellement de la narration des bienfaits passés ou des reproches d'ingratitude, dont le spectateur trouve les preuves sur scène, quand bien même les personnages ne sont pas emportés par la passion comme précédemment Hermione. À l'issue de la tragédie *Polyeucte*, Pauline sa fille puis Sévère, un chevalier romain s'emportent contre Félix, sénateur romain et gouverneur d'Arménie pour lui reprocher la mort de Polyeucte et rompre toute alliance avec lui du fait de cet acte. Leurs discours reflètent l'aboutissement d'une tragédie : « **Père barbare, achève, achève ton** ouvrage : » (V, 5, v. 1719) ; ici, l'anaphore de l'impératif du verbe « achever » justifie le trop-plein manifesté par le tutoiement éminemment choquant à l'encontre de son père. En substituant à l'exposé des bienfaits de la P1 le constat sur soi : « **Je** suis chrétienne » (v. 1729 et 1743), Pauline frappe les oreilles. Plutôt que de verser dans une longue séquence de culpabilisation, elle préfère porter un coup net et rapide qui « achèvera » au sens figuré du terme son père. De même, Sévère réduit l'exposé des bienfaits à un court vers « *La faveur* que pour lui **je vous** avais offerte, / Au lieu de le sauver, précipite sa perte ! » (V, 6, v. 1751-1752) pour donner plus d'ampleur par contraste aux reproches.

Si l'*exprobratio* donne le coup de grâce à une relation endommagée par les sursauts de l'action tragique, elle correspond tout à fait aux prérogatives d'une rupture amoureuse. Au cœur de l'action tragique, celle-ci intervient généralement à l'issue d'une scène d'agôn où l'amante rompt à cause de la lâcheté de son amant devenue apparente par la mise à l'épreuve de ses sentiments. Corneille joue ainsi la réciproque inversée des reproches de Médée à Jason dans la scène 3 de l'acte III de *La Conquête de la Toison d'or*. Hypsipyle reproche à son amant de l'avoir délaissée pour préférer la gloire offerte grâce à l'aide de Médée pour conquérir la Toison. La scène débute sur la justification des reproches qui vont être faits sur un mode énonciatif qui

⁵⁰⁹ Tout comme les impératifs, les interrogations se marient très bien avec les TA en général et les insultes en particulier dans l'énoncé des reproches, parce qu'elles représentent un FTA (Lagorgette 2003).

reste poli (v. 1114-1129) : les mots « parjure » (v. 1117), la rime « vengée » / « outragée » (v. 1124-1125) constituent autant de justifications au discours de reproches qui suit. La véhémence qui accompagne alors le changement d'énonciation et les apostrophes injurieuses font basculer dans le domaine du reproche la série de tirades qui succède au vers 1130. Les apostrophes résument à elles seules les fautes reprochées : « volage » (v. 1130 et 1178), « ingrat » (v. 1174), « lâche » (v. 1245), « traître » (v. 1268) en condensant le contenu d'un ou deux vers. Ainsi, l'apostrophe « volage » est-elle justifiée dans son entourage direct : « **Je** ne **t**'empêche pas, **volage**, de changer ; / Mais du moins, en changeant, **laisse-moi me** venger » (v. 1130-1131). Mis en valeur par le chiasme, le polyptote sur le verbe « changer » débouche logiquement sur la vengeance. Bien que ses reproches se mêlent d'exhortations à parler pour se justifier, telle une ultime tentative pour faire revenir son amant à des sentiments plus justes à son égard, l'association de l'énoncé des faits aux menaces de vengeance souligne que les reproches se muent en rupture, signifiée par une privation de la parole :

N'achève pas, **traître** ;
 Ce que **tu** veux cacher se feroit trop paroître :
 Un véritable amour ne parle point ainsi. (III, 3, v. 1268-1270)

En une ultime tentative, Hypsipyle reproche à Jason de ne pas avoir les moyens de ses ambitions et la rupture est consommée par cet impératif privant définitivement l'interlocuteur des paroles de défense.

Enfin, le comble est atteint lorsque l'*exprobratio* se réduit au seul énoncé des reproches assorti du tutoiement et des injures. Le locuteur ne ressent plus le besoin de justifier sa colère, la scène de reproche se mue en condamnation sans appel certes mais sans justification non plus. D'ailleurs, les reproches sont moins ouvertement formulés que les exhortations ironiques à poursuivre dans la même direction :

Va, tu sers bien le maître à qui **ta** sœur te donne.
Achève, et **fais** de moi ce que sa haine ordonne.
Garde à tous les vaincus un traitement égal,
Enchaîne ta maîtresse en livrant **ton** rival.

(Racine, *Alexandre le Grand*, III, 2, v. 761-764)

Axiane reprochant à Taxile d'avoir défait Porus, le troisième roi des Indes, pour se ranger aux côtés d'Alexandre, exprime ses reproches à travers ces exhortations antiphrastiques. Les quatre COD qui complètent ces impératifs contiennent justement l'essentiel de ses reproches. En l'ordonnant de procéder de même, elle condamne Taxile à n'être digne de rien d'autre que des reproches. La répétition des « adieu » sans apostrophe bienveillante (v. 771 et 803) souligne que malgré la relance du dialogue, elle n'espère plus rien de lui. L'on a ici un procédé

typiquement racinien, la rhétorique tourne à vide. La condamnation sans appel signale un échec interpersonnel et interdit la réussite oratoire de l'interlocuteur (Reguig 2013).

En concentrant le discours de rupture sur les seules apostrophes injurieuses et les exhortations au malheur, ces formes tendent vers la menace, c'est-à-dire, un discours qui contraint au changement. Certes la rupture relationnelle est engendrée par les reproches mais la violence de la condamnation se transforme en volonté de nuire, dans la logique de la loi du Talion. Mithridate n'annonce pas autrement sa rupture avec son fils Pharnace : avant de le livrer à ses gardes il l'accuse par le biais des apostrophes de « perfidie » (v.970) et « de trahison » (v. 979), reproches fondés aussi bien sur son alliance avec les romains que sur le fait qu'il convoite l'épouse de son père. Dans son discours de condamnation sans appel, l'amplification de la faute occupe tout l'espace de la tirade, aux dépens de l'exposé des bienfaits. La cadence mineure du discours ordonne la menace à une rupture :

Il te tarde déjà qu'**échappé de mes mains**
Tu ne coures **me** perdre, et **me** vendre aux Romains.
Mais avant que partir **je me** ferai justice.
Je te l'ai dit.

(Racine, *Mithridate*, III, 1, v. 985-988)

En traduisant les émotions qui se peignent sur le visage de son fils en intentions, Mithridate transforme l'énoncé des volontés malfaisantes qu'il lui prête en promesse de vengeance, renouant ainsi avec la tradition de l'énoncé du châtement propre aux reproches légers.

La véhémence de ces discours n'invalide pas leur efficacité⁵¹⁰, elle la souligne. À la différence des passages d'invectives ou de menaces, la rupture tonale et l'énoncé des reproches entraînent, dans tous les cas précédemment cités, une rupture interpersonnelle préfigurée dans les modalités interlocutives de l'*exprobratio*. Que toutes les séquences décrites chez Vossius soient présentes ou non, illustrées dans le bon ordre ou non, les discours de reproches mettent systématiquement en lumière des apostrophes injurieuses, une amplification des bienfaits reçus montrant la P1 dans un rapport interpersonnel actif avec la P5 et d'amples séquences de reproches ordonnées autour d'une P5 tonique. Par-dessus tout, elles cernent l'interlocuteur en multipliant ses désignations pour paradoxalement lui interdire d'user lui-même de la rhétorique pour se défendre. En cela, les discours de reproches conservent un but rhétorique et restent tournés vers l'interlocuteur. Ils programment une destruction rhétorique de l'interlocuteur, à la différence des invectives qui rendent apparentes l'impuissance du locuteur

⁵¹⁰ Giles Declercq souligne à ce sujet à quel point la tirade véhémence dévoile paradoxalement toute l'impuissance de sa rhétorique sur la scène théâtrale (2013).

à formaliser un discours. Dès lors, ce type de discours assigne une fin tragique à l'interlocuteur, privé de toute formule de défense.

Plus la relation interpersonnelle endommagée est affective, plus le reproche tendra vers la condamnation sans appel. Le tutoiement opère une sortie du système interactif classique, résultat logique d'un cheminement rhétorique qui passe par l'amplification contrastée des bienfaits du *je*, l'apostrophe injurieuse et l'amplification du reproche. À la fois résultats de cette déroute et symptômes de la rupture, les marqueurs grammaticaux et stylistiques de l'interlocution participent activement au repérage des longs discours de reproches alors que ce sont les postures adoptées par l'énonciateur qui permettront de distinguer les séquences d'invectives ou de menaces ainsi que les accusations.

B. L'invective, les menaces et l'imprécation : une question d'*ethos* ?

Définie comme un blâme véhément, un discours injurieux mais pas nécessairement effectué devant un tribunal⁵¹¹, l'invective appartient au genre des discours judiciaires chez Vossius même s'il n'en donne pas le plan⁵¹². L'invective engendre une rupture mais elle est adressée à des ennemis, à la différence de l'objurgation (Noille 2014). Nous sommes tentée de l'analyser comme une séquence à la différence du discours de reproche car on les rencontre essentiellement dans des tirades qui présentent un tout autre objet. Il s'agit de passages plutôt brefs qui s'inscrivent dans la scène ou dans la tirade comme une parenthèse. Dans la logique de l'*exprobratio*, l'injure entraîne le tutoiement qui demeure constant. La véhémence pure informe commande en quelque sorte ces passages qui oblitèrent systématiquement la séquence d'amplification des bienfaits propre à l'*exprobratio*. L'on en rencontre un parfait exemple sous forme de discours rapporté dans la narration du cauchemar de la mère de Thisbé :

Que cherches-tu, **tigresse** ? Eh bien, **me** voilà morte !
Tu viens donc, **inhumaine**, en ces bords malheureux,
Pour encore épier **nos** esprits amoureux ?
Et **me** prenant la main tire hors de **ma** place
Pour **me** montrer Pyrame étendu sur la glace,
Qui par le même endroit d'autant de coups blessé,
Montrait qu'un même esprit l'avait aussi poussé.

⁵¹¹ Furetière : « Emportement de paroles, par lequel on blâme, on descrie quelque personne, ou quelque chose. Les parties animées recherchent cet Advocat, parce qu'il est fort sur l'*invective*. Le Predicateur a fait une longue *invective* contre l'hypocrisie. Les ouvrages critiques des Auteurs sont de perpetuelles *invectives*, ils sont feconds en *invectives*. L'*invective* est quelquefois une partie necessaire à un Orateur. »

⁵¹² Voir le tableau en Annexe 6. Associées à l'objurgation dans le chapitre XXVI de la deuxième partie des *Rhetorices contractae*, les invectives sont décrites par Vossius comme étant des arguments à l'appui d'un discours judiciaire sans que leur ordre soit figé. Elles doivent provoquer la honte (*pudor*) et l'ignominie chez le destinataire (Gerardus Joannes Vossius 1677, ch. 26).

Vois, dit-elle, **barbare**, en ce piteux spectacle,
De quoi **nous** a servi **ton** envieux obstacle !
Qui **te** meut de venir troubler **notre** amitié ?
Ici **notre** destin abhorre ta pitié,
L'Enfer plus doux que **toi** laisse vivre nos flammes.
Va, ne **reviens** jamais importuner **nos** âmes.

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, IV, 2, v. 876-888)

La rupture d'alliance signifiée par les impératifs finaux rappelle le discours de condamnation sans appel mais symptomatiquement, la P1 n'apparaît qu'au début du passage pour ensuite se diluer dans les *nous* inclusifs qui font rempart contre le *tu* devenu un ennemi. Si le passage s'organise autour de trois apostrophes injurieuses, les séquences à la P1 ou à la P4 ne rappellent aucun bienfait et victimisent l'énonciateur qui ne revient qu'en position d'objet de verbe ou de déterminant possessif dans des GN s'efforçant d'ériger l'union de « notre amitié » (v. 885), « notre destin » (v. 886) et « nos âmes » (v. 888) contre « toi » (v. 887).

Afin d'atténuer leur véhémence, les invectives sont médiatisées dans des apostrophes à l'absent effectuées en monologue ou en fin de scène. Racine est familier de ce procédé que l'on trouve fréquemment chez Rotrou. La rupture que permet l'adresse à l'absent autorise des séquences dont la portée ignominieuse est poétisée par le tutoiement à l'absent. En monologue, c'est l'occasion de redonner une place de choix à l'énoncé des bienfaits qui augmente, du fait de l'absence d'interlocuteur, l'effet pathétique du morceau :

Cherche, indigne sujet de **mes** feux légitimes,
Barbare, cherche ailleurs l'instrument de tes crimes ;
Et ne **te promets** plus, **objet de mon** horreur,
Ni de part en **mon** lit, ni d'accès en **mon** cœur !

(Rotrou, *Bélisaire*, V, dern., v. 1973-1976)

La condamnation proférée par l'impératrice Théodora contre son mari se manifeste par des apostrophes aux accents véhéments. À la fois « sujet » (v. 1973) de son amour qu'« objet » (v.1975) de sa haine, la personne ainsi désignée est étouffée dans le quatrain par la répétition des impératifs. L'apostrophe « barbare » (v.1974) résume le contenu prédicatif des deux autres. En même temps que ces apostrophes injurieuses cernent la P1 qui n'occupe que des positions de déterminant, dans le tableau d'une victimisation des méfaits subis par la P2. L'invective concentre en un quatrain un discours de condamnation sans appel qui ne peut se tenir en présence puisqu'il vise son mari qui n'est autre que l'empereur de Constantinople. Le procédé est similaire à l'issue d'un dialogue entre Hercule et Déjanire. L'épouse légitime se retient tout au long de la scène pour se laisser aller aux apostrophes et au tutoiement une fois qu'il est parti (Rotrou, *Hercule mourant*, I, 2 v. 121-144). Les invectives permettent de verbaliser une

altération de relation interpersonnelle qui demeure représentable car la honte qu'ils devraient ressentir à ce discours reste intransitive.

Dans ce contexte, l'invective souligne davantage la fureur du personnage qu'elle ne module effectivement la relation interpersonnelle. Aussi intervient-elle régulièrement dans des phases qui soulignent l'impuissance du personnage :

Tu me parles encore,
Exécrable assassin d'un héros que j'adore ?
Va, tu l'as pris en traître ; un guerrier si vaillant
N'eût jamais succombé sous un tel assaillant.
N'espère rien de **moi, tu** ne **m'**as point servie :
En croyant **me** venger, **tu m'**as ôté la vie.

(Corneille, *Le Cid*, V, 5, v. 1713-1718)

Au lieu de lui reprocher le meurtre de Rodrigue, Chimène s'emporte violemment contre Don Sanche à qui elle avait pourtant confié sa vengeance. Aux séquences de rappel des bienfaits et d'amplification de la faute, se substituent des injures et l'énoncé d'une rupture définitive entre les interactants, notamment à travers l'expression du mépris profond de Chimène. L'apostrophe occupant un vers entier subordonne alors l'expression de l'amour pour Rodrigue à celle de la haine envers Don Sanche. Dès le vers 1715 et ce jusqu'à la fin, les impératifs alternent avec l'énoncé des reproches et l'invective s'achemine vers une rupture définitive à travers une paradoxale association des marques de la P1 et de la P2 qui déporte la faute sur le *tu* irrémédiablement désigné comme agent de l'action.

Les invectives marquent alors l'impossibilité dans laquelle se trouve le locuteur de formuler un discours entier, argumenté où il se montrerait en sujet. L'énonciateur n'a d'autre refuge que les paroles méprisantes parce qu'il manque d'arguments ou se trouve mis en défaut dans le dialogue, telle Honorie qui s'offusque de devoir à Ildione la main d'Attila en même temps que ce dernier lui exprime ses soupçons d'aimer le roi Valamir. Cernée de toutes parts par un roi dont la volonté tyrannique se patine de mépris, Honorie n'a d'autres recours que les attaques marquées à nouveau par le pronom « tu » en position de sujet :

Tu n'as pour tout pouvoir que des droits usurpés
Sur des peuples surpris et des Princes trompés,
Tu n'as d'autorité que ce qu'en font les crimes [...].

(Corneille, *Attila*, III, 4, v. 1015-1017)

Lorsqu'elle a épuisé ses ressources de ce côté, les insultes prennent le relais : « **Fais** ce que **tu** voudras, **tyran, j'**aurai **mon** tour » (v. 1084). La soumission du locuteur au pouvoir du plus fort est alors péniblement compensée par l'insulte et la menace, l'impératif ne formule pas un ordre mais une concession qui montre qu'elle est contrainte de céder.

Lorsque la séquence d'invectives est plus rassise, elle prend la forme d'un discours de menaces⁵¹³ ou d'imprécations⁵¹⁴, c'est-à-dire des souhaits de malheur proférés à l'encontre du destinataire. Leur succession dans l'ouvrage de Fontanier au sein de la section dévolue aux « prétendues figures de pensée » (2009 [1830], 433-449) n'est pas le fruit du hasard. La proximité sémantique de ces « figures » va de paire avec leur grande représentativité dans les tragédies préclassiques et classiques qui constituent l'essentiel des citations de Fontanier et avec le fait qu'elles ne s'épanouissent qu'à l'échelle du quatrain, ce qui bloque quelque peu leur interprétation en discours. Tout comme l'invective que Fontanier ne nomme pas, ces figures se mettent au service de la vengeance du locuteur qui les profère sous le coup de la colère :

La *Commination* est la menace ou l'annonce d'un malheur plus ou moins horrible, par l'image duquel on cherche à porter le trouble et l'effroi dans l'âme de ceux contre qui l'on se sent animé par la haine, la colère, l'indignation ou la vengeance. [...]

On appelle du nom d'Imprécation ces malédictions et ces vœux terribles de la fureur et de la vengeance, qui éclatent sans connaître de frein ni de mesure. (Fontanier 2009 [1830], 434-435)

Dans les deux cas, les passions noires enclenchent ce type de discours, c'est ainsi que certaines séquences tutoyantes peuvent être interprétées de la sorte même si l'imprécation qui pourtant « procède d'un violent transport d'esprit ; aussi faut-il que le discours soit fort impétueux, l'[impression] <expression> hardie, et les choses extrêmes » (Aubignac 2011, 481) est souvent adressée aux dieux et que les vœux concernent un délocuté. À l'issue de la tragédie, Agrippine qui s'était efforcée de conserver son calme devant Néron tout au long de l'action rompt cette continuité :

Poursuis, Néron, avec de tels ministres.
 Par des faits glorieux **tu te** vas signaler.
Poursuis. Tu n'as pas fait ce pas pour reculer.
Ta main a commencé par le sang de **ton** frère.
Je prévois que **tes** coups viendront jusqu'à **ta** mère.
 Dans le fond de **ton** cœur, **je** sais que **tu me** hais.
Tu voudras **t'**affranchir du joug de **mes** bienfaits.
 Mais **je** veux que **ma** mort te soit même inutile :
 Ne **crois** pas qu'en mourant **je te** laisse tranquille.
 Rome, ce ciel, ce jour, que **tu** reçus de **moi**,
 Partout, à tout moment, **m'**offriront devant **toi**.
Tes remords **te** suivront comme autant de furies.
Tu croiras les calmer par d'autres barbaries.

⁵¹³ Les menaces ou discours comminatoire sont tantôt classées dans les figures de pensée (Fontanier 1830, 434-435) et constituent des séquences au sein d'autres discours comme l'objurgation, tantôt l'on les schématise comme un discours complet (Noille 2014). Nous renvoyons au plan issu de l'ouvrage de Gérard Pelletier traduit dans cet article. Notons que Vossius ne les considère pas comme un discours en soi, mais les réduit à une séquence finale dans l'*exprobratio* telle qu'il la décrit dans ses *Institutiones* (G. J. Vossius 2013a).

⁵¹⁴ Nous renvoyons à l'enquête philologique effectuée par Delphine Denis dans son article « Rhétorique et herméneutique : imprécations raciniennes ». Après avoir confronté les remarques contenues dans les traités de rhétorique et les ouvrages de La Mesnardière et d'Aubignac, elle remarque que l'imprécation est « tout à fait bienvenue sur la scène tragique, dont elle accentue le pathétique, tout en laissant ouverte la dimension "agissante" de sa profération. » (Denis 2013)

Ta fureur s'irritant soi-même dans son cours
 D'un sang toujours nouveau marquera tous **tes** jours.
 Mais *j'espère* qu'enfin le ciel las de **tes** crimes
 Ajoutera **ta** perte à tant d'autres victimes,
 Qu'après **t'**être couvert de leur sang et du mien,
Tu te verras forcé de répandre le **tien** ;
 Et **ton** nom paraîtra dans la race future
 Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.
 Voilà ce que **mon** cœur se présage de **toi**.
 Adieu, **tu** peux sortir.

(Racine, *Britannicus*, V, 6, v. 1672-1694)

À cause de la situation de cette tirade en fin de tragédie et de l'adieu auquel elle aboutit, il nous semblait initialement qu'elle relevait de l'*exprobratio*, mais une attention plus détaillée portée sur le contenu du discours révèle qu'elle ne contient pas de séquence d'amplification des bienfaits ni celle tout aussi attendue qui justifierait la nécessité de s'exprimer. De même, si les reproches sont plutôt exprimés aux temps du passé, en revanche, menaces et dépréciation sont tournées vers le futur. L'ensemble de cette tirade est exprimée au présent, à sa forme accomplie ou au futur. Les outils interlocutifs nous paraissent mettre en valeur un entremêlement de ces deux figures de pensée avec lesquelles Fontanier est si mal à l'aise. Dans un premier quatrain, les deux impératifs antiphrastiques (« poursuis » v. 1672 et 1674) qui initient cette réplique alternent avec l'exposé des fautes commises par Néron rendu insistant à cause de la P2 en position de sujet (v. 1673 et 1674). La synecdoque « ta main » (1675) participe activement à cette mise en lumière du forfait qui n'est pas sans rappeler la première séquence du discours de menaces consignée chez Gérard Pelletier : « Doit être employée une amplification véhémement du crime ou du forfait contre lequel est requise la punition (*supplicium*) : ce qui peut donner lieu à un développement un peu long » (Noille 2014). Du vers 1676 au vers 1682, le retour de la P1 introduit le futur prophétique qui annonce le meurtre de sa mère justifié par un distique (v. 1676-1678) qui n'est autre chose qu'une conséquence des forfaits effectués (deuxième étape du discours de menace chez Pelletier). Mais le quatrain des vers 1679-1682 exprime un souhait de malheur qui donne à voir le fantôme d'Agrippine hantant Néron, ce qui fait basculer la tirade du côté de l'imprécation. La prophétie se poursuit dans le quatrain suivant qui décrit le spectacle effrayant d'un cercle vicieux sanguinaire (v. 1683-1686). À partir du vers 1687, la P1 prend en charge ces prophéties dont le futur confirme leur valeur imprécative, qui est également programmée par la *comminatio* :

La menace peut être conclue sous la forme d'une *optatio* [figure de pensées inverse de l'*imprecatio* : expression d'un désir, sous forme exclamative] et d'une exhortation, de façon que le discours ne semble pas être proféré sous l'emprise de la haine et de la *malevolentia* [...] : et ce, afin de ne pas s'aliéner les auditeurs et de faire en sorte qu'ils ne se détournent pas. (Gérard Pelletier cité par Noille 2014)

Autrement dit, à la différence des invectives marquées par le privilège de l'instantanéité, les menaces et l'imprécation sont tournées vers l'avenir. Ici, l'intention d'Agrippine est bel et bien de nuire, cependant, le ton rassis sur lequel elle formule ces souhaits de malheur ajouté à l'issue du discours consciencieusement polie rend plus subtile l'intrication des deux figures de pensées en une. Pour une même visée, nuire, les menaces et l'imprécation se substituent aux invectives pour construire un discours dissimulant les passions qui le commandent.

Ne s'embarrassant pas des nombreuses étapes se rattachant à la narration, les séquences d'invectives semblent presque plus nombreuses que les discours en forme dans les tragédies. Elles compensent aisément l'impuissance du personnage, qui face à un personnage devenu ennemi, ne parvient plus à former un discours entier mais souhaite malgré tout rendre effective la rupture. L'on parvient à les distinguer en mesurant la différence d'attitude qu'implique d'une part la surenchère injurieuse et d'autre part, les souhaits de malheur.

C. Des reproches à l'accusation : une distinction opérée grâce aux outils interlocutifs

Le recensement des discours de reproches amène à envisager la limite entre les reproches et les accusations. En effet, la véhémence avec laquelle les deux discours sont prononcés entraîne souvent une confusion. En effet, l'*expostulatio* est définie ainsi par Vossius : « Le discours de reproches consiste à se plaindre d'une injustice ou d'un affront qui nous a été fait » (G. J. Vossius 2013a). Le terme « injustice » relevant du domaine judiciaire, il semblerait que tout discours de reproches soit une accusation. Or, d'autres rhétoriciens ont distingué l'*expostulatio* et l'*accusatio*, parmi lesquels Junius dans son manuel *Scholae Rhetoricae* (1587, 216) et Érasme dans le *De conscribendis epistolae* (1971 [1522], 380), non sans raison mais Vossius ne traite pas les reproches comme un discours général mais comme une « espèce particulière d'accusation » (G. J. Vossius 2013a) qui n'est pas déposée devant un tribunal judiciaire. Francis Goyet précise ainsi :

Le hors tribunal fait que la parole ne saurait être celle qui caractérise le discours d'avocat. Au tribunal, la partie adverse est un adversaire. Ici, l'orateur se place mentalement dans un cadre où il veut malgré tout ne pas rompre avec le destinataire. Pour le dire dans le vocabulaire judiciaire, il propose à l'autre un règlement à l'amiable. (G. J. Vossius 2013a)

Les discours de reproche emprunteraient donc la rhétorique judiciaire sans le cadre, ce qui adoucirait sa valeur illocutoire. Pour distinguer l'accusation du discours de reproche, l'orateur se positionne en juge et considère son interlocuteur comme un accusé. Les deux impliquent une attitude oratoire en adéquation avec leur rôle conversationnel, un parfait exemple se trouve

dans le discours d'Auguste contre Cinna. La stratégie de l'exorde consiste à le mettre en condition d'entendre les accusations portées contre lui :

Prends un siège⁵¹⁵, **Cinna, prends**, et sur toute chose
Observe exactement la *loi* que **je t'impose** :
Prête, sans **me** troubler, l'oreille à **mes** discours ;
D'aucun mot, d'aucun cri, n'en **interromps** le cours ;
Tiens ta langue *captive* ; et si ce grand silence
À **ton** émotion fait quelque violence,
Tu pourras **me répondre** après tout à loisir :
Sur ce point seulement **contente mon** désir.

(Corneille, *Cinna*, V, 1, v. 1425-1432)

La série d'impératifs qui jalonne cet exorde intime à Cinna d'adopter une attitude conforme à celle qu'aurait un accusé au tribunal, sauf qu'aucun tiers n'est présent. Les deux longues tirades qui exposent les récriminations de l'empereur en usant d'un vocabulaire juridique sont ponctuées d'un *tu* sujet accusateur. Celles-ci sont interrompues par le détail de ses faveurs à Cinna. Cette présence malgré tout insistante du *je*, combinée au duo qu'ils jouent ensemble, mêle à cette scène d'accusation les ingrédients du discours de reproches, d'autant plus qu'il se termine sur la suggestion laissée ouverte d'une punition : « **Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices** » (v. 1561) qui rappelle la fin de l'*exprobratio*. Encadré par les impératifs, ce discours qui ne présente pas de sursauts émotionnels souligne les frontières incertaines entre l'accusation et la condamnation sans appel.

Les accusations mettent en défaut l'interlocuteur tandis que les reproches induisent une attitude plus affective de la part de celui qui les formule. Les reproches sont engendrés par l'ingratitude tandis que l'accusation repose sur l'injustice. De même, ce deuxième type de discours se fonde davantage sur des faits tout en tentant de cerner le *vous*. À la différence du discours de condamnation sans appel qui conduit à une rupture entre les interactants, l'accusation met en défaut l'interlocuteur mais n'est pas censée présumer de sa réelle culpabilité. La limite entre ces deux discours est vivace dans la tirade qu'Iphigénie inflige à Ériphile lorsqu'elle la soupçonne d'aimer Achille et de souhaiter sa disparition :

Oui **vous** l'aimez, **Perfide**.
Et ces mêmes fureurs que **vous me** dépeignez,
Ses bras que dans le sang **vous** avez vus baignés,
Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme,

⁵¹⁵ Le motif du « siège » que l'on demande à l'accusé de prendre pour se mettre en condition d'écoute d'une scène qui relève du procès se rencontre également dans *Venceslas* de Rotrou (I, 1) et dans *Britannicus* de Racine (IV, 2) au début d'une tirade de disculpation. Du point de vue de la mise en scène, l'on peut lire cette récurrence comme indicielle de l'entrée dans une scène d'accusation. Le discours de condamnation sans appel ne contient pas de détails de cette espèce. La véhémence du ton a plus d'importance que la situation corporelle d'écoute qu'induit la position assise de l'accusé, sur la question de la position assise dans les scènes de justice, on consultera les pages de Jean-Yves Vialleton (2004, 126-178).

Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans **votre** âme,
 Et loin d'en détester le cruel souvenir,
Vous vous plaisez encore à **m'**en entretenir.
 Déjà plus d'une fois dans **vos** plaintes forcées
J'ai dû voir, et **j'**ai vu le fond de **vos** pensées.
 Mais toujours sur **mes** yeux **ma** facile bonté
 À remis le bandeau que **j'**avais écarté.
Vous l'aimez. Que faisais-**je** ? Et quelle erreur fatale
M'a fait entre **mes** bras recevoir **ma** rivale.
Crédule je l'aimais. **Mon** cœur même aujourd'hui
 De son parjure amant lui promettait l'appui.
 Voilà donc le triomphe où **j'**étais amenée.
Moi-même à **votre** char **je me** suis enchaînée.
Je vous pardonne, hélas ! Des vœux intéressés,
 Et la perte d'un cœur, que **vous me** ravissez.
 Mais que sans **m'**avertir du piège qu'on **me** dresse
Vous me laissez chercher jusqu'au fond de la Grèce
 L'ingrat, qui ne **m'**attend que pour **m'**abandonner,
Perfide, cet affront se peut-il *pardonner* ?

(Racine, *Iphigénie*, II, 5, v. 678-700)

Parfaitement encadrée par l'apostrophe injurieuse à Ériphile, cette tirade pose problème déjà par le contexte amoureux dans lequel elle prend effet. L'accusation d'aimer Achille engage la personne d'Iphigénie qui lui est fiancée : convoiter l'amant d'une autre femme relève de ce point de vue des reproches. Si l'émotion du locuteur transparait dans les modalités de phrase et le vocabulaire lyrique, il n'en demeure pas moins que l'interlocuteur est mis en défaut par des « vous » à l'initiale des vers sujets de verbes qui décrivent la faute, procédé caractéristique du discours d'accusation. Toutefois, la sujétion de la P1 dans plusieurs vers où il est en position d'objet quand la P5 est sujet du verbe principal (v. 679, 696 et 698) esquisse l'opposition entre un bourreau et une victime. L'hypothèse d'un pardon pour la faute commise (v. 695) étant rejetée à la fin de la tirade, l'interprétation de ce discours en *expostulatio* est rendue malaisée. Par-dessus tout le reste, le maintien du vouvoiement, assez original avec une apostrophe telle « perfide » bloque l'interprétation en *exprobratio*. La menace d'un châtement est déportée à la fin de la scène, lorsqu'Iphigénie évoque son père :

Vous triomphez, **cruelle**, et bravez **ma** douleur.
Je n'avais pas encor senti tout **mon** malheur.
 Et **vous** ne comparez **votre** exil et **ma** gloire,
 Que pour mieux relever **votre injuste** victoire.
 Toutefois **vos** transports sont trop précipités.
 Ce même Agamemnon à qui **vous** insultez,
 Il commande à la Grèce, il est **mon** père, il **m'**aime.
 Il ressent **mes** douleurs beaucoup plus que **moi-même**. (v. 711-718)

Malgré l'omniprésence de la P1 dans ces derniers vers qui courent le risque du pathétique, la question judiciaire est soulevée au vers 714 et le spectre d'un avocat à l'autorité moins contestable est agité avec la mention d'Agamemnon.

La confusion entre accusation et reproches est moins grande lorsque le dispositif scénique reproduit un tribunal incluant la présence d'un tiers et que le contenu des accusations touche moins l'affect du personnage mais son rôle social. Ménélas parvient à ce résultat lorsqu'il reproche à son frère d'avoir changé d'attitude en accédant au trône dans un discours qui constitue un véritable morceau de bravoure par sa longueur et son style distinct du reste de la scène. Sa *captatio*, émaillée de termes empruntés au vocabulaire judiciaire, lance le ton :

C'en est un [mal] bien plus grand qu'un esprit inégal :
Je me condamnerai si **vous** pouvez répondre
 Aux pressantes raisons dont **je vous** vais *confondre*,
 Et ne *récusez* point un esprit irrité,
Je ne vous convaincrâi qu'avec la vérité [...].

(Rotrou, *Iphigénie*, II, 2, v. 380-384)

Débutant sur une condamnation, Ménélas adopte l'attitude d'un juge qui ne se fonde que sur l'exposé des faits. La P1 s'engage en se montrant à trois reprises en position de sujet des verbes qui décrivent l'action juridique. Le reste de sa longue tirade est conforme à cette annonce car il convoque incessamment la P5 sous la forme du pronom ou du déterminant pour déployer la narration de ses actions passées et présentes. Ces récits personnalisés alternent subtilement avec des sentences qui apportent des preuves à l'argumentation :

Mais quand cette affectée et fausse humilité,
Vous eut de **notre** chef acquis la qualité,
 Un soudain changement de mœurs et de visage,
 Fut de cet artifice un trop clair témoignage,
Vous devîntes plus grave, et comme auparavant,
 Ne **nous** parûtes plus, cet ami si fervent,
Vous fermâtes au peuple et l'oreille et la porte,
Vous marchâtes suivi, d'une pompeuse escorte,
 Et jamais on ne vit avec telle splendeur,
 Du rang que **vous** tenez, souvenir la grandeur,
Sachez qu'à des esprits commis aux grandes choses,
 Rien n'est plus messéant que ces métamorphoses :
 Et qu'il n'est d'un grand Roi, ni d'un homme de bien,
 De promettre beaucoup, et n'exécuter rien :
 Plus un ami sincère a la fortune amie,
 Plus son affection en doit être affermie,
 Les moyens de servir la doivent enflammer,
 Plus on devient utile et plus on doit aimer. (v. 399-416)

Au cœur de son accusation, Ménélas s'appuie sur le contraste saisissant entre l'accusation fortement personnalisée, où la P5 se retrouve systématiquement sujet des verbes, et les sentences qui illustrent son argumentation à partir du vers 410. Si les verbes dont le *vous* est sujet condamnent, cette référence à la loi générale érige Ménélas en juge, lui confère une autorité renforcée par la disparition de la P1 au profit d'un *nous* inclusif, maintenue jusqu'au bout de la tirade. En opposant l'attitude de son frère à la sagesse générale, Ménélas ne laisse aucune place à la contestation dans son discours, gagne en autorité et surtout, convainc le public

intra-scénique comprenant Amyntas et les gardes d'Agamemnon. Son statut de frère l'autorise à mener ce discours en même temps qu'il le maintient à distance d'une affectivité trop prononcée.

Dépourvue de sursaut passionnel, l'accusation est plus neutre, relayant au second plan la P1. La présence d'un tiers reproduit le dispositif propre au tribunal et la rationalité reprend le dessus. En reprenant un exemple précédemment cité (Racine, *Britannicus*, V, 6), l'on réalise que la séquence de menaces qui clôt la scène est précédée de deux répliques accusatrices ; la première répondant à la question sur l'identité du criminel de Britannicus par le pronom tonique « **Vous** » (v. 1650) et la deuxième mettant en valeur ce même pronom sujet du verbe qui contient l'accusation : « Non non, Britannicus est mort empoisonné. / Narcisse a fait le coup, **vous** l'avez ordonné » (v. 1657-1658). Autrement dit, l'accusation emploie le pronom de politesse quand les discours de ruptures précédemment décrits ont en commun le pronom de proximité. L'opposition entre vouvoiement et tutoiement commande la distinction entre les reproches et l'accusation en sus de la réponse à ce discours qui la suit sous la forme d'une défense ordonnée.

La scène d'accusation pour être crédible engage ainsi l'*ethos* du locuteur. Avant de se lancer dans le discours où il accuse son fils de n'être pas digne du trône, le roi Venceslas fait sortir les gardes et l'Infant Alexandre et expose immédiatement son souci :

Prêtez-moi, Ladislas, le cœur, avec l'oreille,
J'attends toujours du temps, qu'il mûrisse le fruit
Que pour **me** succéder, **ma** couche **m'**a produit ;
Et **je** croyais, **mon** fils, **votre** mère immortelle,
Par le reste qu'en **vous**, elle **me** laissa d'elle.
Mais, hélas ! Ce portrait qu'elle s'était tracé,
Perd beaucoup de son lustre, et s'est bien effacé,
Et **vous** considérant, moins **je** la vois paraître,
Plus l'ennui de sa mort, commence à **me** renaître,
Toutes **vos** actions, démentent **votre** rang,
Je n'y vois rien d'auguste, et digne de **mon** sang ;
J'y cherche Ladislas, et ne le puis connaître,
Vous n'avez rien de Roi, que le désir de l'être ;
Et ce désir (dit-on) peu discret, et trop prompt,
En souffre, avec ennui, le bandeau, sur son front.

(Rotrou, *Venceslas*, I, 1, v. 8-22)

Après une traditionnelle *captatio*, le roi, habilement, initie le réquisitoire par une présentation pitoyable de soi qui se révèle fort habile pour déclencher la sympathie de l'interlocuteur mais ne ressort pas vraiment de la scène judiciaire, à moins de considérer les spectateurs comme des jurés et de se positionner en offensé. À l'aide d'apostrophes qui s'avancent progressivement sur des terres pathétiques (l'apostrophe par le NP devient « mon fils » sous l'influence de

l'imparfait au vers 11), Venceslas met son auditeur en confiance en même temps qu'il s'attire les bonnes grâces d'un auditoire extra-scénique. Cependant, cette entrée en matière tord quelque peu l'aspect judiciaire du propos puisqu'il avance des arguments soulignant que l'interlocuteur a une dette envers lui. De cette façon, le discours tend vers l'objurgation, c'est-à-dire « une attaque moins violente » mais fortement liée à l'accusation (Jouvancy 2020 [1710], 390-391). Le vers 13 opère un passage vers le discours judiciaire mais laisse encore au second plan la P5 en recourant à la narration et à la comparaison in *absentia*. Du registre élégiaque, Venceslas glisse insensiblement vers le judiciaire en énonçant au présent une série de constats qui forment le cœur de l'accusation.

En somme, l'appréciation d'un discours en accusation se fait par défaut dans notre corpus. Si l'installation d'une scène judiciaire ne fait aucun doute notamment chez Corneille (Fumaroli 1996, 309), bien souvent, le maintien de ce dispositif tout au long d'une scène se révèle délicat. Pour être de bons avocats conduisant des plaidoiries acceptables, les personnages doivent mettre de côté les passions qui les animent et parler au nom du bien commun. Or, les conflits de cœur et de pouvoir étant invariablement mêlés dans la tragédie, le discours d'accusation prend souvent le ton du reproche grave. Cependant, si l'*exprobratio* implique le tutoiement et que l'*expostulatio* vise à reconstruire l'alliance, la pure accusation consiste en un discours dépassionné qui énonce des faits en mettant en avant avec civilité la responsabilité du *vous*. Or, lorsque le discours d'accusation implique davantage la position de l'orateur et perd de sa neutralité, nous concluons plutôt à l'objurgation parce que celle-ci ne s'adresse qu'à des amis afin de leur être utile⁵¹⁶.

L'accusation s'apprécie par défaut disons-nous puisque le plus souvent on la reconnaît au discours qui la suit, à savoir un discours où l'accusé défend sa position en se montrant exempt de tout reproche.

⁵¹⁶ « OBJURGATION. C'est un reproche à cause d'un manquement au devoir, mais un reproche qui se propose d'amender autrui. L'objurgation se distingue donc de l'invective. L'invective ne s'adresse pratiquement qu'à des ennemis, et son but est de leur nuire ; l'objurgation, à des amis, avec pour visée de leur être utile. Une autre différence est que l'objurgation est en général dans la bouche du supérieur : le général y tance le soldat ; le père, le fils » d'après Vossius traduit par Laurence Viannès et cité dans un article de Benoit Sans (2014). Ce type est particulièrement fonctionnel pour étudier plusieurs remontrances argumentées que nous avons citées. Mais la réponse attendue à ce type de discours prend la forme d'une excuse et non d'une disculpation comme après une accusation.

D. Les stratégies d'oppositions énonciatives dans la disculpation (*purgatio*)

Au vu des nombreux discours de condamnation, menaces et invectives qui émaillent des tragédies qui adoptent régulièrement la forme d'une scène judiciaire, il n'est pas surprenant de lire presque aussi fréquemment des discours de défense. Mettant en lumière la P1, l'exposant dans toute sa rhétoricité, ceux-ci visent à redorer son blason et surtout à opposer une figure pronomiale tout aussi forte que la P5 précédemment décriée. En tant que discours de réaction, ils n'évitent pas les répétitions mais transforment les impératifs ou les apostrophes en appositions à la P1 pour mieux les rejeter.

Pourtant, la seule réponse attendue à l'*exprobratio* est la *deprecatio*, c'est-à-dire, l'appel à la clémence du destinataire, en tout cas dans la logique de Vossius qui présente ce type de discours au sein du genre judiciaire :

Le ton officiel de la condamnation sans appel *appelle* en fait, en sourdine, une réponse. [...] La réponse attendue, espérée, est l'appel à la clémence par le condamné (la *deprecatio*), où *appel* est à entendre au sens judiciaire, le condamné faisant appel de sa condamnation (note de Francis Goyet dans G. J. Vossius 2013a⁵¹⁷).

Cependant, les personnages font appel de leur condamnation dans toutes sortes de contexte, et notamment lorsque le discours qui précède consiste en une accusation, nous pensons même que ce fonctionnement dualiste facilite la distinction en scène judiciaire. En témoigne le *De conscribendis* d'Érasme qui contient six chapitres (1971 [1522] , 455-466) au sein du genre judiciaire dont la succession suggère une réponse adaptée en fonction du discours de reproches sélectionné : la *purgatio* suit l'*expostulatio* tandis que l'*invectiva* et la *deprecatioria* succèdent à l'*exprobratio*. Junius de même associe *expostulatio* et *purgatio*. En d'autres termes, la défense ne peut se tenir qu'après un discours qui en a laissé l'ouverture parce que la condamnation n'engageait pas une rupture d'alliance ferme et définitive. Récupérant les distinctions érasmiennes, Puget de La Serre distingue parmi les « lettres d'excuse » d'une part celles qui consistent en une disculpation (*purgatio*) et d'autre part celles qui effectuent un appel à la clémence (*deprecatio*)⁵¹⁸, les premières interviennent après des reproches légers ou émanant d'un ami tandis que les deuxièmes répondent à une condamnation sans appel. Dans les deux cas, l'excuse ou la défense vise une ultime reconstruction de l'alliance, puisque la disculpation

⁵¹⁷ Notre raisonnement sur la réponse apportée à tel ou tel type de discours se fonde sur les notes établies par Francis Goyet dans sa traduction des discours d'*expostulatio* et de d'*exprobratio* dans les *Institutiones* de Vossius (G. J. Vossius 2013a).

⁵¹⁸ Sur les arguments étymologiques et sémantiques qui permettent d'établir cette partition, nous renvoyons au paragraphe 76 de l'article de Cécile Lignereux « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique » (2016).

doit se terminer ainsi : « Qu'il efface donc de son esprit le soupçon qu'il a conçu de nous, et nous tienne à l'avenir, comme nous sommes en vérité, pour ses plus fidèles amis » et l'appel à la clémence dans des termes similaires : « Et dire qu'il remportera une grande gloire de cette clémence ; qu'elle lui acquerra l'amour de tous ; et que le ressentiment que nous en aurons, nous incitera ci-après à le servir avec tant plus de courage » (Puget de La Serre 2016). Autrement dit, la défense contre la faute reprochée s'ordonne à une tentative malgré tout de reconstruire la confiance brisée, de renouer les liens. Or, dans les tragédies, les personnages, au lieu de reconnaître humblement leur faute comme le recommandent les manuels, se lancent généralement dans des argumentations sous forme de longue narration qui visent plutôt à justifier l'acte commis. Il semble alors que la nécessité d'une action tragique subsume les exigences d'un retour à l'équilibre interpersonnel.

