

Les énonciatrices ou le « je(u) » féminin

« Vous avez vaincu Bradamante, je l'avoue, puisqu'elle n'a pu vous vaincre »

(« Bradamante à Roger »)

Le but de cet article est d'analyser l'énonciation dans quelques harangues des *Femmes Illustres* de Scudéry¹, plus précisément celles qui nous paraissent constituer le corpus le plus intéressant de ce point de vue, à savoir : « Bradamante à Roger », « Pénélope à Laërte », « Polyxène à Pyrrhus » et « Andromaque à Ulysse ».

L'énonciation se manifeste dans les *Femmes illustres* comme un phénomène d'une grande complexité, car elle s'articule avec les multiples facettes de cette œuvre, dans les interstices de l'instance auctoriale et de la diégèse, dans les jeux des narrateurs intradiégétiques et de la plurivocité qui les caractérise souvent.

Nous allons donc situer d'abord notre analyse dans un cadre théorique, ensuite aborder l'énonciation d'un point de vue global, c'est-à-dire essayer de comprendre comment elle se manifeste aux différents niveaux de l'œuvre, pour passer ensuite à l'analyse de l'énonciation diégétique dans quelques harangues choisies, dans lesquelles nous allons analyser l'emploi des embrayeurs (ou déictiques) personnels.

1. Cadre théorique

Le cadre théorique de notre recherche est celui qui est défini par D. Maingueneau, en particulier dans son ouvrage *Le Contexte littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*².

Définie par Benveniste comme « cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »³, l'énonciation est, selon Maingueneau, le « pivot de la relation entre la langue et le monde »⁴. Nous allons reprendre la terminologie de ce dernier théoricien, d'après qui l'appareil formel de l'énonciation est constitué par les embrayeurs, à savoir les éléments linguistiques qui renvoient aux paramètres de la situation de communication et qui peuvent être personnels (*je* et *tu*) ou spatio-temporels. Maingueneau distingue donc un plan d'énonciation non embrayé (le plan de l'histoire de Benveniste) et un plan embrayé (le plan du discours de Benveniste). Il existe aussi des marques de l'énonciation non déictiques, définie en termes de modalité, c'est-à-dire la manière dont le contenu de l'énoncé est envisagé ; les modalités d'énonciation impliquent le rapport entre locuteur et interlocuteur, alors que les modalités d'énoncé sont centrés sur le rapport entre locuteur et contenu de l'énoncé.

Nous allons aussi utiliser, pour notre analyse, la distinction soulignée par A. Rabatel⁵ entre locuteur *L* (« instance qui profère un énoncé »⁶) et énonciateur *E* (instance « qui assume le contenu propositionnel d'un énoncé »⁷). Ce qui mène à la conclusion que les énoncés dialogiques, ainsi que le sont les harangues, ont un seul locuteur mais plusieurs énonciateurs, chacun source d'un point de vue. Les rapports entre *L* (et éventuellement les autres *l* – les locuteurs enchâssés) et les différents *e* (*E* – qui coïncide avec *L* -, *e*₁, *e*₂ – énonciateurs enchâssés ...) sont hiérarchisés. « Bref, si un énoncé comporte un centre déictique, en revanche il peut comporter plusieurs centres de perspective modaux »⁸. Nous allons voir plus loin comment cette grille peut être intéressante pour l'analyse des quatre harangues choisies.

2. Enonciation et cadre générique

Sans nous arrêter trop longtemps sur le paratexte de l'œuvre, qui sera abordé dans le contexte de cette publication pas la contribution d'Elisa Bricco, il faut d'abord signaler que l'œuvre elle-même est le résultat d'un acte d'énonciation de la part de l'auteur qui se situe, par cet acte même, dans le champ culturel et social de son époque.

Le texte des harangues a été publié sous le nom de Georges de Scudéry, même s'il existe un débat encore en cours sur la réelle paternité de l'œuvre, que de nombreux critiques attribuent à sa sœur Madeleine⁹. Quoi qu'il en soit, le nom de Georges de Scudéry se trouve sur la couverture des deux volumes comme nom d'auteur, instance énonciatrice censée prendre en charge tout l'appareil péritextuel (préface) aussi bien que le cadre (cartouches, arguments, effets). Cette instance énonciatrice, au sein de laquelle Maingueneau¹⁰ distingue trois figures (écrivain, auteur, scripteur), se place donc dans un contexte littéraire par son positionnement social et générique : elle agit au sein des salons littéraires du XVIIe siècle et produit / est le produit d'un énoncé qui s'insère dans le genre de la harangue, un type de discours littéraire fortement fondé sur le culte de l'antiquité et de la Renaissance. Le même auteur opère une distinction « entre les énoncés *dépendants* et les énoncés *indépendants du contexte non verbal*. C'est la classique distinction entre les énoncés proférés pour un destinataire placé dans le même environnement physique que l'énonciateur et les énoncés différés, conçus en fonction d'un coénonciateur dans l'impossibilité d'accéder au contexte de l'énonciateur ».¹¹

Il est donc possible d'établir les cas de figure suivants pour les *Femmes Illustres* : énonciateur/personnage qui s'adresse à un coénonciateur/personnage. Les noms de ces deux instances donnent son titre à la harangue (« Andromaque à Ulysse ») ;

- énonciateur/lecteur qui s'adresse à un auditeur présent dans le contexte verbal, ainsi que l'affirme C. Pascal : la harangue serait « un monologue dont nous pouvons supposer qu'il était écrit tout autant pour être « joué » que pour être « lu » dans les salons. [...] La présence successive de harangues contradictoires [...] nous poussent à chercher le « vrai » destinataire au-delà du cadre interne de la harangue