Dans cette perspective, l'on retiendra la disculpation de Ladislav face à son père pour son statut d'exception en ce que lui seul parvient à mener un discours qui reprend les étapes que nous lisons chez Puget de la Serre. Son exorde souligne son étonnement quant aux reproches qui lui ont été faits, rappelant la première étape de la lettre d'excuse pour une faute que l'on considère comme fautive :

Si c'est une fausseté qu'on veuille nier, il se faut premièrement plaindre des langues médisantes, qui nous ont blâmé à tort envers notre ami. Puis dire, s'il est à propos, que nous ne pensions pas qu'il leur aurait ajouté tant de croyance, et que nous espérons qu'il donnera aussi lieu à notre justification. (Puget de La Serre 2016)

Le motif de l'étonnement est bien rendu dans les premiers mots de Ladislav :

Encor que de **ma** part, tout **vous** choque et **vous** blesse,
En quelque *étonnement*, que ce discours **me** laisse,
Je tire au moins ce fruit, de **mon** attention,
D'avoir su **vous** complaire, en cette occasion
Et sur chacun des points, qui semblent **me** confondre,
J'ai de quoi **me** défendre, et de quoi **vous** répondre,
Si j'obtiens à **mon** tour, et l'oreille et le cœur.

(Rotrou, *Venceslas*, I, 1, v. 131-137)

Malgré l'absence d'apostrophe liminaire, cet exorde correspond bien à celui d'un discours de disculpation par son vocabulaire et par le motif de l'« étonnement » (v.132) qui introduit un développement ayant pour but de revenir sur chacun des points reprochés. Ladislav maîtrise et respecte l'équilibre interactionnel nécessaire à un discours de disculpation en employant dans une égale mesure les pronoms de la P1 et de la P5 mais avec la convention dévolue au type de discours qui place la P1 en position de sujet à trois reprises ici (v. 133, 136 et 137). La narration qui compose toute la réplique suivant l'exorde (v. 141-194) constitue le cœur du discours de défense de Ladislav. Elle vise à prouver que « les rapports qu'on lui a faits de [lui] sont

calomnieux ; et qu'il le peut reconnaître s'il prend garde à telle ou telle chose » (Puget de La Serre 2016). Pour preuve de cela, il intègre à son récit un discours rapporté qui retranscrit sa prise de position au sein d'un débat sur les modalités de gouvernance du roi. N'omettant pas qu'il s'agit aussi de montrer qu'il n'a eu aucune intention de l'offenser (Puget de La Serre 2016), il insère au besoin des formules de cette sorte :

Moi, (sans imaginer, **vous** faire aucune *injure*)
Je coulai **mes** avis, dans le libre murmure ;
Et **mon** sein, à **ma** voix, s'osant trop confier,
Ce discours **m'**échappa, **je** ne le puis nier [...]. (v. 151-154)

À mi-chemin entre la confession et la négation de toute intention de blesser, ce quatrain souligne combien la P1 mène le discours de défense. Exposée aussi bien au format pronominal que déterminatif, elle est à la fois autoritaire (c'est le cas de la forme tonique à l'initiale du quatrain vers 151) et humble au vers 154 où le sujet est repoussé après la césure. Sans égard pour l'ordre canonique recommandé par le *Secrétaire*, Ladislas revient ensuite sur l'origine des médisances à son sujet en accusant en creux le duc, première étape de la lettre d'excuse chez Puget de La Serre : « il se faut premièrement plaindre des langues médisantes, qui nous ont blâmé à tort envers notre ami » (2016) dans une réplique entière (v. 195-226). De façon habile, au lieu de déplorer leurs propos médisants, Ladislas attaque leur attitude et leur influence auprès du roi. La séquence n'a rien d'une déploration mais s'ordonne plutôt à une attaque en règle de ceux qu'il juge être de mauvais conseillers déroulant ainsi l'image pitoyable d'un homme contre qui les desseins des proches du roi s'opposent. En se disant prêt à être châtié en conséquence à l'aide d'un vocabulaire qui rappelle le contexte judiciaire du discours,

Puisque, **je** suis au peuple, en si mauvaise estime,
Il la faut mériter, du moins, par un grand *crime* ;
Et de **vos** *châtiments*, menacé tant de fois,
Me rendre un digne objet de la rigueur des *lois*. (v. 243-246)

il donne en quelque sorte raison aux rapports qui ont été faits sur lui mais se montre surtout prêt à subir le châtiement que son père jugera bon pour lui. En donnant l'impression de faire amende honorable, il s'engage en fait plus avant dans la voie du pardon. La promesse de n'avoir d'autre but que le bonheur de son père advient logiquement après le geste de réconciliation initié par le roi qui l'embrasse :

De **votre** seul repos dépend toute **ma** joie ;
Et si **votre** *faveur*, jusques-là **je** déploie ;
Je ne l'accepterai, que comme un noble emploi,
Qui parmi **vos** sujets, fera compter, un roi. (v. 263-266)

Dans cette transposition littéraire de la dernière séquence d'excuse recommandée par Puget de La Serre : « Qu'il efface donc de son esprit le soupçon qu'il a conçu de nous, et nous tienne à

l'avenir, comme nous sommes en vérité, pour ses plus fidèles amis » (2016), le locuteur remet la P5 à l'honneur par l'éloge de l'étendue de son pouvoir effectué *via* déterminants possessifs (dépendant de « votre faveur », je me déclare l'un de « vos sujets »). N'étant jamais passé par l'étape de reconnaissance de ses erreurs, et vu l'habileté rhétorique avec laquelle le discours de Ladislas est ordonné, cette disculpation ne semble pas la plus sincère du corpus alors même qu'elle est complète. Finalement peu portée sur le *je* mais remettant beaucoup en question le *vous* et les autres, la disculpation de Ladislas utilise le cadre judiciaire pour dissimuler une sincérité flottante.

Dans la plupart des autres cas, que le discours qui précède soit une condamnation sans appel, des reproches légers ou une accusation en bonne et due forme, le personnage se défendant use plutôt de la dépréciation, qui convient bien au genre tragique en ce qu'elle consiste d'une part à prêcher son humanité pour expliquer sa faute puis à promettre de faire oublier son offense, voire de la réparer (Puget de La Serre 2016). Face à un Grand, le *Secrétaire* recommande en outre d'implorer sa miséricorde, à l'instar de Dieu qui accorde son pardon à l'homme, puis d'intégrer une séquence d'éloge qui consiste à lui rappeler qu'il sortira glorieux du fait de sa clémence avant de terminer en promettant de le servir avec plus de courage à l'avenir (Puget de La Serre 2016). Bajazet n'en use pas autrement face aux reproches ardents de Roxane. Après avoir reconnu sa faute et loué les bienfaits de Roxane envers lui, sa défense consiste à mettre en avant non seulement son absence de liberté mais également sa volonté de sauver sa peau :

Je connus **votre** erreur. Mais que pouvais-**je** faire ?
Je vis en même temps qu'elle **vous** était chère.
 Combien le trône tente un cœur ambitieux !
 Un si noble présent **me** fit ouvrir les yeux.
Je chéris, **j'**acceptai sans tarder davantage,
 L'heureuse occasion de sortir d'esclavage ;
 D'autant plus qu'il fallait l'accepter, ou périr ;
 D'autant plus que **vous-même** ardente à **me** l'offrir
Vous ne craigniez rien tant que d'être refusée,
 Que même **mes** refus **vous** auraiet exposée,
 Qu'après avoir osé **me** voir et **me** parler,
 Il était dangereux pour **vous** de reculer.

(Racine, *Bajazet*, V, 4, v. 1502-1513)

Montrant la P1 à la fois comme actrice et victime de la faute commise, la narration souligne le piège qui s'est refermé sur Bajazet et la vanité de toute disculpation dans ce contexte. Confessant aussi bien son ambition (v. 1504 et 1507) que sa vigueur toute humaine à sauver sa peau (v. 1508), Bajazet s'extrait péniblement de sa situation démontrant sa volonté de bien faire à l'égard de son bourreau dont l'existence interlocutive est réintroduite à partir du vers 1509. Cette tentative d'excéder les justifications d'une P1 assez mal en point souligne la rhétoricité

d'un discours qui s'attache à montrer « que nous n'avons jamais eu la volonté de le fâcher, ou faire aucune chose qui lui déplût » (Puget de La Serre 2016) en montrant à quel point le *je* s'est non seulement soumis mais oublié au profit du *vous*. La *deprecatio* échoue complètement car une fois que Roxane a énoncé le châtement qu'elle lui réserve, au lieu de l'accepter, Bajazet formule une série d'exhortations visant à la détourner de sa décision.

Puisque la défense passe régulièrement par une narration circonstanciée des faits dont le personnage est accusé, l'essentiel de la *deprecatio*, qui consiste à admettre sa faute grave est contenu dans l'exorde :

À quoi bon **me** défendre ?
Vous savez l'action, **vous** la venez d'entendre ;
 Ce que **vous** en croyez **me** doit être une *loi*.
Sire, on se défend mal contre l'avis d'un roi,
 Et le plus *innocent* devient soudain *coupable*,
 Quand aux yeux de son prince il paraît *condamnable*.
 C'est crime qu'envers lui se vouloir *excuser* :
Notre sang est son bien, il en peut disposer ;
 Et c'est à **nous** de croire, alors qu'il en dispose,
 Qu'il ne s'en prive point sans une *juste cause*.
Sire, prononcez donc, **je** suis prêt d'obéir ;
 D'autres aiment la vie, et **je** la dois haïr.

(Corneille, *Horace*, V, 2, v. 1535-1546)

Dans ce refus paradoxal de se prêter à l'exercice de la disculpation, Horace amorce un discours en réalité parfaitement maîtrisé où la P1 se met volontairement en retrait derrière un « nous » inclusif aux contours flous qui accroît son autorité. Le refuge stratégique de la loi générale que trahit l'emploi de ce pronom personnel est relayé par l'usage de sentences au milieu même de cet exorde. Feignant de ne pas parler de soi, Horace positionne son destinataire en juge de l'humanité et non d'un homme en particulier. La répétition de l'apostrophe « Sire » (v. 1538 et 1545) dans cet exorde rappelle son unique destination en même temps qu'elle confirme le pouvoir terrestre du principal intéressé. C'est à peu près dans les mêmes termes que Jason amorce sa *deprecatio* devant Hypsipyle :

Que voulez-**vous, madame**, ici que **je vous** die ?
Je ne connois que trop quelle est **ma perfidie** ;
 Et l'état où **je** suis ne sauroit consentir
 Que **j'**en fasse une *excuse*, ou montre un *repentir* :
 Après ce que **j'**ai fait, après ce qui se passe,
 Tout ce que **je** dirois auroit mauvaise grâce.
Laissez dans le silence un *coupable* obstiné,
 Qui se plaît dans son *crime*, et n'en est point gêné.

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, III, 3, v. 1148-1155)

Pour lui non plus il n'est pas question de contester sa faute ni de lutter contre le châtement qu'il encourt. Soumis à son destin et à la nécessité de sauver sa peau ainsi que celle des Argonautes, Jason n'a d'autres recours que d'utiliser le vocabulaire judiciaire dans un exorde qui compose

l'essentiel du discours de défense. Dans ces deux derniers cas, la principale défense consiste à ne pas se défendre, à vider la P1 de toute charge rhétorique qui contribuerait à l'élever.

Il faut remonter à *Médée* de Corneille pour concevoir ce que pourrait être une *deprecatio* enflammée qui tirerait parti de l'absence d'un discours de condamnation incomplet. Créon se contente de la chasser et évite le débat rhétorique avec cette femme qu'il redoute. À la différence des autres scènes de défense où l'accusé est sommé de parler pour défendre sa cause, Créon ne cesse de vouloir la faire taire. Médée sollicite un discours de condamnation qui peine à advenir : « De quoi **m'**accuse-t-on ? Quel *crime*, quelle *plainte* / Pour **mon** bannissement **vous** donne tant d'ardeur ? » (Corneille, *Médée*, II, 2, v. 382-383). Dans ce contexte seulement, la dépréciation repose sur les potentialités rhétoriques de la P1 qui est d'emblée à l'honneur. L'inversion est de principe dans ce discours où la narration s'applique à justifier ses fautes non pas du fait de son humanité mais de sa sorcellerie ; de là, elle reconnaît son crime, mais pas celui que lui impute Créon :

Il est **mon** *crime* seul, si **je** suis *criminelle* ;
Aimer cet inconstant, c'est tout ce que **j'**ai fait :
Si **vous me** punissez, **rendez-moi mon forfait**.
Est-ce user comme il faut d'un pouvoir *légitime*,
Que **me** faire *coupable* et jouir de **mon** *crime* ? (v. 446-450)

Grâce à une parfaite maîtrise du lexique juridique, elle retourne l'accusation contre elle en accusation contre Jason et exhorte son juge à changer non seulement son châtement mais en outre sa faute. Poussant le renversement du discours à son comble, elle promet de se faire oublier mais en imposant ses conditions (v. 451-458). Quant au dévouement envers celui qui l'accuse, elle défait complètement la figure du Grand à implorer en rappelant non seulement qu'il est complice de ses crimes, mais en outre qu'il lui est lié par serment :

Mais **vous** les [mes maux] saviez tous quand **vous m'**avez reçue ;
Votre simplicité n'a point été déçue :
En ignoriez-**vous** un, quand **vous m'**avez promis
Un rempart assuré contre **mes** ennemis ? (v. 477-480)

L'issue de la *depreactio* est classiquement tournée vers le *vous* mais pour le mettre en défaut et non le glorifier de sa miséricorde.

Le genre tragique impose de nombreuses situations dialogiques où un accusé doit se défendre mais les ressources classiques de la mise en valeur du *moi* ne sont pas les bienvenues dans ces passages où le personnage doit plutôt mettre au second plan son *ego* et le soumettre au *vous* tout-puissant de celui avec qui il s'avère urgent de reconstituer l'alliance. Toutefois,

l'action n'engageant pas l'amitié durable, la défense qui a lieu fait preuve d'honnêteté et / ou de stratégie rhétorique par un refus marqué de se défendre.

Même si le genre judiciaire semble être à l'honneur dans bien des tragédies, nous avons démontré que sa mise en œuvre discursive le fait souvent tendre vers le délibératif. Accuser est facile, mais se défendre l'est moins, d'autant plus que les tragédies contiennent peu de vrais innocents qui peuvent se targuer d'un *moi* sans tâche. Dès lors, nous pensons que le succès du genre judiciaire dans les tragédies repose sur l'exceptionnelle implication de l'interlocuteur dans le discours de reproche. Sur fond de passions tragiques, ces passages de reproches sont souvent ceux que les critiques ont retenus car il s'agit également de deux qui procèdent aux revirements interlocutifs les plus spectaculaires. La conjugaison de l'informe (tutoiement, apostrophes injurieuses) dans une forme reconnaissable en séquences excédant le patron de l'écriture théâtrale garantit leur exemplarité stylistique.

Conclusion partielle : l'interlocution au fondement de la reconnaissance d'une forme discursive

Si l'assignation d'un but rhétorique spécifique à certains passages des tragédies de Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et Racine reste un élément clé, l'analyse de leur format à l'aide des clefs offertes par les manuels de rhétorique contemporain rencontre certaines résistances. S'agissant de tirades stylisées, les étapes recommandées par les rhétoriciens pour assurer l'efficacité du discours ne sont pas systématiquement reconnaissables et surtout ordonnées selon la plus grande logique argumentative.

Néanmoins, l'influence de cette rhétorique de collège⁵¹⁹ sur l'écriture des dramaturges n'est plus à démontrer. À travers des pratiques aussi variées que l'assimilation totale, la sélection d'une ou deux séquences particulièrement reconnaissable ou l'emploi d'un terme caractéristique du type de discours sélectionné, les auteurs stylisent cette rhétorique dans les

⁵¹⁹ Rappelons-le, la rhétorique était la discipline principale enseignée dans les collèges au XVII^e siècle. Toutes les étapes de sa composition donnaient lieu à des exercices. Les manuels que nous citons faisaient l'objet d'un véritable enseignement (Snyders 1965, 111-136).

structures linguistiques les plus propres à l'écriture dramatique, à savoir les marques d'interlocution.

Si l'on reconnaît quelques permanences stylistiques interlocutives aussi bien dans l'adresse que dans la désignation qui favorisent la reconnaissance de telle ou telle forme, nous retiendrons que celles-ci demeurent présentes même lorsque le discours se réduit à une séquence, et ce quel que soit le genre rhétorique. L'exhortation est reine aussi bien dans les discours délibératifs que judiciaires, la mise en tension du je au vous demeure une constante de l'épidictique au judiciaire et l'apostrophe reste la figure centrale sur laquelle se greffe les principaux arguments qui induisent la reconnaissance d'un type particulier. En s'attachant au détail des passages les plus évidents, l'on réalise que la réduction du discours à la séquence, si elle répond aux réticences des dramaturges vis-à-vis du ralentissement d'une action faite de longs discours, les entraîne à ne conserver que les morceaux les plus fortement personnalisés car ils demeurent les plus efficaces pour rappeler le but spécifique du discours rhétorique. De même, malgré l'échec programmé d'une rhétorique persuasive notamment chez Racine, le modèle revient malgré tout par la voie de la séquence.

Les séquences discursives courtes que privilégie l'écriture tragique comme l'exhortation, l'invective, l'objurgation, l'éloge ou le blâme sont autant d'arguments pour la défense d'une contiguïté entre le format d'un type de discours et celui d'une figure de pensée. À plusieurs reprises, les séquences focales qui assurent la reconnaissance d'un sous-genre en particulier sont isolables et de fait isolées dans les répliques :

Et à ce titre, une continuité syntagmatique existe entre un certain nombre de parties des discours et les figures de pensées : c'est ainsi que la menace et la prière sont mises en série avec d'autres formes, l'imprécation, l'optation, le serment, la promesse, la dubitation, la licence, etc., pour constituer la liste des figures de pensées. Car dans la mesure où la figure de pensées ne relève pas uniquement d'un fonctionnement sémiotique, mais possède une assise matérielle, une extension syntagmatique, et qu'elle est à proprement parler une figure, une forme qui modèle et délimite un lieu dans le fil discursif, elle est susceptible d'isoler un bloc d'énoncé, une séquence, au même titre que les séquences discursives [...]. (Noille 2014)

Autrement dit, ce qui rend notre analyse en discours parfois malaisée, c'est que régulièrement seule une phrase nous permet d'illustrer le but argumentatif du discours et que la mise en forme coulée dans la poésie dramatique fait souvent l'économie des prérequis que l'on trouve dans des discours se revendiquant plus ouvertement de tel ou tel genre.

Au regard d'une rhétorique formelle, l'organisation des marqueurs interlocutifs tragiques se distingue stylistiquement par sa valeur séquentielle, aussi bien quant à

l'interprétation d'un type de discours en particulier que plus généralement, dans la tirade, en témoigne le rôle privilégié de l'exorde dans tout passage d'importance.

CHAPITRE 8 : DISPOSITIFS INTERLOCUTIFS ET PARTIES DU DISCOURS

Si la valeur argumentative des outils de l'adresse et de la désignation de soi n'est plus à démontrer, il convient toutefois de s'interroger sur la part qu'ils occupent dans la disposition du poème en regardant leurs places privilégiées au sein de tirades persuasives dans l'ensemble du corpus, que l'on puisse identifier les passages selon la notion de types de discours ou non. Après avoir renoué avec la pratique qui consiste à identifier la forme d'un type de discours reconnue entre autres grâce à une lecture pragmatique des marques de l'interlocution, nous proposons de mesurer leur rentabilité dans le découpage de chaque partie conformément aux pratiques apprises par les auteurs dans les collèges jésuites, au sein de tirades que l'on ne discrimine pas en fonction de leur but rhétorique. Les deux approches se révèlent ainsi complémentaires. Telle partie nommée « amplification des bienfaits » correspond à la narration ou telle consigne de manifester sa joie à l'initiale d'un discours⁵²⁰ constitue une interprétation spécifique de l'exorde.

En adoptant un point de vue surplombant qui considère les tirades comme la mise en forme d'un discours rhétorique, émergent quelques constantes stylistiques. En dehors de l'apostrophe, dont on a déjà dit quelques mots sur la place privilégiée dans l'exorde, et la péroraison⁵²¹, tout porte à croire qu'un *nous* de majesté bien placé assoie une réfutation ou qu'un *nous* inclusif emporte l'adhésion de l'auditoire dans un exorde. Notre travail de lecture est bidimensionnel : nous reconnaissons les différentes parties du discours grâce à l'organisation des outils et celle-ci permet aussi d'interpréter tel ou tel passage comme une narration ou une confirmation⁵²².

Si l'on compare les dramaturges à des orateurs, les tirades devraient être composées en suivant cinq étapes : l'invention, la disposition, l'élocution, la mémoire, et l'action oratoire. Les outils interlocutifs concernent essentiellement la disposition⁵²³, nous allons y revenir, l'élocution et l'action oratoire. Chaque partie est bien sûr liée aux autres, l'élocution consistant

⁵²⁰ Voir le plan du discours de remerciement, chapitre 7, I, B.

⁵²¹ Voir chapitre 7, II, C, i et ii.

⁵²² Par le prisme des outils interlocutifs, ressortent essentiellement l'exorde et la péroraison, parties les plus fortement soulignées par les apostrophes.

⁵²³ Nous entendons le terme dans son sens technique : la *dispositio*.

par exemple en « l'emploi des expressions propres à bien rendre les arguments fournis par l'invention » (Jouvancy 2020, 67). Autrement dit, une apostrophe relève aussi bien de l'invention pour sa valeur argumentative, de la disposition quant à sa place dans le discours, de l'élocution en ce qu'elle doit briller pour atteindre son but argumentatif et de l'action oratoire parce qu'elle est soulignée par une élévation de la voix et une gestuelle codifiée (Chaouche 2001, 104-112). Chronologiquement, l'orateur commence par créer ses arguments (invention), puis il agence les preuves entre elles (disposition), ensuite il choisit les mots ou les expressions appropriées à son sujet (élocution). Il prépare enfin leur oralisation (mémoire) avant de réaliser physiquement son discours (l'action). S'intéresser à l'organisation des marques de l'interlocution invite à faire des hypothèses sur la préparation écrite en amont de la déclamation du discours pour souligner à quel point leur place ne doit rien au hasard. Au contraire, elles sont le fruit d'une pensée logique qui a en vue un but rhétorique particulier et conçoit le discours comme un tout. Tel choix dispositionnel convient à un argument conçu lors de l'invention, se réalise dans une figure qui relève de l'élocution et sera mis en valeur par une attitude déclamatoire dédiée.

Considérant les marqueurs de l'interlocution, c'est essentiellement la question de la disposition, entendue dans son sens rhétorique qui nous intéresse : « La disposition particulière consiste aux cinq parties de l'Oraison, qui sont l'Exorde, la Narration, la Confirmation, la Refutation & la Peroraison » (Le Gras 1671, 90). De la *Rhétorique* d'Aristote (2007, l. III) aux traités de Cicéron⁵²⁴ jusqu'aux manuels de rhétorique du XVIII^e siècle⁵²⁵, ces parties demeurent stables.

L'intérêt porté sur les outils interlocutifs se conjugue aussi facilement que difficilement avec l'argumentation rhétorique. S'agissant pour les pronoms de mots grammaticaux, si leur répétition contribue à la construction de l'*ethos*, ils ne constituent pas des arguments intrinsèques. L'on conçoit plus aisément que les valeurs pragmatiques de l'apostrophe amorcent elles-mêmes des arguments relevant à la fois des preuves éthiques et des preuves pathétiques. Plus généralement, c'est leur organisation ou simplement leur usage qui provoque une émotion qui s'avèrera efficace :

L'argumentation a deux modes, dont l'un tend directement à convaincre, tandis que l'autre fait un détour et s'adresse à l'émotion. Directement, lorsqu'elle a exposé un point à faire admettre, qu'elle a avancé les raisons sur lesquelles elle s'appuie, et celles-ci établies, est revenue au point exposé et a conclu. L'autre argumentation, la seconde, suit une marche pour ainsi dire inverse et contraire ; elle avance d'abord les

⁵²⁴ Nos réflexions tirent leur source du livre II de l'*Orateur* (Cicéron 1927 [55 av. J.-C.]), *Du meilleur genre d'orateur* (Cicéron 1964 [46 av. J.-C.]) et des *Divisions de l'art oratoire* (Cicéron 1960 [46 av. J.-C.]).

⁵²⁵ Nous ferons régulièrement référence à *L'Élève de rhétorique* du Père de Jouvancy (1710).

raisons choisies et les établit solidement, puis quand elle a vivement ému les âmes, elle lance enfin ce qu'elle aurait dû exposer. On peut aussi varier l'argumentation et la relever avec quelque agrément, en nous interrogeant nous-même, ou bien en adressant [à l'adversaire] une question, une invitation précise ou un souhait, figures de pensées choisies entre mille.

(Cicéron 1960, XIII, §46-47, 19-20)

L'une n'empêche pas l'autre, cependant, mais les marques de l'adresse et de la désignation de soi entremêlent les deux types d'argumentation. Relèvent des preuves directes les apostrophes et les impératifs tandis que l'anaphore du pronom personnel, la disposition à la rime d'une forme tonique ou d'un pronom possessif vont créer des émotions d'admiration, d'adhésion ou de rejet chez l'interlocuteur. Sachant que le recours aux émotions constitue l'une des réalisations les plus efficaces de la rhétorique, celle qui emporte définitivement l'adhésion de l'auditoire mis en confiance par une saine présentation de l'*ethos* de l'orateur, il nous revient de démontrer à quel point les régularités observées dans la distribution des outils interlocutifs, particulièrement les plus saillants ou les plus figuraux, s'ordonne à cette argumentation implicite.

Nous procéderons à un examen des différentes parties canoniques de la *dispositio* dans plusieurs tirades pour dégager quelques réalisations interlocutives typiques de l'écriture tragique qui témoignent de la pensée logique, ordonnée à un but argumentatif précis, qui préside à l'écriture de la tirade.

I. L'exorde : preuves subjectives et dialectique interlocutive

L'exorde consiste à rendre apparent l'enjeu du discours tout en captant la bienveillance de l'auditoire. Étape particulièrement délicate, elle mobilise aussi bien les preuves subjectives que sont l'*ethos* et le *pathos*⁵²⁶ et la preuve objective, c'est-à-dire la cause et les problèmes

⁵²⁶ Conçus comme le cœur de la rhétorique par Cicéron, *ethos* et *pathos* ne sont pas systématiquement mobilisés aux mêmes endroits. L'exorde reste une partie tout à fait remarquable en ce qu'il conjugue les deux, que Cicéron ne distingue pas aussi franchement qu'Aristote. L'*ethos* est une manière d'adoucissement du *pathos* chez le rhéteur romain :

Il y a en effet deux choses qui, bien traitées par l'orateur, rendent l'éloquence admirable. L'une que les Grecs appellent « éthique », est appropriée aux tempéraments, aux mœurs et à toute la conduite de la vie ; l'autre, qu'ils nomment « pathétique », sert à troubler et exciter les cœurs et c'est en elle que triomphe l'éloquence. La première est affable, plaisante, propre à nous concilier la bienveillance ; l'autre est violente, enflammée, impétueuse, elle arrache le succès, et quand elle est emportée comme un torrent, il n'y a pas moyen de lui résister.

(Cicéron 1964, XXXVII, 128, 45-46)

Ces quelques lignes nous prémunissent d'emblée d'un systématisme interprétatif qui consisterait à associer preuve éthique et désignation de soi d'une part, preuve pathétique et adresse à autrui d'autre part. Les stratégies oratoires relèvent des deux pôles de l'interlocution, tout comme le ton véhément du discours. Le concept régulateur de

qu'elle soulève (Declercq 1992, 158). Dans des tirades adressées aux Grands, l'exorde est presque un passage obligé, même si la suite de la scène ne constitue pas un discours en forme.

En tant que moment crucial de tout discours, l'exorde requiert une certaine connaissance de l'âme humaine de la part de l'orateur qui amorce son propos avec une double perspective : s'attirer la bienveillance de son auditoire et introduire son sujet, qu'il plaise ou non. Bernard Lamy, dans *La Rhétorique ou l'art de penser* (1675), insiste particulièrement sur ces deux points à savoir que l'exorde se tire du sujet même et qu'« il faut examiner les dispositions de ceux à qui l'on va parler, et voir ce qui leur peut être agréable, ce qui leur déplaît, ce qui les gagne » (Lamy 1998, 423). Les marques de personnalisation, en tant que réalisations linguistiques des preuves subjectives, trouvent naturellement leur place dans cette partie qui implique à mesures égales locuteur et interlocuteur.

A. Stratégies interlocutives au seuil des discours : aux confins de l'*ethos* et du *pathos*

Si l'exorde joue aussi bien des preuves éthiques que pathétiques, c'est qu'il doit réussir une triple opération : « L'exorde est un développement qui prépare comme il faut l'esprit de l'auditeur à suivre le reste du discours. Ce résultat sera obtenu, si l'exorde a rendu l'auditeur bienveillant, attentif, apte à comprendre » (Cicéron 1994 [83 av. J.-C], I, XV, 75). Certes, l'aptitude à comprendre s'obtient grâce à un développement logique mais il convient de faire appel aux émotions de l'interlocuteur pour s'attirer sa bienveillance. L'attention de ce dernier résulte d'une juste combinaison de l'objectif et du subjectif. Cependant, l'auditoire n'est pas systématiquement dans une attitude d'écoute et de bienveillance à l'égard du personnage se lançant dans un discours. Tout dépend du rapport que l'orateur entretient avec son interlocuteur ainsi que du genre de la cause plaidée. Des distinctions effectuées par Cicéron⁵²⁷, l'on retiendra qu'il existe divers degrés de bonne disposition de l'esprit de l'auditoire que mesure l'orateur

preuves « subjectives » rencontre en ce point la subjectivité interlocutive qui, nous l'avons vu, ordonne les deux phénomènes interlocutifs. Voir Chapitre 1, II, A, iii.

⁵²⁷ Cicéron décrit les différentes causes abordées par l'orateur dans l'exorde selon une gradation descendante :

La cause est du genre honorable quand l'esprit de l'auditeur est immédiatement favorable, sans que nous prenions la parole ; elle est extraordinaire quand ceux qui vont écouter sont mal disposés à son égard ; insignifiante quand l'auditeur ne s'y intéresse pas et ne semble pas devoir y être attentif ; douteuse, quand le point à juger est incertain ou qu'elle contient du bon et du mauvais, et suscite de ce fait autant de bienveillance que d'hostilité ; obscure quand les auditeurs ont l'esprit lent ou qu'elle est compliquée d'éléments assez difficiles à comprendre.

(Cicéron 1994, I, XV, 75-76)

afin d'adapter sa stratégie d'entrée en discours. Soit il attaquera frontalement le problème, soit il lui sera nécessaire de s'insinuer avec subtilité dans l'esprit de son interlocuteur :

Aussi certains divisent-ils l'exorde en deux parts : l'introduction et l'insinuation, et ils veulent que dans la première, on sollicite directement la bienveillance et l'attention mais comme c'est impossible dans une cause scandaleuse, ils souhaitent qu'on s'insinue insensiblement dans l'esprit du juge, surtout si l'apparence de la cause n'est pas suffisamment honorable, si l'affaire est malhonnête ou généralement désapprouvée, si elle est grevée aussi par les apparences mêmes, si elle suscite l'hostilité, quand on a en face de soi un patron ou un père, ou la pitié quand c'est un vieillard, un aveugle, un enfant en bas âge.

(Quintilien 1976, IV, 1, §42, 28-29)

Pour toutes les causes problématiques ou malhonnêtes, il convient donc de s'efforcer d'effectuer une entrée en matière qui soit la plus insinuante possible, ce qui interdit l'apostrophe directe par un NP et demande de recourir à des moyens détournés. L'omniprésence des apostrophes⁵²⁸ étendues, qui procèdent par détours argumentatifs, se révèle symptomatique de l'insinuation nécessaire à plusieurs exordes en contexte tragique. Ainsi Cassiope, lorsqu'elle s'adresse pour la première fois à Persée afin de lui demander un service, attaque son discours à l'aide d'une apostrophe qui s'efforce d'être la plus élogieuse possible :

**Généreux inconnu, qui chez tous les monarques
Portez de vos vertus les éclatantes marques,
Et dont l'aspect suffit à convaincre nos yeux
Que vous sortez du sang ou des rois ou des dieux,**
Puisque vous avez vu le sujet de ce crime
Que chaque mois expie une telle victime,
Cependant qu'en ce lieu nous attendrons le roi,
Soyez-y juste juge entre les dieux et moi.
Jugez de mon forfait, **jugez** de leur colère ;
Jugez s'ils ont eu droit d'en punir une mère,
S'ils ont dû faire agir leur haine au même instant.

(Corneille, *Andromède*, I, 1, v. 98-108)

L'apostrophe s'étend sur un quatrain dans une structure hypotaxique créée par les expansions adjectivales relatives. La grande prudence présidant à cet éloge témoigne d'une rencontre entre le monde des hommes et celui des dieux. Celle-ci impose une longue apostrophe dont on peut remarquer les allures rhétoriques par la mise en œuvre d'un registre épideictique. L'argument fondé sur la cause qui la suit aux vers 102-103 recourt à la preuve objective qu'est le spectacle de la torture infligée à la victime mensuelle pour introduire une demande bien particulière : intercéder en faveur des rois auprès des dieux pour mettre fin à ce cercle vicieux. Cassiope a donc besoin du pouvoir de Persée. Ne sachant pas si cette cause sera honorable, la reine utilise des arguments essentiellement fondés sur l'*ethos* afin de flatter son interlocuteur. Ceux-ci sont

⁵²⁸ René Bary recommande d'employer cette figure dans l'exorde pour « réveiller l'attention » de l'auditoire (1665, 231).

tempérés par les impératifs qui contiennent le véritable sujet du discours. Comme le recommande Bernard Lamy,

Quand on a du jugement, on voit comment il faut prendre un exorde par rapport à la fin qu'on doit envisager, c'est-à-dire pour ouvrir le cœur aussi bien que les oreilles de ceux qu'on a pour auditeurs. C'est par conséquent du sujet même, *ex visceribus causae*, qu'il faut tirer un exorde ; [...]. (1998, 423)

il s'agit de remonter de la cause à son explication. Autrement dit, la preuve subjective que contient cette longue apostrophe qui érige l'interlocuteur en bienfaiteur des rois et en personnalité divine, justifie la cause objective poursuivie par ce discours et exposée dans les impératifs. L'anaphore des impératifs « jugez », relayée par le polyptote dans le tercet du vers 105 à 107, programme l'expression d'une cause à travers un syllogisme exprimé dans les COD. Si les deux premiers COD demeurent objectifs : j'ai commis un forfait et j'ai mérité leur colère, le dernier, sous la forme d'une subordonnée interrogative indirecte totale, reste moins affirmatif car il appelle deux réponses distinctes. Dès lors, la valeur argumentative de l'impératif « jugez » éclate : il implique l'instauration d'un tribunal interne à la scène, qui prendrait place dans les propos de Persée, l'objet véritable de son discours. Par récursivité, l'on comprend qu'on a là un exorde qui instaure l'interlocuteur en juge :

On gagnera la bienveillance en parlant de la personnalité des auditeurs, si l'on rapporte – mais sans montrer de flatterie excessive – des affaires traitées par eux avec courage, sagesse, clémence ; si l'on indique combien leur réputation est bonne et avec quel empressement on attend leur jugement et leur avis autorisé.

(Cicéron 1994, I, XVI, 78)

Si Persée s'interroge comme il lui est demandé sur la valeur des décisions divines, nul doute que celle-ci lui paraîtra excessive et qu'il intercèdera contre, comme son statut l'y autorise.

À ce titre, les marques interlocutives relèvent véritablement des preuves subjectives que le personnage avance à l'initiale de son discours. Forcé de s'attirer la bienveillance de l'auditoire, il va compenser une cause malhonnête par une apostrophe conciliante ou ménager son interlocuteur en introduisant des indices d'une reddition, autant de témoignages d'un passage par les preuves subjectives que sont l'*ethos* et le *pathos* pour mieux revenir à la cause objective. Par exemple, Bélisaire, forcé de défendre sa cause pour pallier le refroidissement du roi à son égard, attaque son discours en toute rhétoricité, avec une apostrophe étendue de deux appositions, amplification qui sert l'éloge. L'exorde se déroule ainsi : l'apostrophe statufiante se concilie l'interlocuteur dans son rôle de dieu terrestre grâce à des GN sélectionnés pour leur sens sylleptique : par exemple, « Arbitre souverain des fortunes humaines » (v. 1729) convient autant à une qualification du roi que de Dieu.

Prince l'espoir des bons, et l'effroi des pervers,

**Une image de Dieu, Roi du bas univers,
Arbitre souverain des fortunes humaines,**
Si pour distribuer et le prix et les peines,
Et discuter le droit avec un juste soin,
De l'une et l'autre oreille un Monarque a besoin ;
Après avoir oui ma mauvaise fortune,
L'équité **vous** oblige à **m'**en accorder une, [...].

(Rotrou, *Bélisaire*, V, 5, v. 1727-1734)

À la preuve éthique succède la preuve objective avec l'énoncé d'une sentence aux vers 1730-1732. Celui-ci fournit une prémisse à l'annonce du plan du discours qui consistera d'abord en un récit des malheurs de Bélisaire (v.1733), constituant l'argument principal pour lui accorder une faveur (v. 1734). La distribution des marques de l'interlocution au sein de cet exorde souligne ses mouvements : d'abord concentrée sur l'éloge du destinataire visant à le mettre dans de bonnes dispositions à son égard, elle annonce une *narratio* fondée sur la P1 (seul indice du vers 1733) et une argumentation impliquant les positions du locuteur et de l'interlocuteur, comme en témoignent les pronoms personnels du vers 1734.

De là, on observe un partage, qui n'est pas systématique mais courant entre les apostrophes étendues qui contiennent un raisonnement de type syllogistique ou celles qui embrayent une argumentation qui recouvre peu ou prou la question de la division⁵²⁹. L'apostrophe étendue d'expansions prédicatives formant souvent une réduction de discours en elle-même grâce à une construction argumentative reposant sur le syllogisme⁵³⁰, elle convient particulièrement à l'exorde quand il s'agit d'annoncer le plan du discours. Par exemple, l'apostrophe de Médée aux dieux du mariage à l'orée de sa prière de vengeance contre Jason repose sur un raisonnement logique qui résume une bonne partie de son discours. Lorsqu'elle dit,

**Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée,
Vous qu'il prit à témoins d'une immortelle ardeur
Quand par un faux serment il vainquit ma pudeur,
Voyez de quel mépris **vous** traite son parjure,
Et **m'aidez** à venger cette commune injure : [...].**

(Corneille, *Médée*, I, 4, v. 201-206)

les expansions à l'apostrophe formulent un raisonnement qui repose sur un transfert d'intérêt de Médée aux dieux invoqués afin de les engager à accéder à sa requête. Il se trouve que ces expansions annoncent certaines parties du monologue de Médée. L'apposition du vers 202 préfigure la lamentation de Médée qui court des vers 229 à 240 dans laquelle elle déplore dans

⁵²⁹ Il s'agit du principe régissant l'ordre des parties rhétoriques entre elles, c'est-à-dire, le plan (Molinié 1992, 120).

⁵³⁰ Voir chapitre 5, I, C ; de même concernant l'analyse détaillée du raisonnement déductif que construit l'apostrophe étendue de Médée au dieu Hyménée, cette sous-partie en développe les étapes.

des interrogations pathétiques son statut de victime de Jason. De même, le terme de « pudeur » (v.204) contenu dans une subordonnée temporelle participant à la prédication étendue du pronom *vous* selon le principe de l'emboîtement hypotaxique, annonce subtilement une partie qui traitera justement de la victimisation d'une Médée présentée alors comme un butin de guerre. Enfin, la deuxième partie du monologue, à partir du vers 241, qui argumente sur la nécessité de la vengeance, est annoncée dans la conclusion du raisonnement formé par l'apostrophe.

À l'inverse, l'apostrophe est très souvent étendue dans l'exorde mais elle enchaîne sur l'annonce du plan sans pour autant le contenir dans les prédications qui dépendent d'elle, comme c'est le cas dans l'exemple extrait de *Bélisaire* (V, 5).

Si l'apostrophe demeure la figure privilégiée à cette étape nécessaire de l'exorde, l'orateur peut n'y recourir que discrètement et préférer d'autres stratégies interlocutives, tel l'emploi des impératifs associés à une subtile répartition des pronoms de P5 :

Avant que tous les Grecs **vous** parlent par **ma** voix,
Souffrez que **j'**ose ici **me** flatter de leur choix,
Et qu'à **vos** yeux, **Seigneur**, **je** montre quelque joie
De voir le fils d'Achille, et le vainqueur de Troie.

(Racine, *Andromaque*, I, 2, v. 143-146)

L'abord de Pyrrhus par Oreste dans ce quatrain vise à s'assurer qu'il demeure dans de bonnes dispositions à son égard avant de l'enjoindre à se méfier d'Andromaque dont il redoute la vengeance. S'il annonce d'emblée qu'il portera un discours collectif dont l'encadrement du pronom « vous » en position de COI par le GN « tous les Grecs » d'une part et le déterminant « ma » d'autre part laisse présager qu'il s'opposera à sa volonté, l'avènement de l'appellatif respectueux est retardé par un éloge circonstancié de l'interlocuteur puis se résout dans une désignation délocutive à valeur méliorative. Dans l'espace canonique du quatrain, Oreste use aussi bien de moyens directs (l'entrée en matière sans détour, l'apostrophe par un appellatif respectueux) que de l'insinuation, qui se joue dans les félicitations et les désignations périphrastiques, autant de recours à une preuve éthique. Le verbe « flatter » (v. 144) dont la P1 se fait l'objet thématise ces trois derniers vers à travers une hypallage, opérant un transfert de ce qu'il fait sur sa personne (l'on attendrait « vous flatter »).

La mise en œuvre d'une stratégie discursive au seuil du discours qui génère avec habileté un équilibre entre les preuves subjectives et les preuves objectives conduit les auteurs à user d'outils interlocutifs comme l'apostrophe étendue et les impératifs pour éveiller en toute bienveillance l'attention de l'auditoire du discours. Parallèlement, l'exorde étant tiré du sujet

même du discours, c'est par un juste équilibre conciliant l'ordre et l'information entre les outils grammaticaux et les prédications qui leur sont échues que l'orateur associe son interlocuteur au but visé par l'ensemble du discours. L'apostrophe en est une figure privilégiée, mais elle ne prend du sens que dans un fonctionnement conjoint aux autres marques de l'interlocution.

B. Disposer l'autre et soi

L'exorde est un moment éminemment interlocutif, il s'agit de se tourner vers l'autre, dans le même mouvement que la figure représentative de cette partie du discours, l'apostrophe, dont l'étude philologique révèle à quel point elle est conçue comme une conversion vers autrui⁵³¹, même lorsqu'elle n'est pas rhétorique au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire, effectuée en direction d'un absent ou d'un mort. Cependant, l'exorde, ou son absence, trahit une posture adoptée par le locuteur qui, encore une fois, annonce le reste du discours. Cicéron recommande ainsi de capter la bienveillance de l'auditoire en recourant à l'un de ces principes :

La bienveillance se concilie par quatre sortes de développements : en parlant soit de nous, soit de la personnalité de nos adversaires, soit de la personnalité des juges, soit de la cause.

En parlant de nous, si nous évoquons sans arrogance nos actions, les services que nous avons rendus ; si nous minimisons les accusations qui ont été portées contre nous et quelques soupçons peu honorables que l'on a fait peser sur nous ; si nous rappelons quels ennuis nous avons essuyés et quelles difficultés nous menacent ; si nous employons une prière et une adjuration humbles et suppliantes.

En parlant de la personnalité de nos adversaires, si l'on attire sur eux l'aversion, l'hostilité, le mépris : l'aversion, si l'on rapporte quelque acte immoral, tyrannique, cruel, méchant qu'ils ont commis ; l'hostilité, si on montre leur violence, leur puissance, leur fortune, leurs parentés, l'usage superbe et insupportable qu'ils en font, au point qu'ils semblent plus s'appuyer sur ces moyens que sur la justesse de leur cause ; le mépris, si l'on montre leur paresse, leur insouciance, leur lâcheté, leurs goûts d'oisifs et leur passe-temps de riches.

On gagnera la bienveillance en parlant de la personnalité des auditeurs, si l'on rapporte – mais sans montrer de flatterie excessive – des affaires traitées par eux avec courage, sagesse, clémence ; si l'on indique combien leur réputation est bonne et avec quel empressement on attend leur jugement et leur avis autorisé.

En parlant des faits, si nous exaltons notre cause en la vantant et si nous abaissons celle de nos adversaires en la dénigrant.

(Cicéron 1994, I, XVI, 77-78)

L'apostrophe au destinataire du discours ne participe pas forcément de la *captatio* d'un discours. L'orateur peut également parler de lui, de son juge ou de la cause défendue pour s'attirer les faveurs de son auditoire. Au théâtre, il est bien rare qu'un personnage commence un discours sans s'adresser à son interlocuteur (qui, selon les cas, équivaut à un juge ou un adversaire). Lorsque ce n'est pas le cas, notamment au début d'une disculpation, il parle souvent de lui-même, adoptant une stratégie désignative qui prend divers degrés de la promotion de soi

⁵³¹ Nous renvoyons à notre démonstration effectuée au chapitre 4, I, A, i. Soulignons à l'appui de notre hypothèse que la conversion vers l'interlocuteur impliquée par l'apostrophe dans l'exorde. S'inspirant de la démonstration effectuée à ce sujet par Francis Goyet sur la figure de l'apostrophe chez Longin (2012), Anne Régent Susini étudie le phénomène de conversion appliquée aux apostrophes de l'oraison funèbre (2020).

à l'excuse. Quoique l'apostrophe grammaticale demeure un procédé de reconnaissance de l'exorde, les personnages associent souvent la justification de la cause défendue à la présentation d'un *ethos* adéquat.

Parler de la cause défendue consiste en l'emploi de stratégies de dramatisation du discours dont usent certains personnages secondaires quand il s'agit pour eux de s'assurer de l'écoute de leur destinataire. Les exhortations et les anaphores appuyées du pronom d'adresse en font partie. L'écuyer de Cléopâtre introduit un récit relatant la réception que les égyptiens ont réservée à Pompée en ces termes :

Madame, j'ai couru par votre ordre au rivage ;
J'ai vu la trahison, **j'ai** vu toute sa rage ;
Du plus grand des mortels **j'ai** vu trancher le sort ;
J'ai vu dans son malheur la gloire de sa mort ;
Et puisque **vous** voulez qu'ici **je vous** raconte
La gloire d'une mort qui **nous** couvre de honte,
Écoutez, admirez, et plaignez son trépas.

(Corneille, *La Mort de Pompée*, II, 2, v. 449-455)

En tant qu'écuyer de la reine, il ne serait pas convenable ni attendu qu'Achorée s'attire la bienveillance de la reine par un emploi insistant des indices de sa présence en discours, elle n'est ici présente que derrière des formes verbales qui soulignent sa qualité de témoin (« j'ai vu » v. 450-452) ou introduisent son discours (« je vous raconte » v. 452). Son langage devant rester neutre, c'est par une hyperbolisation du contenu du discours à venir qu'il s'attire la bienveillance de son destinataire. En exhortant finalement son destinataire à prêter une oreille non seulement attentive mais également sensible au contenu de son récit, Achorée concentre dans des formes adressées l'exposé de sa cause (il commande d'être sensible au récit de la mort de Pompée) et un *ethos* d'orateur.

À cela s'ajoute que tous les discours ne mettent pas systématiquement en œuvre une longue apostrophe liminaire et que l'éloge du destinataire s'effectue parfois par d'autres biais. Une tendance à la réduction de l'apostrophe s'observe en diachronie – nous avons déjà relevé que celles-ci sont plus longues et plus emphatiques dans les œuvres du début du XVII^e siècle que chez Racine⁵³² – ainsi qu'en fonction de la nature emphatique du propos. Ainsi, les discours relevant du genre judiciaire, par exemple l'*exprobratio*, ne recourent que rarement à l'apostrophe étendue, quand les discours délibératifs, qui fournissent plus amplement matière à réflexion dans l'exorde, l'emploient plus volontiers. Chez un même auteur, l'on remarque cette tendance. Par exemple, dans *La Conquête de la Toison d'or* de Corneille, Hypsipyle entame

⁵³² Chapitre 4, I, B, i.

son discours de reproches contre Jason par cette apostrophe injurieuse « volage » (III, 3, v. 1130), qu'elle déclinera en « ingrat » (v. 1174), « lâche » (v. 1245) et « traître » (v. 1268) dans la suite de son discours⁵³³. Si la condamnation sans appel ne demande pas de ménager la bienveillance de l'allocataire, entamer le discours par une insulte alors que le locuteur ne cesse d'exhorter son interlocuteur à parler et à se justifier souligne une attitude oratoire pour le moins paradoxale, entre le rejet et le désir intime de réconciliation. À l'inverse, un discours délibératif demande de s'assurer que l'auditoire prêtera une attention constante au contenu. L'apostrophe étendue ne met alors qu'apparemment en retrait les sentiments du locuteur, qui en réalité argumente d'emblée, comme nous l'avons lu dans des apostrophes étendues comme celle du roi à Rodrigue au début de son discours de remerciements (Corneille, *Le Cid*, IV, 3, v. 1209-1212), ou à l'initiale de la prière d'Aète au Soleil (*La Conquête de la Toison d'or*, V, 7, v. 2147-2148) et lorsque le chœur invoque l'aide de Vénus dans *Andromède* (I, 3, v. 332-333)⁵³⁴.

Dans l'exorde, un axiologique négatif en TA oriente immédiatement le discours vers le reproche, la condamnation sans appel ou l'invective. Généralement, soit l'exorde est oblitéré et l'on entre immédiatement dans la confirmation (la *narratio* demandant un esprit plus rassis), soit toute stratégie interlocutive est reversée sur la présentation du locuteur. Lorsque Pauline échoue à convaincre son époux de renoncer à sa foi chrétienne et de poursuivre leur vie à deux, elle exprime son impuissance dans une réplique d'abord introduite par ce vers solitaire : « **Tigre, assassine-moi** du moins sans **m'**outrager » (Corneille, *Polyeucte*, V, 3, v. 1585), remarquable par l'emploi de cette insulte animalisante⁵³⁵. La rencontre entre la P2 et la P1 exprimée dans l'association entre l'impératif et son objet sera identique à l'initiale d'une plus longue réplique d'invectives :

Que **t'**ai-je fait, **cruel**, pour être ainsi traitée,
Et pour **me** reprocher, au mépris de **ma** foi,
Un amour si puissant que j'ai vaincu pour **toi** ? (v. 1592-1594)

Le repérage de l'exorde se révèle malaisé dans cette réplique car en-dehors de l'apostrophe par un adjectif à valeur négative, la phrase interrogative relève aussi bien de la *narratio* par son contenu informatif que de la *confirmatio* par l'accusation qu'elle renferme. Sélectionner l'injure

⁵³³ Voir chapitre 7, III, A, ii.

⁵³⁴ Nous renvoyons au chapitre 7, I, B et II, C, ii pour l'analyse détaillée de ces apostrophes étendues.

⁵³⁵ La métaphore du « tigre » en tant qu'animal cruel est apparemment usuelle au XVII^e siècle, elle rappelle les reproches que Didon adresse à Énée au chant IV de l'Énéide. Voir note 294. Toutefois, employée ici pour désigner un homme, elle est particulièrement déviante. Comme l'a expliqué Georges Kleiber, la relation prédicative qui s'établit entre la métaphore est son support est trop déviante pour devenir topique (1999). Au contraire ici, l'effet recherché est d'accentuer l'invective.

adjectivale ou nominale⁵³⁶ comme modalité d'adresse à son interlocuteur relève des preuves subjectives en ce que l'orateur requalifie son interlocuteur et opère un coup de force rhétorique en se dégageant des contraintes d'une entrée en matière où il ménagerait l'autre. Trahissant aussi bien une démesure du locuteur qu'une tentative de prise de pouvoir par le *logos*, l'injure entraîne un discours qui oblitère toutes les parties préparant l'argumentation, à savoir l'exorde et la *narratio*.

L'exorde n'est donc pas qu'une conversion vers autrui, il implique une attitude de l'orateur qui doit s'assurer de l'écoute de son auditoire grâce à une présentation qui souligne sa juste mesure selon Bernard Lamy :

Un orateur qui commence d'un ton trop élevé, excite dans l'esprit de ses auditeurs une certaine jalousie, qui fait qu'ils se préparent à le critiquer, et qu'ils conçoivent le dessein de ne le pas épargner, en cas qu'il ne soutienne pas ce ton. La modestie sied fort bien en commençant, et gagne un auditoire. [...] Aussi les maîtres donnent cette règle, qu'il faut commencer simplement. [...] Ce n'est pas que le commencement d'un discours doive être sans art, puisque tout dépend de ce commencement. Si un orateur ne tourne vers lui l'esprit de ses auditeurs, c'est en vain qu'il parle, et il ne le peut faire qu'en leur donnant de la curiosité. (1998, 422)

Lorsqu'ils ne commencent pas par une apostrophe admirable, les discours mettent souvent en scène une P1 qui ménage avec modestie et autorité son entrée en scène, notamment dans les exordes de discours démonstratif et judiciaire. Cela ne signifie pas que l'exorde est plus direct, l'orateur s'insinue habilement dans le cœur de son auditoire par une présentation de soi qui inspire la confiance. Par exemple, à l'initiale d'une scène d'exposition qui consiste aussi bien en un conseil entre amis qu'en un récit des circonstances, Albin formule dans son exorde une excuse pour son honnêteté qui introduit une longue scène au cours de laquelle il conseillera à Othon de préférer la fille de l'empereur à son amante Pauline en invoquant des causes politiques :

Votre amitié, **Seigneur**, **me** rendra téméraire,
J'en abuse, et **je** sais que **je** vais **vous** déplaire ;
Que **vous** condamnerez **ma** curiosité :
Mais **je** croirais **vous** faire une *infidélité*
Si **je vous** cachais rien de ce que **j'**entends dire
De **votre** amour nouveau sous ce nouvel empire.

(Corneille, *Othon*, I, 1, v. 1-6)

Prudence et bienveillance à l'égard de l'interlocuteur conduisent cet exorde dans lequel Albin ne manque pas d'évoquer son respect pour le sénateur qu'il désigne avec un appellatif respectueux dès le premier vers. En se présentant en objet de l'amitié d'Othon (v.1), Albin ménage d'emblée sa susceptibilité comme un homme ordinaire se présenterait devant un Grand.

⁵³⁶ Nous renvoyons au chapitre 4, II, B, iii pour une analyse plus complète des injures. Nous renvoyons également aux nombreuses publications de Dominique Lagorgette sur le sujet (2003 ; Lagorgette et Larrivée 2004; 2014).

Si le deuxième vers contient trois marques de la P1 sujets des verbes, elles n'apparaissent que pour s'excuser de son audace et prévenir une mauvaise réaction du destinataire. Justifiant son rapport des faits et l'argumentation qui en découlera par le motif de la fidélité (v. 4) employé en syllepse⁵³⁷ dans ce contexte, Albin s'assure à la fois une image de personne de confiance et s'insinue efficacement dans l'esprit de son interlocuteur en prétendant parler au nom de la vérité. Témoin fidèle et honnête, Albin ménage habilement l'entrée en matière de son propos pour garantir sa persuasion, malgré la position de subordonné dans laquelle il se présente.

Assurer non seulement de son honnêteté mais également garantir l'autorité et la crédibilité de sa parole sont les deux injonctions auxquelles doit répondre un orateur dans son discours. Pour ce faire, les appositions à la P1 se révèlent particulièrement aptes à souligner la présence prédicative du locuteur. Fort de ces exigences, Éphestion, un proche d'Alexandre censé préparer son arrivée, ne s'y prend pas autrement pour justifier son discours auprès de la sœur du roi des Indes :

Madame permettez que **je vous** parle aussi
Des secrètes raisons qui **m'**amènent ici.
Fidèle confident du beau feu de mon maître,
Souffrez que **je** l'explique aux yeux qui l'ont fait naître,
Et que pour ce héros, **j'**ose **vous** demander
Le repos qu'à **vos** rois il veut bien accorder.

(Racine, *Alexandre Le Grand*, II, 1, v. 347-352)

La traditionnelle apostrophe à l'interlocuteur précède une excuse, comme dans le discours précédemment cité ; toutes deux concourent à souligner l'humilité de l'orateur face à son interlocutrice. La justification de l'argumentation à venir prend place dans une présentation élogieuse de soi qui adopte la forme de l'apposition au pronom personnel de P1 (v. 349). Celle-ci grandit la position de ce personnage qui ne se définit pas autrement que comme le « confident » (v. 349) d'Alexandre au même titre que son serviteur (puisqu'il le nomme « mon maître ») tout en sous-entendant l'étendue de son savoir. Éphestion gagne la confiance de Cléofile en suggérant de jouer le rôle d'un entremetteur. Venant s'assurer des bonnes dispositions de Cléofile à l'égard de son maître, Éphestion s'ouvre un champ persuasif à l'aune

⁵³⁷ Furetière enregistre deux sens pour le mot *fidélité* qui nous semblent être conjointement convoqués dans l'emploi de son antonyme :

FIDELITÉ. s.f. Entretien des serments qu'on a faits, des paroles qu'on a données. On fait tacitement un serment de *fidélité* au Roy et à sa patrie en naissant. la *fidélité* des Martyrs a été reconnuë par leurs souffrances. le chien est le symbole de la *fidélité*. FIDELITÉ, signifie aussi, une verité exacte et sincere. Ces depositions ont esté redigées par escrit avec grande *fidélité* On appelle Serment de *fidélité*, la provision de la premiere Prebende vacante dans l'Eglise de l'Evesque qui fait le serment de *fidélité* au Roy pour entrer dans sa Prelature, le Roy ayant droit de nommer à cette Prebende. Du Cange remarque que les Evesques et les Prestres ne doivent au Roy que la *fidélité* même pour leurs propres fiefs, et que l'hommage est deu par les Seigneurs laïques.

d'un discours démonstratif qui conquiert rapidement, une fois n'est pas coutume, la personne de Cléofile.

La présentation de soi concourt ainsi à un exorde réussi, soit qu'il s'agisse de justifier sa prise de parole, soit qu'il s'agisse de garantir une *ethos* honnête, en accord avec les recommandations propres à cette partie du discours que l'on trouve dans les traités d'*actio* rhétorique (Chaouche 2001, 66)⁵³⁸. Prudence et excuses sont de mise même si celles-ci n'excluent pas une entrée en scène brillante au moins par la mise en œuvre d'un langage admirable. Dès lors, l'exorde préparant l'argumentation, au même titre que la *narratio*, le rapport interpersonnel qu'il déploie programme les modalités du reste du discours.

C. Apostrophe et *captatio benevolentiae* : un phénomène d'attraction rhétorique

Dans le poème dramatique, les problèmes rhétoriques liés à l'entrée en discours croisent la question de la civilité. Une apostrophe laudative bien amenée signale la déférence du locuteur à l'égard de son interlocuteur. Dès lors, l'empreinte laissée par une entrée en matière particulièrement rhétorique ménageant aussi bien l'écoute que l'admiration de l'orateur assure un certain succès aux événements interlocutifs qui la caractérisent. Plus particulièrement, l'effet produit par une apostrophe étendue, stylème de l'écriture tragique, concourt à sa réutilisation à l'occasion d'autres « débuts » tragiques.

Quand bien même le reste de la scène ne met pas en forme un discours où l'on reconnaît les cinq grandes parties traditionnelles, le personnage reprend le procédé de l'apostrophe étendue pour gagner la bienveillance de son auditoire, notamment lorsqu'on sait que l'on ne s'apprête pas à annoncer une nouvelle qui le réjouira, à plus forte raison si un personnage de Grand le compose. De ce point de vue, nous proposons de nommer ce phénomène une *attraction rhétorique* car tout est disposé comme s'il y avait une entrée dans un discours rhétorique, alors que la suite des propos ne va pas dans ce sens. L'amorce est vouée à engendrer la confiance en l'orateur même si celui-ci abandonne ensuite la structure rhétorique. Ainsi Ulysse s'avance-t-il devant Agamemnon pour introduire le messager annonçant au roi l'arrivée imminente d'Iphigénie :

⁵³⁸ En effet, Quintilien recommande de tendre la main vers l'avant et de conserver un mouvement général du corps plutôt calme. Les recommandations de Bulwer, Breton et Dinouart allant dans le même sens (Chaouche 2001, 66), l'on en déduit que cette partie du discours, à laquelle les traités réservent les plus amples développements, repose sur une gestuelle qui traduit le calme et la maîtrise que doit représenter l'*ethos* de l'orateur.

**Grand Prince que le ciel ne peut sans jalousie,
Voir si craint et si prêt de foudroyer l'Asie,
Dieu futur de la Grèce, ami de tant de Rois,
Qui vont sous vos drapeaux signaler leurs exploits :**
Oyez ce messenger avec ce grand courage,
Qui vous fit en Argos résoudre son voyage,
Et que ce noble cœur qu'enferme votre sein,
Soit tel pour le succès qu'il fut pour le dessein.

(Rotrou, *Iphigénie*, II, 3, v. 565-572)

Les expansions de l'apostrophe « Grand Prince » poursuivent l'hyperbole tout au long d'un quatrain pour mener un éloge. L'hyperbole procède d'une gradation du divin à l'humain selon une logique décroissante puisque l'interlocuteur est d'abord redouté par le « ciel » (v. 656), puis métaphoriquement élevé au rang de « dieu » (v. 567) et enfin, d'ami des rois (v. 567). Elle procède ainsi à un éloge qui ménage, en s'appuyant sur les preuves éthiques énoncées avec l'emphase propre à l'emploi de la période, une chute sur l'impératif au vers 567 introduisant la venue d'un personnage. L'effet rhétorique de l'apostrophe n'est plus ordonné à un discours en particulier mais plutôt à une action, celle de recevoir une mauvaise nouvelle. Ulysse se place habilement dans la posture d'un orateur pour dissimuler son véritable rôle, celui d'entremetteur. Au lieu d'un dévoiement rhétorique qui reposerait sur le mensonge d'Ulysse, il y a là plutôt une *attraction rhétorique* qui transfigure l'apostrophe pour servir des fins différentes. La conclusion de l'apostrophe sur l'impératif introduisant le messenger invite à relire l'ensemble formé par l'apostrophe et son expansion comme une série d'arguments à la cause énoncée au vers 567 : vous ne devez pas manquer de courage face à la nouvelle que l'on vient vous annoncer. Ainsi, ces quelques vers se substituerait à un discours plus long qui aurait pour but de convaincre l'interlocuteur qu'il a suffisamment de sagesse et de courage non pas tant pour écouter ce que va lui dire le messenger, mais pour accepter malgré cette nouvelle de s'en tenir à son dessein initial. L'apostrophe contient un raisonnement entier.

À partir de ce constat, l'on reconnaît que d'autres débuts de réplique se caractérisent par le réemploi des stylèmes de l'exorde. Ainsi, dans des discours où le but argumentatif est dégradé par des tentatives de manipulation, l'adresse à autrui et la désignation de soi qui se manifestent dans des appositions effectuant une prédication secondaire évoquent des stratégies de *captatio*.

Par exemple, à l'initiale d'une réplique formulant une demande qui prend la tournure d'une contrainte, Mathan justifie son discours et effectue un éloge stratégique de sa destinatrice :

**Envoyé par la reine
Pour rétablir le calme et dissiper la haine,
Princesse, en qui le ciel mit un esprit si doux,
Ne vous étonnez pas si je m'adresse à vous.**

(Racine, *Athalie*, III, 4, v. 963-966)

L'habileté oratoire de Mathan qui va demander sans détour l'enlèvement de Joas pour le remettre entre les mains d'Athalie transparaît dans la rupture asyndétique qui suspend ce groupe participial en position frontale (« Envoyé par la reine [...] haine ») alors qu'il se rapporte au pronom sujet d'une proposition subordonnée située deux vers plus bas. Justifiant par la preuve éthique son intercession, Mathan amorce une apostrophe respectueuse où l'appellatif « Princesse » (v. 965) est étendu d'une subordonnée relative visant à se concilier l'amitié de Josabet qui ne lui est pas d'emblée acquise. Le vers 966 synthétise grâce à l'encadrement des deux marques de P1 par trois indices de P5 la rencontre interactionnelle que poursuit cette fausse mise en scène rhétorique. En discourant de la sorte, Mathan tente d'atténuer l'impact de la demande contrainte qu'il va formuler : la paix contre Joas.

Bien que les apostrophes usant d'appellatifs ou de NP à l'orée d'une tirade soient des passages obligés sinon attendus d'une entrée en matière qui discrimine l'interlocuteur, les apostrophes étendues contenant un raisonnement déductif se révèlent, par leur abondance et leur rhétoricité, caractéristiques d'une stylisation tragique de l'exorde. Plus fréquentes que les expansions prédicatives sur le *je*, elles fonctionnent néanmoins comme des marqueurs énonciatifs de la preuve subjective. Parce qu'elles ménagent un subtil équilibre entre *ethos* et *pathos*, leur succès rhétorique est garanti par leur réemploi dans des situations discursives où le locuteur cherche à créer le même effet de *captatio*, sans pour autant mener la démarche rhétorique à son terme.

L'exorde au sein de l'écriture tragique est rendu particulièrement saillant du fait qu'il s'agit d'une partie naturellement interlocutive et qui repose surtout des stratégies d'adresse et de désignation cruciales quant au reste du discours. Par contraste, l'entrée en *narratio*⁵³⁹ se repère aisément par la disparition momentanée de ces mêmes indices.

⁵³⁹ Nous utilisons à dessein le terme technique, pour éviter toute confusion avec la *narration* au sens littéraire.

II. La *narratio* : les limites d'une nécessaire dépersonnalisation

Elle raconte les faits sur lesquels l'orateur s'appuie pour mener son argumentation. Bien qu'il s'agisse d'un exposé, elle se doit d'émouvoir l'auditoire en mobilisant ses passions. Il ne s'agit ici nullement des récits informatifs que l'on rencontre dans l'exposition ou le dénouement qu'a largement commentés l'abbé d'Aubignac (2011, 413-428). La crédibilité du récit effectué étant liée à l'*ethos* de l'orateur, celui-ci se doit de charmer par son récit tout en le rendant vraisemblable. L'on observe alors à ce stade de la composition rhétorique un subtil équilibre de la P1 qui doit se faire sentir sans être pesante parce que la créance que l'on accordera aux éléments narrés dépend grandement de l'image de soi véhiculée par le discours.

Les faits étant normalement au premier plan dans ce passage, la *narratio* prend plutôt la forme d'un passage dépersonnalisé, où l'on raconte à travers la délocution ce qu'il s'est produit. Cependant, l'on observe une tendance générale à éviter de verser dans un récit trop détachée du contexte discursif dans les tragédies⁵⁴⁰. Par toutes sortes de stratégies interlocutives, les dramaturges *repersonnalisent* ce passage afin de le rendre plus vivant et surtout, davantage attaché à l'action tragique. Il en découle deux conséquences distinctes : soit il s'agit de personnaliser le récit pour lui donner plus de vivacité, soit celui-ci est contaminé par la proposition et il inclut grâce à la figuration d'un *nous* aux contours divers une stratégie persuasive qui s'attache aux mêmes principes que l'exorde.

A. Un effacement programmé de l'*ethos*

Naturellement dépersonnalisé lorsqu'il est pris en charge par un confident, le récit met cependant en lumière la P1 lorsqu'il est assumé par un personnage de premier plan. Les premiers correspondent plutôt aux récits informatifs des débuts de pièce tandis que les seconds sont associés à un discours en forme qui vise une forme de persuasion.

Typiquement, le récit ordonné à un discours efface les principales marques d'adresse et de désignation de soi pour ne fournir que des faits afin d'être conforme au principe de clarté⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Même si son propos s'attache au genre du récit, l'abbé d'Aubignac souligne qu'une narration « embarrassée » c'est-à-dire difficile à comprendre ou trop longue ou manquant de vivacité est à proscrire de la scène théâtrale (2011, 415).

⁵⁴¹ « Comment donne-t-on de la *clarté* à une narration ? R. En se servant d'expressions usitées et appropriées au sujet ; en étant sobre de mots et de personnages ; en coupant les longues phrases, en supprimant les pensées subtiles et toute ambiguïté » (Jouvancy 2020, 259).

qui régit normalement les narrations. Pour garantir leur valeur de preuves, le personnage doit se mettre en retrait d'un récit que le spectateur repère plutôt grâce au changement de plan temporel. C'est même leur disparition qui témoigne de la transition de l'exorde à la *narratio*. Dans la scène d'exposition de *Phèdre*, Hippolyte cherche à convaincre Théràmène qu'il ne souhaite partir que pour rechercher la gloire attachée à la réputation de son père. S'offusquant des intentions amoureuses que lui prête son gouverneur, il amorce son discours à l'aide d'un exorde soulignant son indignation dans une apostrophe redoublée :

Ami, qu'oses-tu dire ?
Toi qui connais mon cœur depuis que je respire,
Des sentiments d'un cœur si fier, si dédaigneux,
Peux-tu me demander le désaveu honteux ?

(Racine, *Phèdre*, I, 1, v. 65-68)

Avant d'entamer la narration proprement dite, l'annonce du sujet est chevillée à la preuve éthique d'une part (v. 69-72) et à la mémoire des récits de son interlocuteur d'une part (v. 73-76) :

C'est peu qu'avec son lait une mère amazone
M'ait fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne.
Dans un âge plus mûr **moi-même** parvenu,
Je me suis applaudi, quand **je me** suis connu.
Attaché près de moi par un zèle sincère,
Tu me contais alors l'histoire de **mon** père.
Tu sais combien **mon** âme attentive à **ta** voix,
S'échauffait au *récit* de ses nobles exploits [...]. (v. 69-76)

Après avoir effectué un court éloge de son destinataire, Hippolyte s'achemine vers la *narratio* qui découle très naturellement de la mémoire de celles que lui a fait Théràmène :

Quand **tu me** *dépeignais* ce héros intrépide
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,
Les monstres étouffés, et les brigands punis,
Procuste, Cercyon, et Sciron, et Sinnis,
Et les os dispersés du géant d'Épidaure,
Et la Crète fumant du sang du Minotaure.
Mais quand **tu** *récitais* des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte, et reçue en cent lieux,
Hélène à ses parents dans Sparte dérobée,
Salamine témoin des pleurs de Péribé,
Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés ;
Ariane aux rochers contant ses injustices,
Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices ;
Tu sais comme à regret écoutant ce *discours*,
Je te pressais souvent d'en abrégier le cours. (v. 77-92)

Introduit et conclu par des indices de l'interlocution, le cœur du récit, bien que motivé par le rappel des récits qu'effectuait Théràmène à son protégé, se caractérise par la parataxe et l'effacement des indices de la P1 et la P2 pourtant omniprésents dans le reste de la tirade et de

la scène. Leur retour amorce le transfert vers la confirmation consistant essentiellement en une argumentation fondée sur la valeur exemplaire de ces récits.

La P1 doit ainsi se mettre en retrait si elle souhaite convaincre. Le *nous* exclusif connaît ainsi un certain succès car s'il contient la P1, il ne l'exhibe pas et quand il s'agit de se disculper en soulignant la collaboration d'autrui au crime, elle est particulièrement bienvenue. Étéocle use ainsi d'une P4 aux accents naturalistes pour faire le récit de la haine fratricide et répondre aux demandes d'apaisement de Créon :

Nous avons l'un et l'autre une haine obstinée,
Elle n'est pas, **Créon**, l'ouvrage d'une année,
Elle est née avec **nous**, et sa noire fureur,
Aussitôt que la vie entra dans **notre** cœur.
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance,
Que dis-je ? **nous** l'étions avant **notre** naissance.
Triste et fatal effet d'un sang incestueux.
Pendant qu'un même sein **nous** renfermait tous deux,
Dans les flancs de **ma** mère une guerre intestine
De **nos** divisions lui marqua l'origine.
Elles ont, **tu** le sais, paru dans le berceau,
Et **nous** suivront peut-être encor dans le tombeau.
On dirait que le ciel par un arrêt funeste,
Voulut de **nos** parents punir ainsi l'inceste,
Et que dans **notre** sang il voulut mettre au jour
Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour.

(Racine, *La Thébàide*, IV, 1, v. 915-930)

Encadrée de deux parties qui sollicitent la P1 et la P2 avec plus d'évidence et entamée et terminée par l'apostrophe au destinataire, encore une fois, la *narratio* se repère grâce au changement énonciatif. Le passage est particulièrement exemplaire puisque, si l'interlocuteur n'est pas oublié car apostrophé au vers 916 et sujet d'un verbe en incise au vers 925, toute la *narratio*, qui vise à démontrer que cette guerre fraternelle est historique, est effectuée à l'aide du pronom exclusif *nous* décliné dans tous les formats pronominaux et déterminatifs. Le transfert temporel vers le passé souligne et accompagne le transfert de personne, dissolvant l'*ethos* propre à Étéocle dans la communauté désignée par la P4. Le seul indice de reprise subjective rencontré au vers 920 en incise ne dénote rien d'autre qu'un sursaut discursif autocorrectif.

Bien que d'un ressort argumentatif moindre, parce que le récit du songe de la Mère de Thisbé est motivé par la « curiosité » (v.824) de sa confidente à la scène 2 de l'acte IV des *Amours de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, le récit de cette vision effrayante vise au moins à communiquer à son interlocuteur dubitatif l'état d'émotion dans lequel il l'a mise :

Le voici. Dieux ! **Mon** âme en est effarouchée.
J'ai vu tout au travers d'un bandeau du sommeil,

Au milieu d'un désert l'éclipse du soleil ;
 C'est le premier objet de la funeste image
 Qui marque à **mon** destin un assuré dommage. [...]
J'ai senti sous **mes** pieds ouvrir un peu la Terre
 Et de là sourdement bruire aussi le tonnerre ;
 Un grand vol de corbeaux sur **moi** s'est assemblé,
 La lune est dévalée, et le ciel a tremblé ;
 L'air s'est couvert d'orages, et, dans cette tempête,
 Quelques gouttes de sang **m'**ont tombé sur la tête ;
 Un lion, l'œil ardent et le crin hérissé,
 Dessus son large col hideusement pressé,
 Rugissant sans **me** voir auprès de la caverne,
 A fait autour de **moi** deux ou trois fois un cerne ;
 Certains cris souterrains rompus par des sanglots,
 Comme un mugissement de rivage et de flots,
 Au travers le silence et l'horreur des ténèbres
M'ont transpercé le cœur de leurs accents funèbres.

(Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, IV, 2, v. 840-860)

Conférant autant de vivacité que d'émotion pathétique au récit, les indices de la P1 qui émaillent cet extrait dynamisent la narration tout en confirmant son but rhétorique. Ce discours vise à communiquer au public restreint (la Confidente) et large (l'ensemble des spectateurs) la terreur ressentie par le personnage à ce songe qu'elle interprète comme prémonitoire. La personnalisation du discours est tributaire de l'expérience vécue par le personnage comme en témoigne l'attaque « J'ai vu » (v. 841). En plaçant la P1 en position d'objet aux vers 850, 853 et 860, et de complément circonstanciel de lieu dans le rôle de cible d'animaux de mauvais augure (v. 847 et 854), le récit tendu vers l'hypotypose⁵⁴² exhibe sa réception pathétique⁵⁴³.

À l'inverse, les rares fois où les confidents effectuent un récit à visée persuasive, il apparaît qu'ils sont tenus à une certaine discrétion qui leur impose de ne pas recourir aux preuves subjectives. Dans ces cas-là, le retour du *je* ne se fait que dissimulé sous un *nous* essentiellement exclusif, parfois inclusif⁵⁴⁴.

La théâtralité du dialogue tragique s'accommode donc assez mal de cette exigence de neutralité qui préside à la narration des faits dans la construction rhétorique du discours. Une

⁵⁴² Cette figure fait partie des ornements que recommande Jouvancy pour embellir une narration (2020, 265).

⁵⁴³ En cela, les narrations répondent à un principe énoncé par René Bary : « elles doivent être excitantes, lors que celui qui parle se propose d'inspirer la rigueur ou la pitié, parce que le jugement du juge ne roule pas moins sur les Images du récit, que sur celles des preuves, & que les premières images font souvent de fortes impressions: » (Bary 1665, 268)

⁵⁴⁴ Voir *infra* (chapitre 8, III, A) : lorsqu'Éphestion vient demander aux rois indiens de ne pas résister à Alexandre le Grand, son argumentation découle de l'énoncé de ce fait :

Avant que le combat qui menace **vos** têtes,
 Mette tous **vos** États au rang de **nos** conquêtes,
 Alexandre veut bien différer ses exploits,
 Et **vous** offrir la paix pour la dernière fois.

(Racine, *Alexandre le Grand*, II, 2, v. 445-448)

Au *je* absent de son discours, Ephestion substitue un *nous* exclusif qui concorde à son *ethos* de messenger.

personnalisation de surplomb à l'aide des *nous* reste un moyen terme stylistique pour conserver la reconnaissance du squelette argumentatif tout en garantissant une certaine théâtralité au discours.

B. Une partie liée à l'*actio*⁵⁴⁵

De Cicéron à d'Aubignac, les théoriciens défendent communément l'idée que la *narratio* doit être brève :

Les narrations doivent estre succinctes, parce que l'entendement juge sur les especes des choses, & qu'il est mal-aisé que la memoire soit chargée, & que l'esprit soit libre: Et quoy qu'elles soient quelquesfois longues au regard du fait, elles sont tousjours courtes au regard de l'Orateur, lors qu'il débute par les choses necessaires, & qu'il évite les digressions & les redites.

(Bary 1665, 267)

D'une longueur qui varie en fonction de leur utilité argumentative, les récits doivent tout de même se garder d'être trop prolixes afin qu'ils n'ennuient pas le spectateur. Le risque principal de s'éloigner d'une action qui ne se déroule que dans la parole est pallié par des stratégies de retour de l'interlocution grâce à l'insertion de discours indirects et par le recours aux apostrophes rappelant la présence et l'attention de l'allocutaire. C'est finalement par contraste avec son caractère plutôt neutre que la *narratio* doit être rehaussée en morceau brillant par l'intermédiaire des figures de discours : « comme elle [la narration] est rampante, on doit employer les plus vives & les plus sublimes Figures de l'Éloquence, pour donner un tour extraordinaire aux faits que l'on raconte » (Bretteville 1689, 137). Les commentaires portant sur l'*actio* propre à cette partie du discours confirment cette exigence de souligner l'ampleur que prend le propos par une gestuelle « plus ample et plus grand[e] » (Chaouche 2001, 66). Et même, des « geste[s] rapide[s] et libre[s] » (Chaouche 2001, 66)⁵⁴⁶ sont bienvenus soit pour reproduire la vivacité d'une action déclamée soit pour donner un peu de mouvement à une lente déclamation. Très probablement, l'insertion de marques de personnalisation ou la référence par l'apostrophe à l'interlocuteur réel du discours au cœur de la narration s'accompagnaient d'un geste plus vif du bout des doigts voué à marquer ce sursaut du discours.

Pour éviter la longueur d'un récit dépersonnalisé, les dramaturges ont tendance à l'entremêler à des éléments relevant de l'argumentation grâce aux outils linguistiques de

⁵⁴⁵ Pour une synthèse sur l'importance de l'action oratoire au XVII^e siècle, on consultera l'article de Julia Gros de Gasquet « Rhétorique, théâtralité et corps actorial » (2007).

⁵⁴⁶ Nous renvoyons ici au tableau de Sabine Chaouche qui synthétise les recommandations concernant la gestuelle oratoire propre à chaque partie du discours contenues dans l'*Institution oratoire* (Quintilien 1976, III), *Chirologia* (Bulwer [1644] 2003), *De la rhétorique selon les préceptes d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien* (Breton 1703) et dans *L'Éloquence du corps dans le ministère de la chaire, ou l'action du prédicateur* (Dinouart 1754).

l'interlocution. Coulée dans la *confirmatio*⁵⁴⁷, la narration adopte notamment la modalité interrogative qui implique davantage l'interlocuteur en ce qu'elle inclut des marques interactionnelles et le prend directement à partie. Le procédé est récurrent dans les prières et dans les discours judiciaires. Ainsi la prière du Chœur à Vénus au début d'*Andromède* de Corneille contient une courte narration fondue dans la confirmation :

Peux-tu voir sans un peu de honte
Que contre **nous** elle ait voulu s'armer,
Et que du même sein qui fut **ton** origine
Sorte **notre** ruine ? Peux-tu voir que de la même onde
Il ose naître un tel monstre après toi ?
Que d'où vint tant de bien au monde
Il vienne enfin tant de mal et d'effroi,
Et que l'heureux berceau de **ta** beauté suprême
Enfante l'horreur même ?

(Corneille, *Andromède*, I, 3, v. 334-343)

Même si les trois interrogatives sont censées mettre en défaut l'interlocuteur, elles contiennent chacune des éléments de narration : le rappel que c'est de l'élément marin que provient tout le mal qui s'abat sur l'Éthiopie (v.334-337), que de cette même onde est issu le monstre qui dévore les jeunes filles tous les mois (v. 337-338) et enfin que la mer a hébergé la naissance de Vénus (v. 339-342). En même temps, relater tous ces faits relève des preuves et surtout, leur succession forme un reproche destiné à la déesse : « Vénus, en tant que fille de la mer, tu ne peux pas accepter que des jeunes filles soient massacrées par un monstre lui aussi issu des flots ». Or, le recours à un raisonnement logique est caractéristique de l'argumentation au sein de la confirmation (voir *infra*). La modalité interrogative totale programme une conclusion déductive de ce raisonnement : « Vénus, tu ne peux accepter que dans ton royaume un tel massacre ait lieu ». Ainsi, en personnalisant la narration, quitte à la fondre dans l'argumentation, Corneille stylise le discours en effaçant les changements énonciatifs qui rendraient le squelette trop apparent.

Dynamiser le récit revient donc à réintroduire du discursif au sein d'un passage narratif, conformément à ce que préconise Jouvancy :

Comment donne-t-on du charme à la narration ? En se servant d'abord d'expressions élégantes, bien choisies et harmonieuses, en parfait accord avec le sujet ; en second lieu si dans le cours même de la narration sont suscitées des attentes ; si des émotions [*motus animis*] y sont mêlées, comme la joie, la crainte, la colère, etc. ; en introduisant des dialogues ; [...]. (Jouvancy 2020, 259-261)

Réintroduire le fait dialogique au sein des tirades a lieu essentiellement par deux moyens : l'apostrophe régulière au destinataire reste une figure courante pour s'assurer de sa bonne

⁵⁴⁷ Nous employons le terme technique en latin pour éviter les confusions avec le sens courant de *confirmation*.

écoute et l'insertion d'un discours direct au sein de la narration, joue également le rôle d'une preuve.

Dans les deux songes du corpus, dont la visée argumentative n'apparaît peut-être pas d'emblée, des parties de discours directs adressés au personnage qui prend en charge le récit interrompent le cours de l'hypotypose. À travers la figure de la prosopopée, Thisbé accuse sa mère au cœur d'être responsable de sa mort ainsi que de celle de Pyrame. Vau insère ainsi un passage d'invectives au sein du récit⁵⁴⁸. De même, le récit du songe d'Athalie provient d'un besoin de communiquer son trouble à ceux qui l'entourent, qu'ils soient de son camp ou non. Pourtant, il ne contient aucune marque d'adresse à ces mêmes interlocuteurs. Au cœur de celui-ci, l'insertion de la prosopopée de la mère concentrant les mêmes effets que le récit (la production de la terreur), vient accélérer ce processus tout en faisant varier le mode d'énonciation. Après avoir longuement introduit son discours en rappelant les bienfaits qu'elle a prodigués à la ville de Jérusalem, elle entre dans le récit du songe qui contient une apparition de sa mère et justifie l'insertion de ce discours direct :

Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.
Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur **toi**.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille.

(Racine, *Athalie*, II, 5, v. 497-500)

En insérant un quatrain qui concentre des marques d'interlocution (impératifs, apostrophes, pronoms personnels de P1 et P2), Athalie donne plus de vivacité au discours et ordonne également la réaction attendue à ce type d'énonciation. Comme la première apostrophe (v. 497) procède à une évaluation négative, l'on attendrait que la deuxième apaise le discours mais il n'en est rien, le rejet au vers suivant mime la condamnation thématifiée dans ce passage au discours direct.

Le passage narratif au sein de la tirade se doit d'être suffisamment vivant pour maintenir le spectateur en éveil. Le personnaliser, rappeler la présence de l'auditeur ou bien insérer du discours direct demeurent des procédés efficaces, souvent relayés par l'hypotypose, pour créer du mouvement au sein d'un passage traditionnellement statique.

C. Réinvestissement subjectif de la *narratio*

Après avoir défini la proposition comme étant le sujet même du discours et pouvant consister en une question ou une action (qui entraîne donc un récit circonstancié), Bernard

⁵⁴⁸ Voir chapitre 7, III, B.

Lamy explique l'association qu'il pratique entre proposition et narration : « La proposition consiste quelquefois dans le récit d'un ou de plusieurs faits. Ce qui fait qu'on nomme narration ce que nous appelons proposition » (1998, 423-425). Ailleurs définie comme l'énoncé du sujet du discours (Bretteville 1689, 132-34 ; Jouvancy 2020, 130-33) et comme la partie d'un argument qui lui attribue des qualités axiologiques (Furetière), la proposition constitue le cœur de l'argumentation quand la narration contribue plutôt à la prouver. Étant donné que la proposition doit être l'énoncé le plus neutre qui soit tout en restant argumentatif, son accointance avec la narration n'est pas illogique. Or, lorsque le dramaturge mêle la proposition à la narration, des figures telles que le *nous* de majesté ou l'apostrophe réinvestissent l'énonciation. Dès lors, les éloges de d'Aubignac au sujet des narrations qui fournissent des « Explications pathétiques » (2011, 422) à l'appui du sujet prennent un nouveau relief :

Les Narrations pathétiques sont toujours les plus belles, et celles qu'on peut nommer seules dignes du Théâtre, lorsqu'elles sont soutenues d'une exagération raisonnable, et de toutes les circonstances importantes d'une histoire ; qu'elles sont mêlées d'imprécations, de craintes et d'autres emportements d'esprit selon les diverses impressions qui doivent naître du Récit.

(Aubignac 2011, 422)

D'Aubignac célèbre l'emploi des figures comme les imprécations, les hyperboles (soutenant une « exagération raisonnable ») et sans doute, les apostrophes (soulignant les « autres emportements d'esprit »)⁵⁴⁹ au cœur des narrations pour qu'elles suscitent davantage d'émotion chez les spectateurs. Bien qu'il dise n'en avoir jamais vu ou lu au théâtre, il nous semble que certains passages de narration sont réinvestis par ces figures de proue de la subjectivité énonciative pour en promouvoir autant le caractère pathétique que l'effet rhétorique.

Parmi celles-ci, l'on relève le *nous* exclusif qui permet de rattacher la narration à l'autorité de la généralité grâce au recours à la preuve éthique. Ainsi, Othon se justifiant de son amour pour Plautine auprès de son ami Albin qui émet quelques doutes à ce sujet, assure par l'emploi de cette figure un transfert entre la proposition et la narration de la cause :

Ceux qu'on voit s'étonner de ce nouvel amour
N'ont jamais bien conçu ce que c'est que la cour.
Un homme tel que **moi** jamais ne s'en détache,
Il n'est point de retraite ou d'ombre qui le cache,
Et si du souverain la faveur n'est pour lui,
Il faut, ou qu'il périsse, ou qu'il prenne un appui.
Quand le monarque agit par sa propre conduite,
Mes pareils sans péril se rangent à sa suite,
Le mérite et le sang **nous** y font discerner ;
Mais quand le potentat se laisse gouverner,
Et que de son pouvoir les grands dépositaires

⁵⁴⁹ Notre interprétation de ce passage de d'Aubignac se fait au regard du classement des figures du discours par Fontanier : l'apostrophe et l'hyperbole sont classées parmi les figures de style mais les imprécations appartiennent aux figures de pensée.

N'ont pour raison d'état que leurs propres affaires,
 Ces lâches ennemis de tous les gens de cœur
 Cherchent à **nous** pousser avec toute rigueur,
 À moins que **notre** adroite et prompte servitude
Nous dérobe aux fureurs de leur inquiétude.
 Sitôt que de Galba le sénat eut fait choix.
 Dans **mon** gouvernement **j'**en établis les lois,
 Et **je** fus le premier qu'on vit au nouveau prince
 Donner toute une armée et toute une province :
 Ainsi **je me** comptais de ses premiers suivants.

(Corneille, *Othon*, I, 1, v. 15-35)

Après une amorce du sujet mettant en valeur la P1 sous sa forme tonique, Othon annonce le but de son discours : prouver qu'il est victime des lois contraignantes qui pèsent sur le cœur des membres de l'entourage de l'empereur. À partir de « quand » (v. 22), il entre dans une narration en introduisant une entité plus générale « mes pareils » (v. 23) qu'il inclut dans la suite de sa tirade à son énonciation en recourant à un *nous* exclusif pour narrer les vicissitudes pesant sur les cœurs des membres de la garde rapprochée de l'empereur. Le style sentencieux gagne la réplique et pose quelques jalons à une argumentation sur l'incompatibilité du service du pouvoir et de l'amour. La narration des malheurs adopte grâce à l'emploi de ce *nous* la tonalité d'une lamentation, transitant avec plus de naturel vers le récit à proprement dit de l'histoire de l'orateur qui revient à la P1 (à partir du v. 32). À la faveur de cette transition par le *nous* exclusif, la narration excède le cas particulier et rattache le contenu du récit à la loi générale, au bénéfice d'une plus grande force de conviction de la tirade. La narration peut alors mieux toucher les cœurs car elle se sert des indices de subjectivité comme des jalons argumentatifs.

Pour l'orateur qui, outre la persuasion de son interlocuteur principal, cherche à démontrer l'implication des autres personnages présents sur scène dans les faits qu'il rappelle, le recours aux marqueurs de l'intersubjectivité sert sa narration. Héraclius procède la sorte lorsqu'il révèle à tous la vérité sur son identité et celle de Martian, il demande à Phocas de reconnaître Martian pour son fils et de le rejeter. Pour ce faire, il doit prouver à l'empereur qu'il a été victime d'une machination qui visait à affaiblir son pouvoir et à lui nuire, afin de susciter son indignation. Le passage à la narration se distingue alors du reste de la tirade par son recours à toutes sortes de réalisations pronominales afin de démontrer l'implication de chaque protagoniste dans le récit des preuves et d'emporter l'adhésion de son destinataire pour contrer le mensonge du billet laissé par l'empereur Maurice :

Si ce billet fut vrai, **Seigneur**, il ne l'est plus :
J'étais Léonce alors, et **j'**ai cessé de l'être
 Quand Maurice immolé n'en a pu rien connaître.
 S'il laissa par écrit ce qu'il avait pu voir,
 Ce qui suivit sa mort fut hors de son pouvoir.
Vous portâtes soudain la guerre dans la Perse,

Où **vous** eûtes trois ans la fortune diverse ;
 Cependant Léontine, étant dans le château
 Reine de **nos** destins et de **notre** berceau,
 Pour **me** rendre le rang qu'occupait **votre** race,
 Prit Martian pour elle, et **me** mit en sa place ;
 Ce zèle en **ma** faveur lui succéda si bien,
 Que **vous-même** au retour **vous** n'en connûtes rien,
 Et ces informes traits qu'à six mois à l'enfance
 Ayant mis entre **nous** fort peu de différence,
 Le faible souvenir en trois ans s'en perdit.
Vous prîtes aisément ce qu'elle **vous** rendit ;
Nous vécûmes tous deux sous le nom l'un de l'autre,
 Il passa pour son fils, **je** passai pour le **vôtre**,
 Et **je** ne jugeais pas ce chemin criminel
 Pour remonter sans meurtre au trône paternel.

(Corneille, *Héraclius*, IV, 3, v.1246-1266)

Alors que la suite du discours opère un retour vers une discursivité partagée entre la P1 et la P2, dont la transition s'opère en outre par la répétition de l'apostrophe « Seigneur » (v. 1269) ; ici, le récit inclut des stratégies persuasives en mettant en tension les trois rangs personnels. Aux occurrences de P1 sujets des verbes (v. 1247 et 1264) quand il s'agit de prouver la culpabilité de celui qui sait mais n'a rien dit sciemment encadrant le récit, s'opposent les « me » (v.1255-1256) objets du centre du récit qui le dépeignent en victime⁵⁵⁰. La narration qui semblait initialement dévolue à démontrer la culpabilité du locuteur amorce un virage pathétique par le recours insistant au *nous* inclusif qui convoque Martian sur la scène rhétorique. La dernière mise à part (v. 1263), les marques de cette P4 prennent place dans des phrases soulignant non seulement la communauté de vie existant entre eux mais également leur ressemblance de telle sorte que l'interlocuteur soit saisi par la double implication de ces faits. Parallèlement, l'emploi insistant des pronoms de la P5 intègre une part d'accusation à ce récit. Non content de placer ce pronom en début de vers en position de sujet de verbes pour rappeler son absence et sa responsabilité quant à la délégation de l'éducation de son fils, Héraclius a recours au pronom personnel renforcé « vous-même » (v. 1258) pour souligner combien l'interlocuteur s'est laissé berné par l'interversion. Accusé en creux d'avoir été incapable de reconnaître son propre fils, Phocas n'est pas interpellé gratuitement dans ce récit. Au-delà d'une réponse stylisée à l'exigence de vivacité de la narration dramatique, Héraclius use des ressorts de la personnalisation du dialogue pour mener, sous couvert d'un discours d'auto-accusation, une argumentation qui met en cause son interlocuteur principal au cœur même d'une narration des faits. Dès lors, ce discours entremêle proposition, narration et confirmation.

⁵⁵⁰ Pourtant plus discrets que les pronoms sujets, ils acquièrent une dimension persuasive car ils emportent finalement l'adhésion de Phocas qui plaindra la victime que fut Héraclius dans la suite de la scène au lieu de le condamner pour lui avoir dissimulé si longtemps la vérité.

Ainsi, s'éloignant du modèle rhétorique pour tendre vers un patron conversationnel, la narration, lieu classique de la dépersonnalisation du discours, où les preuves éthiques et pathétiques sont normalement mises de côté pour se concentrer sur la vérité des faits, se trouve réinvestie par les marques propres au dialogisme théâtral, soit pour revivifier une tirade languissante et redonner du dynamisme à l'action, soit simplement pour contrevenir à l'artificialité des partitions rhétoriques et lisser les transitions d'une partie à l'autre.

III. La *confirmatio* : articulation de la preuve éthique au raisonnement logique

Au sein de cette partie, l'orateur doit fournir les preuves que ce qu'il a avancé dans la narration est vrai. Il s'agit d'une phase particulièrement démonstrative, les arguments reposent sur la mobilisation de lieux rhétoriques dont plusieurs sont encodés par les marques de la désignation de soi. Qu'on la comprenne dans un sens général (en tant que partie amplifiant les arguments annoncés dans la proposition) ou dans un sens spécifique (l'inverse de la réfutation dans le genre judiciaire ou bien le premier avis dans le genre délibératif), la confirmation est affirmative et constitue surtout, pour l'orateur, le cœur de son raisonnement (Molinié 1992, 89). Il mobilise ainsi dans cette partie des lieux plutôt que de compter sur des techniques argumentatives précises. Néanmoins, l'exigence de persuasion qui préside à ce passage demande à l'orateur de ne pas s'appuyer exclusivement sur l'énoncé de ses qualités, il doit prendre en compte le caractère de celui auquel il parle pour affûter ses arguments en fonction. En tant que pièce maîtresse de la démonstration, la confirmation doit être remarquable et remarquée : John Bulwer et l'abbé Breton recommandent de souligner cette partie par des gestes plus pressés et plus vifs (Chaouche 2001, 66).

Néanmoins, l'on réalise que l'argumentation contenue dans les tirades tragiques est souvent dévoyée par une dérive passionnelle. L'orateur, en s'efforçant de toucher son interlocuteur, tord son argumentation qui tend alors vers la persuasion et l'exigence de logique est mise de côté. L'on peine alors à reconnaître l'association entre faits et preuves. La confirmation dans l'écriture tragique se distingue des autres parties en ce que l'orateur la garantit par des moyens *a priori* incompatibles, à savoir l'exacerbation de la logique de son raisonnement et en même temps, la subjectivité de sa parole.

A. Les ressorts désignatifs de la preuve éthique

Une argumentation personnalisée s'appuie ainsi sur les preuves éthiques, qui ressortent parfois de la personne du locuteur, souvent de celle de l'interlocuteur en fonction du but visé par le discours. L'argumentation est soutenue par une exploitation de la prédicativité propre aux expansions pronominales. Ainsi, en employant la forme pronominale tonique de la personne désignée, l'orateur montre vouloir la mettre en valeur tout en effectuant une argumentation à son sujet⁵⁵¹.

Celle-ci se réalise dans les marques de l'interlocution lorsque l'orateur tire de la narration une argumentation qui applique les faits précédemment énoncés sous forme dépersonnalisée à la personne de l'interlocuteur. Par exemple, les réponses aux demandes de conseil d'Attila au début de la tragédie de Corneille adoptent ce format précis. Valamir transite de la sorte :

Un grand destin commence, un grand destin s'achève :
L'empire est prêt à choir, et la France s'élève ;
L'une peut avec elle affermir son appui,
Et l'autre en trébuchant l'ensevelir sous lui.
Vos devins **vous** l'ont dit ; n'y **mettez** point d'obstacles,
Vous qui n'avez jamais douté de leurs oracles :
Soutenir un état chancelant et brisé,
C'est chercher par sa chute à se voir écrasé.
Appuyez donc la France, et **laissez** tomber Rome ;
Aux grands ordres du ciel **prêtez** ceux d'un grand homme :
D'un si bel avenir **avouez vos** devins,
Avancez les succès, et **hâtez** les destins.

(Corneille, *Attila*, I, 2, v. 141-152)

Le premier quatrain de cet extrait retranscrit la fin de la narration des faits (v. 141-144). Ensuite, le raisonnement se fonde sur les faits annoncés par les oracles auxquels est justement opposée la preuve éthique développée dans la subordonnée relative explicative complétant le pronom personnel « vous » (v. 146). Celle-ci fournit une cause qui autorise l'emploi des exhortations du dernier quatrain qui ont pour objet tous les éléments cités précédemment comme faits au sein de la narration (« la France » vers. 142 et 149, « l'empire » vers 142 et « Rome » vers 149, « destin » vers 142 et 152).

Il semble donc que c'est en personnalisant au maximum les preuves fournies dans la *confirmatio* que l'orateur parvient à emporter l'adhésion de son auditoire. Ainsi, lorsque Dircé s'efforce de convaincre son amant Thésée que mourir est la solution la plus propre à sa situation,

⁵⁵¹ Le mécanisme argumentatif à l'œuvre dans les expansions prédictives des pronoms est détaillé au chapitre 5, I.

elle fait montre d'une certaine habileté rhétorique car en guise de narration, elle rappelle les exploits de Thésée qui n'a jamais pensé qu'à la gloire de son peuple. C'est à partir de cet exemple qu'elle justifie sa posture qu'elle souhaite être à l'égale de la sienne :

Quand **vous** avez puni Damaste et Périphète,
Sinnis, Phaea, Sciron, que faisiez-**vous**, **seigneur**,
Que chercher à périr pour le commun bonheur ?
Souffrez que pour la gloire une chaleur égale
D'une amante aujourd'hui **vous** fasse une rivale.
Le ciel offre à **mon** bras par où **me** signaler :
S'il ne sait pas combattre, il saura **m'**immoler ;
Et si cette chaleur ne **m'**a point abusée,
Je deviendrai par là digne du grand Thésée.
Mon sort en ce point seul du **vôtre** est différent,
Que **je** ne puis sauver mon peuple qu'en mourant,
Et qu'au salut du **vôtre** un bras si nécessaire
A chaque jour pour lui d'autres combats à faire.

(Corneille, *Œdipe*, II, 4, v. 696-708)

Cherchant à lui prouver qu'il lui est nécessaire de devenir sa rivale politique (v.699-200), la narration (v. 696-698) enchaîne logiquement sur l'argumentation selon un transfert qui est marqué par les personnes interlocutives. Du « vous » de la narration (v.696-698), Dircé passe à la confirmation en recourant au « je » (v. 701-708) et ne revient au « vôtre » (v. 705) que pour marquer la limite du parallèle. Au lieu de prouver cette nécessité en recourant à des termes abstraits, Dircé personnalise son discours pour le rendre plus convaincant en recourant à une preuve éthique doublement fondée : « votre exemplarité inspire et cause la mienne ».

La confirmation est donc le lieu de la division où pour emporter l'adhésion de l'auditoire, le personnage doit lui démontrer qu'il détient en lui-même les clefs de ce succès. Personnaliser son argumentation à outrance assure d'une part de ne pas dérouter le destinataire, d'autre part, de le persuader en le désignant comme acteur de la décision qui sera prise à l'issue du discours. Généralement fondé sur des preuves éthiques contenant en creux ce discours (« vous êtes capable de prendre la bonne décision eu égard à vos qualités reconnues de tous »), un argumentaire réussi s'appuie également sur la preuve pathétique :

Craignez de hasarder, pour être trop auguste,
Et le trône, et la vie, et le titre de juste ;
Si **mes** vives douleurs ne **vous** peuvent toucher,
Ni la perte d'un fils qui **vous** était si cher :
Ni l'horrible penser du coup qui vous la coûte,
Voyez, voyez le sang dont ce poignard dégoûte ;
Et s'il ne **vous émeut**, sachez où l'on l'a pris,
Votre fils l'a tiré du sang de **votre** fils ;

(Rotrou, *Venceslas*, IV, 6, v. 1403-1410)

Au cours de cette longue scène où Cassandre va implorer le roi à grand renfort d’apostrophes⁵⁵², elle demande au roi de lui rendre justice en condamnant son fils Ladislas qui a tué son frère Alexandre. Durant une longue narration, elle rappelle non seulement l’histoire de sa famille liée depuis des générations à celle du roi, mais également le meurtre d’Alexandre. Pour engager le roi à prendre une décision meurtrière contre son propre fils, elle recourt aux stratégies classiques de la persuasion, comme la peur suggérée par l’impératif du vers 1403 et surtout, ayant pourtant attaqué sur une preuve éthique à valeur épideictique (« pour être trop auguste » vers 1403), elle accumule ensuite les preuves pathétiques thématissant le spectacle de sa douleur (v. 1405), le rappel du deuil (v. 1406) et la trahison du prince (v. 1407). Fondée sur une mise en scène pathétique, l’argumentation prend une valeur spectaculaire au tournant du vers 1408 grâce à la monstration du « poignard » qu’elle associe à la P5 *via* les déterminants possessifs du vers 1410. Selon une manière qui n’est propre qu’à Rotrou, la cause éthique – ici, l’image d’un roi juste et humain – est mise en tension avec une série de preuves pathétiques qui impliquent la P5 pour garantir le lien logique entre les deux.

En revanche, lorsque l’argumentation est portée par un personnage de second plan, comme c’est le cas d’Éphestion missionné par Alexandre pour conclure avec les deux rois indiens un pacte de non-agression, la stratégie adoptée est d’amplifier l’image de puissance de l’adversaire (Racine, *Alexandre le Grand*, II, 2, v. 445-472). Le discours commence directement sur la proposition :

Avant que le combat qui menace **vos** têtes,
 Mette tous **vos** États au rang de **nos** conquêtes,
 Alexandre veut bien différer ses exploits,
 Et **vous** offrir la paix pour la dernière fois. (v. 445-448)

L’*ethos* du locuteur ne tient que sur l’autorité qui lui est confiée par Alexandre absent. Exceptionnellement, ce discours ne contient aucune marque de P1. Après une narration (v. 449-460) de ce qui aurait pu leur arriver si Alexandre les avait envahis comme les autres pays qu’il a traversés, il en vient au cœur de son raisonnement : démontrer à quel point ses interlocuteurs sont responsables de leur destin s’ils consentent à ce pacte.

Mais vous-mêmes trompés d’un vain espoir de gloire,
N’allez point dans ses bras irriter la Victoire ;
 Et lorsque son courroux demeure suspendu,
Princes, contentez-**vous** de l’avoir attendu.
 Ne **différez** point tant à lui rendre l’hommage,
 Que **vos** cœurs, malgré **vous** rendent à son courage,
 Et recevant l’appui que **vous** offre son bras,

⁵⁵² Pour la valeur rhétorico-stylistique de l’apostrophe qui initie ce discours, voir son analyse au chapitre 4, I, A, ii.

D'un si grand défenseur **honorez vos** États. (v. 461-468)

La conjonction de coordination employée en adverbe de phrase marque l'entrée dans l'argumentaire d'Éphestion ; celle-ci repose sur une mise en parallèle du « courroux » (v.463) d'Alexandre, de son « courage » (v.466) et de son « bras » (v.467) avec les pouvoirs des interlocuteurs représentés dans les procès à l'impératif. Bien que ceux-ci ne soient pas affublés des mêmes termes désignant la force et le courage, Éphestion s'efforce de les désigner comme proactifs dans cette démonstration. En les évoquant autant dans des formes emphatiques telles que le pronom renforcé (v. 461) et l'apostrophe par l'appellatif respectueux (v. 464) que *via* des impératifs qui exhortent à la soumission (v. 462, 464 et 468) ou des pronoms personnels en position d'objet (v. 464, 467), Éphestion sature sa réplique de références à l'allocutaire. La subtile distribution qu'il effectue veut prouver que cette P5, destinataire de l'argumentation, est autant volontaire pour que contrainte à céder. Ce processus est synthétisé dans le quatrain qui constitue la fin de la tirade et se clôt sur l'exposé d'une alternative – proposition la plus contraignante qui soit :

Voilà ce qu'un grand roi veut bien **vous** faire entendre,
Prêt à quitter le fer, et prêt à le reprendre.
Vous savez son dessein. **Choisissez** aujourd'hui,
Si **vous** voulez tout perdre, ou tenir tout de lui. (v. 469-472)

Bien que la contrainte sous forme de conclusion soit divisée dans l'enjambement, qui paraît l'assouplir en ne l'enfermant pas dans le cadre restreint du vers, elle n'en demeure pas moins réelle.

Insister sur les pouvoirs de l'interlocuteur est un recours des confidents lorsqu'ils veulent convaincre le personnage d'une décision. Antiochus venant d'annoncer à Arsace son désir de quitter Rome, sachant que son amour pour Bérénice est impossible, écoute malgré tout le contre-discours de son confident. Avec la même civilité qu'Éphestion, Arsace formule sa proposition dans deux phrases interrogatives partielles (Racine, *Bérénice*, I, 3, v. 98-99) qui mettent en doute le choix du roi en évitant d'affirmer trop directement le désaccord. Toute latence est laissée à la narration qui revient, avec force pronoms de P5 à valeur élogieuse sur les exploits accomplis (v. 100-114) tout en rappelant que Titus est redevable à Antiochus de ses victoires. Il en vient alors à la confirmation proprement dite, qui se fait plus affirmative que la proposition :

Voici le temps, **Seigneur**, où **vous** devez attendre
Le fruit de tant de sang qu'ils **vous** ont vu répandre.
Si, **pressé du désir de revoir vos États**,
Vous vous laissez de vivre où **vous** ne régniez pas,
Faut-il que sans honneur l'Euphrate **vous** revoie ?

Attendez pour partir que César **vous** renvoie
Triomphant, et chargé des titres souverains
Qu'ajoute encore aux rois l'amitié des Romains. (v. 115-122)

L'apostrophe souligne l'entrée dans une autre partie de la division pour s'assurer que l'interlocuteur est attentif à ce qui constitue le cœur de l'argumentation. Visant à prouver la puissance d'Antiochus et combien Titus lui est redevable pour l'engager à rester à Rome l'ensemble de cette démonstration implique dans l'énonciation son sujet. Arsace alterne ainsi entre des procédés d'insistance telle la mise en valeur tonale des pures marques de l'adresse comme l'apostrophe et les pronoms sujets « vous » (v. 115 et 118) et l'emphase informative prodiguée par la prédication adjectivale, au service d'une description épideictique à visée persuasive (v. 117 et 121-122). Le raisonnement s'organise de la sorte : les groupes adjectivaux « pressé du désir de revoir vos états » ou « triomphant, et chargé de titres souverains [...] » fournissent des preuves éthiques à la cause défendue, celle d'un *vous* glorieux qui ne doit pas quitter Rome à la sauvette. Ainsi, la reformulation de la proposition au vers 120 « Attendez pour partir que César vous renvoie » résume un argumentaire fondé sur des preuves éthiques en réutilisant une énonciation semblable. En redorant le blason de la P5, Arsace parvient à construire un discours convaincant parce que son raisonnement avance en toute logique les preuves de cette glorification.

Dans ce dernier passage, l'on voit combien les prédications attachées aux pronoms personnels véhiculent une argumentation fondée sur les preuves éthiques au sujet de ces mêmes personnes. Ainsi, les tirades tragiques à vocation rhétorique se distinguent en s'appuyant davantage sur les ressources internes des personnages que sur des causes abstraites. Le cœur d'une confirmation réussie au sein d'un discours cherchant à emporter l'adhésion de son auditoire repose donc sur une savante personnalisation du discours qui mêle désignation et prédication éthique tout en conservant une structure logique.

B. Le succès de la forme syllogistique

Au sein de la *confirmatio*, syllogismes et enthymèmes demeurent les structures privilégiées par les auteurs parce que le principe directeur de cette partie de la division est la logique (Lamy 1998, 425). Le syllogisme, en tant qu'« argument de qui la conclusion dépend de deux propositions mises en ordre » (Bary 1665, 117) repose sur des énoncés dépersonnalisés toujours vrais qui prennent la forme de sentence que l'écriture tragique ne systématise pas. En revanche, l'enthymème, reposant sur des prémisses probables (Molinié 1992, 133) et non pas vraies, se prête davantage à un raisonnement personnalisé, bien qu'Aristote ne les recommande

pas dans les cas où l'orateur cherche à produire une émotion ou à exprimer le caractère (Aristote 2007, III, 17, 515). L'enthymème travaillant le sous-entendu (Bary 1665, 22), il dissimule sa structure rhétorique la rendant plus malléable et donc davantage propre à l'écriture littéraire : « L'enthymème est un véritable syllogisme dans l'esprit, parce qu'il supplée la proposition qui n'est pas exprimée, mais il est imparfait dans l'expression, & ne conclut qu'en vertu de la proposition sous entendue » (Le Gras 1671, 144). Les rhétoriciens recommandent d'en user lorsque l'orateur vise une éloquence admirable⁵⁵³.

Il s'agit d'un type de raisonnement qui se marie très bien avec l'emploi des impératifs. Il peut manquer l'une des prémisses, mais la conclusion sous forme d'exhortation rend apparente cette troncature. Par exemple, lorsque Mardochée tente de convaincre Esther de défendre la cause du dieu des juifs, il a recours à ce procédé, signalé comme exemple d'enthymème par Fontanier (2009, 384) : « Quoi ! lorsque **vous** voyez périr votre patrie, / Pour quelque chose encore **vous** comptez **votre** vie ? » (Racine, *Esther*, I, 3, v. 275-276). Soutenu par la scansion des pronoms d'adresse qui dirigent la réflexion, l'enthymème rapproche ici deux propositions cherchant à créer la surprise de l'interlocutrice trois fois désignée par leur paradoxe. Le raisonnement pourrait être reformulé ainsi⁵⁵⁴ :

Prémisse majeure : « La patrie est en train de périr »

Prémisse mineure : « Or seule vous Esther pouvez la sauver »

(Conclusion : « Vous devez la sauver au mépris de votre vie »)

Grâce aux outils de la personnalisation du discours, le paralogisme est rendu sensible et tout en restant une preuve technique, il recourt à des arguments éthiques.

La structure enthymémique promet alors une réévaluation du style pointu de Rotrou (Morel 2007, 291-318) qui repose sur une chute implicite. Au cours de la longue scène d'exposition de *Crisante*, le général Manilie confie à son lieutenant Cassie la garde de la reine Crisante, leur otage. Une fois le général parti, Cassie laisse éclater bruyamment sa joie retenue lors de l'annonce de cette mission. Son ami Cléodore tente de modérer ses transports et s'engage

⁵⁵³ À grand renfort d'exemples tirés entre autres du théâtre de Sénèque et de comparaisons entre syllogismes et enthymèmes, le manuel à destination de l'éloquence judiciaire de Bretteville célèbre les vertus oratoires de l'enthymème dans ces mots : « Cette manière d'argument est plus propre pour l'Eloquence, parce qu'une des principales beautés du discours est d'être plein de sens ; & de donner occasion à l'esprit de former une pensée plus étendue que n'est l'expression » (1689, 96-98).

⁵⁵⁴ D'autres reformulations sont possibles sachant que la conclusion sous-entendue dans l'enthymème demeurera la même.

ainsi un débat entre eux presque exclusivement porté par une P4 à la référence indécidable : « Mais lors que **nous** tramons **notre** perte visible, / Il faut pour **nous** dompter essayer le possible » (Rotrou, *Crisante*, I, 1, v. 105-106). Tout d’abord, un commentaire sur la sélection de la P4 s’impose. Si Cléodore s’exprime ici en son nom propre, le *nous* de majesté lui confère une autorité et en même temps, lui évite de viser le lieutenant Cassie : l’on aurait ici un emploi assez original de *softener* parce qu’il feint de parler de lui. Toutefois, une interprétation de ce distique en *nous* inclusif reste la plus plausible. En s’incluant à cette désignation, il confirme à son lieutenant que ses sentiments sont humains et que lui aussi pourrait les partager. Au milieu d’un passage argumentatif, le *nous* inclusif reste une voie moyenne là où le *nous* exclusif verserait dans la sentence. D’autre part, le format même de cette argumentation en deux vers retient notre attention en ce qu’il s’avère commode de le lire comme un syllogisme tronqué. Celui-ci est soutenu par le sens référentiel volontairement généralisant de la personne grammaticale employée en énallage, ainsi que par le jeu sur les modalités d’énoncé : aléthique, grâce à l’emploi du présent étendu et déontique à travers l’usage de la formule impersonnelle « il faut » (v. 106). En d’autres termes, la formule condense en un distique un raisonnement plus vaste. Il se pourrait qu’ici la troncature concerne la conclusion, laissée en suspens pour ménager la face de Cassie. Habilement, Cléodore se réfugie derrière ce raisonnement apparemment général et n’emploie plus dans ce passage de l’argumentation la P5 pour dérouler un raisonnement qui ménage la *face* d’un interlocuteur dont l’on comprend immédiatement qu’il est gouverné par ses émotions.

Enfin, l’on peut reconnaître cette forme du raisonnement argumentatif à une subtile disposition des pronoms en lien avec la modalité interrogative. Le raisonnement n’est alors plus fondé sur le cas général, il ne prend comme prémisses que le cas particulier et suspend la conclusion du fait de la modalité interrogative. *Tite et Bérénice* de Corneille offre plusieurs exemples d’un tel procédé. À la fin de la tragédie, alors que Domitie vient le confronter afin qu’il l’éclaircisse sur sa situation, Tite lui demande de lui laisser un peu de délai et défend sa posture délicate dans ces termes :

**Moi, qui n’ai que les dieux au-dessus de ma tête,
 Qui ne vois plus de rang digne de ma conquête,
 Du trône où **je me** siedo, puis-**je** aspirer à rien
 Qu’à posséder un cœur qui n’aspire qu’au **mien** ?**

(Corneille, *Tite et Bérénice*, V, 2, v. 1515-1518)

Au sein d’un plaidoyer énoncé pour sa cause, dans l’espace restreint du quatrain, Tite s’appuie sur le lieu de la pitié (Goyet 2017, 80) en antéposant le pronom tonique de P1 duquel il fait dépendre la prémisses mineure de son raisonnement. La thématization du pronom à gauche

associée à l'incertitude de l'interrogative amplifie l'effet pathétique de cet argument éthique. L'on peut alors décomposer comme suit l'enthymème :

Prémisse mineure : « À un empereur aucune conquête ne résiste »

Prémisse majeure : « Or, un cœur me résiste »

(Conclusion : « Ce cœur ne doit pas me résister »)

La logique de ce raisonnement est adoucie par les marques de personnalisation, la modalité interrogative et la construction stylistique de la prémisse mineure qui émane d'un « moi » (v. 1515) pathétique. L'interrogation totale qui sert de conclusion au raisonnement souligne l'incohérence des faits au regard de la logique. Cette structure a été utilisée à peu près à l'identique un peu plus haut dans la pièce dans un contexte toutefois moins interactionnel puisqu'alors Tite s'entretient avec son confident Flavian. L'argumentation enthymémique vise davantage soi que l'autre :

**Moi qui seul des Césars me vois en ce haut rang,
Sans qu'il en coûte à Rome une goutte de sang,
Moi que du genre humain on nomme les délices,
Moi qui ne puis souffrir les plus justes supplices,
Pourrais-je autoriser une injuste rigueur,
À perdre une héroïne à qui **je** dois **mon** cœur ?** (II, 1, v. 433-438)

Dans la veine d'un style emphatisant la P1 remarquable chez Corneille en particulier, dans les tragédies de Racine dans une moindre mesure⁵⁵⁵, la prémisse mineure est ici reformulée deux fois, pour enchaîner sur une conclusion suspensive.

La forme enthymémique que prend régulièrement le raisonnement coule la preuve éthique dans une argumentation aux ressorts logiques, lui conférant une plus grande force persuasive. Les marques d'adresse et de désignation de soi servent de balises à l'enquête argumentative notamment quant au transfert du général au particulier ou bien elles enclenchent le raisonnement selon un style incarné où la subjectivité garantit la vérité des faits.

C. Les effets rhétoriques du *nous*

Il y a de certains tours et de certaines manières de proposer un raisonnement qui font autant que le raisonnement même, qui obligent l'auditeur de s'appliquer, qui lui font apercevoir la force d'une raison, qui augmentent cette force, qui disposent son esprit, le préparent à recevoir la vérité, le dégagent de ses premières passions, et lui en donnent de nouvelles. (Lamy 1998, 426-27)

⁵⁵⁵ Clytemnestre, lorsqu'elle tente de dissuader Agamemnon de sacrifier Iphigénie, utilise cette structure de façon plus ramassée que chez Corneille : « Et **moi, qui l'amenai triomphante, adorée, / Je m'**en retournerai seule et désespérée ? » (Racine, *Iphigénie*, 1301-1302). La prémisse majeure manque ici mais l'interrogation crée une suspension de vérité similaire à celles observées chez Corneille.

Comme dans la narration, excéder sa personne en employant l'une des trois réalisations référentielles du *nous* (inclusif, exclusif, majesté) confère un surcroît d'autorité à l'argumentation. Il s'agit d'une des « forces » linguistique qu'use l'orateur pour imprimer une même puissance à son raisonnement. Néanmoins, l'effet de surplomb prodigué par le *nous* consiste également en une feinte. Par ce biais, l'orateur évite d'assumer seul l'entière vérité de l'argumentation. Il convoque une assemblée imaginaire ou réelle qui agrée ses décisions, au sein de laquelle il peut s'exprimer.

Comme nous l'avons vu dans l'extrait de *Crisante* (voir *supra*), les différentes formes du *nous* permettent à l'orateur de s'engager sur la voie de la persuasion dissimulé sous un masque énonciatif. Elles n'interviennent dans la confirmation que pour adoucir la portée trop directe d'une P5 qui court le risque d'être comprise comme une offense notamment lorsque son anaphore forme le squelette de l'argumentation. L'on se propose ici d'étudier les diverses réalisations figurales du pronom de P4 au cœur de la confirmation car elles consistent en des armes puissantes au service d'une démonstration de la vérité.

i. Nous exclusif : de la sentence à la disputatio

Avec un *nous* exclusif aux contours vagues, le personnage qui argumente fait mine de se dissimuler derrière la vérité générale. Le *eux* que contient le *nous* ne renvoie pas nécessairement à un membre du personnel de la pièce mais plus généralement à une communauté vague, que l'on suppose composée de personnes partageant les intérêts de l'orateur, tout du moins dans le cadre restreint de la confirmation. L'emploi de ce pronom confère alors un style sentencieux⁵⁵⁶ au raisonnement⁵⁵⁷, comme en témoigne cet échange entre Émilie et Cinna. Le chef de la conjuration préférerait éviter d'en venir à tuer Auguste comme exigé en tant que rançon pour son amour. Tous deux débattent sur leur sort respectif pour savoir lequel se trouve dans la condition d'un esclave :

⁵⁵⁶ Voir chapitre 6, III, B.

⁵⁵⁷ À ce sujet, des transferts entre le pronom *on* et le pronom *nous* confirme le style sentencieux :

Quand *on* a commencé de se voir malheureuse,
Rien ne s'offre à **nos** yeux qui ne fasse trembler :
La plus fausse apparence a droit de **nous** troubler ;
Et tout ce qu'*on* prévoit, tout ce qu'*on* s'imagine,
Forme un nouveau poison pour une âme chagrine.

(Corneille, *Suréna*, I, 1, v. 110-114)

Si l'on considère que cette occurrence est un *nous* exclusif, la réplique constitue un argument dans le cadre de la justification de la douleur ressentie par Eurydice. L'hésitation pronominale souligne les réticences de l'orateur à verser dans une énonciation sentencieuse. Elle la repersonnalise par touches discrètes afin de la rendre plus efficace.

C'est l'être [esclave] avec honneur que de l'être d'Octave ;
 Et **nous** voyons souvent des rois à **nos** genoux
 Demander pour appui tels esclaves que **nous** ;
 Il abaisse à **nos** pieds l'orgueil des diadèmes,
 Il **nous** fait souverains sur leurs grandeurs suprêmes ;
 Il prend d'eux les tributs dont il **nous** enrichit,
 Et leur impose un joug dont il **nous** affranchit.

(Corneille, *Cinna*, III, 4, v. 982-988)

La proposition de l'argumentation citée au vers 982 est justifiée dans les vers suivants par l'inclusion de Cinna dans une communauté composée d'autres chefs militaires comme lui pour décrire et justifier cette paradoxale soumission à Octave, que condamne Émilie. L'énoncé au présent étendu renforce l'effet sentencieux de ce passage. Si serait inexact de parler d'une sentence puisque le discours qui la contient est personnalisé, l'on convient avec Bernard Beugnot que le style sentencieux qui caractérise ces quelques vers est responsable de sa portée argumentative qui ne se limite pas au plaquage de leçons mais nourrit ici, comme ailleurs chez Corneille, une *diputatio* ou *controversia* (1994, 328), c'est-à-dire un débat qui trouve son sens dans mais aussi excède la situation d'énonciation.

À ce stade de l'argumentation où il s'agit de démontrer la vérité, les phrases en *nous* exclusif représente un moyen terme entre *je* et *eux*, œuvrant à une personnalisation qui paraît moins subjective. Avec le *nous* exclusif, la démonstration semble se fonder sur la vérité générale tout en dynamisant un discours sentencieux que l'on accuse souvent d'être trop ornemental (Beugnot 1994, 328). Pour plus d'efficacité, les phrases en *nous* adoptent souvent le format du distique qui leur offre une plus grande autonomie vis-à-vis du reste de l'argumentation. Alors que Thésée cherche à la mettre en défaut et qu'elle rejette la perspective de considérer Hippolyte comme un perfide, Aricie met le roi en garde dans ces termes :

Cessez ; repentez-vous de **vos** vœux homicides.
Craignez, Seigneur, craignez que le ciel rigoureux
 Ne **vous** haïsse assez pour exaucer **vos** vœux.
 Souvent dans sa colère il reçoit **nos** victimes.
 Ses présents sont souvent la peine de **nos** crimes.

(Racine, *Phèdre*, V, 3, v. 1434-1438)

La sentence dans les deux derniers vers exprimée à l'aide d'une P4 originellement exclusive vient garantir le bienfondé des exhortations qui la précèdent. La sentence se prêtant

parfaitement au cas particulier de Thésée, le *nous* tend ici vers l'inclusivité et invite ainsi à poursuivre le débat entre l'orateur et son interlocuteur.

Bien intégrée dans une argumentation à laquelle elle répond, la sentence exprimée à travers un *nous* exclusif consiste en un des moyens les plus efficaces pour garantir la vérité du propos sans pour autant mettre la preuve éthique complètement de côté. Incluant l'orateur et répondant au caractère de l'interlocuteur, elle joue des ambiguïtés entre une interprétation inclusive et exclusive au profit d'un effet oratoire qui transcende les limites de la scène. Malgré leur effet quelque peu figé, ces formules généralisantes relancent le débat au cœur de l'argumentation, d'une part parce qu'elles créent une tension entre le fait et la preuve qu'elles fournissent, d'autre part parce qu'étant énoncés à l'aide d'une P4 exclusive, elles ouvrent la voie au débat en laissant entrebâillée la porte de la subjectivité.

ii. *Emporter l'adhésion avec un nous inclusif*

En incluant l'auditoire direct sans détour, la subjectivité d'un énoncé argumentatif formulé à l'aide d'un *nous* inclusif est davantage assumée par l'orateur. Il s'agit alors de montrer que l'interlocuteur est plus qu'impliqué dans l'argumentation comme le thématise Honorie qui cherche à soulever Attila contre Ildione :

Je ne veux point sa mort, ni même sa ruine :
Il est des châtimens plus justes et plus doux,
Qui l'empêcheraient mieux de triompher de **nous**.
Je dis de **nous, seigneur**, car l'offense est commune,
Et ce que **vous m'**offrez des deux n'en ferait qu'une.

(Corneille, *Attila*, IV, 3, v. 1198-1202)

L'objet de son discours étant justement de gagner Attila à sa cause, Honorie procède ici à un commentaire méta-énonciatif comme on en lit rarement dans les tragédies. Celui-ci permet de grossir le trait d'un propos inclusif qui, paradoxalement, souligne l'échec même d'une argumentation ne parvient pas à emporter l'adhésion de son destinataire.

C'est certainement dans le cadre du conseil politique que le *nous* inclusif connaît son plus grand succès car il fait valoir les intérêts du groupe par-delà ceux de l'individu. Lorsqu'Achille tente de convaincre Agamemnon et Ulysse de ne pas accorder trop d'importance à l'oracle qui menace Iphigénie, il fait coïncider cet emploi pronominal avec l'exhortation :

Ah ! Ne **nous formons** point ces indignes obstacles.
L'honneur parle, il suffit, ce sont là **nos** Oracles.
Les Dieux sont de **nos** jours les maîtres souverains.
Mais, **Seigneur, notre** gloire est dans **nos** propres mains.

Pourquoi **nous** tourmenter de leurs ordres suprêmes ?
Ne **songeons** qu'à **nous rendre** immortels comme eux-mêmes,
Et laissant faire au sort, **courons** où la valeur
Nous promet un destin aussi grand que le leur.
C'est à Troie, et j'y cours.

(Racine, *Iphigénie*, I, 2, v. 257-265)

Dans une argumentation fondée sur un parallèle culturel particulièrement bienvenu entre les dieux et les hommes (spécifiquement, les guerriers ici rassemblés), Achille promet une morale de l'action à l'inverse de la passivité réclamée par l'oracle. La série d'exhortations vise à emporter l'adhésion de l'auditoire par le souffle épique qui la commande. L'efficacité de ce détour par l'argumentation inclusive, essentiellement destinée à gagner Agamemnon apostrophé au vers 260, est mimée dans ce retour à la P1 au vers 265 qui fait figure d'exemple illustrant l'argumentation.

L'on réalise alors que le *nous* inclusif au sein d'un discours démonstratif ou judiciaire visant donc l'adhésion est utilisé en raison de ses potentialités substitutives. Ainsi, le *nous* placé au cœur d'une argumentation ayant pour but de faire tomber les barrières amoureuses peut aisément remplacer un *vous* et faire office de *softener*⁵⁵⁸ quand l'orateur emploie une stratégie de persuasion. Consciente de cette potentialité, Eurydice a recours à ce procédé pour se défendre devant Pacorus des soupçons qui pèsent sur elle :

Pensez-y mieux, de grâce ; et **songez** qu'au besoin
Un pas hors du devoir **nous** peut mener bien loin.
Après ce premier pas, ce pas qui seul **nous** gêne,
L'amour rompt aisément le reste de sa chaîne ;
Et tyran à son tour du devoir méprisé,
Il s'applaudit longtemps du joug qu'il a brisé.

(Corneille, *Suréna*, IV, 3, v. 1259-1264)

Les sentences à valeur argumentatives étant introduites après deux formes d'impératif de P5, une première lecture invite à interpréter la P4 comme un *nous* inclusif parce que les préventions exprimées ici conviennent aussi bien à Pacorus qui impose le joug de l'amour qu'à Eurydice qui le subit. Cependant, l'exhortation « songez » (v. 1259) pourrait tout aussi bien formuler une mise en garde adoucie grâce à la substitution d'un faux *nous* inclusif au *vous* qui n'enlèverait rien à sa valeur argumentative. Dans ce cas, le propos conserverait la même gravité que s'il était directement adressé, mais en se jouant de l'ambiguïté référentielle.

Parce justement le *nous* inclusif contient un *je* et un *vous*, il fait parfois office de masque argumentatif tout à fait approprié dans un discours persuasif. Grâce à ce potentiel substitutif, la conjugaison de l'impossible union au sein de la tragédie à des échecs de la rhétorique persuasive

⁵⁵⁸ Voir note 293.

retentit souvent sur cette P4, qui, bien qu'employée pour emporter l'adhésion, ne parvient pas à véritablement inclure son destinataire. Lorsque Pharnace presse Monime de l'épouser et de fuir avec lui, il emploie ce pronom uniquement dans son sens inclusif dans toutes les parties de son argumentation. Mais au cœur de la confirmation, la référence dévoyée de ce pronom devient apparente :

**Maître de cet État que mon père me laisse,
Madame, c'est à **moi** d'accomplir sa promesse.
Mais il faut, **croyez-moi**, sans attendre plus tard,
Ainsi que **notre** hymen presser **notre** départ.
Nos intérêts communs, et **mon** cœur le demandent.**

(Racine, *Mithridate*, I, 3, v. 235-239)

L'empressement de Pharnace se trahit dans son énonciation même. Dans ce passage, la rencontre des intérêts de la P1 et de la P5 est rapidement esquissée aux vers 236-237 pour introduire logiquement la P4 au vers 238. Cependant, la chute sur un GN déterminé par la P1 au vers 239 frise l'hendiadyn⁵⁵⁹ et surtout fait retomber l'intérêt sur la P1, trahissant le dévoiement persuasif de ce *nous* qui masque péniblement le *je*. En transférant ses volontés sur le *nous*, Pharnace pratique un coup de force énonciatif mais il échoue d'une part parce que Monime ne lui fera pas écho lorsqu'elle défendra ses intérêts et d'autre part parce que cet emploi sera mis à mal par l'expression rhétoriquement plus justifiée de Xipharès :

Vivons ou **périssons** dignes de Mithridate,
Et **songeons** bien plutôt, quelque amour qui **nous** flatte,
À défendre du joug et **nous** et **nos** États,
Qu'à contraindre des cœurs, qui ne se donnent pas. (v. 311-314)

Le vrai *nous* inclusif prend naturellement sa place dans la péroration d'un discours adroitement mené qui défend la cause de tous et non pas seulement celle du *je*.

Habilement employé, un *nous* inclusif a vocation à donner une tournure plus démonstrative à l'argumentation qui ne se perd pas dans des considérations générales mais exhibe son adresse. Touchant ainsi aussi bien à la preuve éthique qu'à la preuve pathétique, l'emploi de cette personne combinant l'adresse et la désignation de soi convient très bien à des passages persuasifs. Cependant, ces mêmes qualités sont à l'origine de ses principaux échecs, notamment celui qui repose sur la croyance qu'une union discursive est possible dans la tragédie.

⁵⁵⁹ Une formule plus objective serait « **mon** intérêt et **nos** cœurs ».

iii. *Conférer de l'autorité à son discours : le nous de majesté*

Parce que le *je* prédomine dans le *nous* de majesté qui ne représente pas une pluralité⁵⁶⁰, l'emploi de cette figure convient tout à fait à l'argumentation en faveur d'une morale de l'action. L'engagement du *je* qui s'élève grâce à cette énullage le grandit par et dans son raisonnement.

Fait de discours propre aux rois et aux empereurs pour des raisons historiques⁵⁶¹, ces derniers en usent volontiers dans un discours qui vise à défendre leur propre conception du pouvoir. Ainsi, l'empereur Phocas argumentant devant Pulchérie l'idée d'un pouvoir non pas héréditaire mais méritocratique emploie la figure :

Le trône où **je me** siedo n'est pas un bien de race ;
L'armée a ses raisons pour remplir cette place ;
Son choix en est le titre ; et tel est **notre** sort,
Qu'une autre élection **nous** condamne à la mort.

(Corneille, *Héraclius*, I, 2, v. 161-164)

Le glissement de *je* à *nous* souligne ici le partage entre le fait et la preuve. Le premier s'accompagne d'une énonciation testimoniale à la P1 tandis que la deuxième, elle aussi énoncée à l'aide d'un présent étendu, fait émerger la personne amplifiée figurale. Ce changement énonciatif se fait au profit d'une plus grande autorité au cœur de la justification. Employé par une figure royale, le *nous* de majesté est un ressort stylistique de la preuve éthique.

Dès lors, en tant que traduction du caractère de l'homme puissant, le *nous* de majesté n'est pas synonyme d'une hyperbolisation de soi. L'emploi de cette figure garantit en quelque sorte le statut de son énonciateur :

[...] les plus puissants sont plus ambitieux [...] et plus virils [...] de caractère que les riches, en ce qu'ils ont un vif désir de toutes les actions que leur puissance leur donne la possibilité d'accomplir. [...] Ils sont plus graves qu'autoritaires, car leur position les expose davantage aux regards d'où cette tendance à la modération : la gravité est une autorité empreinte de douceur et de respect des formes.

(Aristote 2007, II, 17, a 20-25, 343-344)

Le caractère des puissants est donc chevillé à une morale de l'action, leurs propos naturellement graves ont un effet illocutoire autoritaire. Paradoxalement, le *nous* de majesté dans les raisonnements émanant de figures royales traduit aussi bien l'assurance que la modestie⁵⁶². Il

⁵⁶⁰ Voir chapitre 2, I, A, ii.

⁵⁶¹ Chapitre 3, I, D, i.

⁵⁶² Comme nous l'avons souligné plus haut (chapitre 3, I, D, i), cet emploi oratoire du *nous* de majesté n'était pas goûté de tous les critiques, notamment au XIX^e siècle. Marmontel le décrit dans ses *Éléments de littérature* (1867, 3, 413). Par contraste, employer le *nous* de majesté dans un raisonnement qui n'a pas de destinataire direct accuse un manque de modestie. Par exemple, lorsque Créon continue de s'adresser à Antigone qui a quitté la scène, il use à dessein d'un *nous* de majesté oratoire :

Mais **nous** verrons bientôt si la fière Antigone

élève par l'énallage mais abaisse en quelque sorte le *je* lorsqu'il ressemble à un *nous* exclusif, tel qu'on peut l'observer dans l'exemple extrait d'*Héraclius* où le pronom pourrait tout autant référer à une collectivité formée avec d'autres empereurs.

En revanche, c'est la majesté gagnée par la foi qui est alors à l'origine de l'interprétation d'un *nous* comme fait de langue chrétien, tel qu'on le lit dans les tirades d'Adrian au sein de la pièce encadrée du *Véritable Saint-Genest*. Le martyr se défendant devant l'empereur du peu de peine qu'il éprouve à être enchaîné s'exprime ainsi :

Oui ces chaînes, **César**, ces fardeaux glorieux,
Sont aux bras d'un chrétien, des présents précieux ;
Devant **nous**, ce cher maître en eut les mains chargées,
Au feu de son amour, il **nous** les a forgées ;
Loin de **nous** accabler, leur faix est **notre** appui,
Et c'est par ces chaînons, qu'il **nous** attire à lui.

(Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, III, 2, v. 701-706)

L'influence du *nous* de majesté sur ce quatrain, à défaut d'emporter l'adhésion du comédien interprétant le rôle de l'empereur Maximin, gagne le spectateur au moins de la pièce encadrante qui ne peut qu'admirer la force de conviction d'Adrian. En outre, c'est par contraste avec les *nous* de majesté de Maximin au sein d'une prière adressée aux dieux païens dans la réplique qui suit (v.707-710), qui n'est ordonnée à aucune argumentation mais plutôt à un aveu d'impuissance, que ceux du converti forcent l'admiration.

Ne passant absolument pas inaperçus au sein d'un raisonnement argumentatif, les *nous* de majesté, s'ils confèrent une autorité au discours dans lequel ils interviennent, présentent un risque d'artificialité que ne courent pas systématiquement les dramaturges. En revanche, du fait de l'abondance des occurrences existantes et de leurs effets pragmatiques, l'emploi de la P4 en général au sein de la confirmation représente un des traits de stylisation du discours rhétorique dans l'écriture tragique.

Que ce soit à travers les stratégies d'adresse ou de désignation de soi, l'étape cruciale qu'est la confirmation au sein d'un discours rhétorique, fondée essentiellement sur la

Aussi bien que **mon** cœur dédaignera le trône,
Nous verrons quand les Dieux **m'**auront fait **votre** roi,
Si ce fils bienheureux l'emportera sur **moi**.

(Racine, *La Thébaïde*, III, 6, v. 819-822)

Même si Créon est alors seul en scène avec son confident Attale, son usage figural du pronom ne prend sens que dans une fiction de conversation avec Antigone qui est aussi bien désignée sous forme délocutive (v. 819) qu'allocutive (v. 821) dans ce passage. Exceptionnellement ici, le grandissement que permet l'énallage ressort du fait de son artificialité dans ce contexte interlocutif.

mobilisation de preuves éthiques, reste un lieu où la personnalisation du discours est obligatoire pour emporter l'adhésion du public. Les dramaturges, forts de ce constat issu d'une pratique assidue des exercices de collègue, manquent rarement cette étape. Au contraire, c'est parfois la seule que l'on reconnaît dans un discours. S'il est un endroit où l'art de la conversation se mêle forcément à l'art de l'argumentation, c'est bien dans la confirmation, et symétriquement dans la réfutation, qui ne visent l'une et l'autre qu'à conquérir l'interlocuteur.

IV. La réfutation ou l'art de la maîtrise énonciative

Parfois comprise comme une partie de la confirmation, la réfutation vise à saper les preuves de l'adversaire après les avoir anticipées les unes après les autres. Nous la distinguons toutefois car elle diffère sensiblement de la confirmation qui, elle, ne cherche qu'à prouver la vérité en étant fondée sur une stratégie qui vise à démontrer le vraisemblable pour attaquer le vrai, ou inversement. La réfutation, quant à elle, est tout particulièrement tournée vers les figures de l'interlocuteur. Il s'agit de la partie la plus véhémence, ce qui transparaît évidemment dans les figures d'adresse. En même temps, la réfutation implique une grande conscience qui repose sur une écoute préalable de l'interlocuteur. L'orateur doit se mettre à la place de son destinataire pour anticiper ce qu'il va dire ou bien l'avoir attentivement écouté pour détruire chacune des preuves alléguées. On relève ainsi deux cas de figure quant à la réfutation :

Dans un discours habituel, l'orateur fait presque toujours droit à l'objection ou aux objections de la partie adverse. En gros, deux cas de figure se présentent. Ou bien l'adversaire a déjà énoncé une objection, voire plusieurs. Ou bien l'orateur imagine ce que l'on pourrait lui objecter, sur le mode « On me dira que... » Dans les deux cas, l'objection et la réponse à celle-ci étant une réfutation (*refutatio*), elles prennent place de façon canonique après l'argumentation proprement dite (*confirmatio*). (Goyet 2013)

Si l'adversaire a déjà énoncé une objection, l'orateur la reprend dans son discours et son attitude face à celle-ci paraît plutôt véhémence : il met en lumière ce que l'adversaire a dit dans des morceaux qui soulignent l'implication de l'adversaire dans le processus. En revanche, si l'adversaire n'a pas encore eu le temps de se prononcer, les objections porteront davantage sur le savoir de l'orateur et équivaldront à la présentation d'une attitude convenant à la défense de ce qui pourrait être dit.

A. Impliquer l'interlocuteur comme sujet de ses actions : répondre aux objections

En tant que « preuve ou argument contraire [venant] détruire ce que l'autre a allégué » (Furetière), la réfutation adopte souvent le même format que l'accusation. Cependant, elle s'en distingue parce qu'elle se fonde sur un raisonnement, là où l'accusation est un objectif. Montrer l'adversaire comme agent de ses propres actions se révèle le moyen le plus efficace pour réfuter ce qu'il serait susceptible d'opposer tout en conservant les exigences propres à une énonciation discursive :

Vois quels sont ces présents dont le refus **t'**étonne :
Tu me donnes, dis-**tu**, **ton** fils et **ta** couronne,
Mais que **me** donnes-**tu**, puisque l'une est à **moi**
Et l'autre en est indigne, étant sorti de **toi** ?
Ta libéralité **me** fait peine à comprendre :
Tu parles de donner, *quand tu* ne fais que rendre,
Et puisque avecque **moi tu** veux le couronner,
Tu ne **me** rends **mon** bien *que* pour **te** le donner.
Tu veux que cet hymen, que **tu m'**oses prescrire,
Porte dans **ta** maison les titres de l'empire,
Et de cruel tyran, d'infâme ravisseur,
Te fasse vrai monarque, et juste possesseur.
Ne **reproche donc** plus à **mon** âme indignée
Qu'en perdant tous les **miens** tu **m'**as seule épargnée : [...].

(Corneille, *Héraclius*, I, 2, v. 121-134)

Au cours de cette longue scène de confrontation dont nous ne retranscrivons qu'un extrait, Pulchérie refuse de se soumettre à Phocas. Alors qu'il s'est contenté d'émettre des ordres⁵⁶³, elle lui oppose un raisonnement qui va plus loin que son absence de justification pour les ordres donnés : « Mais, puisqu'on use enfin d'un pouvoir tyrannique/ **Je** vois bien qu'à **mon** tour il faut que **je m'**explique » (v. 113-114) fait office de proposition à son discours. Les nombreuses marques de P2 structurent un discours qui soumet l'action oratoire et réelle de l'interlocuteur au seul propos de l'oratrice. À ce titre, l'incise du vers 122 introduit le doute qui pèse sur tous les propos de Phocas. Chaque énoncé est rapporté à l'aide de cette P2 sujet accusatrice. Grâce aux liens logiques soulignés dans cet extrait, Pulchérie rend apparente à chaque fois la contradiction entre le fait ou le dit et la preuve selon une logique sérielle. Pour garantir l'objectivité de son raisonnement, la P1, beaucoup plus clairesemée que la P2, n'est jamais

⁵⁶³ Sa réplique entière repose sur la modalité déontique. Elle débute avec ces mots : « Enfin, **Madame**, il est temps de **vous** rendre » (v. 93) et se termine de la sorte :

Mais **apprenez** aussi que **je** n'en souffre plus,
Que, de force ou de gré, **je me** veux satisfaire,
Qu'il **me** faut craindre en maître ou **me** chérir en père,
Et que, si **votre** orgueil s'obstine à **me** haïr,
Qui ne peut être aimé se peut faire obéir. (v. 104-108)

employée en tant que sujet, elle se limite aux fonctions d'objet. La réfutation soutient non seulement la preuve éthique énoncée à l'orée de ce raisonnement (« [...] **je me** montre entière à l'injuste fureur, / Et parle à **mon** tyran en fille d'empereur » v. 115-116) mais également le blâme de l'interlocuteur accusé de mener un discours porté par les faux-semblants.

La réponse aux objections ne trouve donc sa place que dans des scènes de confrontation où l'interlocuteur est mis face à ses actions. En tant que réponse, il s'agit de se positionner face à ce qui a été dit ou fait. L'orateur s'exprime alors au passé et use souvent du prétexte de la prescience de l'adversaire :

Ne **dis** rien, **téméraire**,
Tu ne savais que trop quel choix pouvait **me** plaire,
Celui de la Toison **m'**a fait voir **tes** mépris,
Tu la veux, **tu** l'auras, mais **apprends** à quel prix.

(Corneille, *La Conquête de la Toison d'or*, I, 4, v. 553-556)

En plaçant le pronom d'adresse dans la position du sujet, Médée oppose à Jason un état de cause qu'il ne pouvait ignorer (« **tu** ne savais que trop » v. 554). Le verbe « savoir » accuse en déportant l'action concernée au passé et en prenant appui sur une pleine conscience de la cause qui a engendré le reproche. L'anaphore des « tu » sujet qui se déroule sur plusieurs vers vient entériner le déport de la faute sur Jason.

La véhémence d'une réponse aux objections repose sur le fait qu'il s'agit d'un discours de réaction, qui se situe par rapport à ce qui a été dit ou fait. L'appui sur les marques de l'adresse prouve que l'interlocuteur a ouvert lui-même la voie du débat. Par contraste, l'anticipation des objections de l'adversaire souligne une posture oratoire beaucoup plus engagée de l'orateur.

B. S'imposer comme orateur détenant la vérité : anticiper des objections

Dans le cas où l'adversaire n'a pas émis encore d'objections, tout en lui opposant des contre-vérités, l'orateur ne parvient à réfuter qu'en s'insinuant dans l'esprit de l'interlocuteur comme seul détenteur de la vérité. Anticiper les objections de l'adversaire implique ainsi de faire preuve de l'étendue de sa connaissance sur lui, comme en témoignent cette tentative de prise de pouvoir de Roxane sur Bajazet :

Oui, **je** sais que depuis qu'un de **vos** empereurs,
Bajazet d'un barbare éprouvant les fureurs,
Vit au char du vainqueur son épouse enchaînée,
Et par toute l'Asie à sa suite traînée ;
De l'honneur ottoman ses successeurs jaloux
Ont daigné rarement prendre le nom d'époux.
Mais l'amour ne suit point ces lois imaginaires,

Et sans **vous** rapporter des exemples vulgaires,
 Soliman (**vous** savez qu'entre tous **vos** aïeux,
 Dont l'univers a craint le bras victorieux,
 Nul n'éleva si haut la grandeur ottomane)
 Ce Soliman jeta les yeux sur Roxelane.
 Malgré tout son orgueil, ce monarque si fier
 À son trône, à son lit daigna l'associer.
 Sans qu'elle eut d'autres droits au rang d'impératrice
 Qu'un peu d'attraits peut-être, et beaucoup d'artifice.

(Racine, *Bajazet*, II, 1, v. 455-470)

Roxane introduit sa réfutation aux objections possibles de Bajazet par « je sais » (v. 455) et signale d'emblée en plaçant le déterminant possessif de P5 dans le même vers, que l'étendue de sa connaissance concerne au premier titre l'interlocuteur. Son argument consiste alors en une courte narration dépersonnalisée. Plaçant sous le joug de cette P1 la preuve par la narration historique, Roxane introduit une contre-proposition à partir du vers 461 mise en exergue grâce à l'articulation logique « mais » (v. 461). Après un bref rappel de la présence de l'interlocuteur dans ce passage, elle narre un autre exemple, qu'elle a soin de présenter comme étant plus propre à le toucher parce qu'il appartient à la lignée de Bajazet. Elle oppose ainsi deux vérités mais recourt à l'argument sous-jacent de l'identification de l'allocutaire à son aïeul Soliman pour le convaincre. La réfutation se révèle particulièrement habile car elle est non seulement fondée sur un *ethos* prédominant mais également, au lieu d'attaquer frontalement le point de vue de l'interlocuteur, elle lui ouvre plutôt la voie d'une inscription dans une illustre destinée.

Dans un autre registre, Pharnace fait preuve d'une habileté équivalente en impliquant davantage encore son interlocuteur lorsqu'il anticipe les objections de son frère qu'il souhaite soulever contre Mithridate avant son retour :

Le péril est pressant, plus que **vous** ne pensez.
Nous sommes criminels, et **vous** le connaissez.
 Rarement l'amitié désarme sa colère.
 Ses propres fils n'ont point de juge plus sévère.
 Et **nous** l'avons vu même à ses cruels soupçons
 Sacrifier deux fils pour de moindres raisons.
Craignons pour **vous**, pour **moi**, pour la reine elle-même.
Je la plains, d'autant plus que Mithridate l'aime.
 Amant avec transport, mais jaloux sans retour
 Sa haine va toujours plus loin que son amour.
 Ne **vous assurez** point sur l'amour qu'il **vous** porte.
 Sa jalouse fureur n'en sera que plus forte.
Songez-y. Vous avez la faveur des soldats,
 Et j'aurai des secours que **je** n'explique pas.

(Racine, *Mithridate*, I, 5, v. 345-358)

Comme le démontre Francis Goyet (2013), la proposition de Pharnace à son frère de s'allier ensemble contre Mithridate repose entièrement sur la réfutation des objections de Xipharès. Après un récit des faits qui l'autorisent à s'alarmer (v. 345-350), Pharnace énonce sa proposition

(« craignons... ») en impliquant son destinataire à l'aide du *nous* inclusif présent dans l'impératif, dissimulant péniblement la P1 tonique au centre du vers (v. 351). Après une courte argumentation visant à rappeler le caractère tempétueux de Mithridate, la première réfutation se repère par le retour de la P5 au vers 355, ce qui pose une première limite à l'union que dessinait la P4. La défense anticipe en réalité la phrase qu'aurait pu prononcer Xipharès « Je ne crains rien et m'assure de son amour ». Mais c'est dans la deuxième objection que l'orateur met en avant son potentiel (v. 357-358) : « même si vous avez la faveur des soldats, je dispose de soutiens secrets ». Parce qu'elles sont précédées d'une proposition qui dissimule à peine les intérêts réels de l'orateur, les réfutations qu'il oppose à Pharnace soulignent la grande maîtrise politique de son discours qui se traduit dans un art consommé de la disposition des arguments⁵⁶⁴ et par une énonciation insinuante dans laquelle le *je* ne se met pas systématiquement en avant.

Ce type de raisonnement demande à l'orateur de conserver un *ethos* assuré et de ne pas se laisser emporter par la passion. La plupart des temps, une tentative de réfutation se mue en invectives ou en reproches graves qui dépeignent davantage une attitude du locuteur, qui ne parvient plus à mener une argumentation maîtrisée plutôt qu'un raisonnement fondé sur des preuves organisées. Chez Racine, les objections bien anticipées restent rares car le plus souvent, les personnages orateurs sont pris au dépourvu par les réactions de leur adversaire qu'ils n'ont généralement pas anticipées. Ainsi, au lieu d'un discours construit, chacun s'entête dans ses propres preuves (Goyet 2013) et le patron rhétorique mis en place tourne à vide.

Même si la logique argumentative de la tragédie ne favorise pas la construction d'une réfutation en bon ordre, lorsque ce type de raisonnement apparaît, il rend particulièrement saillants les tours et contours auxquels doit se soumettre l'orateur pour donner soit une inflexion condamatoire à cette partie, soit une visée persuasive qui détournerait l'interlocuteur de ses perspectives originelles. La rationalité qui préside à ces deux dernières parties forme un contraste saisissant avec l'arrivée dans la partie la plus passionnée du discours : la péroraison.

⁵⁶⁴ Pharnace brille par son adaptation, puisque Xipharès ne répond qu'en lui objectant un nouvel obstacle : sa fidélité à son père (v. 365-366), c'est ainsi que Francis Goyet étudie la nouvelle tirade de Pharnace soit comme une nouvelle proposition (« restons unis face à lui ») soit comme une péroraison du discours qui précède (« comme je connais votre secret, je vous commande de rester mon allié si vous ne voulez pas que je le découvre à notre père ») (2013). L'objection réelle de Xipharès sert alors à relancer le discours.

V. La péroraison : du rationnel à l'émotionnel

Si certains la divisent en trois parties (Le Gras 1671, 160) distinguant « l'énumération, de l'indignation et de la miséricorde », d'autres en deux parties « l'*Amplification* et l'*Énumération* » (Jouvancy 2020, 130), la plupart des rhétoriciens la considèrent comme un tout, étant attendu qu'elle doit à chaque fois compter une récapitulation. Vouée à résumer puis à emporter l'adhésion par un surcroît passionnel, elle réveille l'attention de l'auditoire en recourant notamment à l'apostrophe, véritable indice d'entrée en péroraison. En tant que lieu privilégié de l'émotion, elle convoque des figures censées toucher l'auditoire et emporter une dernière fois sa persuasion, en renouant avec la preuve pathétique (Macé 2001, 73). En effet, la récapitulation en laquelle procède la péroraison nous concerne au premier chef parce qu'il faut que celle-ci marque la mémoire des auditeurs en étant faite « d'une manière animée, et qui ne soit point ennuyeuse, réveillant les mouvements qu'on a excités, et rouvrant, pour ainsi dire, les plaies qu'on a faites » (Lamy 1998, 428), c'est-à-dire, elle doit être fondée sur une remémoration émotionnelle des passions excitées au préalable dans le discours. Summum du discours, la péroraison, notamment à travers la figure de l'envolée lyrique, doit réveiller les passions en veille après des parties ayant davantage fait appel à la rationalité de l'interlocuteur :

La Peroraison, ou la Conclusion du Discours, doit renfermer tout le grand & tout le sublime de l'Éloquence ; & l'on peut dire que c'est dans la Peroraison que l'on connoît parfaitement l'Orateur. Cicéron, qui parle si modestement de son Eloquence, n'a pû s'empêcher d'avouër que c'étoit dans cette Partie de l'Oraison qu'il excelloit par-dessus tous les autres Orateurs de son temps. [...]

L'on peut dire que les autres Parties du Discours sont pour l'esprit ; mais que la Peroraison n'est que pour le cœur. C'est là que l'Orateur ramasse tout ce qu'il y a de plus fort, de plus vif, & de plus pathétique, pour remuer le cœur, & pour l'enlever. (Bretteville 1689, 179)

En tant que double pathétique de l'exorde, la péroraison fait revenir au premier plan les figurations de l'orateur dans son discours, qui doit mobiliser toutes ses forces dans cette partie pour quitter le discours avec un *ethos* des plus admirables. Si l'apostrophe est toujours un marqueur d'entrée en péroraison, l'orateur n'emporte finalement l'adhésion qu'en recourant à des techniques qui relèvent de la preuve éthique, notamment le *nous* de majesté, support de résolution et d'exhortation.

A. Un patron au service de la raison : l'apostrophe et l'exhortation

Les rhétoriciens s'accordent sur la nécessité de rassembler les arguments dans la péroraison. Afin de marquer cette étape, le propos se fait donc résumptif, ce que certains appellent *énumération*, d'autres, *récapitulation*. Sans être longue, « Il faut que cette Énumération se fasse avec des paroles qui ayent du poids & de la gravite, que le stile en soit

agréable, relève de sentences, & varie de plusieurs figures » (Le Gras 1671, 160). Stylistiquement, la gravité de la péroraison se traduit par l'abondance des exhortations qui fonctionnent souvent en série. Elles transforment chaque partie du discours en impératifs à agir immédiatement ou plus tard, confirmant par-là la valeur persuasive du discours, tout du moins sa vocation à se faire agissant. Si l'exhortation s'accompagne presque systématiquement d'une apostrophe par le NP ou l'appellatif dans les péroraisons, elle ne fait pourtant pas partie des ornements propres à la récapitulation. Elle admet plutôt une valeur résomptive, introduisant l'énumération afin que l'interlocuteur perçoive clairement que celle-ci lui est destinée. Combinée à l'apostrophe, elle se révèle caractéristique d'une énonciation raisonnée, où il s'agit de convaincre l'interlocuteur une dernière fois. Toutes deux ont alors vocation à raviver la mémoire de l'auditoire quant à son implication dans le discours et quant à son contenu. L'apostrophe étant définie comme une figure « récapitulative » (Bary 1665, 470), elle précède normalement l'énumération de la péroraison. Même si les traités de rhétorique ne consignent pas cette règle, l'hypothèse se confirme à l'observation du corpus⁵⁶⁵. Là encore, nous pourrions faire appel au concept d'*attraction rhétorique* développé plus haut⁵⁶⁶ car le procédé se révèle courant en fin de scène⁵⁶⁷ ou d'acte.

Ainsi, Viriate qui doit absolument conserver face à Perpenna une certaine maîtrise de son discours et de ses émotions, à l'issue d'une tirade très ironique dans laquelle elle lui conseille de ne pas l'épouser pour éviter de partager la couche d'une ennemie, résume son propos dans ces termes :

Seigneur, voilà l'effet de **ma** reconnaissance.
 Du reste, **ma** personne est en **votre** puissance :
Vous êtes maître ici ; **commandez, disposez**,
 Et **recevez** enfin **ma** main, si **vous** l'osez.

(Corneille, *Sertorius*, V, 4, v. 1785-1788)

L'apostrophe par un appellatif de respect est caractéristique de l'entrée en péroraison, elle souligne justement un appel à la rationalité de l'interlocuteur qui ici, s'inscrit dans la continuité de cette réplique formulée sur un ton particulièrement ironique mais fondée sur un raisonnement

⁵⁶⁵ Tout comme pour l'exorde, notre ambition aurait été de procéder à des décomptes statistiques afin de prouver la fréquence des apostrophes à ces lieux stratégiques des tirades. Celle-ci aurait nécessité un encodage enrichi des textes à l'aide de balises pour l'instant inexistantes en TEI. Nous n'abandonnons pas l'idée d'effectuer ce travail au-delà de la présente réflexion.

⁵⁶⁶ Voir *supra*, chapitre 8, I, C.

⁵⁶⁷ Les exemples sont très nombreux, même dans les *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* qui se prête moins que les autres pièces à l'analyse rhétorique. Par exemple, à l'issue de son dialogue avec son conseiller Syllar, le roi l'apostrophe par son prénom et formule une série d'exhortations qui sont à la fois la conclusion de son raisonnement (la scène n'est pas à proprement parler rhétorique) et la transition vers la scène suivante (III, 2, v. 702-708).

qui exhibe sa logique. Par la même, l’apostrophe forme une sorte de pointe vis-à-vis du reste de la tirade dont l’ironie reposait en outre sur la délocution de l’adversaire. Afin d’entériner l’argumentation, la péroraison quitte le régime ironique pour entrer dans une énonciation conversationnelle, en cohérence avec le martèlement des vérités que Perpenna doit retenir. En formulant sa résolution à la soumission dans des impératifs, l’oratrice signe encore une fois par la figure de l’inversion sa maîtrise de l’art oratoire. Elle ne se soumet qu’en commandant. En même temps, ces impératifs restent bienvenus parce qu’ils clarifient l’argumentation ironique qu’elle a menée tout au long de la tirade.

Si le patron stylistique apostrophe + exhortations connaît une certaine fortune dans d’autres parties du discours, il balise en définitive la rhétorique de la fin. On le retrouve ainsi dans les monologues qui attestent par ce procédé non seulement d’un style dialogique⁵⁶⁸, mais également, de cette attraction pour la logique rhétorique qui recourt à une fin structurée. Par exemple, Agamemnon, à l’issue d’un monologue en grande partie adressé à la déesse Diane, résume dans ces mots sa tirade :

Rappelle Agamemnon, rappelle ton courage :
Laisse lui révoquer le pouvoir d’Amyntas,
Et **commets** un des **tiens** à courir sur ses pas.

(Rotrou, *Iphigénie*, I, 6, v. 318-320)

Après avoir parlé de soi à la P1 et s’être adressé à la déesse à la P2, Agamemnon se dédouble et se nomme enfin pour s’adresser à lui-même comme à un autre. Ce changement énonciatif, plutôt inattendu⁵⁶⁹, permet de réinterpréter la portée rhétorique du monologue. En effet, s’il se termine par une résolution exprimée sous forme d’exhortation, l’on peut relire le monologue selon un autre format discursif. L’entrée en matière sur le *je* précédant une *petitio* adressée à Diane annonçait alors un but délibératif, qui se révèle accompli dans la péroraison.

Même lorsqu’elle est ordonnée à une énonciation impliquant davantage la P1, la péroraison reste structurée par ces deux figures récapitulatives. Plautine clôturé ainsi son premier échange avec Othon où ils ont convenu l’un et l’autre de renoncer à leur amour :

Le temps se perd, **Seigneur**,
Adieu, **donnez** la main, mais **gardez-moi** le cœur,
Ou si c’est trop pour **moi**, **donnez** et l’un et l’autre,
Emportez mon amour et **retirez le vôtre** ;
Mais dans ce triste état, si **je vous** fais pitié,
Conservez-moi toujours l’estime et l’amitié,
Et **n’oubliez** jamais quand **vous** serez le maître,

⁵⁶⁸ Voir chapitre 5, II.

⁵⁶⁹ En effet, la fin des monologues délibératifs est plutôt marquée par l’emploi du *nous* de majesté, de même lorsque la péroraison exprime une exhortation adressée à soi dans d’autres discours (voir *infra* chapitre 8, V, B).

Que c'est **moi** qui **vous** force et qui **vous** aide à l'être.

(Corneille, *Othon*, I, 4, v. 363-370)

Tel un symptôme de clôture, l'apostrophe se double de l'interjection « adieu » (v. 364) presque dans l'ordre d'un enjambement car les deux termes codent la fin. Bien que la P1 soit convoquée dans cette péroraison pour ses ressorts pathétiques, le passage reste structuré par les impératifs qui formulent une série d'injonctions contradictoires : d'une part ils invitent à ne pas oublier (v. 364, 368 et 369), d'autre part, ils ordonnent la séparation (v. 366). Le contraste entre les deux parvient à résumer la teneur des discours prononcés dans cette scène qui conjuguaient réticence et nécessité pour dire la séparation. Cependant, en prenant en charge l'exorde, Plautine fait montre d'un certain surplomb rhétorique qui concorde avec les échanges précédents. Elle prend en charge la rupture dans une énonciation qui, restant structurée par la nécessité rhétorique, devient sublime par qu'elle intègre d'indéniable indices d'émotion.

L'apostrophe à l'aide d'un appellatif demeure donc dans cette partie un acte de politesse, voire un *softener* pour faire passer le ton exhortatif qui accompagne presque systématiquement la péroraison. En témoigne par contraste son absence dans des péroraisons de discours ou de scène ayant contenue des reproches ou des menaces. Lorsque Phocas met fin à la longue scène de confrontation avec Pulchérie, fille du défunt empereur Maurice, il évite, comme dans ses autres répliques, de la nommer directement :

Tonne, menace, brave, espère en de faux bruits,
Fortifie, affermis ceux qu'ils auront séduits,
Dans **ton** âme à **ton** gré **change ma** destinée,
Mais **choisis** pour demain la mort ou l'hyménée.

(Corneille, *Héraclius*, I, 2, v. 259-262)

Les premières exhortations récapitulent aussi bien des contenus qu'une attitude (v. 259), elles relatent un passé discursif immédiat, tandis que les deuxièmes prennent plutôt la valeur d'un présent étendu (v. 260-261). En d'autres termes, elles formulent un résultat immédiat des premières en demandant que les marques d'une révolte extérieure adoptent des manifestations intérieures. Enfin, la dernière exhortation (v.262) est tournée vers l'avenir et exprime un résultat à acter dans un futur proche, sous la forme d'un classique dilemme.

À travers cet effort mémoriel matérialisé dans l'emploi aussi bien micro-structural que macro-structural du couple apostrophe + exhortation, l'orateur montre un réel souci d'implication de son auditoire dans le discours. Il y a ici une façon de marquer, parfois à l'outrance, l'importance que revêtent l'écoute et l'attention du discours. Si la figure de l'apostrophe d'entrée en péroraison est convoquée pour sa valeur énonciative au début de n'énumération, elle convient également aux mouvements passionnels de l'amplification.

B. S'emporter et emporter l'auditoire

La deuxième partie de la péroraison, appelée *amplification*, ne tient pas à la longueur mais à l'impression sublime que doit laisser le discours pour emporter l'adhésion de l'auditoire : « Avec Cicéron, j'entends par *amplification* "une affirmation plus forte que d'ordinaire qui, grâce à l'émotion qu'excite l'orateur, entraîne la persuasion"; on ne l'emploie que dans les affaires importantes » (Jouvancy 2020, 222). Ici, l'orateur doit aussi bien tenir un discours qui touche son public que se montrer lui-même dans une sorte de transe. Il s'appuie ainsi essentiellement sur la preuve pathétique qui se traduit dans deux figures énonciatives en particulier. Dès lors, la péroraison touche autant l'orateur que son auditoire, autrement dit, elle repose aussi bien sur une inscription figurale de la première personne que sur une envolée lyrique garantie par des apostrophes.

i. Nouer la preuve éthique et la preuve pathétique dans un nous de majesté

L'énallage personnelle en *nous* de majesté reste la figure la plus fréquente de la péroraison. Servant à exprimer la résolution de l'orateur, la figure convient parfaitement à cette partie du discours en particulier parce qu'elle noue avec beaucoup de maîtrise la preuve éthique et la preuve pathétique. De façon plus évidente, elle fonctionne comme une preuve éthique en ce qu'elle formule un grandissement du *je* auquel elle se substitue qui s'envisage alors sous l'angle de la pluralité. En outre, le *nous* de majesté se combine souvent à un impératif et le passage renferme une exhortation à l'action. Les deux procédés concourent ensemble à l'émergence d'une personnalité charismatique à l'issue du discours. S'il s'agit d'une constante à l'issue d'un monologue délibératif ou d'un passage exclusivement adressé à soi⁵⁷⁰, l'énallage participe également du style amplificatoire de la péroraison parce qu'elle effectue une amplification figurale du *moi*. Face à l'inflexion d'Horace qu'elle ne parvient pas à apitoyer, Sabine clôt dans une même réplique son discours, la scène et l'acte par l'expression d'un renoncement sublime :

**Ô colère, ô pitié, sourdes à mes désirs,
Vous négligez mon crime, et ma douleur vous lasse,
Et je n'obtiens de vous ni supplice ni grâce !
Allons-y par nos pleurs faire encore un effort,
Et n'employons après que nous à notre mort.**

(Corneille, *Horace*, IV, 7, v. 1398-1402)

⁵⁷⁰ Voir chapitre 5, II, A, ii.

Dans cette résolution toute cornélienne à mourir par fidélité pour sa famille plutôt que vivre soumise aux ambitions de son mari, le *nous* de majesté signale le résultat d'un transfert de l'échec de la rhétorique persuasive (encore marquée dans les vers 1398-1400 par les indices de P1 et P5) vers une victoire de l'action personnelle excluant l'interlocuteur, même si celle-ci prend les accents d'une déploration.

Le succès du *nous* de majesté semble garanti par le phénomène d'*attraction rhétorique* qui le touche. Chaque résolution, même lorsqu'elle ne se situe pas à la fin d'un dialogue délibératif, s'exprime à l'aide de cette figure. Chez Racine tout particulièrement, il semblerait que l'échec des stratégies persuasives dans un vrai dialogue soit thématiquement dans des monologues résolument dialogiques. Pratiquement tous terminés par cette énallage personnelle, certains mettent en scène un dialogue fictif qui débouche sur une vraie résolution. Les monologues qui jalonnent la tragédie *Bajazet* fournissent des exemples remarquables de cette médiatisation rhétorique. Incapable de parvenir à convaincre Bajazet lorsqu'elle dialogue avec lui, Roxane n'a d'autres recours que la force ou le monologue. Or ces monologues sont structurés par la figure de l'allocution et se résolvent toujours dans un *nous* de majesté. Excepté le vrai monologue de la scène 7 de l'acte III, cette tendance s'observe dans l'alternance entre le pronom *je* non figural et l'énallage *nous* à l'issue du monologue de la scène 4 de l'acte IV. En outre, lorsqu'elle s'isole dans une réplique monologale, Roxane la clôture également par cette figure d'amplification de soi (III, 8 et IV, 5). Par ailleurs, l'emploi du stylème pour sa valeur rhétorique mémorielle connaît un moyen terme dans le dialogue entre Antiochus et son confident Arsace, qui adopte, nous l'avons vu⁵⁷¹, un système discursif peu dialogique (Racine, *Bérénice*, IV, 3, v. 841-848). La délibération se termine par une résolution exprimée à l'aide de l'énallage, comme si l'étoffement de la P1 préfigurait une reconquête d'un rôle dans l'action qui restait fictive dans un dialogue avec le confident.

En outre, le *nous* de majesté peut tendre vers l'inclusif et son anaphore confine dans ce cas à l'envolée lyrique. Ainsi s'expriment Polyeucte et Néarque après avoir résolu ensemble de profaner le temple romain :

POLYEUCTE.

À cet heureux transport que le ciel **vous** envoie,
Je reconnais Néarque, et j'en pleure de joie.
Ne **perdons** plus de temps : le sacrifice est prêt ;
Allons-y du vrai Dieu soutenir l'intérêt ;
Allons fouler aux pieds ce foudre ridicule
Dont arme un bois pourri ce peuple trop crédule ;

⁵⁷¹ Nous renvoyons au chapitre 5, II sur la tentation monologale en dialogue.

Allons en éclairer l'aveuglement fatal ;
Allons briser ces dieux de pierre et de métal ;
Abandonnons nos jours à cette ardeur céleste ;
Faisons triompher Dieu : qu'il dispose du reste !

NÉARQUE.

Allons faire éclater sa gloire aux yeux de tous,
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de **nous**.

(Corneille, *Polyeucte*, II, 6, v. 709-720)

L'anaphore des verbes conjugués à la P4 de l'impératif soutient le transport de Polyeucte qui contamine le discours de Néarque. La fermeté de sa résolution est rendue sensible par la confusion existant entre un *nous* de majesté et un *nous* inclusif dans ces tirades. L'influence de ce style sur la langue de l'interlocuteur exemplifie dans la mise en scène l'effet persuasif du pronom *nous*. D'ailleurs, il s'agit ici de vrais verbes de mise en mouvement, et non pas du *allons* jussif à valeur interjective⁵⁷².

Enfin, notre hypothèse se confirme lorsque l'on constate que l'emploi d'un *nous* inclusif force la réussite du discours. En effet, marquant la concorde, le principal but visé par le discours, il souligne l'atteinte d'une union d'intérêt :

L'objection, en intégrant la voix et le point de vue de l'autre, a construit un *nous*, ce qui est le but standard de tout discours. Ce *nous* ou accord par hypothèse ne préexiste pas : pas de discours quand orateur et auditeur sont d'accord, d'emblée. (Goyet 2013)

Terminer sur un *nous* inclusif relève d'une logique rhétorique qui rencontre péniblement la logique tragique. Fondée sur l'issue de la scène 5 de l'acte I de *Mithridate* qui s'effectue dans ces mots : « **Allons**. Puisqu'il le faut, **je** marche sur **vos** pas. / Mais en obéissant ne **nous** trahissons pas » (v. 373-374), cette interprétation du *nous* inclusif fait en réalité émerger des points de contact avec une analyse en *nous* de majesté. Pharnace a tenté de convaincre son frère de s'allier avec lui contre son père et cet appel à l'action force la concorde qu'il n'est pas certain d'avoir obtenu. Il y a là comme un transfert de la puissance rhétorique du *nous* de majesté sur le *nous* inclusif.

Principal vecteur d'amplification de la preuve éthique, le *nous* de majesté est un recours efficace à la fois pour asseoir son autorité rhétorique gagnée par le discours et pour emporter avec lui l'adhésion de l'auditoire dont la présence transpire de la simple homonymie entre la figure et la personne inclusive.

⁵⁷² Voir chapitre 2 III, B et surtout, chapitre 3, I, D, ii sur ces marqueurs d'oralité que sont les *allons* jussifs.

ii. *Garantir la preuve pathétique via les apostrophes*

Cicéron fait de l'amplification, qu'il recommande de placer dans l'exorde et la péroraison, un moyen efficace de convaincre :

Quant à l'amplification, bien qu'elle ait sa place propre, souvent au commencement, presque toujours à la fin, on doit l'employer aussi dans tout le corps du discours, surtout à l'appui des preuves ou des réfutations. Voilà pourquoi elle est aussi un puissant moyen de convaincre ; en effet, l'amplification est comme une argumentation passionnée ; l'argumentation instruit, l'amplification émeut.

(Cicéron 1960, VIII, §27, 12-13)

L'amplification se met au service d'une preuve qui émeut, soit une preuve pathétique. Si les *nous* inclusifs participent de celle-ci, c'est essentiellement pour provoquer l'admiration, grâce au concours de la preuve éthique ; en revanche, les apostrophes multiples, allant jusqu'à construire des allocutions, soutiennent la preuve pathétique à l'issue du discours.

Elles promeuvent ainsi un élargissement de l'auditoire, convoquant les dieux dans nombre de discours, conformément aux recommandations de Cicéron dans les *Divisions de l'art oratoire*. Il explique que l'on évoque dans cette partie ce qui est grand par nature ou par utilité et recommande à deux reprises de pratiquer l'amplification par la mention des dieux (Cicéron 1960, XV, §53-57, 21-23). L'on pense alors à Cléopâtre qui termine le discours de menace qui suit le récit de la mort de Pompée par une allocution : « **Rendez** l'augure faux, **dieux qui voyez mes larmes**, / Et **secondez** partout et **mes** vœux et ses armes ! » (Corneille, *La Mort de Pompée*, II, 2, v. 589-590). La prédication sur l'apostrophe comprend une formule résomptive du discours « mes larmes » tout en requalifiant le but visé par le discours « mes vœux ». Ainsi, à travers un net appui sur l'emphase propre à la figure, Cléopâtre associe le résumé à la diffusion d'une émotion pathétique.

Sans aller jusqu'à l'allocution, l'apostrophe aux entités abstraites permet à l'orateur de confier son propos à une autorité plus élevée, telle Agrippine à l'issue de son discours de reproches à Néron : « **Ô ciel, qui m'entends aujourd'hui**, / **T'ai-je** fait quelques vœux qui ne fussent pour lui ? » (Racine, *Britannicus*, IV, 2, v. 1277-1278). Garantissant le bien-fondé de son but rhétorique, cette apostrophe est à l'origine d'une amplification typique de la fin des discours qui prend par la suite la forme d'une énumération de ses sentiments et se termine sur des exhortations à la tuer. La modalité interrogative et la lecture des injonctions tragiques qui succèdent à cette apostrophe soulignent à quel point ce type de péroraison est programmé par l'échec même de la rhétorique persuasive.

Les personnages orateurs n'étant pas parvenus à faire triompher le *logos* au cœur même de la tragédie, ils font alors de la péroration le lieu ultime d'un dialogue efficace. Avant de tenter de se suicider, Monime apostrophe Xipharès absent dans ces termes :

Et toi, qui de ce cœur dont tu fus adoré,
Par un jaloux destin fus toujours séparé,
Héros, avec qui même en terminant ma vie,
Je n'ose en un tombeau demander d'être unie,
Reçois ce sacrifice, et puisse en ce moment
Ce poison expier le sang de **mon** amant !

(Racine, *Mithridate*, 1533-1538)

Même si cette issue tragique n'a pas lieu, l'apostrophe étendue appelle une fin sublime en forme de sacrifice qui unirait, grâce au jeu des pronoms contenus dans les expansions prédicatives, le « je » (v. 1536) et le « tu » (v. 1533). Le dernier distique modalise dans un subtil transfert énonciatif de la désignation de Xipharès derrière l'impératif allocutif vers le GN délocutif cette simple vérité que la personne aimée, absente, n'est plus conçue que comme une image virtuelle et non plus comme un potentiel interlocuteur. L'allocation ordonne ainsi l'effet pathétique de ce qui devrait être les dernières paroles de Monime.

Parce qu'elles élèvent le discours en le confiant à la protection des dieux ou parce qu'elles soulignent les échecs de la rhétorique, les apostrophes *in absentia* des pérorations soutiennent la preuve pathétique qui garantit sinon sa réussite, du moins que le discours touche l'âme de l'auditoire. Les dramaturges les goûtent tout particulièrement dans les tragédies car c'est là un moyen tout trouvé de sortir du dialogue, de la scène ou de la pièce en laissant une forte impression. Les marques interlocutives soutiennent donc l'exorde ses deux plans : rationnels et émotionnels et emportent l'adhésion par la conjugaison des deux.

Conclusion partielle : l'interlocution aux confins de la logique et du style

En tant qu'outils formels de la discursivité, les marques de l'adresse et de la désignation de soi dans les dialogues tragiques informent naturellement une structure. S'il est clair que leur disposition permet à l'œil exercé de reconnaître une forme rhétorique particulière, elle ordonne également les différentes étapes argumentatives des tirades en tant que supports d'une argumentation subjective.

Cependant, le patron rhétorique a beau être reconnaissable, malgré quelques succès rhétoriques chez Rotrou et Corneille, trop souvent encore dans le reste du corpus, le discours échoue à persuader. Dès lors, la question de l'utilité de cette disposition formelle se pose à raison. Plutôt que de conclure de façon déceptive en se limitant au constat que la forme n'est présente que pour mieux rendre apparent l'échec rhétorique, nous préférons avancer une autre hypothèse au regard du reste de notre réflexion.

Si les outils interlocutifs jouent un rôle d'importance dans la disposition des arguments, ils témoignent également d'une attitude conversationnelle du personnage à laquelle il ne peut se dérober. *A contrario*, sauf dans les joutes oratoires, l'orateur n'est pas interrompu par les ressorts d'une dynamique conversationnelle. Non seulement les marques d'interlocution sont nécessairement plus nombreuses dans les discours tragiques, mais en outre, ceux-ci sont rarement débités d'une traite sans objection. Ainsi, ce ne sont pas les exigences de l'interlocution qui se plient au patron rhétorique mais l'inverse. L'efficacité rhétorique est donc trompée par la vie elle-même, c'est-à-dire l'inaliénable incarnation du dialogue qui met en défaut son efficacité immédiate.

Autrement dit, ce qui rend la rhétorique apparente n'est pas sa structure mais le style conversationnel, propre à l'écriture tragique. Les exigences dramaturgiques et émotionnelles auxquelles se soumet la tragédie du XVII^e siècle informent des dialogues qui s'écrivent en se fondant sur une mémoire de la forme sans pour autant s'y soustraire.

CONCLUSION

Ma tragédie est faite.

Racine

Louis Racine, son fils, explique dans les *Mémoires sur la vie de Jean Racine* (1747) qu'une fois établie la composition de sa pièce en scènes et en actes, le dramaturge avait coutume de dire cela à ses proches, comme s'il ne comptait pour rien la mise en vers du sujet. En confrontant ce témoignage à celui d'autres contemporains, Michaël Edwards démontre qu'en réalité, cette apparente désinvolture dissimule la conscience d'œuvrer à une réécriture, qui contribue à transformer le sujet en une langue poétique, voire à en modifier le sens (Edwards 2004).

Écrire une tragédie au XVII^e siècle revient donc à réinterpréter dans l'espace contraint du vers un sujet déjà connu : la variété des sources (antique, orientale ou biblique) des œuvres de Théophile de Viau, Rotrou, Corneille et Racine l'atteste bien. Nul sujet ne sort de la seule imagination du poète. Dès lors, le geste créatif se déplace de l'intrigue à l'écriture. Réinterpréter une histoire déjà connue consiste à l'incarner, à lui donner des inflexions pathétiques, tragiques et lyriques. L'originalité de la poétique tragique tient alors autant à sa composition ordonnée qu'à la stylisation du sujet dans une version qui le rend le plus propre à être joué. Aborder la tragédie par le prisme de sa langue revient ainsi à se fonder sur sa spécificité, ce qui permet de la distinguer des autres genres littéraires.

En s'attachant plus spécifiquement à l'étude des formes d'adresse et de désignation de soi dans les tragédies, nous avons œuvré à un retour vers les éléments qui fondent le passage de l'idée à la langue. L'intrigue tragique ne s'incarnant que dans les propos des personnages, le poète doit commencer par leur faire dire *je, tu, nous* et *vous* pour qu'une action ait lieu sur scène. L'histoire est donc narrée à l'aide d'une langue personnalisée qui constitue le squelette même de toute parole théâtrale. La nature de cette langue dans son rapport entre l'usage et le fait de style a constitué l'objet de notre interrogation.

Notre enquête a pris comme point de départ les traces laissées par la personnalisation de l'écriture, c'est-à-dire, leur récurrence dans le texte, pour s'attacher à comprendre les raisons de leur ordonnancement différencié, selon les auteurs, les pièces et les sujets. En partant du principe que les auteurs confèrent une subjectivité à chaque personnage énonciateur et que

celle-ci gouverne l'écriture du dialogue, qu'il s'agisse de s'exprimer en son nom propre ou de s'adresser à autrui, l'on a mesuré à quel point elle influe sur l'arrangement des tirades et sur les réactions de l'interlocuteur. Se matérialisant en premier lieu dans les pronoms d'adresse et de désignation de soi, la subjectivité du langage trouve des extensions figurales, désignatives et modales dans les apostrophes et les impératifs. Si d'aucuns conviennent que l'on ne peut se passer de ces outils pour écrire un dialogue de théâtre, l'on a pu démontrer que l'évolution de leur emploi tend à se fixer. Rotrou et Corneille pratiquent des expérimentations sur l'usage différencié des pronoms d'adresse qui vont tendre à se fixer chez Racine. Chez ce dernier, les écarts se systématiseront à la faveur de la seule exception poétique. Guidée par un point de vue déictique sur le dialogue tragique, nous avons soumis la récurrence des traces de personnalisation du dialogue aux faits de linguistique civilisationnelle qui les commandent pour démontrer que dans la grande majorité des cas, la tragédie s'applique à reproduire des schémas interlocutifs qui représentent un idéal de la conversation de son époque. Cependant, la régularité d'emploi de constructions exceptionnelles parmi lesquelles l'on retient essentiellement le brusque passage au tutoiement et l'apostrophe à l'absent, parce qu'ils n'appartiennent pas à l'usage courant, constituent des traits de style que l'on rencontre dans pratiquement toutes les pièces et qui de ce point de vue, s'interprètent comme des stylèmes de genre.

En combinant les données sur l'histoire de leur emploi, leur agencement et leur influence sur les structures de la langue qui en dépendent, les marques de l'adresse et de la désignation de soi se sont révélées être les garants d'une ontologie du dialogue tragique. L'exploration de leurs rapports avec leur entourage modal et prédicatif fait apparaître qu'outre le fait qu'elles supportent les conditions d'existence de l'interlocution, elles gardent la trace des tensions de l'histoire traduites dans l'ordonnement même du dialogue. La construction tragique du personnage passe ainsi par l'interaction, tout en mettant en lumière des situations de solitude extrême dans des monologues qui tendent invariablement vers le dialogue ou, inversement, dans des situations d'échange qui fuient le dialogue. En trahissant la condition même du personnage au cœur de l'intrigue, le phénomène interlocutif porte la trace des multiples influences qui s'exercent sur lui. Le poème tragique dialogue ainsi, *via* le dialogue, avec les genres dont il s'inspire. À rebours des *topoi* génériques qui sclérosent le registre tragique, l'interlocution se révèle le lieu même d'une création dynamique qui rejoue l'histoire dans un style qui s'explore et en explore d'autres pour souligner un débat autant interne au personnage dans ses tentatives de pallier la déconstruction des interactions, qu'externe, selon un rapport d'innutrition aux sources d'inspiration. Par cette voie, on conclut que le dialogue

tragique du XVII^e siècle affiche une forme de singularité que peu d'autres genres assument de manière aussi radicale.

N'étant donc pas fermé sur lui-même et uniquement soumis aux besoins de l'intrigue, le dialogue tragique s'écrit d'après une dialectique permanente entre figement et défigement qui apparaît également à l'aune de son analyse rhétorique. En comparant l'agencement des marques de l'interlocution avec les patrons rhétoriques que représentent les types de discours, nous avons décelé certaines régularités dans l'association d'une forme interlocutive à une étape précise du type de discours. Toutefois, la stylisation des tirades résiste fortement à la réduction à une forme discursive précise. L'évaluation du degré d'appropriation des formes rhétoriques de l'expression révèle que la langue tragique préfère à la construction d'une pensée logique la séquence probatoire interlocutive pour son efficacité et sa fonction mémorielle quant au reste du discours. Là où le dialogue tragique échappe moins à la règle, c'est quand il s'agit d'associer des parties propres à la *dispositio* du discours à des figures de l'interlocution. Si l'apostrophe, par sa double nature, linguistique et rhétorique, joue un rôle fondamental dans le repérage d'une logique rhétorique présidant à l'organisation des tirades, l'on réalise que plusieurs stylèmes de l'interlocution tragique, comme par exemple l'anaphore du pronom personnel en position frontale et les *nous* de majesté, sont ordonnés à dessein, pour servir une efficacité persuasive du discours.

L'interlocution tragique devient donc un fait de style à l'épreuve justement de cette logique rhétorique qui ne parvient pas toujours à la contenir. La confrontation entre la forme d'un discours et ses tendances à dépasser les cadres souligne des stratégies de rappel du modèle pour mieux l'excéder ou tout simplement pour montrer combien la stylisation résiste aux contraintes de la forme logique. Les évolutions du dialogue sont autant le produit d'une fixation progressive du genre que le résultat d'expérimentations diverses. Si l'on reconnaît quelques constantes propres à un auteur en particulier, comme la prédilection pour le pronom personnel de P1 chez Corneille ou les apostrophes à des éléments de la nature chez Théophile de Viau, tous exploitent les potentialités prédictives des outils interlocutifs pour imprimer un certain dynamisme interne à la tirade. Le style du dialogue tragique est donc reconnaissable mais tend à se fixer en direction d'une personnalisation plus grande. Les auteurs se départissent de plus en plus d'une énonciation lyrique pour s'acheminer vers une énonciation plus proprement tragique. Toutefois, l'infléchissement conversationnel du dialogue demeure attaché à la quête d'une expression sublime qui adopte un format inattendu : au lieu de se complaire dans une pratique ingénieuse des figures, les dramaturges explorent davantage les structures proprement

dialogiques de l'écriture. Les personnages parviennent à dire à travers elles toute l'étrangeté de leur situation, de leur isolement, de leurs aspirations et de leurs quêtes existentielles mais dans une forme discursive qui dissimule ses coutures poétiques derrière des indices de pur dialogisme.

Serait-ce à dire que le style remporte la victoire sur la logique rhétorique ? Nous n'irons pas tout à fait dans le même sens que Stéphane Chaudier, qui recouvre l'opposition entre stylistique et rhétorique par celle entre la vie et l'irréalisme de la rationalité (2010) dans un article dont l'intitulé souligne en lui-même la disjonction « Rhétorique ou stylistique ». Plutôt que l'opposition disjonctive, il nous semble que c'est la complémentarité qui doit être convoquée pour dire au mieux la spécificité de cette langue, à l'instar de l'intitulé de l'article d'Anne Régent-Susini, dans l'héritage duquel notre travail s'inscrit : « Quand dire, c'est taire ? L'"effet de sourdine" racinien, stylistique et / ou rhétorique » (2013). En effet, la logique rhétorique, exemplifiée et incarnée dans le phénomène de l'interlocution, parfois réussit, parfois échoue. Même si plus souvent c'est le deuxième cas, elle reste vivifiée par les figures interlocutives qui en rappellent l'existence et en fondent la mémoire. La rhétorique nous a ainsi aidée à mettre en lumière des régularités stylistiques. Certes, la logique rhétorique fait apparaître par contraste ce qui lui résiste mais en s'attachant au détail des dialogues et monologues, elle souligne des cas de transferts souvent linéaires, entre des opérations aussi antithétiques que la figuration d'un mouvement propre au dialogisme et l'entreprise de fixation du langage dans le but d'atteindre une forme d'efficacité. À l'instar de l'apostrophe qui rompt la linéarité de la tirade en indiquant soit un changement d'interlocuteur, soit un rappel à celui à qui l'on s'adresse, mais qui demeure une figure attachée à la logique compositionnelle du discours, puisqu'elle signale l'entrée dans l'exorde ou dans la péroraison, l'enquête nous a conduite à voir que c'est parce qu'elle occupe une place clef dans le discours et qu'elle était donc conçue comme un outil rhétorique efficace, que l'apostrophe devient également l'un des lieux privilégiés du défigement stylistique du dialogue.

Au prisme de cette même figure, l'on envisage des prolongements féconds aux problématiques ici soulevées. On le sait, l'attitude qui convenait à la prononciation d'une apostrophe était fortement déclamatoire, impliquant des mains levées vers le ciel et l'élévation du ton de la voix. Si l'on avait poursuivi plus loin l'exploration, nous aurions souhaité interroger les motifs propres à l'adresse et à la désignation de soi dans leurs réalisations scénographiques.

Bien que rien de particulier ne soit dit à ce propos dans les traités de déclamation consultés⁵⁷³, il n'en demeure pas moins que l'écart par rapport à la norme conversationnelle devait être souligné sur scène.

Selon la même dialectique que celle qui tient ce raisonnement, il resterait ainsi à démontrer que les fondements interlocutifs du dialogue tragique ouvrent des voies distinctes pour une mise en scène actuelle de ces tragédies. S'agit-il d'insister sur la déclamation baroque qui s'attache à différencier par la gestuelle les passages rhétoriques et ceux plus poétiques, à la suite de Benjamin Lazar⁵⁷⁴ et des expérimentations du Théâtre Molière Sorbonne⁵⁷⁵ ? Ou bien faut-il au contraire viser une déclamation la plus conversationnelle possible, qui souligne les affrontements d'un *je* à un *vous* ou à un *tu* ? Nous l'avons vu au détour de nos analyses tant rhétoriques que stylistiques, les traités de déclamation baroque ne théorisent pas tout, ce qui finalement laisse une certaine place à l'interprétation. Ils ne s'attachent qu'aux éléments saillants que représentent les figures. Néanmoins, confronter nos conclusions aux réflexions sur la mise en scène contemporaine de ces œuvres ouvrirait plusieurs pistes quant à leur actualisation et leur transmission.

Notre entreprise ayant concouru à montrer que le fonctionnement de figures comme l'apostrophe était parallèle à celui des autres outils de l'interlocution, il conviendrait d'explorer plus amplement les moyens scénographiques de rendre saillants les stylèmes qui soutiennent la vigueur du discours tragique aussi bien dans ses sursauts conversationnels soumis aux aléas des émotions que dans sa logique compositionnelle et persuasive.

En dépit des évolutions linguistiques et de l'opposition entre écriture en prose et texte versifié, il y aurait peut-être ici une voie pour démontrer que les expériences actuelles de mise

⁵⁷³ Nous évoquons les traités contenus dans l'ouvrage *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)* (Chaouche 2001).

⁵⁷⁴ Pour sa mise en scène des *Amours de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau, Benjamin Lazar a pris le parti de l'effectuer en renouant avec les codes du jeu théâtral du XVII^e siècle. La scène n'est éclairée qu'à la bougie et les comédiens déclament en suivant les préceptes de la déclamation baroque. Cette mise en scène qui a tourné entre 2010 et 2012 a connu un grand succès et n'enlevait rien à l'effet pathétique de cette intrigue.

⁵⁷⁵ Nous avons été séduite par les expérimentations scénographiques de ce groupe dirigé par Georges Forestier. Les *Master class* donnent lieu à des représentations informées des pièces de Racine et Molière où, en costume d'époque, dirigés par des comédiens professionnels, des musiciens et des enseignants, les étudiants préalablement initiés à la pratique théâtrale codifiée en vigueur du XVI^e au XVIII^e siècle déclament en adoptant la prononciation et le jeu recommandés dans les traités. En assistant à une de leur rencontre, nous avons été frappée par la façon dont leur professeur les engage à habiter leur personnage avant d'entrer dans ce jeu qui pourrait sembler à bien des égards sclérosant. Nous y avons vu là une preuve que la reprise des codes contenus dans les traités de déclamation magnifie les *ethè* mis en lumière par l'incarnation du dialogue tragique.

en scène de l'intimité dans ses mouvements aussi rationnels que poétiques⁵⁷⁶ héritent des paradoxes de l'énonciation tragique du XVII^e siècle.

⁵⁷⁶ Nous pensons ici, entre autres, au théâtre de Jean-Luc Lagarce qui met en scène la crise du sujet dans *Juste la Fin du monde* (1990). Hésitant constamment entre la tentation de se livrer et ses réticences à habiter complètement le *Je* spectaculaire, le personnage tel qu'il est conçu au XXI^e siècle, souligne tous les paradoxes de la mise en scène d'une subjectivité.

BIBLIOGRAPHIE⁵⁷⁷

1. Bibliographie primaire

A. Corpus

Éditions de référence :

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet. Tome I.* Édition dirigée par Liliane PICCIOLA. Paris : Classiques Garnier, coll. "Classiques Jaunes". 2014.

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet. Tome II.* Édition dirigée par Liliane PICCIOLA. Paris : Classiques Garnier, coll. "Classiques Jaunes". 2014.

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet. Tome III.* Édition dirigée par Liliane PICCIOLA. Paris : Classiques Garnier, coll. "Classiques Jaunes". 2014.

RACINE, Jean. *Théâtre complet.* Édition établie par Sylvaine GUYOT et Alain VIALA. Paris: Classiques Garnier, coll. "Classiques Jaunes". 2017.

ROTROU, Jean (de). *Théâtre complet. 1.* Édition établie par Marianne BÉTHERY, sous la direction de Georges FORESTIER. Paris : STFM. 1998.

ROTROU, Jean (de). *Théâtre complet. 2.* Édition établie par Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, Dominique MONCOND'HUY et Pierre RIFFAUD, sous la direction de Georges FORESTIER. Paris: STFM. 1999.

ROTROU, Jean (de). *Théâtre complet. 4.* Édition établie par Christian DELMAS, Alice DUROUX et Pierre PASQUIER, sous la direction de Georges Forestier. Paris: STFM. 2001.

VIAU, Théophile (de). *Œuvres poétiques et Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé.* Édition établie par Guido SABA. Paris : Classiques Garnier, coll. "Classiques Garnier Poche Littérature". 2008.

Autres éditions citées :

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes. I.* Édition établie par Georges COUTON. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade". 1996.

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes. II.* Édition établie par Georges COUTON. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade". 1984.

⁵⁷⁷ Pour alléger la présentation, nous utilisons quelques abréviations courantes pour les publications universitaires comme PUF (Presses Universitaires de France), SEDES (Société d'Édition d'Enseignement Supérieur).

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes. III*. Édition établie par Georges COUTON. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade". 1987.

RACINE, Jean. *Œuvres complètes. I. Théâtre, poésie*. Nouvelle édition établie par Georges FORESTIER. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade" 1999.

RACINE, Jean. *Esther* (1689). Édition établie par Georges FORESTIER. Paris : Gallimard, coll. "Folio Théâtre". 2007.

VIAU, Théophile (de). *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé : tragédie* (1623). Édition établie par Georges FORESTIER. Paris : Cicero. 1992.

VIAU, Théophile (de). *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623). Édition établie par Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY et Guillaume PEUREUX. Paris : Flammarion, coll. "GF". 2015.

B. Rhétorique

ARISTOTE. [s.d.]. *Poétique*. Texte édité et traduit par Michel MAGNIEN. Paris : Le livre de Poche, coll. "Classiques de Poche". 1990.

ARISTOTE. [s.d.]. *Rhétorique*. Texte édité et traduit par Pierre CHIRON. Paris : Flammarion, coll. "G.F.". 2007.

BARY, René. 1665. *La Rhétorique française, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. Paris : Pierre Le Petit. (Consultable en ligne : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62444d>>).

BRETON, Abbé. 1703. *De la Rhétorique selon les préceptes d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien*. Paris : Grégoire du Puis. (Consultable en ligne : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96244985>>).

BRETTEVILLE, Étienne Dubois (de). 1689. *L'Éloquence de la chaire et du barreau, selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane, par feu M. l'abbé de Bretteville*. Paris : Denys Thierry. (Consultable en ligne : <<https://scholarhetorica.org/glossaire/auteur/21>>).

CICÉRON. *De l'orateur. Tome II. Livre II* (55 av. J.-C.). Texte édité et traduit par Edmond COURBAUD. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France". 1927.

CICÉRON. *Divisions de l'art oratoire Topiques* (46 av. J.-C.). Texte édité et traduit par Henri BORNECQUE. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France". 1960.

CICÉRON. *L'Orateur Du meilleur genre d'orateurs* (46 av. J.-C.). Texte édité et traduit par Albert YON. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France". 1964.

- CICÉRON. *De l'invention* (83 av. J.-C.). Texte édité et traduit par Guy ACHARD. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France". 1994.
- CREVIER, Jean-Baptiste-Louis. 1765. *Rhetorique françoise. Par m. Crevier, professeur emérite de rhétorique ... Tome premier (-2.)*. Paris : Saillant.
- DINOUART, Joseph-Antoine-Toussaint. 1754. *L'Éloquence du corps dans le ministère de la chaire : ou, l'action du prédicateur*. Paris : C. Herissant.
- DU ROURE, Jacques. 1662. *La Rhetorique françoise, nécessaire a tous ceux qui veulent parler, ou écrire comme il faut*. [s. l.].
- ÉRASME. *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami : recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordinis primi Tomus secundus*. Édition établie par Jean-Claude MARGOLIN et Pierre MESNARD. Amsterdam : North-Holland Publishing Company. 1971.
- JOUVANCY, Joseph (de). *L'Élève de rhétorique* (1710). Édition établie par Delphine DENIS et Francis GOYET. Paris : Classiques Garnier, coll. "L'Univers rhétorique". 2020.
- JUNIUS, Melchior. 1587. *Scholae rhetoricae, de contexendarum epistolarum ratione Melchioris Iunij Vuitebergensis, eloquentiae in Argentinensi Academia Professoris*. Bâle : Conradum Uvaldkirch.
- LAMY, Bernard. *La Rhétorique ou L'art de parler* (1675). Édition établie par Christine NOILLE-CLAUZADE. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques". 1998
- LE GRAS. 1671. *La Rethorique françoise ou Les préceptes de l'ancienne et vraye eloquence : accommodez à l'usage des conversations et de la société civile, du barreau, et de la chaire...Paris : [s.n.]*.
- PELLETIER, Gérard. 1641. *Palatium reginae eloquentiae Gerardo Pelletier authore*. [s. l.] : N. Buon et J. Camusat et C. Sonni.
- PUGET DE LA SERRE, Jean. 2016. « Instruction à écrire des lettres, 1e partie : De la Matière des Lettres (*Le Secrétaire à la mode*, Amsterdam : Louis Elzevier, 1646, p. 5-37) ». Édition établie par Cécile LIGNEREUX. In Cécile LIGNEREUX (dir.), *Sur l'épistolaire, Exercices de rhétorique*, n°6. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/439>>).
- QUINTILIEN. *Institution oratoire. Tome V. Livres VIII et IX*. (92 ap. J. -C). Texte établi et traduit par Jean COUSIN. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France Série latine". 2003
- QUINTILIEN. *Institution oratoire. Tome VI. Livres X et XI*. (92 ap. J.-C). Texte établi et traduit par Jean COUSIN. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France Série latine". 1979.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes. « *Institutiones* (1605), III, 17, "Le discours de reproches", et 18, "Le discours de condamnation sans appel". Notes et édition du texte Francis Goyet,

traduction Laurence Vianès ». In Francis GOYET (dir.), *Sur Virgile, Exercices de rhétorique*, n°2. (Consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/rhetorique/187>). 2013a.

VOSSIUS, Gerardus Joannes. « *Rhetorice contracta* (1621), II, 27, "Les discours de reproches et de condamnation sans appel". Notes et édition du texte Francis Goyet, traduction Laurence Vianès ». In Francis GOYET (dir.), *Sur Virgile, Exercices de rhétorique*, n° 2. (Consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/rhetorique/190>). 2013b.

VOSSIUS, Gerardus Joannes. « *Rhetorices contractae* (1621), II, 24. De la consolation. Présentation, traduction et notes : Christine Noille ». In Claudie MARTIN-ULRICH (dir.), *Sur la consolation, Exercices de rhétorique*, n°9. (Consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/rhetorique/534>). 2017.

VOSSIUS, Gerardus Joannes. 1677. *Gerardi Joannis Vossi Rhetorices contractae, sive partitionum oratoriarum. Libri V. Salmurii : apud Renatum Pean.*

VOSSIUS, Gerardus Joannes. 1742. *Gerardi Joannis Vossii Rhetorices contractae, sive partitionum oratoriarum libri quinque editio ad eam, quae ad ultimam auctoris manum aliquot in locis auctior prodiit... accesserunt tabulae synopticae... [s.l.] : M. G. Weidmanni.*

C. Autres textes de l'âge classique cités

ARNAULD, Antoine et LANCELOT, Claude. *Grammaire générale et raisonnée* (1676). Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011.

ARNAULD, Antoine, et NICOLE, Pierre. *La Logique ou l'art de penser : contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement* (1662). Édition établie par Pierre CLAIR et François GIRBAL. Paris : Vrin, coll. "Bibliothèque des textes philosophiques". 1981.

AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d'). *La Pratique du théâtre*. Édition établie par Hélène BABY. Paris : Honoré Champion, coll. "Champion classiques". [2001] 2011.

BOILEAU, Nicolas. *Œuvres complètes*. Édition établie par Antoine ADAM et Françoise ESCAL. Paris : Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade". 1979.

BOUHOURS, Dominique. 1675. *Remarques nouvelles sur la langue française*. Paris : Sébastien Marbre.

BULWER, John. *Chirologia Or the Natural Language of the Hand, 1644*. Whitefish : Kessinger. 2003.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Le Livre du courtisan* (1580). Traduction de Gabriel CHAPPUYS, édition établie par Alain PONS. Paris : Gérard Lebovici. 1987.

CHAPELAIN, Jean. *Opuscules critiques*. Édition établie par Anne DUPRAT et Alfred HUNTER. Genève : Droz, coll. "Textes littéraires français". 2007.

- CHIFLET, Laurent. *Essay d'une parfaite Grammaire de la langue françoise Ou le Lecteur trouuera, en bel ordre, tout ce qui est de plus necessaire, de plus curieux, & de plus elegant, en la Pureté, en l'Orthographe, & en la Prononciation de cette Langue* (1659). Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011
- COURTIN, Antoine (de). *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (1671). Édition établie par Marie-Claire GRASSI. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. "Lire le dix-huitième siècle". 1998.
- COURTIN, Antoine de. 1665. *Suite de la civilité françoise, ou Traité du point-d'honneur et des règles pour converser et se conduire sagement avec les incivils et les fâcheux*. Paris : L. Josse.
- Le Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. 1694. Paris : Classiques Garnier Numérique, coll. "Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles". 2007
- DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean et BACON, Francis. 1751. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot, de l'Académie royale des sciences & des belles-lettres de Prusse ; & quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, de l'Académie royale des sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la société royale de Londres. Tome premier [-dix-septieme]*. Paris : Briasson.
- FONTENELLE, Bernard (de). *Œuvres complètes*. 3. Paris : Fayard, coll "Corpus des œuvres de philosophie en langue française". 1989.
- FURETIÈRE, Antoine. *Essai d'un dictionnaire universel* (1690) [1687]. Paris : Classiques Garnier, coll. "Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècle". 2011.
- HORACE et PELETIER DU MANS, Jacques. *Oeuvres complètes L'art poétique reparti an deus livres. Tome I. L'art poétique d'Horace traduit en vers françois* (trad : 1541). Édition établie par Jean-Charles MONFERRAN, Isabelle PANTIN et Jean VIGNES. Paris : Honoré Champion, coll. "Textes littéraires de la Renaissance". 2011.
- IRSON, Claude. *Nouvelle methode pour apprendre facilement les principes et la pureté de la langue françoise contenant plusieurs traitez* (1662) [1656]. Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011.
- LA BRUYÈRE, Jean (de). *Les Caractères* (1688). Édition établie par Robert PIGNARRE. Paris : Garnier Flammarion, coll. "GF". 2011.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet (de). *La Poétique* (1639). Édition de Jean-Marc CIVARDI. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques". 2012.
- LA ROCHEFOUCAULD, François (de). *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses* (1665). Édition établie par Laurence PLAZENET. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques". 2002.

- LA SALLE, Jean-Baptiste (de). 1782. *Les regles de la bienséance et de la civilité chrétienne, divisées en deux parties. Par monsieur De La Salle, prêtre, docteur en théologie, & instituteur des freres des écoles chrétiennes. Nouvelle édition, revue & corrigée.* Reims : Pierard,
- LA TOUCHE, Pierre (de). *L'art de bien parler françois, qui comprend tout ce qui regarde la grammaire, & les façons de parler douteuses - Tome I* (1730) [1696]. Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011.
- LE MAISTRE DE SACY, Isaac-Louis, Philippe Sellier. *La Bible* (1667). Édition établie par Andrée NORDON-GERARD. Paris : Robert Laffont, coll. "Bouquins". 1990.
- LONGIN [s.d.] 1853. *Traité du sublime de Longin : traduction nouvelle, avec le texte grec en regard et des notes, accompagnée d'un discours préliminaire sur les questions de critique et de littérature relatives au Traité du sublime.* Toulouse: E. Privat.
- MAHELOT, Laurent et LAURENT, Michel. *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi.* Édition établie par Pierre PASQUIER. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques". 2005.
- MARMONTEL, Jean-François. 1787. *Eléments de littérature. Vol. 3.* Paris : Firmin Didot. 1867.
- MAUPAS, Charles. *Grammaire et syntaxe française* (1618) [1607]. Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011.
- MOLIÈRE. *Œuvres complètes. II.* [Nouvelle édition]. Édition établie par Georges FORESTIER. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade". 2010.
- MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste. 1695. *Réflexions sur l'élégance et la politesse du style.* Trévoux : Justet.
- LOUDIN, Antoine. *Grammaire française rapportée au langage du temps* (1640) [1632]. Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011.
- PASCAL, Blaise. *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets : l'édition de Port-Royal(1670) et ses compléments (1678-1776).* Édition établie par Georges COUTON et Jean JEHASSE. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, coll. "Images et témoins de l'âge classique". 1971.
- RACAN, Honorat (de Bueil). 1660. *Dernieres oeuvres et poesies chrestiennes de messire Honorat de Bueil chevalier seigneur de Racan. Tirées des Pseaumes, & de quelques cantiques du Vieux & Nouveau Testament.* Paris : Pierre Lamy.
- RACAN, Honorat (de Bueil). *Œuvres complètes.* Édition établie par Stéphane MACÉ. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques". 2009.
- RAPIN, René. *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684). Édition établie par Elfrieda Theresa DUBOIS. Genève : Droz, coll. "Textes littéraires français". 1970.

- RAYSSIGUIER. 1630. *Tragicomedie pastorale, où les Amours d'Astrée et de Celadon, sont meslees à celles de Diane, de Silvandre & de Paris, avec les inconstances d'Hilas ; suivi de Autres Œuvres poétiques du mesme auteur*. Paris : Nicolas Bessin.
- RICHELET, Pierre. 1680. *Dictionnaire françois*. Paris : Classiques Garnier Numérique, coll. "Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles".
- SÉNÈQUE. *Tragédies. Tome I. Hercule furieux Les troyennes Les phéniciennes Médée Phèdre*. 6e tirage. Texte établi et traduit par Léon Hermann. Paris : Les Belles Lettres, coll. "Collection des universités de France" 1985.
- URFÉ, Honoré (d'). *L'Astrée. Première partie*. Édition dirigée par Delphine DENIS. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques". 2011.
- URFÉ, Honoré (d'). *L'Astrée. Deuxième partie*. Édition dirigée par Delphine DENIS. Paris : Honoré Champion, coll. "Champion Classiques Littératures". 2016.
- VAIRASSE D'ALLAIS, Denis. *Grammaire Méthodique contenant en abrégé les Principes de cet art et les règles les plus nécessaires à la langue française* (1681). Paris : Classiques Garnier, coll. "Corpus des grammaires françaises du XVII^e siècle". 2011.
- VERNET, Jacob. 1752. *Lettres sur la coutume moderne d'employer le Vous au lieu du Tu*. La Haye : Daniel Aillaud.
- VIRGILE. *Énéide* (1^{er} siècle av. J.-C.) Texte édité et traduit par Jacques PERRET. Paris : Folio, coll. "Folio Classique". 1991.

2. Bibliographie secondaire

- AMOSSY, Ruth. 2015. *La présentation de soi*. Paris : PUF, coll. "L'Interrogation philosophique".
- ANSCOMBRE, Jean-Claude. 1986. « L'article zéro en français : un imparfait du substantif? », *Langue française*, n°72, pp. 4-39.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES et VIALA, Alain. 2010. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. "Quadrige. Dicos Poche".
- AUSTIN, John Langshaw. 1991 [1962]. *Quand dire, c'est faire*. (Titre original : *How to do things with words*). Paris : Seuil, coll. "Essais".
- AYRES-BENNETT, Wendy et SEIJIDO, Magali. 2011. *Remarques et observations sur la langue française : histoire et évolution d'un genre*. Paris : Classiques Garnier, coll. "Histoire et évolution du français".

- BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch. 2017 [1984]. *Esthétique de la création verbale*. Texte traduit par Alfreda AUCOUTURIER, préface de Tzvetan TODOROV. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées".
- BALLY, Charles. 1965. *Linguistique générale et linguistique française*. 4^{ème} édition revue et corrigée. Berne : A. Francke.
- BARBAFIERI, Carine. 2006. *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique, 1634-1702*. Rennes : PUR, coll. "Interférences".
- BARLOW, Julie et NADEAU, Jean-Benoît. 2011. *Le français, quelle histoire ! : la première biographie de la langue française*. Paris : SW Télémaque.
- BASCHERA, Marco. 2007. « Qu'est-ce que *Le Véritable Saint Genest* peut nous apprendre aujourd'hui ? », *Littératures classiques*, n° 63, pp. 301-312.
- BENVENISTE, Émile. 1946. « Structure des relations de personne dans le verbe ». *Bulletin de la Société de Linguistique*, n° 126, pp. 1-12.
- BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale. 1*. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des sciences humaines".
- BENVENISTE, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale. 2*. Paris : Gallimard, coll. "Tel".
- BERLAN, Françoise. 1992. « L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire aux XVII^e et XVIII^e siècles ». *Histoire Épistémologie Langage*, n° 14, pp. 181-198.
- BEUGNOT, Bernard. 1994. *La Mémoire du texte : essais de poétique classique*. Paris-Genève: Honoré Champion, coll. "Lumière classique".
- BIET, Christian. 1997. *La Tragédie*. Paris : Armand Colin, coll. "Cursus lettres".
- BRAUN, Friederike. 1988. *Terms of Address. Problems of patterns and usage in various languages and cultures*. Berlin-New-York-Amsterdam : Mouton de Gruyter, coll."Contributions to the Sociology of Language".
- BROWN, Penelope, LEVINSON, Stephen C. 1987. *Politeness : Some Universals in Language Usage*. Cambridge : University Press, coll. "Studies in Interactional Sociolinguistics."
- BROWN, Roger et GILMAN, Albert. 1960. « The Pronouns of Power and Solidarity ». In T.A. SEBEEK (éd.), *Style in Language*. Cambridge : MIT Press, pp. 252-282.
- BRUNO, Christophe. 2016. « Une application de la macro-syntaxe... ». *Modèles linguistiques* XXXVIII, n°74, pp. 183-195.
- BRUNOT, Ferdinand. 1913. *Histoire de la langue française des origines à 1900. Tome IV Première partie. La langue classique (1660-1715)*. Paris : Armand Colin.

- BRUYER, Tom. 2010. « *Bérénice* de Racine : entre *agôn* tragique et bataille polémique ». In Delphine DENIS, Loïc NICOLAS et Luce MARCHAL-ALBERT (dir.), *Polémique et Rhétorique : de l'Antiquité à nos jours*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, pp. 243-258.
- BUBER, Martin. 2012. *Je et Tu*. Édition revue et augmentée de Gaston BACHELARD, Gabriel MARCEL et Robert MISRAHI. Paris : Aubier, coll. "Aubier philosophie".
- CADDÉO, Sandrine. 2006. « Apposition ? À la limite ! » *L'information grammaticale*, n°109, pp. 34-37.
- CHAUUCHE, Sabine. 2001a. *L'art du comédien: déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris : Honoré Champion, coll. "Lumière classique".
- CHAUUCHE, Sabine, 2001b. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*. Paris : Honoré Champion, coll. "Sources classiques".
- CHARAUDEAU, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette éducation.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (dir.). 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- CHAUDIER, Stéphane. 2010. « Rhétorique ou stylistique ? Réflexions sur *Andromaque* de Racine ». In Laurence BOUGAULT et Judith WULF (dir.), *Stylistiques ?*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 249-265.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre. 1991. « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle ». In Christian WENTZLAFF-EGGEBERT (éd.), *Le langage littéraire au XVII^e siècle : de la rhétorique à la littérature*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, coll. "Études littéraires françaises", pp. 209-222.
- CHAUVIER, Stéphane. 2001. *Dire « Je »: essai sur la subjectivité*. Paris : Vrin, coll. "Analyse et Philosophie".
- CHAUVIER, Stéphane. 2008. « Particuliers, individus et individuation ». In Pascal LUDWIG et Thomas PRADEU (éd.), *L'individu – perspectives contemporaines*, Paris : Vrin, coll. "Bibliothèque d'histoire de la philosophie", pp. 11-35.
- CHAUVIER, Stéphane. 2009. « Ce que "je" dit du sujet ». *Les Etudes philosophiques*, n°88, pp. 117-135.
- CHEVÉ, Joëlle. 2012. « "Me permettez-vous de vous tutoyer ?" ». *Historia*, n° 785, pp. 50-54.
- COFFEN, Béatrice. 2002. *Histoire culturelle des pronoms d'adresse : vers une typologie des systèmes allocutoires dans les langues romanes*. Paris : Honoré Champion, coll. "Bibliothèque de grammaire et de linguistique".
- CONESA, Gabriel. 1989. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636) : étude dramaturgique*. Paris : SEDES, coll. "Littérature".

- CONESA, Gabriel. 1992. *Le dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*. Paris : SEDES.
- CUÉNIN-LIEBER, Mariette. 2002. *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, coll. "Biblio".
- DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard. 1932. *Des mots à la pensée Essai de grammaire de la langue française. T VI. 1911-1940*. Paris : J. L. L. d'Artrey, coll. "Collection des linguistes contemporains".
- DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard. 1934. *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française, 1911-1934. 4. Participe, propositions subordonnées, impératif, interrogation, verbe unipersonnel*. Paris : J. L. L. d'Artrey, coll. "Collection des linguistes contemporains".
- DAUVOIS, Nathalie. 2000. *Le sujet lyrique à la Renaissance*. Paris : PUF, coll. "Études littéraires".
- DE FORNEL, Michel. 1994. « Pluralisation de la personne et variation pronominale ». *Faits de langues*, n°3, pp. 185-192.
- DECLERCQ, Gilles. 1986. « Stylistique et rhétorique ». *XVIIe siècle*, n° 152, pp. 207-222.
- DECLERCQ, Gilles. 1992. *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*. Paris : Éditions universitaires.
- DECLERCQ, Gilles. 2004. « La formation rhétorique de Jean Racine ». In Gilles DECLERCQ et Michèle ROSELLINI (dir.), *Jean Racine 1699-1999*. Paris : PUF, pp. 257-290.
- DECLERCQ, Gilles. 2013. « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne ». In Francis GOYET et Christine NOILLE (dir), *Sur Racine, Exercices de rhétorique*, n° 1. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/99>>).
- DECLERCQ, Gilles et DUCROT, Oswald. 1984. « "Les Animaux malades de la peste" : Analyse pragmatique et rhétorique ». In Georges MAURAND (éd.), *Jean de la Fontaine. Les animaux malades de la peste. Essai d'interdisciplinarité*, 2. Toulouse : Université Toulouse-Le-Mirail, pp. : 5-38.
- DELENTE, Eliane. 2006. « Le syntagme nominal avec épithète de nature : une séquence figée ? » In Jacques FRANÇOIS et Salah MEJRI (éd.), *Composition syntaxique et figement lexical*. Caen: Presses Universitaires de Caen, coll. "Bibliothèque de Syntaxe et Sémantique", pp. 145-164.
- DELVALLÉE, Ellen. 2017. *Poétiques de la filiation. Clément Marot et ses maîtres : Jean Marot, Jean Lemaire et Guillaume Cretin*. Thèses de doctorat. Grenoble : Université Grenoble Alpes. (Consultable en ligne : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01692632>>).

- DENIS, Delphine. 1998. « Ce que parler "prétieux" veut dire : Les enseignements d'une fiction linguistique au XVIIe siècle ». *L'information grammaticale*, n°78, pp. 53-58.
- DENIS, Delphine. 2013. « Rhétorique et herméneutique : imprécations raciniennes ». In Francis GOYET et Christine NOILLE (dir), *Sur Racine, Exercices de rhétorique*, n° 1. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/101>>).
- DENIS, Delphine et SANICER-CHATEAU, Anne. 1997. *Grammaire du français*. Paris : Librairie générale française, coll. "Guides de la langue française".
- DESCOMBES, Vincent. 2014. *Le parler de soi*. Paris : Gallimard, coll. "Folio Essais".
- DESSONS, Gérard. 2006. *Émile Benveniste, l'invention du discours*. Paris : InPress.
- DÉTRIE, Catherine. 2003. « L'apostrophe dans *Les Fleurs du mal* : Stratégies textuelles et modalités de saturation de la place allocutive ». *L'information grammaticale*, n° 96, pp. 35-39.
- DÉTRIE, Catherine. 2006. *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*. Paris : CNRS, coll. "Sciences du langage".
- DÉTRIE, Catherine. 2009. « Le détachement apostrophique modifie-t-il l'organisation prédicative de l'énoncé hôte ? » In Michel PIERRARD, Dan VAN RAEMDONCK et Ivan EVRARD (éds.), *Représentations du sens linguistique III*. Bruxelles: De Boeck Supérieur, coll. "Champs linguistiques", pp. 61-73.
- DÉTRIE, Catherine. 2010. « Quand l'interpellation interpelle les linguistes : l'activité interpellative, un « objet de recherche difficile à cerner » ? ». In Frédéric TORTERAT (dir.), *L'interpellation, Corela*, n°8. (Consultable en ligne : <<https://doi.org/10.4000/corela.1671>>).
- DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VERINE, Bertrand et STEUCKARDT, Agnès. 2017. *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Honoré Champion, coll."Lexica mots et dictionnaires".
- DOUGUET, Marc. 2015. *La composition dramatique: la liaison des scènes dans le théâtre français du XVII^e siècle*. Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris VIII.
- DUBOIS, Jean, GIACOMO-MARCELLESI, Mathée et GUESPIN, Louis. 1994. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse Bordas, coll. "Expression".
- EDWARDS, Michaël. 2004. *Racine et Shakespeare*. Paris : PUF, coll. "Essais".
- ELIAS, Norbert. 1991. *La Civilisation des moeurs*. Texte traduit par Pierre KAMNITZER. Paris : Calmann-Lévy, coll. "Liberté de l'esprit".
- FERRER, Véronique. 2017. « "On parle à Dieu par zèle" La langue de la prière ». In Véronique FERRER et Catherine RAMOND (dir.), *La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", pp. 105-120.

- FERRER, Véronique et RAMOND, Catherine. 2017. *La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres"
- FIÈVRE, Paul. [s. d]. *Théâtre classique*. (Consultable en ligne : <<http://www.theatre-classique.fr/index.html>>).
- FLOREA, Ligia-Stela. 1988. « Présentatif et "configuration discursive" en français parlé : le cas de C'EST ». *LINX*, n° 18, pp. 95-106.
- FONTANIER, Pierre. 2009 [1830]. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, coll. "Champs Classiques".
- FORESTIER, Georges. 1993. « *Le Véritable saint Genest* : enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne ». *XVII^e siècle*, n° 179, pp. 305-322.
- FORSQREN, Mats. 2000. « Apposition, attribut, épithète : même combat prédicatif ? ». *Langue française*, n°125, pp. 30-45.
- FOURNIER, Nathalie. 2002. *Grammaire du français classique*. Paris : Belin, coll. "Sup. Lettres".
- FRACCHIOLLA, Béatrice. 2006. « Systèmes pronominaux et construction d'identité ». *L'information grammaticale*, n°110, pp. 43-48.
- FUMAROLI, Marc. 1996. *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. 2e édition revue et corrigée. Genève : Droz, coll. "Titre courant".
- FUMAROLI, Marc. 2002. *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève : Droz, coll. "Titre courant".
- GAFFIOT, Félix. 2005. FLOBERT, Pierre (éd.). *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette.
- GARNIER, Sylvain. 2020. *Erato et Melpomène ou les sœurs ennemies. L'expression poétique au théâtre (1553-1653)*. Genève : Droz, coll. "Travaux du Grand Siècle".
- GAROFALO, Elena. 2001. *La sentence dans le théâtre du XVII^e siècle : les tragédies de Pierre Corneille (1635-1660)*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris-Sorbonne.
- GAROFALO, Elena. 2004. « Forme majeure et forme mineure de l'écriture tragique : le raisonnement sentencieux chez Corneille et Racine ». *Littératures classiques*, n° 51, pp. 91-103.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. 1994. *Grammaire du nom propre*. Paris: PUF, coll. "Linguistique nouvelle".
- GÉNÉTIOT, Alain. 1990. *Les Genres lyriques mondains (1630-1660) Etude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*. Genève : Droz, coll. "Histoire des idées et critique littéraire".

- GÉNETIOT, Alain. 2007. « Rhétorique et poésie lyrique ». *XVII^e siècle*, n° 236, pp. 521-548.
- GÉNETIOT, Alain. 2005. *Le Classicisme*. Paris : PUF, coll. " Quadrige Manuels littérature".
- GHEERAERT, Tony. 2016. « Héros et / ou orateur ? Conseil et délibération dans le dernier acte d'*Horace* de Pierre Corneille ». In Xavier BONNIER et Ariane FERRY *Dramaturgies du conseil et de la délibération*. Rouen : CEREdI, coll. "Actes de colloques et journées d'étude".
- GHEERAERT, Tony. [s. d.] « "Par la grâce habité" : *Esther* et *Athalie* ». Consulté le 28 mai 2020. <<https://racine2018.wordpress.com/>>.
- GOLDMANN, Lucien. 1955. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées".
- GOYET, Francis. 1990. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris : Librairie générale française, coll. "Le Livre de poche".
- GOYET, Francis. 2012. « The meaning of apostrophe in Longinus's *On the Sublime* (16, 2) ». In Caroline VAN ECK (dir.). *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leyde : Brill, coll. "Intersections", pp. 13-32.
- GOYET, Francis. 2013a. « Le problème de la typologie des discours. Introduction et bibliographie sur les deux documents de Vossius ». In Francis GOYET et Christine NOILLE (dir), *Sur Racine, Exercices de rhétorique*, n° 1. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/122>>).
- GOYET, Francis. 2013b. « Racine et le mystère de la bonne rhétorique : repérage de discours dans *La Thébaïde*, *Britannicus* et *Mithridate* ». In Francis GOYET et Christine NOILLE (dir), *Sur Racine, Exercices de rhétorique*, n° 1. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/98>>).
- GOYET, Francis. 2017. *Le Regard rhétorique*. Paris : Classiques Garnier, coll." L'Univers rhétorique".
- GOYET, Francis. 2018. « Racine, *Esther*, I, 5 : essai d'analyse rhétorique ». In *Grenoble: Acta Litt&Arts*. (Consultable en ligne: <<http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/auteur/381-racine-esther-i-5-essai-d-analyse-rhetorique#bodyftn32>>).
- GOYET, Francis. 2019. « Marco Antonio Ferrazzi, Exercices de rhétorique sur les principaux discours de l'*Énéide* (1694) : édition des deux premiers discours ». In Christine Noille (dir), *Sur des vers de Virgile, Exercices de rhétorique*, n° 13. (Consultable en ligne : <<https://doi.org/10.4000/rhetorique.902>>).
- GREVISSE, Maurice, GOOSSE, André. 2016. *Le Bon usage : Grevisse langue française*. 16^e édition. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- GRICE, H. Paul. 1979. « Logique et conversation ». *Communications*, n°30, pp. 57-72.

- GRINSHPUN, Yana. 2008. *Ô entre langue(s), discours et graphie*. Paris : Ophrys, coll. "Langues, langage et textes".
- GROS de GASQUET, Julia. 2007. « Rhétorique, théâtralité et corps actorial ». *XVII^e siècle*, n° 236, pp. 501-519.
- GUESPIN, Louis. 1985. « *Nous*, la langue et l'interaction ». In Annie GEFFROY (dir.), *Le nous politique, Mots. Les langages du politique*, n°10, pp. 45-62.
- GUILLAUME, Gustave. 1973. *Leçons de linguistique: 1948-1949. 3. Grammaire particulière du français et grammaire générale (IV)*. Paris : Klincksieck.
- GUILLAUME, Gustave. 1975. *Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Réédition. Paris-Québec : A.G. Nizet-Presses de l'Université Laval.
- HACHE, Sophie. 2000. *La langue du ciel : le sublime en France au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. "Lumière classique".
- HAMBURGER, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, coll."Poétique".
- HAVU, Eva, PIERRARD, Michel. 2008. « La prédication seconde en français : essai de mise au point ». *Travaux de linguistique* n°57, pp. 7-21.
- HAWCROFT, Michael. 2004. « L'apostrophe racinienne ». In Gilles DECLERCQ et Michèle ROSELLINI (dir.), *Jean Racine, 1699-1999*, Paris : PUF, pp. 397-414.
- HEIDEN, Serge. 2015. *Manuel de TXM: version 0.7*. Lyon : [sn].
- HILGAR, Marie-France. 1973. *La Mode des stances dans le théâtre tragique français : 1610-1687*. Paris : A.G. Nizet.
- JAUBERT, Anna. 2017. « Nommer et faire être. Pragmatique du nom propre et de l'appellatif ». In Nicolas LAURENT et Christelle REGGIANI (dir.), *Les Seuils du nom propre*. Limoges : Lambert-Lucas, coll. "Études linguistiques et textuelles".
- JOLY, André. 1987. *Essais de systématique énonciative*. Lille : Presses universitaires de Lille, coll. "Psychomécanique du langage".
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1984. « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre ». *Pratiques*, n° 41, pp. 46-62.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1986. *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, coll. "Linguistique".
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1990. *Les interactions verbales. Tome I*. Paris : Armand Colin, coll. "Linguistique".

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1992. *Les interactions verbales. Tome II*. Paris : Armand Colin, coll. "Linguistique".
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1996. *La Conversation*. Paris : Seuil, coll."Mémo lettres, sciences sociales".
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1999. *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*. 4e édition. Paris : Armand Colin, coll. "Linguistique".
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1991. *La Question*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. "Linguistique et sémiologie".
- KLEIBER, Georges. 1981. *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*. Metz-Paris : Centre d'analyse syntaxique-Klincksieck, coll."Rechercheslinguistiques".
- KLEIBER, Georges. 1986. « Déictiques, embrayeurs, "token-reflexives", symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? » *L'information grammaticale*, n°30, pp. 3-22.
- KLEIBER, Georges. 1999. « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux ». In Nanine CHARBONNEL et Georges KLEIBER (dir.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris, PUF, coll. "Linguistique nouvelle", pp. 83-134.
- LABBÉ, Dominique. 1998. « Le "nous" du général de Gaulle ». *Quaderni di studi linguistici* n°4/5, pp. 331-354.
- LAGORGETTE, Dominique. 1998. « Désignatifs et termes d'adresse dans quelques textes en moyen français ». Thèse de doctorat. Paris : Université Paris Nanterre.
- LAGORGETTE, Dominique. 2003. « Termes d'adresse, insulte et notion de détachement en diachronie : quels critères d'analyse pour la fonction d'adresse ? » *Cahiers de praxématique*, n° 40, pp. 43-70.
- LAGORGETTE, Dominique. 2006. « Du vocatif à l'apostrophe : Problèmes terminologiques et théoriques, termes d'adresse et détachement en diachronie en français ». *L'information grammaticale*, n°109, pp. 38-44.
- LAGORGETTE, Dominique. 2014 [1994]. « Termes d'adresse, acte perlocutoire et insultes : la violence verbale dans quelques textes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles ». In *La violence dans le monde médiéval*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, coll. "Senefiance", pp. 317-332.
- LAGORGETTE, Dominique, LARRIVÉE, Pierre. 2004. « Interprétation des insultes et relations de solidarité ». *Langue française*, n°144, pp. 83-103.
- LARTHOMAS, Pierre. 2005 [1969]. *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*. Paris : PUF, coll."Quadrige. Manuels. Littérature, linguistique".
- LARTHOMAS, Pierre. 1998. *Notions de stylistique générale*. Paris PUF, coll."Linguistique nouvelle".

- LATHUILLÈRE, Roger. 1969 [1966]. *La préciosité : étude historique et linguistique. Tome I. Position du problème : les origines*. Genève : Droz, coll. "Publications romanes et françaises".
- LE GOFFIC, Pierre. 1993. *Grammaire de la phrase française*. Paris : Hachette supérieur, coll. "Langue française".
- LE GUERN, Michel. 1977. « L'ethos dans la rhétorique française de l'âge classique ». In *Stratégies discursives. Actes du colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon 20-22 mai 1977*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, pp. 282-287.
- LIGNEREUX, Cécile. 2016a. « L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique ». In Cécile LIGNEREUX (dir.), *Sur l'épistolaire, Exercices de rhétorique*, n°6. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/441>>).
- LIGNEREUX, Cécile. 2016b. « Une routine de la civilité épistolaire : l'expression de la condoléance ». In Cécile LIGNEREUX (dir.), *Sur l'épistolaire, Exercices de rhétorique*, n°6. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/437>>).
- LIGNEREUX, Cécile. 2018a. « L'éloge, maillon faible de la lettre de remerciement ? » In Anne RÉGENT-SUSINI (dir.), *Sur l'éloge, Exercices de rhétorique*, n°11. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/642>>).
- LIGNEREUX, Cécile. 2018b. « D'un sous-genre épistolaire à sa mise en œuvre en contexte familial : l'exhortation ». In Élisabeth GAVOILLE et François GUILLAUMONT (éd.), *Conseiller, diriger par lettre*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. "Perspectives Littéraires", pp. 521-552.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. 2014. *L'"enfance de la tragédie" (1610-1642) : pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. Paris : PUPS, coll. "Theatrum Mundi".
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et MONCOND'HUY, Dominique (dir.). 1999. *Racine poète*. Poitiers: UFR Langues et littératures.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, BIGOT, Michèle et MONCOND'HUY, Dominique. 2008a. *Rotrou: « Antigone », « Le Véritable Saint Genest », « Venceslas »*. Neuilly : Atlande, coll. "Clefs concours Lettres XVII^e siècle".
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et MONCOND'HUY, Dominique. 2008. *Plus sur Rotrou : écrire le théâtre*. Neuilly : Atlande, coll. "Clefs concours Lettres XVII^e siècle".
- MACÉ, Stéphane. 2001. « Les planches et le parquet : aspects de la rhétorique dans *Le Cid* ». In Jean-Yves Vialleton (dir.), *Lectures du jeune Corneille L'illusion comique et Le Cid*, Rennes : PUR, coll. "Didact Français", pp. 59-75.

- MACÉ, Stéphane. 2014. « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale ». In Stéphane MACÉ (dir.), *Sur l'amplification, Exercices de rhétorique*, n°4. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/364>>).
- MACÉ, Stéphane. 2017. « "Touché d'un désespoir visible" La langue des émotions dans *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* ». In Véronique FERRER et Catherine RAMOND (dir.), *La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", pp. 259-271.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2001. *L'Énonciation littéraire. I. Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Troisième édition revue et augmentée avec exercices et Corrigés. Paris : Nathan, coll. "Lettres supérieures".
- MAINGUENEAU, Dominique. 2002. « Problèmes d'ethos ». *Pratiques*, n°113, pp. 55-67.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2005. « Détachement et surdestinataire. La correspondance entre Pascal et les Roannez ». In Jurgen SIESS et Séverine HUTIN (dir.), *Le Rapport d'eplace dans l'épistolaire. Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n°20. (Consultable en ligne : <<https://journals.openedition.org/semen/1086>>).
- MAINGUENEAU, Dominique. 2007. *L'Énonciation en linguistique française*. 2e édition. Paris : Hachette Supérieur, coll. "Les Fondamentaux la Bibliothèque de l'étudiant 30".
- MAINGUENEAU, Dominique. 2015. *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Malakoff: Armand Colin, coll. "Linguistique".
- MAINGUENEAU, Dominique. 2016. « Apostrophe et scène rhétorique ». In Amir BIGLARI et Geneviève SALVAN (dir.), *Figures en discours*, Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan, coll. "Au cœur des textes", pp. 19-34.
- MAINGUENEAU, Dominique et PHILIPPE, Gilles. 2002. « Les conditions d'exercice du discours littéraire ». In Marcel BURGER et Eddy ROULET (dir.), *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque ». L'incipit du roman de R. Pinget Le Libera*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, pp. 351-377.
- MARTIN-ULRICH, Claudie. 2017. « Présentation : consolation et rhétorique ». In, Claudie MARTIN-ULRICH (dir.), *Sur la consolation, Exercices de rhétorique*, n°9. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/543>>).
- MARTIN-ULRICH, Claudie 2018. « *La lamentatio* un discours sans art ? Une enquête d'Érasme à Gérard Vossius ». In Bruno PETEY-GIRARD et Pascal SÉVERAC (dir.), *Représentations de la souffrance*. Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", pp. 61-74.
- MÉNIEL, Bruno. 2017. « Le langage de la colère dans *Aman* d'Antoine de Montchrestien ». In Véronique FERRER et Catherine RAMOND (dir.), *La langue des émotions XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", pp. 245-257.

- MILL, John Stuart. 1896. *Système de logique déductive et inductive : exposé des principes de la preuve et des méthodes de recherche scientifique*. 4e éd., traduction de Louis PEISSE. Paris : F. Alcan, coll. "Bibliothèque de philosophie contemporaine"
- MILNER, Jean-Claude. 1978. *De la syntaxe à l'interprétation : quantités, insultes, exclamations*. Paris : Seuil, coll. "Travaux linguistiques".
- MOIGNET, Gérard. 1965. *Le Pronom personnel français : essai de psycho-systématique historique*. Paris : Klincksieck, coll." Bibliothèque française et romane Manuels et études linguistiques".
- MOIGNET, Gérard. 1966. « Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative ». *Langages*, n°3, pp. 49-66.
- MOIGNET, Gérard. 1981. *Systématique de la langue française*. Paris : Klincksieck, coll." Bibliothèque française et romane Manuels et études linguistiques".
- MOLINIÉ, Georges. 1986. « Stylistique du XVII^e siècle ». *XVII^e siècle*, n° 152, pp. 203-205.
- MOLINIÉ, Georges. 1992. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, coll." Le livre de poche".
- MOLINIÉ, Georges. 1995. *Du roman grec au roman baroque*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. " Champs du signe".
- MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain. 1993. « Stylistique sérielle ». In Georges MOLINIÉ et Alain VIALA *Approches de la réception*. Paris : PUF, coll. Perspectives littéraires", pp. 43-46.
- MONTANDON, Alain, 1995. *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre: du Moyen âge à nos jours*. Paris : Seuil, coll. "La couleur de la vie".
- MONTE, Michèle. 2005. « Ô + SN entre apostrophe et exclamation ». *Nomination, noms propres, termes d'adresse, Modèles linguistiques*, n° 52. (Consultable en ligne : <<https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01237295/document>>).
- MONTE, Michèle. 2008. « Usages littéraires de l'apostrophe : fonctions textuelles et pragmatiques et spécificités génériques ». In *Congrès Mondial de Linguistique Française*. (Consultable en ligne : <<https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08073.pdf>>)
- MOREL, Jacques. 1965. « Les stances dans la tragédie française du XVII^e siècle ». *XVII^e siècle*, n° 66-67, pp. 43-56.
- MOREL, Jacques. 2007. *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté : avec un complément bibliographique*. Paris : Klincksieck, coll. "Série littérature"
- MOURARET MAISONNEUVE, Lauriane. 2017. « “ Nous ” ou le masque du “ je ” dans les comédies de Marivaux ». *Missile* n°5, pp. 34-39.

- MOURARET MAISONNEUVE, Lauriane. 2017. « De la rhétorique à la stylistique dans les tragédies : le cas de l’apostrophe ». Aix-en- Provence.
- MOURARET MAISONNEUVE, Lauriane. 2018. « La disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies *Esther* et *Athalie* ». In . Grenoble: Acta Litt&Arts. (Consultable en ligne : <<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/373-la-disposition-des-apostrophes-a-dieu-dans-les-tragedies-esther-et-athalie>>).
- MULLER, Charles. 1965. « Les “pronoms de dialogue” : interprétation stylistique d’une statistique de mots grammaticaux en français ». In Georges STRAKA (dir.), *Actes du Xe colloque international de linguistique et philologie romanes, II*: Nevers : Klincksieck, pp. 605-612.
- MULLER, Charles. 1979. « *Le Vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille : étude de statistique lexicale*. Genève -Paris: Slatkine - Honoré Champion, coll. "Travaux de linguistique quantitative".
- MULLER, Charles. 2002. « Clivées, coréférence et relativation. » In Georges KLEIBER et Nicole LE QUERLER (dir.), *Traits d’union*, Caen : Presses universitaires de Caen, coll. "Bibliothèque de syntaxe & sémantique", pp. 17-32.
- MULLER, Claude. 2003. « Naissance et évolution des constructions clivées en « c’est...que... » : de la focalisation sur l’objet concret à la focalisation fonctionnelle: Études cognitives dans le champ historique des langues et des textes ». In Peter BLUMENTHAL et Jean-Emmanuel TYVAERT (éds.), *La cognition dans le temps*, Études cognitives dans le champ historique des langues et des textes. Tübingen : ,Niemeyer, coll."Linguistische Arbeiten", pp. 101-120.
- NEVEU, Franck. 2000a. « L’apposition : concepts, niveaux, domaines. Présentation ». *Langue française*, n° 125, p. 3-17.
- NEVEU, Franck. 2000b. « Quelle syntaxe pour l’apposition ? Les types d’appariement des appositions frontales et la continuité référentielle ». *Langue française*, n° 25, p. 106-124.
- NEVEU, Franck. 2003a. « Grammaires de l’adresse. Aspects de la discontinuité syntaxique ». *Cahiers de praxématique*, n° 40, pp. 27-42.
- NOILLE, Christine. 2013. « Le discours d’un Prince (*Énéide*, I, 597-610). Archéologie de la disposition ». In Francis GOYET (dir.), *Sur Virgile, Exercices de rhétorique*, n°2. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/176>>).
- NOILLE, Christine. 2014. « Les genres du discours dans l’ancienne rhétorique : listes, schémas et mode d’emploi, avec un exemple (le discours de Germanicus) ». In Isabelle COGITORE et Giuliano FERRETTI (dir.), *Sur l’histoire, Exercices de rhétorique*, n°3. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/337>>).

- NOILLE, Christine. 2019. « La rhétorique est-elle une herméneutique ? ». In Christine NOILLE (dir.), *Sur des vers de Virgile, Exercices de rhétorique*, n° 13. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/914>>).
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. 1999. *La rhétorique et l'étude des textes*. Paris : Ellipses, coll. "Thèmes & études".
- PAVIS, Patrice. 1980. « Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du *Cid*. » *Études littéraires*, n°13, pp. 515-538.
- PERRET, Delphine. 1970. « Les appellatifs ». *Langages*, n°17, pp. 112-118.
- PERRET, Michèle. 1994. *L'énonciation en grammaire du texte*. Paris : Nathan, coll. "128 Lettres".
- PHILIPPE, Gilles. 2008. « Registres, appareils formels et patrons ». In Lucile GAUDIN-BORDES et Geneviève SALVAN (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, coll. "Au cœur des textes", pp. 27-38.
- PICABIA, Lélia. 2000. « Appositions nominales et déterminant zéro : le cas des appositions frontales ». *Langue française*, n° 125, pp. 71-89.
- POP, Liana. 2001. « Le détachement dans le groupe nominal : l'hypothèse de la conversion pragmatique ». In Danny AMIOT, Walter DE MULDER et Nelly FLAUX (éds.), *Le Syntagme nominal : syntaxe et sémantique*. Arras : Cahiers scientifiques de l'Université, coll. "Études littéraires et scientifiques", pp. 125-136.
- POULET, Françoise. 2009. « Le monologue de l'extravagant : de l'impossible dialogue à la recreation d'un échange oblique "raisonnable" ». In Françoise DUBOR et Christophe TRIAU (éds.), *Monologuer Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes : PUR, coll. "La Licorne", pp. 93-110.
- RABATEL, Alain. 2001. « Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" C'EST, IL Y A, VOICI/VOILA: effet point de vue et argumentativité indirecte du récit ». *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n° 9-10, pp. 43-74.
- RÉGENT-SUSINI, Anne. 2011. *Bossuet et la rhétorique de l'autorité*. Paris : Honoré Champion, coll. "Lumière classique".
- RÉGENT-SUSINI, Anne. 2013. « Quand dire, c'est taire ? L'« effet de sourdine » racinien, stylistique et / ou rhétorique ». In Francis GOYET et Christine NOILLE (dir.), *Sur Racine, Exercices de rhétorique*, n°1. (Consultable en ligne : <<https://doi.org/10.4000/rhetorique.95>>).
- RÉGENT-SUSINI, Anne. 2020. « Convertir l'*aversio* ? L'apostrophe dans l'oraison funèbre ». In Christiane DELOINCE-LOUETTE et Christine NOILLE-CLAUZADE (dir.), *Expériences rhétoriques : mélanges offerts au professeur Francis Goyet*, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", pp. 387-396.

- REGUIG, Delphine. 2013. « Herméneutique contre dialectique : la rhétorique argumentative dans *La Thébàide, Britannicus, Mithridate* ». In Francis GOYET et Christine NOILLE (dir), *Sur Racine, Exercices de rhétorique*, n°1. (Consultable en ligne: <<http://journals.openedition.org/rhetorique/96>>).
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René. 2018. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, coll. "Quadrige Manuels".
- RIOUL, René. 1983. « Les appositions dans la grammaire française ». *L'information grammaticale*, n°18, pp. 21-29.
- ROHOU, Jean. 1996. *La Tragédie classique : 1550-1793*. Paris: SEDES, coll. "Anthologies".
- ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. 2009. "De l'effet de personnage à l'effet de personne: l'expression de la subjectivité dans le théâtre classique". In Claire DESPIERRES, Hervé BISMUTH, Mustapha KRAZEM et Cécile NARJOUX (dir.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. "Langages", pp. 159-170.
- ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. 2000. L'Énonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'Âge classique. Thèse de Doctorat, Paris : Université Paris VII.
- ROQUES, Mario. 1940. « Sur la rythmique de Corneille, à propos d'une scène de *Rodogune* ». In *Mélanges Charles Drouhet*, Bucarest : Bucovina.
- ROSELLINI, Michèle. 2008. « Usages de la pointe dans l'écriture tragique de Rotrou ». In Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY et Dominique MONCOND'HUY, *Plus sur Rotrou. Ecrire le théâtre*, Neuilly : Atlande, coll."Clefs concours Lettres", pp. 111-125.
- ROUSSET, Jean. 1993. *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*. 3e édition. Paris: J. Corti.
- RUSSELL, Bertrand. 1989. *Écrits de logique philosophique*. Paris : PUF, coll."Epiméthée".
- SALVAN, Geneviève. 2009. « Le dialogisme dans les relatives disjointes ». *Langue française* n°163, pp. 61-78.
- SANCIER-CHATEAU, Anne. 1993. *Introduction à la langue du XVII^e siècle, tome 2 : Syntaxe*. Paris : Nathan Université, coll. "128".
- SANS, Benoît. 2014. « *Obiurgatio siue exprobratio* : le discours de Scipion aux soldats rebelles chez Tite-Live ». In Isabelle COGITORE et Giuliano FERRETTI (dir.), *Sur l'histoire, Exercices de rhétorique*, n°3. (Consultable en ligne : <<http://journals.openedition.org/rhetorique/326>>).
- SCHERER, Jacques. 2014. *La Dramaturgie classique en France*. Nouvelle édition de Georges FORESTIER et Colette SCHERER. Paris : Armand Colin.

Schola rhetorica. [s. d.] Consulté le 5 août 2020. <<http://schola-rhetorica.fr/dev/#textes/G483-12-53/langues/fr-fr-fr>>

SCHRÖDER, Volker. 2013. « Réduction de *Bérénice* ». In Kathrin ACKERMANN et Susanne WINTER (éds.). *Nach allen Regeln der Kunst. Werke und Studien zur Literatur-, Kunst- und Musikproduktion. Für Peter Kuon zum 60. Geburtstag*, Wien : LIT Verlag. (Consultable en ligne : <https://www.fabula.org/atelier.php?Reduction_de_Berenice>)

SEARLE, John Rogers. 1982. *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*. Paris : les Éditions de Minuit, coll. "Le Sens commun."

SERBAT, Guy. 1987. « Sur le vocatif. Le vocatif : un acte de parole ». *Vita latina*, n°106, pp. 7-13.

SIOUFFI, Gilles. 2003. « La langue d'*Athalie* entre imaginaire linguistique et dynamique d'écriture ». In *Styles, Genres, Auteurs*, n° 3. Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, pp. 105-119.

SNYDERS, Georges. 1965. *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : PUF, coll. "Bibliothèque scientifique internationale Section pédagogie".

SOLÈRE, Jean-Luc. 1994. « De l'orateur à l'orant. La "rhétorique divine" dans la culture chrétienne occidentale ». *Revue de l'histoire des religions* n°211, pp. 187-224.

SORT-JACOTOT, Aurélia. 2009. « L'énonciation lyrique dans la tragédie du premier XVIII^e siècle ». In Claire DESPIERRES, Hervé BISMUTH, Mustapha KRAZEM et Cécile NARJOUX (dir.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. "Langages", pp. 137-148.

SORT-JACOTOT, Aurélia. 2013. *La Lyre tragique Le discours pathétique sur la scène française (1634-1648)*. Paris : Classiques Garnier, coll. "Théâtre, Lire le XVII^e siècle".

SOUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie et ZARAGOZA, Georges. 2005. *Études théâtrales*. Paris : PUF, coll. "Quadrige".

SPILEBOUT, Gabriel. 2007 [1985]. *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*. Nouvelle édition. Paris : Eurédit.

SPITZER, Léo. 1970. « L'effet de sourdine ». In *Études de style*. Texte édité et traduit par Jean STAROBINSKI, Alain COULON, Éliane KAUFHOLZ-MESSMER et Michel FOUCAULT Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées", pp. 208-235.

STEPHAN HAYEK, Christelle. 2008. *Linguistique et rhétorique du monologue dans le théâtre racinien*. Thèse de doctorat, Paris : École doctorale Arts et médias.

STEPHAN HAYEK, Christelle. 2014. « Le monologue racinien ou l'impossible dialogue ». *Multilinguales*, n°4, pp. 30-49.

- SUSINI, Laurent. 2009. « Style simple et style figuré à l'âge classique : émergence d'une *concordia discors* ». In B. BOLDUC et H. GOLDWYN. *Concordia Discors. Choix de communications présentées lors du 41e colloque international de la NASSCFL. New York University, 20-23 mai 2009*, vol. 2. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2011, p. 65-74.
- SUSINI, Laurent. 2020. *L'Insinuation convertie, Pascal, Bossuet, Fénelon La colombe et le serpent*. Paris : Classiques Garnier, coll. "L'Univers rhétorique".
- TAMAS, Jennifer. 2018. *Le silence trahi : Racine ou la déclaration tragique*. Genève : Droz, coll. "Travaux du Grand Siècle".
- THIROUIN, Laurent. 2002. « *Le moi haïssable, une formule équivoque* », In Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE (dir.), *Les Pensées de Pascal. Croisements d'anthropologies*. Heidelberg : Universitätsverlag WINTER, pp. 217-247.
- THOURET, Clotilde. 2007. « Le monologue dans le théâtre de Rotrou : une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée ». *Littératures classiques*, n°63, pp. 207-221.
- THOURET, Clotilde. 2010. *Seul en scène: le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*. Genève : Droz, coll. "Travaux du Grand Siècle".
- TORTERAT, Frédéric. 2009. « L'apostrophe désignative, en termes de prédication seconde ». In Michel PIERRARD, Dan VAN RAEMDONCK et Ivan EVRARD (éds.), *Représentations du sens linguistique III*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, coll. "Champs linguistiques", pp. 121-131.
- TRIAU, Christophe. 2003. *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII^e siècle*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris Nanterre.
- TRIAU, Christophe. 2009. « Le personnage entre imposition et subversion : usages du monologue dans le théâtre français du XVII^e siècle ». In Françoise DUBOR et Christophe TRIAU (dir), *Monologuer Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes : PUR, coll. "La Licorne", pp. 111-142.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre. III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, coll. "Sup Lettres".
- VIALA, Alain. 2014. *Le Théâtre en France*. Paris : PUF, coll. "Quadrige".
- VIALLETON, Jean-Yves. 2004. *Poésie dramatique et prose du monde : le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, coll. "Lumière classique".
- VIALLETON, Jean-Yves. 2014. « Les exemples rhétoriques empruntés à Corneille et la construction de la mémoire collective ». In Myriam DUFOUR-MAÎTRE (éd.) *Appropriations de Corneille. Actes du colloque organisé à Rouen en octobre 2014*. Rouen : CEREdI. (Consultable en ligne : <<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=842#bodyftn10>>).

- VIALLETON, Jean-Yves, et MACÉ, Stéphane. 2007. *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité..* Paris : PUF-CNED, coll. "CNED-PUF".
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine. 2009. « De *vous* à *toi* : tutoiement et vouvoiement dans les traductions au XVIII^e siècle ». *Dix-huitième siècle*, n°41, pp. 553-566.
- VUILLERMOZ, Marc. 2000. *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650 : Corneille, Rotrou, Mairet, Scudéry*. Genève : Droz, coll; "Travaux du Grand Siècle".
- WILMET, Marc. 2001. « L'apostrophe : un bouillon de culture rhétorico-grammatical ». In Claude BURIDANT, Georges KLEIBER et Jean-Christophe PELLAT (éds.), *Par monts et par vaux. Itinéraires linguistiques et grammaticaux*. Mélanges de linguistique générale et française offerts au professeur Martin Riegel. Louvain-Paris : Peeters, coll. "Bibliothèque de l'Information grammaticale" pp. 431-437.
- WILMET, Marc. 2010. *Grammaire critique du français*. Bruxelles : De Boeck-Duculot,
- WOLFF, Philippe. 1994. *Vous : une histoire internationale du vouvoiement*. Préface de Jean DELUMEAU. Toulouse : Signes du monde.
- YON, Bernard (éd.). 1995. *La Peinture des passions : de la Renaissance à l'âge classique actes du colloque international, Saint-Etienne, 10, 11, 12 avril 1991*. Saint-Etienne : Publications de l'université de Saint-Etienne.

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau des fréquences et spécificités des pronoms et déterminants par auteur

Unité lexicale	F	f_Viau	Score Viau	f_Rotrou	Score Rotrou	f_Corneille	Score Corneille	f_Racine	Score Racine
vous	10254	52	-28,3712	1588	-4,6209	5904	11,7457	2710	-1,2348
je	6044	99	0,2976	801	-15,4431	3373	1,8808	1771	4,6336
me	4159	123	9,7649	630	-2,9541	2277	0,4576	1129	0,34
mon	4052	80	1,3274	826	9,1026	2171	-0,8883	975	-5,4162
Je	4003	66	0,3126	523	-11,2756	2198	0,5569	1216	6,109
m'	3932	69	0,545	679	0,6119	2165	0,6637	1019	-1,3136
ma	3217	62	0,9885	698	12,7362	1669	-2,8369	788	-3,4334
votre	2804	7	-12,3469	653	18,5577	1419	-4,7784	725	-1,1369
j'	2504	19	-4,1208	397	-1,0483	1454	3,9676	634	-1,634
moi	2066	36	0,4325	259	-7,706	1193	2,9329	578	0,7508
nous	2044	63	5,7872	384	1,9842	1106	-0,4128	491	-3,0958
mes	2035	24	-1,2597	391	2,6124	899	-20,5978	721	16,5879
Vous	2004	15	-3,4657	260	-6,1773	1096	0,376	633	5,5461
vos	1942	21	-1,5815	326	-0,3174	912	-10,9413	683	14,9684
J'	1667	19	-1,2262	290	0,5452	879	-1,0933	479	1,1942
-vous	1419	5	-5,3442	199	-2,7367	672	-7,4355	543	19,9601
nos	1023	42	7,1032	147	-1,7839	579	1,063	255	-1,1944
-je	947	14	-0,4	177	0,7	343	-28,5	413	29,9
tu	931	39	6,8633	164	0,554	536	1,5413	192	-5,5439
ton	814	30	4,3834	207	9,507	454	0,6331	123	-15,7071
te	771	33	6,1113	147	1,2482	443	1,3104	148	-6,7102
ta	699	16	0,9448	159	4,4621	394	0,7908	130	-7,0261
t'	642	11	0,3202	128	1,6528	366	0,9925	137	-3,3286
notre	627	14	0,8212	122	1,3279	377	2,6487	114	-6,9617
tes	543	18	2,3867	132	5,2485	254	-3,7186	139	-0,6274
-moi	503	5	-0,7723	96	0,9936	295	1,5014	107	-2,7959
Mon	470	21	4,1	81	-0,4	229	-2,1	139	1,2
-tu	492	17	2,4618	74	-0,8133	233	-3,039	168	3,5104
Tu	428	18	3,5328	59	-1,319	238	0,4788	113	-0,3952
toi	423	13	1,6334	80	0,8443	221	-0,712	109	-0,5312
Nous	374	14	2,4207	65	0,3825	223	1,6132	72	-3,5683
Ma	341	3	-0,7194	70	1,3641	164	-1,9727	104	1,0632
Votre	300	1	-1,3723	53	0,4238	164	0,307	82	0,3187
Me	237	3	-0,3398	46	0,7775	118	-1,0733	70	0,6676
mien	220	0	-1,5763	34	-0,4866	152	5,2029	34	-4,5188
M'	217	4	0,3241	56	3,2588	101	-1,9336	56	-0,4312
vôtre	213	0	-1,6	30	-1	143	4	40	-2,2
-nous	198	6	0,9	31	-0,6	91	-2	70	2,5
Moi	191	3	-0,2	30	-0,6	68	-6,8	90	9,2
Mes	146	3	0,3	24	-0,4	60	-3	59	3,8
Vos	128	1	-0,4	20	-0,5	55	-2,2	52	3,5

miens	105	2	0,3	15	-0,7	68	1,7	20	-1,3
-toi	98	5	1,6	22	0,9	51	-0,4	20	-1
mienne	95	2	0,3	14	-0,6	65	2,4	14	-2,3
Nos	84	4	1,3	11	-0,8	36	-1,6	33	2,2
Toi	74	5	2,1	17	0,8	33	-1,2	19	-0,3
Ton	69	3	0,9	14	0,5	42	0,8	10	-1,8
Ta	59	2	0,6	15	1,1	33	0,3	9	-1,5
Notre	53	2	0,6	8	-0,4	36	1,5	7	-1,8
Te	48	1	0,3	14	1,5	28	0,5	5	-2,2
nôtre	39	1	0,3	7	0,3	25	0,8	6	-1,1
Tes	37	2	0,9	8	0,5	13	-1,8	14	1,1
T'	30	0	-0,2	5	-0,3	17	0,3	8	0,3
vôtres	30	0	-0,2	4	-0,4	21	1,2	5	-0,8
nôtres	27	0	-0,2	0	-2,3	20	1,5	7	-0,2
tien	26	2	1,1	8	1,1	13	-0,4	3	-1,2
VOTR E	15	0	-0,1	0	-1,3	2	-2,9	13	5,8
mienne s	5	0	0	0	-0,4	4	0,6	1	-0,2
tiens	4	0		3		1		0	
tienne	2	0		0		2		0	

Quelques explications sur les chiffres de ce tableau :

Les « unités » sont les mots ayant cette forme exacte dans le corpus. C'est pour cette raison que le tableau distingue des formes avec majuscules, des formes sans majuscules et des formes avec un tiret à l'initiale. Nous aurions pu les regrouper en opérant ce type de calcul sur les lemmes* et non sur les mots* comme nous l'avons fait. Cependant, on ne peut calculer que la fréquence et non la spécificité propre à chaque auteur de chaque lemme. Compte tenu de la faible représentativité de Théophile de Viau comparé aux autres auteurs, tous les calculs de fréquences à partir des lemmes effectués sur le corpus partitionné ne le prennent jamais en compte. Le bruit étant donc trop important et les résultats quasi inexploitable, nous avons préféré effectué des calculs de fréquence sur les mots en ayant soin de recenser toutes les formes, quelle que soit la casse,

Les nombres rassemblés sous la colonne « F » correspondent au nombre exact d'apparition de chaque mot dans l'ensemble du corpus.

Les nombres rassemblés sous les colonnes « f nom d'auteur » correspondent à la fréquence d'apparition de chaque mot dans chaque partie, c'est-à-dire, dans l'ensemble des œuvres prises en compte chez chaque auteur.

Les données se compliquent lorsque l'on explique ce que représentent les colonnes contenant le mot « Score ». Ces chiffres indiquent un indice* de spécificité*, c'est-à-dire un chiffre obtenu à partir d'un calcul qui prend en compte f (le nombre d'occurrences apparaissant dans une partie) par rapport à F (le nombre d'occurrences totales dans l'ensemble du corpus) relativement à t (la taille de la partie) : « Le calcul exact de l'indice de spécificité utilisé dans TXM est celui du calcul de la probabilité du fait que l'événement apparaisse autant de fois qu'on l'observe effectivement dans la partie (soit *f obs*) ou plus fréquemment encore à concurrence de la taille de la partie⁵⁷⁸ ». C'est donc une probabilité établie à partir des spécificités d'emploi de chaque auteur, positive ou négative rapportée à la taille de la partie par rapport à l'ensemble du corpus. Cet indice permet de postuler que tel auteur a plus ou moins tendance à employer telle ou telle forme par rapport aux autres.

Ces scores sont donc positifs ou négatifs, sachant que la moyenne se situe entre 2 et -2, étant donné l'ensemble du corpus.

⁵⁷⁸ Nous renvoyons au Manuel de TXM: version (Heiden 2015, 127). À cette page, l'on trouve également les équations qui permettent d'obtenir ces chiffres.

Les deux dernières lignes ne contiennent pas d'indice de spécificité du fait de l'homonymie des unités lexicales prises en compte, pour plus de précision, nous avons préféré effectué des calculs de lemmes, qui ne donnent pas lieu à des fréquences. Ces résultats ont été reportés manuellement dans le tableau.

Pour les bémols concernant ces résultats, il faut se reporter aux développements effectués à ce sujet dans le chapitre 2.

Annexe 2 : Tableau des fréquences dans les tragédies de Rotrou

word	F	Hercule 1636	Antigone 1638	Iphigénie 1641	Bélisaire 1644	Saint Genest 1648	Venceslas 1648	Corsroès 1649
vous	1272	61	242	302	209	100	358	316
je	699	74	117	130	144	74	160	102
m'	582	51	88	71	172	79	121	97
me	543	57	74	89	131	65	127	87
Je	444	48	68	83	90	53	102	79
nous	336	25	73	96	44	74	24	48
j'	324	31	52	52	61	47	81	73
moi	188	24	41	46	27	17	33	29
-vous	165	4	34	37	20	11	59	34
tu	148	44	20	12	32	36	4	16
-je	142	22	19	18	32	18	33	35
te	139	26	19	19	34	39	2	8
t'	120	23	13	10	21	44	9	8
J'	88	10	20	9	14	18	17	5
Vous	82	5	20	14	12	12	19	5
-moi	80	4	9	10	23	14	20	16
toi	77	12	16	9	21	17	2	3
-tu	70	16	10	6	13	14	11	4
Nous	55	10	8	10	10	14	3	10
-nous	26	1	3	4	4	6	8	5
Tu	21	3	8	4	2	4	0	0
-toi	20	3	0	1	11	5	0	2
Moi	12	4	4	0	0	2	2	3
M'	10	0	2	1	2	2	3	1
Toi	9	7	1	0	1	0	0	0
Me	7	0	1	2	1	0	3	0
P	5659 <small>579</small>	565	962	1035	1131	765	1201	986
word	F	Hercule 1636	Antigone 1638	Iphigénie 1641	Bélisaire 1644	Saint Genest 1648	Venceslas 1648	Corsroès 1649
mon	688	111	103	95	140	56	183	138
ma	604	89	77	80	151	66	141	94

⁵⁷⁹ Les résultats obtenus dans ces colonnes diffèrent quelque peu des résultats obtenus dans l'Annexe 1, qui a servi de base au calcul des indices pronominaux par auteur. Ici, les calculs sont effectués par nature de mots (frpos*). Le bruit* causé par ces calculs car il est dû aux quelques erreurs d'étiquetage* du logiciel TreeTagger* utilisé par TXM. Pour cette raison, nous avons également recalculé les indices pronominaux de chaque auteur pour montrer la marge de variation en fonction de la syntaxe de la requête* employée.

votre	549	29	94	104	85	48	189	104
mes	337	59	48	36	86	46	62	54
vos	271	32	37	42	37	43	80	55
ton	189	48	19	21	37	61	3	15
ta	149	31	20	15	38	41	4	10
nos	129	27	20	12	16	34	20	18
tes	122	40	14	12	16	38	2	10
notre	110	21	18	26	9	26	10	12
Mon	33	6	7	3	3	5	9	0
mien	28	2	3	6	12	1	4	6
Ma	27	4	6	6	2	3	6	4
Votre	23	0	4	5	4	2	8	2
vôtre	20	0	4	4	3	2	7	10
miens	13	0	2	1	3	3	4	2
mienne	11	0	3	1	5	1	1	3
Mes	10	0	1	2	0	2	5	0
Vos	9	0	3	2	0	1	3	0
Ta	8	1	2	1	1	3	0	0
tien	7	0	2	0	2	3	0	1
Nos	6	1	2	0	0	3	0	0
Notre	4	1	0	0	0	3	0	0
nôtre	4	0	0	2	1	1	0	3
Ton	4	2	1	0	1	0	0	0
vôtres	4	1	0	1	0	0	2	0
Tes	3	1	1	0	0	1	0	0
tiens	3	0	1	1	0	1	0	0
p	3365	506	492	478	652	494	743	541
Indices pronominaux	1,68	1,116600 79	1,955284 55	2,165271 97	1,734662 58	1,54858 3	1,616419 92	1,822550 83

Annexe 3 : Tableau des fréquences dans les tragédies de Corneille

tu	Vous	-vous	moi	nous	j'	m'	Je	me	je	vous	Unité
534	594	672	1078	1106	1454	2165	2198	2277	3373	5904	F
31	11	18	47	27	55	87	97	91	137	139	f_Médée
47	23	16	57	32	71	107	132	115	180	138	f_Cid 1637
26	24	29	28	99		70	98	66	150	201	f_Horace
66	36	9	49	57	70	105	92	132	178	212	f_Cinna
38	44	37	36	69	87	101	150	125	166	253	f_Polyeuct
24	20	23	30	44	73	77	93	75	132	217	f_Mort
30	29	27	50	15	70	98	128	136	168	326	f_Théodor
18	28	39	65	121	86	102	124	122	182	338	f_Rodogun
49	42	24	62	51	77	132	129	169	231	247	f_Heracliu
15	36	22	52	80	52	74	76	92	117	267	f_Androm
3	21	34	55	43	64	102	108	85	140	391	f_Nicomèd
69	28	38	58	21	73	110	116	110	167	292	f_Pertharit
17	35	44	57	67	76	128	120	129	189	323	f_Oedipe
52	35	45	70	52	76	131	113	122	171	376	f_Toison
8	48	45	63	76	77	135	133	123	218	394	f_Sertorius
7	29	31	64	54	78	148	109	104	205	413	f_Sophoni
14	11	47	64	85	67	103	105	100	151	363	f_Othon
8	31	47	64	62	68	107	72	132	142	305	f_Attila
6	22	59	65	28	93	125	90	123	185	376	f_Tite et
6	41	38	42	23	88	123	113	126	164	333	f_Suréna

Moi	-toi	-nous	Tu	toi	Nous	-tu	-moi	-je	t'	te	J'
41	51	91	154	221	223	233	295	343	366	443	499
4	5	4	10	11	11	15	10	19	28	27	16
2	8	5	16	20	8	42	23	15	43	55	20
1	6	5	8	11	19	11	6	14	26	19	9
2	6	1	19	26	6	14	11	18	46	71	19
1	1	2	11	10	11	17	15	13	19	19	22
2	1	3	8	13	11	1	4	13	9	15	20
1	2	3	7	6	5	10	17	27	23	18	27
1	3	11	4	11	30	17	15	20	9	19	33
5	3	9	16	23	11	17	16	14	31	44	44
1	2	5	1	8	18	12	12	18	10	12	20
1	2	4	3	2	13	11	12	15	8	6	21
1	4	7	22	35	3	26	23	7	49	59	23
4	3	7	4	5	10	10	9	14	10	14	41
2	1	4	12	20	10	11	21	22	32	35	26
5	0	10	1	3	14	3	14	23	4	4	36
1	1	1	3	0	14	1	14	13	2	2	29
0	3	4	0	6	9	0	7	14	6	8	11
3	0	4	5	7	8	3	27	15	7	10	29
3	0	0	3	2	8	9	19	25	2	5	19
1	0	2	1	2	4	3	20	24	2	1	34

votre	ma	son	mon	Unité	P	T'	Te	M'	Toi	Me
1419	1669	2057	2171	F	24407	4	9	24	25	30
51	109	112	150	f_Médée	910	0	1	3	3	3
48	143	126	201	f_Cid	1183	2	2	2	1	1
38	93	68	107	f_Horace	929	1	0	0	1	1
44	66	92	104	f_Cinna	1250	1	1	0	0	3
62	74	104	94	f_Polyeuct	1250	0	2	1	0	0
56	70	141	72	f_Mort	911	0	1	1	1	0
76	85	105	95	f_Théodor	1227	0	1	2	1	0
83	76	93	131	f_Rodogun	1400	0	0	0	1	1
75	76	115	151	f_Heracliu	1454	0	0	4	4	0
72	64	87	80	f_Androm	1004	0	0	0	1	1
110	57	125	107	f_Nicomèd	1149	0	1	1	1	2
71	96	119	98	f_Pertharit	1347	0	0	1	5	0
84	91	108	104	f_Oedipe	1320	0	0	2	2	0
96	98	100	114	f_Toison	1443	0	0	1	2	1
94	90	106	99	f_Sertorius	1443	0	0	2	0	4
98	102	109	110	f_Sophoni	1325	0	0	1	0	1
63	61	95	78	f_Othon	1179	0	0	0	1	0
61	76	84	68	f_Attila	1160	0	0	0	0	4
74	72	80	98	f_Tite et	1276	0	0	2	1	6
63	70	88	110	f_Suréna	1194	0	0	1	0	2

Ma	Votre	Mon	vôtre	mien	tes	notre	ta	ton	nos	mes	vos
93	93	126	143	152	254	377	394	450	579	899	912
9	7	12	1	6	35	14	46	45	29	67	30
11	4	16	3	3	15	14	58	52	16	53	32
8	0	6	6	4	27	43	26	33	63	53	53
5	6	4	4	4	23	18	51	47	44	30	39
6	6	11	5	5	14	24	17	23	28	48	59
2	5	4	7	6	13	26	18	21	35	50	49
4	8	6	8	11	9	5	11	19	15	33	38
2	5	2	12	4	8	43	13	5	38	50	29
4	3	4	5	7	20	23	26	56	19	51	23
6	3	7	6	7	10	34	11	17	50	42	54
6	6	6	4	7	2	18	2	6	17	31	61
2	6	4	4	7	24	4	55	55	6	47	29
5	7	10	7	13	8	15	8	16	29	45	42
8	6	5	4	5	34	13	35	40	39	59	78
0	5	3	12	7	6	13	4	4	46	48	49
5	2	3	8	9	0	21	0	0	26	37	59
1	3	4	6	3	2	15	4	4	19	29	49
2	3	6	14	15	3	8	8	6	21	51	53
1	3	4	14	13	0	18	1	1	27	35	47
6	5	9	13	16	1	8	0	0	12	40	39

tien	Ta	nôtres	Nos	vôtres	Ton	nôtre	Notre	Vos	Mes	mienne	miens
13	18	20	20	21	21	25	25	28	30	65	68
0	1	2	0	1	5	0	0	2	3	2	1
3	2	2	1	0	7	1	1	0	2	1	4
2	2	4	2	3	1	3	3	5	2	3	6
2	2	1	1	1	1	0	0	1	2	5	5
0	3	1	1	0	0	1	2	2	2	5	3
0	1	0	0	2	0	1	2	0	1	2	6
1	2	2	0	0	1	0	1	1	1	4	3
0	0	1	2	0	0	5	5	2	3	3	5
2	2	0	0	1	0	1	2	0	1	3	6
0	0	0	2	2	0	0	2	2	0	4	0
1	0	0	0	3	1	2	1	0	0	1	1
0	2	0	1	0	1	1	0	0	0	4	2
0	0	0	1	0	0	1	0	1	1	0	1
2	0	0	3	0	2	0	1	4	3	3	6
0	0	1	4	1	0	0	1	1	3	2	2
0	0	0	0	1	0	3	0	1	1	3	2
0	0	0	1	2	0	1	1	1	1	3	3
0	1	2	0	2	2	3	1	2	3	8	5
0	0	4	0	0	0	0	1	1	1	6	4
0	0	0	1	2	0	2	1	2	0	3	3

Indice	P	tienne	tiens	miennes	Tes
2,0078150	12156	2	2	4	6
1,2247644	743	0	1	0	2
1,4444444	819	0	0	0	0
1,3990963	664	0	0	0	0
2,0695364	604	2	0	0	0
2,0833333	600	0	0	0	0
1,5414551	591	0	0	1	0
2,2555147	544	0	0	0	0
2,2580645	620	0	0	0	0
2,1413843	679	0	1	1	1
1,7864768	562	0	0	0	0
1,9982608	575	0	0	0	0
2,1014040	641	0	0	0	3
2,2110552	597	0	0	0	0
1,9036939	758	0	0	0	0
2,4009983	601	0	0	0	0
2,2083333	600	0	0	0	0
2,62	450	0	0	1	0
2,2834645	508	0	0	0	0
2,5267326	505	0	0	0	0
2,4121212	495	0	0	1	0

⁵⁸⁰ Dans la continuité de ce que nous avons noté pour le tableau des fréquences chez Rotrou, nous relevons qu'avec cette méthode de calcul fondée sur les catégories grammaticales, les résultats diffèrent sensiblement de ceux obtenus par les calculs fondés sur les formes de mots. De tels écarts posent problème et montrent à quel point le logiciel est davantage voué à indiquer des tendances que des chiffres exacts.

Annexe 4 : Tableau des fréquences dans les tragédies de Racine

Unité	F	f_Thébaïde	f_Alexandre	f_Andromaque	f_Britannicus	f_Bérénice	f_Bajazet	f_Mithridate	f_Iphigénie	f_Phèdre	f_Esther	f_Athalie
vous	2710	246	238	261	314	276	252	330	308	196	94	195
je	1771	152	132	212	198	215	193	200	150	168	63	88
Je	1216	76	103	149	125	139	129	124	120	125	49	77
me	1129	86	97	127	118	129	118	133	119	104	48	50
m'	1019	87	78	107	111	96	119	130	108	94	43	46
j'	634	55	41	54	78	65	65	68	61	72	29	46
-vous	543	31	53	40	72	56	47	54	62	48	25	55
moi	509	41	44	58	45	44	66	52	55	46	28	30
nous	491	48	53	47	39	34	42	34	66	19	49	60
-je	413	33	29	47	38	53	45	43	56	39	12	18
Vous	406	25	28	37	56	54	28	41	56	29	14	38
J'	349	19	14	37	41	35	32	35	26	58	19	33
tu	190	22	15	20	10	9	19	16	17	24	15	23
-tu	168	7	6	27	9	16	32	12	6	21	11	21
te	148	8	21	12	8	6	18	13	11	27	17	7
t'	137	8	10	21	10	6	16	16	9	20	11	10
toi	109	10	13	12	5	2	13	11	3	15	14	11
-moi	107	10	5	17	9	9	14	10	5	10	5	13
Tu	87	8	4	11	6	3	14	10	5	16	8	2
Nous	72	9	13	7	2	3	5	7	14	3	4	5
-nous	70	4	4	7	2	7	10	7	7	0	11	11
Moi	69	1	1	2	6	12	10	4	13	11	4	5
-toi	20	1	0	5	1	0	1	0	0	5	5	2
Me	19	2	0	4	1	2	0	4	4	1	1	0
Toi	12	1	0	1	0	0	4	1	0	3	2	0
M'	6	1	0	1	0	1	0	2	1	0	0	0
T'	4	0	0	3	0	1	0	0	0	0	0	0
Te	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
P	12409	991	1002	1326	1304	1273	1292	1357	1282	1154	581	847
Unité	F	f_Thébaïde	f_Alexandre	f_Andromaque	f_Britannicus	f_Bérénice	f_Bajazet	f_Mithridate	f_Iphigénie	f_Phèdre	f_Esther	f_Athalie
mon	975	95	83	110	75	99	84	122	92	104	46	65
ma	788	49	47	79	88	76	82	95	118	67	37	50
votre	725	58	64	64	72	73	50	62	104	85	31	62
mes	721	68	54	82	62	73	71	67	62	85	46	51
vos	683	46	89	62	99	72	51	48	78	43	49	46
nos	255	18	29	22	20	15	17	15	21	24	30	44

tes	139	7	13	12	5	4	13	9	4	22	27	23
ta	130	3	13	11	4	2	14	9	7	20	23	24
ton	122	2	13	7	10	8	10	7	6	15	19	25
notre	114	8	6	6	8	4	10	9	12	6	30	15
Mon	90	8	10	8	6	9	3	10	10	14	4	8
Ma	71	2	5	6	5	4	5	11	22	4	4	3
Votre	54	3	7	7	3	3	4	4	8	7	3	5
Mes	42	3	1	2	5	3	3	4	5	9	5	2
Vos	40	4	6	6	5	0	4	1	6	4	1	3
vôtre	40	5	6	4	5	4	5	3	2	2	1	3
mien	34	4	7	2	4	6	2	3	2	3	0	1
miens	20	0	3	5	3	4	1	0	2	2	0	0
Nos	22	0	4	8	2	0	0	1	1	0	3	3
mienn e	14	3	1	2	1	1	3	1	2	0	0	0
Tes	11	1	0	1	2	2	0	0	1	3	0	1
Ton	8	0	0	1	0	1	0	1	1	2	1	1
Ta	8	1	1	2	2	0	1	0	0	0	0	1
Notre	7	1	1	0	2	0	0	0	1	0	1	1
nôtres	7	3	2	0	0	1	0	0	0	0	0	1
nôtre	6	1	0	0	1	0	3	1	0	0	0	0
vôtres	5	3	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0
tien	3	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0
mienn es	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
p	5135	396	467	509	491	465	437	483	567	521	361	438
Indice prono minal	2,416 55307	2,502 5252 5	2,145 6102 8	2,6051 0806	2,655 80448	2,737 6344 1	2,956 5217 4	2,809 5238 1	2,261 0229 3	2,214 9712 1	1,609 4182 8	1,933 7899 5

Annexe 5 : tableau des relations par tragédies

Pièce	Auteur	Frères / sœur (1)	Parent / enfant (2)	Mari / femme (3)	Amants (4)	Roi / sujet (5)	Personnage / confident ou inférieur (6)	Amicales ou égalitaires (7)	Personnage / garde ou serviteur (8)
<i>Pyrame et Thisbé</i> (1623)	Via u				TV – TT (Thisbé / Pyrame)		TV (Thisbé / Bersiane) TV (Narbal / Lidias) TV (Le Roi / Syllar) TV (La Mère / Confidente)	TV (Pyrame / Disarque) TT (Deuxis / Syllar)	TV (Pyrame / Deuxis) TV (Le Roi / Messager)
<i>Hercule Mourant</i> (1636)	Rotrou		VV (Alcmène / Hercule)	VV-TV (Hercule / Déjanire)	TV (Hercule / Iole) TV-TT (Iole / Arcas)		TV (Déjanire / Lucinde) TV (Iole / Arsidès) TV (Hercule / Philoctète) TV (Hercule / Lichas) TV (Hercule / Agis) TV (Déjanire / Agis) VV-TV (Alcmène /	TV (Déjanire / Iole) TT (Lucinde / Philoctète)	

							Philoctète) TV – VV (Alcmène / Agis) TV (Iole / Philoctète) TV (Alcmène / Arcas)		
<i>Antigone</i> (1638)	Rotrou	VV (Antigone / Polynice) TT (frères)	TV – VV (Jocaste et ses fils) VV (Adraste / Polynice) VV- TV (Créon à ses nièces) VV- TV (Créon / Hémon)	VV (Polynice / Argie)	VV-TV- VV (Antigone / Hémon) VV-TV (Créon / Antigone)	VV (Créon / Cléodamas)	TV (Hémon / Ephise)	TV- VV (Hémon / Ismène)	
<i>Crisante</i> 1640	Rotrou				VV-TV- VV-TV (Crisante / Cassie) VV-TV (Crisante / Antioche)	VV (Crisante / Manilie)	TV (Manilie / Cassie) TV (Cassie / Orante) TV (Crisante / Orante) VV (Antioche / Crates) VV (Antioche / Euphorbe)	TV (Cassie / Cléodore) TV (Antioche / Marcie)	

<i>Iphigénie</i> (1641)	Rotrou	VV (Agamemnon / Menelas)	VV-TV (Clytemnestre / Iphigénie) TV-VV- TV-VV- TV (Agamemnon / Iphigénie)	VV (Agamemnon / Clytemnestre)	VV (Achille / Iphigénie)	VV (Agamemnon / Ulysse) VV (Clytemnestre / Achille) VV (Agamemnon / Calchas)	TV (Agamemnon / Amyntas) TV (Ménélas / Amyntas) TV (Clytemnestre / Amyntas) TV (Iphigénie / Ardélie)	VV (Achille / Ulysse)	VV (valet / Amyntas) VV (Agamemnon / valet) TV (Agamemnon / Oronte)
<i>Bélisaire</i>	Rotrou			(VV)-TV-VV (César/ Théodore)	VV (Philippe / Anthonie) VV-TV (Bélisaire / Anthonie)	VV (Théodore / Anthonie) TV-VV (César/ Bélisaire) VV (Théodore / Bélisaire)	TV-TT-TV-TT-TV-VV (Bélisaire / Léonore) TV (Théodore / Léonore ou Narsès) TV (Théodore / Philippe) TV (Bélisaire / Alvare) TV (Théodore / Camille) TV (César/ Nasrès)	TT-VV-TV (Bélisaire / Philippe)	

<i>Le Véritable Saint Genesit</i> (1648)	Rotrou		VV (Diocletian / Valérie)	TT (Adrian / Natalie) VV (Maximin / Valérie)		VV (Dioclétian / Maximin) TV-VV-TV (Dioclétian / Genest) TV (Maximin / Adrian)	TV (Maximin / Genest) TV (Plancien / Albin)	VV-TV (Genest / décorateur) VV-TV (Marcelle / Genest) TT (Natalie / Anthyme) TT (Adrian / Anthyme) TT (Genest / Lentule) TV (Camille / Genest) VV (Adrian / Flavie) VV (Natalie / Flavie)	T/V (Valérie / Page) TV (Flavie / géôlier) VV (Plancien / Garde) VV (Plancien / comédiens) VV (Valérie / Marcelle)
<i>Venceslas</i> (1648)	Rotrou	VV (Alexandre / Ladislas) VV (Ladislas / Théodore) VV (Alexandre / Théodore)	VV (Venceslas / Alexandre) VV (Venceslas / Ladislas)		VV (Cassandre / Ladislas) VV (Cassandre / Alexandre) VV (duc Fred / Théodore)	VV (Venceslas / duc Frederic) VV (Venceslas / Cassandre) VV (Venceslas / Octave)	TV (Ladislas / Octave)	VV (Ladislas / duc Fred) VV (Théodore / Cassandre) VV (Alexandre / duc Fred)	VV-TV-VV-TV-VV (Théodore / Léonor)
<i>Cosroès</i> (1649)	Rotrou	VV-TV (Mardesane / Syroes)	VV-TV (Syras / Syroes) VV (Cosroes et Syra/ Mardesane) VV (Sardarigue / Syroes) VV (Sarda	VV (Cosroes / Syra) VV (Narsée / Syroes)		VV (Cosroes / Sardarigue) VV-TV (Syras / Sardarigue, voir III,2)	TV (Syras / Hormisdade)	VV (Syroes / Palmyras) VV (Syroès/Parnace)	TV (Syroes / garde) VV-TV (Syroes / Artanside)

			rigue / Narsée) VV (Palmyras / Narsée) TV-VV (Cosroes / Syroes)						
<i>Médée</i> (1682)	Cornéille		TV (Créon / Créuse)	VV-TV-TT (Médée / Jason)	VV-TT-TV (Créuse / Jason) VV (Créuse / Egée) VV (Egée / Médée)	TV (Créon / Médée) VV (Créon / Pollux)	TV (Médée / Nérine) TV (Jason / Nérine) VV (Créuse / Cléone)	TV (Jason / Pollux)	TV (Médée / Theudas)
<i>Le Cid</i> (1682)	Cornéille		TV (Don Diègue / Rodrigue)		VV-TV (Chimène / Don Sanche) TV-TT-TV (Chimène / Rodrigue)	VV (Don Fernand / Don Arias et Don Sanche) TV-VV-TV (Don Fernand / Chimène) TV (Don Fernand / Rodrigue)	TV (Chimène / Elvire) TV (Infante / Leonor) TT (Rodrigue / Elvire)	VV-TT (Le Comte / Don Diègue) VV (Le Comte / Don Arias) TV (L'infante / Chimène) TT (Rodrigue / Don Sanche) TT (Le Comte / Rodrigue)	
<i>Horace</i> (1641)	Cornéille	VV-TV-TT (Horace / Camille) VV (Sabine / Curiace)	VV-TV (Vieil Horace / Sabine) VV (Vieil Horace / Camille)	VV-TT (Sabine / Horace)	TV-VV-TV (Camille / Curiace)	VV (Tulle / Vieil Horace) VV (Tulle / Valère) VV-TV (Tulle / Horace)	VV (Sabine / Julie) VV (Camille / Julie)	VV (Horace / Curiace) VV (Camille / Sabine) VV-TV (Vieil Horace / Valère) VV (Vieil)	TV (Curiace / Flavian) TV (Horace / Procul)

			VV (Vieil Horace / Curiac e) VV- TV (Vieil Horace / Horace)					Horace / Julie)	
<i>Cinna</i> (1682)	Cor neill e			VV (Auguste / Livie)	VV-TV (Emilie / Cinna) VV-TV (Emilie / Maxime)	VV-TV (Auguste / Cinna) VV-TV (Auguste / Maxime) TV (Auguste / Emilie) TV (Livie / Emilie)	TV (Emilie / Fulvie)	VV-TV (Cinna/M axime)	TV (Cinna / Evandr e) TV (Maxi me / Eupho rbe) TV (Augu ste / Eupho rbe) VV (Augu ste / Polyct ète)
<i>Polye ucte</i> (1643)	Cor neill e		TV- VV- VT (Félix / Paulin e)	VV-TV (Pauline / Polyeucte)	VV (Sévère / Pauline)	TV (Félix / Polyeucte) VV (Félix / Sévère)	TV (Paulin e / Stratoni ce) TV (Felix / Albin)	VV (Polyeuct e / Néarque) VV (Polyeuct e / Sévère)	TV (Sévèr e / Fabian) TV (Polye ucte / Cléon)
<i>La Mort de Pomp ée</i> 1644	Cor neill e	VV (Ptolémé e / Cléopâtr e)			VV (César / Cléopâtre)	VV-TV (Ptolémée / Achillas) TV (Ptolémée / Photin) VV (Ptolémée / Septime) VV (Ptolémée / César) VV (César / Septime) VT (César / Cornélie)	TV (Cléopâ tre / Charmi on)	VV (Achorée / Charmio n) VV (César / Antoine) VV (Cornélie / Cléopâtre)	VV (Cléop âtre / Achor ée) TV (Corné lie / Philipp e)

<i>Théodore</i> (1646)	Corneille		VV (Marcelle / Placide)	VV (Marcelle / Valens) TV (Placide / Valens)	VV (Placide / Théodore) TV (Théodore / Didyme)	VV (Marcelle / Théodore) VV (Théodore / Cléobule) VV (Valens / Théodore) VV (Théodore / Paulin)	TV (Marcelle / Stéphanie) TV (Valens / Paulin) VV (Placide / Paulin) TV (Placide / Stéphanie) TV (Marcelle / Didyme) VV (Marcelle / Paulin) TV (Valens / Paulin) TV (Valens / Stéphanie)	TV-VV- TV (Placide / Cléobule) TV (Placide / Didyme) VV (Paulin / Cléobule) TT (Cléobule / Didyme) VV (Marcelle / Cléobule)	TV (Placide / Lycante) TV (Cléobule / Lycante) VV (Théodore / Stéphanie)
<i>Rodogune</i> (1647)	Corneille	VV (Antiochus / Seleucus) VV (Timagène / Laonice)	VV- TV (Cléopâtre / Antiochus) VV- TV (Cléopâtre / Séleucus)		VV (Rodogune / Antiochus) VV (Rodogune / Seleucus)	VV (Cléopâtre / Rodogune) VV (Cléopâtre / Timagène)	VV (Antiochus / Timagène) VV (Antiochus / Laonice) TV- VV-TV (Cléopâtre / Laonice) TV (Rodogune / Laonice) VV (Rodogune / Oronte)	VV (Antiochus / Oronte)	

<i>Héraclius</i> (1647)	Corneille	VV (Héraclius / Pulchérie)	TV-TT-TV (Phocas / Héraclius) VV (Léontine / Eudoxe) VV (Léontine / Martiane)		VV (Martian / Pulchérie) VV (Héraclius / Eudoxe)	TV (Phocas / Crispe) TV-TT-VV-TV-TT (Pulchérie / Phocas) VV-TV-TT-TV (Phocas / Martiane) VV-TV (Phocas / Exupère) TV-TT (Phocas / Léontine)	VV (Héraclius / Léontine) TV (Léontine / Exupère) TV (Héraclius / Amyntas) TV (Martiane / Amyntas) TV (Héraclius / Exupère)	VV-TV (Martian / Exupère) TV-VV (Héraclius / Martian)	
<i>Andromède</i> (1651)	Corneille		TV (Céphée / Andromède) TV (Cassiope / Andromède)	VV (Céphée / Cassiope)	VV (Andromède / Phinée) VV (Andromède / Persée)	VV (Cassiope / Persée) VV (Céphée / Phinée) VV (Céphée / Aglante)	TV (Andromède / Aglante) VV (Andromède / Céphée) TV (Phinée / Timante)	TT (Soleil / Melpomène) TV (Phinée / Ammon) TT (Phinée / Junon) TT (Ammon / Junon)	TV (Le Chœur / Vénus) VV (Cassiope / Timante)
<i>Nicomède</i> (1651)	Corneille	VV-TV-VV (Attale/Nicomède)	VV (Arsinoé / Nicomède) TV-VV-TV-VV (Arsinoé / Attale) VV-TV (Prusias / Nicomède)	VV (Prusias / Arsinoé)	VV (Nicomède / Laodice) VV (Attale / Laodice) VV (Flaminius / Laodice) VV (Arsinoé / Laodice)	TV (Prusias / Araspe) VV (Prusias / Flaminius) VV (Prusias / Laodice)	TV (Arsinoé / Cléone)	VV (Nicomède / Flaminius) VV (Attale / Flaminius) VV (Arsinoé / Flaminius)	

			TV (Prusias / Attale)						
<i>Pertharite</i> (1653)	Corneille	VV (Pertharite / Edwige)		VV-TV-VV (Rodelinde / Pertharite)	TV –VV (Rodelinde / Grimoald) VV-TV (Edwige / Grimoald) VV (Edwige / Garibalde)	VV-TV (Rodelinde / Unulphe) TT-TV-TT-VV (Pertharite / Grimoald) TV (Rodelinde / Garibalde)		VV (Rodelinde / Edwige) TV (Grimoald / Garibalde) TV (Grimoald / Unulphe) TV (Edwige / Unulphe)	TV (Grimoald / Soldat)
<i>Œdipe</i> (1659)	Corneille	VV (Œdipe / Dircé)	VV (Jocaste / Dircé)	VV (Œdipe / Jocaste)	VV (Dircé / Thésée)	VV (Œdipe / Thésée) VV (Jocaste / Thésée) VV (Jocaste / Phorbas) TV (Œdipe / Phorbas) TV (Œdipe / Dymas et Page) TV (Œdipe / Iphicrate)	TV (Œdipe / Cléante) VV (Œdipe / Dymas) TV (Dircé / Mégare) TV (Dircé / Nérine) VV-TV (Dircé / Dymas) VV (Thésée / Phorbas)	TT (Phorbas / Iphicrate)	
<i>La Conquête de la Toison d'or</i> (1661)	Corneille	VV (Chalcippe / Médée) VV(Médée / Absyrte)	VV-TV (Aète / Absyrte) VV (Aète / Chalcippe) TV (Aète / Médée)		VV-TV-VV (Médée / Jason) VV (Absyrte / Hypsipyle) VV-TV (Hypsipyle / Jason)	VV (Aète / Jason) VV (Aète / Hypsipyle)		VV (La France / La Victoire) TV (La Paix / La France) TV (l'Hyménée / La France) TT (La Paix / L'hyménée)	

			TT (Aète / Soleil) TT (Jupite r / Soleil)					VV (Junon/ Jason) VV (Junon / Médée) VV (Médée / Hysipyle) TV-VV (Médée / Orphée)	
<i>Sertorius</i> (1662)	Corneille			VV (Aristie / Pompée)	VV (Sertorius / Aristie) VV(Viria te / Sertorius) VV (Perpenna / Viriate)	VV(Pomp ée / Viriate)	TV (Perpen na / Aufide) VV (Sertori us / Perpenn a) TV (Viriate / Thamir e)	VV (Sertorius / Pompée) VV (Viriate / Aristie) VV (Sertorius / Thamire) TV-VV- TV (Aristie / Perpenna)	TV (Aristie / Arcas) VV (Sertori us / Aufide)
<i>Sophonisbe</i> (1663)	Corneille			VV (Sophonis be / Syphax)	VV (Massinis se / Eryxe)	VV (Sophonis be / Bocchar) VV (Sophonis be / Mézétulle) VV (Sophonis be / Lépide)	TV (Sopho nisbe / Hermin ie) TV (Eryxe / Barcée) TV (Massin isse / Mezetul le)	VV (Sophoni sbe / Eryxe) VV (Lélius / Syphax) VV (Lélius / Massiniss e) VV (Lélius / Eryxe)	TV (Sopho nisbe / Page)
<i>Othon</i> (1664)	Corneille		TV (Vinius / Plautine)		VV (Plautine / Othon) VV-TV (Plautine / Martian) VV(Cami lle / Othon)	VV (Camille / Lacus) VV(Camil le / Martian) VV(Galba / Camille) VV(Galba / Othon) VV (Camille / Plautine) VV (Galba / Vinius)		TV (Othon /Albin) TT (Martian / Atticus) VV (Vinius / Othon) TV (Plautine / Flavie) VV (Plautine / Lacus)	TV (Plauti ne / Atticus)

						VV (Galba / Lacus) VV(Galba / Martian)		VV (Lacus / Martian) TV (Camille / Albiane) VV (Lacus / Vinius)	
<i>Attila</i> (1667)	Cor neill e				VV (Honorie / Valamir) VV (Ildione / Ardaric) VV (Attila / Ildione) VV-TV- VV-TV- VV (Honorie / Attila)	TV (Attila / Octar) VV (Ardaric / Octar) VV (Attila / Ardaric)	TV (Honorie / Flavie) VV-TV (Honorie / Octar)	VV (Attila / Ardaric) VV (Attila / Valamir) VV (Valamir / Ardaric) VV (Ildione / Honorie)	
<i>Tite et Bérénice</i> 1671	Cor neill e	VV (Tite / Domitian)			VV (Domitie / Domitian) VV (Domitie / Tite) VV (Bérénice / Tite)		TV (Domitie / Plautine) TV (Domitie an / Albin) TV (Tite / Flavian) TV (Bérénice / Philon)	VV (Bérénice / Domitian) VV (Domitie / Bérénice)	
<i>Suréna</i> 1675	Cor neill e	VV (Palmis / Suréna)			VV (Eurydice / Suréna) VV (Pacorus / Eurydice) VV (Pacorus / Palmis)	VV (Orode / Sillace) VV (Orode / Suréna) VV (Orode / Palmis) VV (Orode / Eurydice)	TV (Eurydice / Ormène)	VV (Palmis / Eurydice) VV (Pacorus / Suréna)	
<i>La Thébaïde</i> 1697	Raci ne	VV (Jocaste / Créon) VV (Antigon)	VV (Jocaste / Antigone)		VV (Créon / Antigone)	VV (Etéocle / Créon)	TV (Jocaste / Olympe)	VV (Hémon / Polynice)	

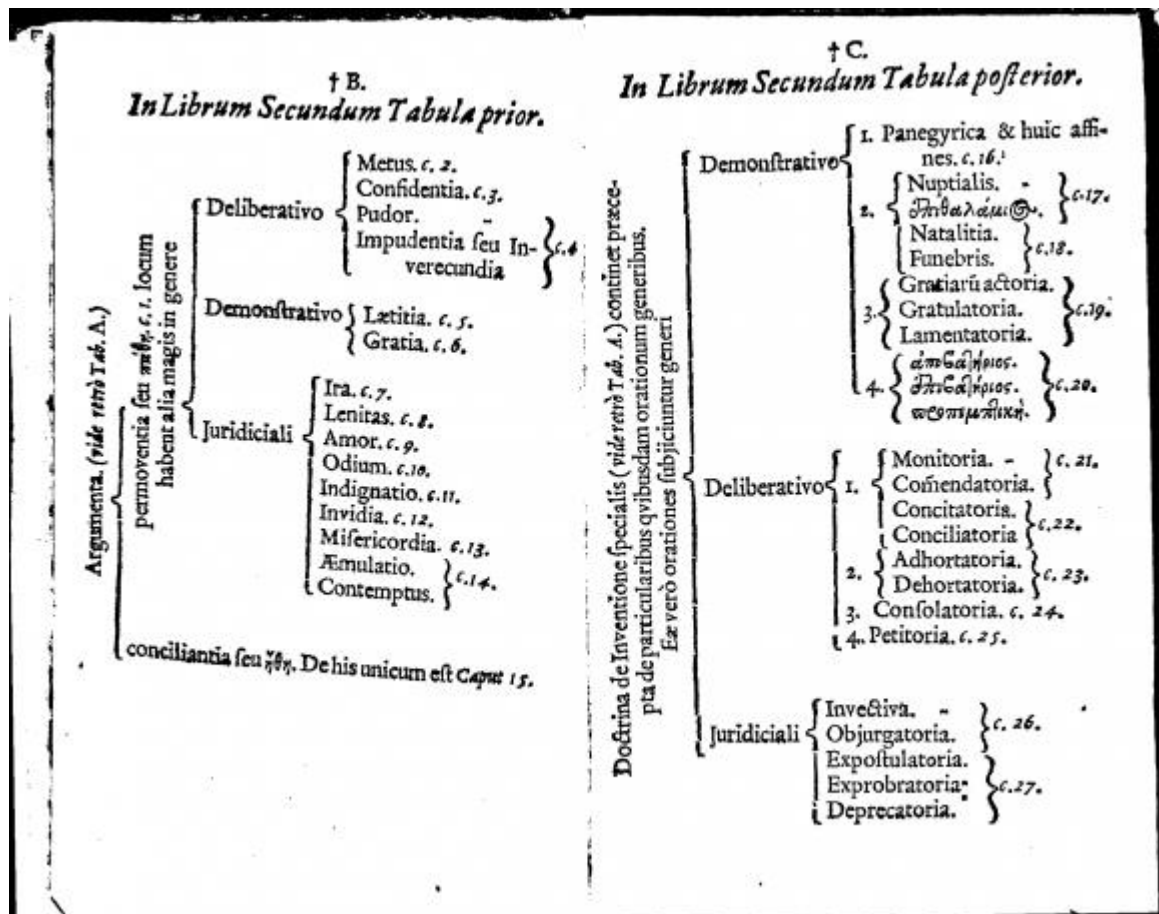
		e / Polynice) TT (Polynice / Eteocle)	VV (Jocaste / Etéocle) VV (Jocaste / Polynice)		VV (Antigone / Hémon)		TV (Créon / Attale) TV (Antigone / Olympe)		
<i>Alexandre Grand</i> 1697	Racine	VV (Taxile / Cléofile)			VV (Axiane / Porus) VV-TV (Axiane / Taxile) VV (Alexandre / Cléofile)	VV (Alexandre / Taxile) VV (Alexandre / Axiane) TV-VV (Porus / Alexandre)	VV (Cléofile / Ephestion) VV (Porus / Ephestion) VV (Taxile / Ephestion) VV (Alexandre / Ephestion)	VV (Taxile / Porus) VV (Cléofile / Axiane)	
<i>Andromaque</i> 1697	Racine				VV (Andromaque / Pyrrhus) VV-TV (Hermione / Oreste) VV-TV-VV-TV (Hermione / Pyrrhus)	VV (Pyrrhus / Oreste)	TV (Oreste / Pylade) TV (Pyrrhus / Phoenix) TV (Hermione / Cléone) TV (Andromaque / Céphise)	VV (Andromaque / Hermione)	
<i>Britannicus</i> 1670	Racine	VV (Britannicus / Néron)	VV (Agrippine / Britannicus) VV-TV (Agrippine / Néron)		VV (Néron / Junie) VV (Britannicus / Junie)		TV (Agrippine / Albine) VV (Agrippine / Burrhus) TV (Britannicus /	VV (Agrippine / Junie)	

							Narcisse) VV (Néron / Burrhus)) VV- TV- VV- TV- VV(Néron / Narcisse) TV (Junie / Narcisse)		
<i>Bérénice</i> 1697	Racine				VV (Antiochus / Bérénice) VV (Bérénice / Titus)		TV (Antiochus / Arsace) TV (Bérénice / Phénice)) VV(Titus / Paulin)	VV (Titus / Antiochus)	
<i>Bajazet</i> 1672	Racine				VV-TV- VV-TV- VV-TV- VV-TV- VV (Roxane / Bajazet) VV (Atalide / Acomat) VV (Atalide / Bajazet)	VV (Roxane / Acomat) VV (Roxane / Atalide)	TV (Acomat / Osmin)	VV (Bajazet / Acomat)	TV (Atalide / Zaïre) TV (Roxane / Zatime)
<i>Mithridate</i> 1673	Racine	VV (Pharnace / Xipharès)	VV (Mithridate / Xipharès) VV- TV (Mithridate / Pharnace)		VV (Monime / Xipharès) VV (Monime / Pharnace) VV (Mithridate / Monime)		TV (Xipharès / Arbate) TV (Monime / Phoedime) TV (Mithridate / Arbate) VV (Monime		VV (Monime / Arcas) VV (Arbate / Arcas)

							e / Arbate)		
<i>Iphigénie</i> 1675	Racine		VV (Agamemnon / Iphigénie) VV (Clytemnestre / Iphigénie)	VV (Agamemnon / Clytemnestre)	VV (Iphigénie / Achille) VV (Eriphile / Achille)	VV (Agamemnon / Achille) VV (Agamemnon / Ulysse) VV (Clytemnestre / Eriphile) VV (Clytemnestre / Achille)	TV (Agamemnon / Arcas) TV (Eriphile / Doris) TV (Eriphile / Doris) TV (Eriphile / Doris) TV (Clytemnestre / Aegine) TV (Iphigénie / Aegine)	VV (Achille / Ulysse) VV (Iphigénie / Eriphile)	VV (Agamemnon / Eurybate) TV (Eriphile / Arcas) VV (Achille / Arcas) VV (Clytemnestre / Arcas)
<i>Phèdre</i> 1697	Racine		VV- TV (Thésée / Hippolyte)	VV (Phèdre / Thésée)	VV (Hippolyte / Aricie) VV-TV (Phèdre / Hippolyte)	VV (Thésée / Aricie)	TV (Hippolyte / Théràmène) TV (Phèdre / Oenone) TV (Aricie / Ismène) TV (Thésée / Théràmène)		
<i>Esther</i> 1689	Racine			VV (Assuérus / Esther) VV (Aman / Zarès)		VV (Esther / Mardoché) TV (Assuerus / Aman) TV (Esther / Aman) TV (Assuerus / Mardoché)	TV (Esther / Elise) TV (Aman / Hydaspè) TV (Assuerus / Asaph) TV (Assuerus / Hydaspè)		

<i>Athalie</i> 1691	Racine	VV (Zacharie / Salomith)	VV (Josabet / Zacharie) VV(Josabet / Joas) VV (Joad / Joas)	VV (Joad / Josabet)		VV-TV (Athalie / Abner) VV (Athalie / Mathan) VV (Athalie / Josabet) VV (Athalie / Joas) TT (Athalie / Joad)	TV (Athalie / Agar) TV (Mathan / Nabal)	VV (Joad / Abner) VV (Mathan / Abner) VV (Zacharie / Mathan) VV (Josabet / Mathan)	
------------------------	--------	--------------------------------	--	------------------------	--	---	--	--	--

Annexe 6 : Tableau de répartition des discours issu de Vossius, *Rhétorique abrégée*, les deux tables du livre II.



Nous reproduisons le tableau contenu dans l'article en ligne « Le problème de la typologie des discours » (Goyet 2013).

Glossaire textométrique⁵⁸¹

Annotation : propriété d'une unité (lexicale ou structurelle) d'un point de vue logique.

Bruit : erreurs dans les calculs dus à des homonymies lexicales ou les nombreux cas de dérivation impropre ou recatégorisation de la langue française.

Encodage : façon dont une information est représentée dans le corpus source.

Étiquetage : opération menée par un logiciel indépendant de TXM, capable de segmenter les mots, de leur associer une étiquette morphosyntaxique ou un lemme, à partir de sources textuelles.

Fréquence : nombre total d'occurrences d'un évènement (une occurrence de mot, une occurrence de séquence de mots, etc.) dans un corpus.

Import : fait d'intégrer un corpus à la plateforme, à partir de fichiers source

Indice : valeur numérique fournie pour un modèle statistique

Lemme (LEMMA) : entrée d'un mot dans le dictionnaire courant

Mot (WORD) : unité lexicale identifiée grâce à sa forme graphique et à sa position dans la séquence des mots.

Partition : découpage d'un corpus en différentes parties. La somme de toutes ces parties correspond au corpus dans son ensemble. On utilise les partitions pour analyser les contrastes entre les parties

Pos : acronyme de « Part of speech », étiquette qui indique les données morphosyntaxiques du mot. « Frpos » correspond à la catégorie grammaticale du mot. À partir de cette commande, l'on peut effectuer des requêtes indexicales. Ex : frpos {correspond à} PRO : PER : la recherche va porter sur tous les pronoms personnels.

Requête : chaîne de caractères exprimant une combinaison de mots et de propriétés de mots.

Sous-corpus : partie d'un corpus préalablement partitionné.

Spécificité : action de lister des formes de mots spécifiques, ou des propriétés de mot, à chaque partie d'une partition, conformément au modèle quantitatif des spécificités.

⁵⁸¹ Ce glossaire est réalisé avec les définitions du manuel TXM (Heiden 2015, 228-234).

TreeTagger : logiciel compatible avec TXM qui automatise la segmentation des mots, la leur étiquetage morphosyntaxique et lexical, à partir d'une source textuelle.

Index des Œuvres citées

BEAUMARCHAIS

Le Mariage de Figaro, 327

BECKETT

En attendant Godot, 34

BOILEAU

Œuvres 178, 179, 345, 377, 391

CORNEILLE, Pierre

Andromède, 23, 40, 106, 107, 132, 136, 139, 141, 144, 158, 159, 160, 165, 194, 221, 248, 280, 291, 349, 350, 371, 374, 445, 446, 447, 492, 498, 509

Attila, 141, 150, 182, 187, 257, 287, 333, 342, 343, 469, 515, 525

Cinna, 23, 149, 150, 156, 165, 166, 183, 185, 242, 249, 252, 304, 305, 317, 427, 428, 429, 430, 473, 523, 524

Héraclius, 65, 73, 141, 173, 184, 185, 186, 192, 206, 207, 348, 512, 513, 528, 529, 531, 538

Horace, 40, 130, 132, 136, 137, 148, 149, 150, 153, 154, 165, 183, 185, 216, 243, 252, 255, 261, 303, 304, 331, 438, 439, 482, 539

La Conquête de la Toison d'or, 23, 40, 121, 129, 132, 142, 150, 155, 158, 159, 160, 174, 187, 190, 221, 233, 234, 260, 261, 371, 372, 443, 445, 446, 447, 449, 464, 482, 497, 532

La Mort de Pompée, 23, 55, 106, 107, 114, 156, 179, 242, 271, 291, 322, 387, 388, 427, 428, 429, 457, 497, 542

Le Cid, 23, 24, 131, 136, 142, 147, 150, 165, 183, 223, 247, 252, 271, 302, 314, 350, 387, 417, 430, 469, 498

Médée, 19, 23, 24, 51, 104, 105, 106, 129, 132, 140, 141, 147, 149, 150, 156, 159, 165, 166, 179, 187, 190, 231, 233, 242, 244, 245, 249, 254, 288, 289, 296, 306, 307, 311, 373, 446, 460, 461, 464, 483, 494, 532

Nicomède, 67, 106, 130, 141, 154, 155, 189, 239, 299, 418, 419, 432

Œdipe, 110, 132, 182, 241, 249, 277, 335, 336, 348, 351, 516

Othon, 104, 106, 117, 132, 141, 150, 175, 232, 239, 291, 389, 390, 421, 449, 499, 511, 512, 537, 538

Pertharite, 128, 131, 140, 148, 149, 150, 156, 187, 247, 276

Polyeucte, 23, 107, 156, 165, 169, 170, 189, 193, 244, 277, 281, 354, 383, 464, 498, 540, 541

Rodogune, 13, 144, 155, 165, 187, 195, 237, 255, 256, 257, 260, 272, 311

Sophonisbe, 251, 278, 291, 415, 416, 458

Suréna, 105, 239, 241, 256, 291, 336, 390, 421, 523, 526

Théodore, 131, 144, 148, 160, 186, 187, 189, 193, 194, 216, 224, 229, 242, 291, 303, 310, 433, 441, 442, 468

Tite et Bérénice, 23, 104, 106, 107, 133, 234, 239, 260, 275, 291, 433, 521

CYRANO DE BERGERAC

Les états et les empires de la Lune, 44

HUGO, Victor
Hernani, 352

LA BRUYÈRE
Les Caractères, 330

LA FONTAINE
Les Animaux malades de la peste, 21

LAGARCE, Jean-Luc
Juste la fin du monde, 551

LONGIN
Traité du Sublime, 391, 496

MAROT, Clément
Psaumes, 353, 368

MOLIÈRE
L'Avare, 168
Les Précieuses Ridicules, 33

MUSSET, Alfred (de)
Lorenzaccio, 327

PASCAL, Blaise
Pensées, 44, 45, 420

RACAN
Œuvres, 57
Psaumes, 368

RACINE
Alexandre le Grand, 23, 106, 144, 150, 191, 258, 268, 301, 312, 465, 507, 517
Andromaque, 75, 125, 134, 150, 172, 179, 188, 230, 238, 273, 280, 284, 296, 297, 315, 325, 326, 335, 341, 450, 462, 463, 495
Athalie, 16, 23, 89, 104, 106, 107, 134, 137, 156, 158, 166, 194, 215, 220, 221, 224, 231, 248, 252, 255, 256, 291, 347, 355, 359, 360, 361, 363, 364, 375, 376, 378, 379, 394, 410, 449, 503, 510
Bajazet, 15, 23, 63, 107, 150, 151, 166, 167, 178, 187, 188, 231, 256, 273, 289, 299, 300, 326, 410, 413, 461, 462, 481, 532, 533, 540
Bérénice, 23, 40, 65, 71, 72, 106, 107, 133, 166, 170, 178, 194, 195, 228, 231, 232, 234, 235, 246, 286, 289, 312, 337, 409, 432, 433, 437, 459, 518, 540
Britannicus, 15, 133, 138, 144, 145, 155, 226, 233, 274, 346, 369, 433, 434, 471, 473, 476, 542
Esther, 23, 89, 104, 107, 141, 158, 160, 162, 166, 167, 220, 221, 243, 252, 253, 291, 298, 347, 358, 359, 361, 362, 363, 367, 369, 370, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 407, 422, 444, 445, 446, 447, 456, 520

Iphigénie, 23, 107, 231, 265, 289, 324, 337, 339, 340, 409, 410, 423, 424, 445, 473, 474, 501, 502, 525, 526

Mithridate, 54, 107, 115, 133, 144, 155, 167, 240, 246, 248, 259, 272, 286, 323, 334, 367, 410, 413, 421, 450, 459, 466, 527, 533, 541, 543

Phèdre, 23, 50, 67, 107, 120, 121, 127, 134, 150, 152, 155, 195, 218, 224, 246, 249, 260, 270, 271, 308, 338, 450, 451, 505, 524

Les Plaideurs, 238

La Thébàide, 23, 106, 129, 136, 194, 195, 207, 230, 238, 241, 273, 274, 347, 351, 410, 411, 412, 457, 506, 529

RAYSSIGUIER,

Tragicomédie pastorale, 252

RONSARD,

Odes, 354

ROTROU, Jean (de)

Antigone, 47, 129, 133, 136, 141, 149, 150, 155, 187, 194, 195, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 251, 252, 253, 257, 273, 278, 283, 302, 350, 351, 365, 455, 457, 528, 529

Bélisaire, 140, 151, 187, 191, 212, 224, 269, 310, 468, 493, 494, 495

Cosroès, 23, 24, 79, 105, 130, 154, 157, 159, 210, 211, 248, 252, 259, 260, 291, 318, 319, 338, 339, 346, 388, 457

Crisante, 23, 65, 95, 144, 150, 172, 187, 254, 257, 279, 318, 319, 351, 425, 426, 520, 523

Hercule mourant, 23, 105, 133, 137, 146, 148, 156, 181, 219, 224, 251, 295, 366, 411, 421, 468

Iphigénie, 23, 105, 131, 188, 189, 287, 300, 383, 475, 537

Venceslas, 77, 165, 178, 194, 214, 221, 229, 231, 247, 252, 302, 451, 473, 476, 477, 479, 516

Le Véritable Saint Genest, 23, 107, 131, 160, 185, 253, 267, 355, 357

SACY,

Bible, 362, 368, 377

SAINT-AMANT,

"Solitudes", 333

SÉNÈQUE,

Médée, 249

SÉVIGNÉ, Madame (de)

Lettres, 127, 253, 377

SUBLIGNY

La folle querelle ou la critique d'Andromaque, 125

URFÉ, Honoré (de)

L'Astrée, 252

VIAU, Théophile (de)

Les Amours de Pyrame et Thisbé, 17, 22, 24, 40, 63, 71, 100, 102, 107, 136, 137, 146, 196, 208, 209, 210, 229, 242, 250, 255, 257, 268, 283, 321, 334, 335, 340, 341, 343, 345, 467, 468, 506, 507, 536, 548, 550

VIRGILE

Énéide, 249, 372, 444, 445

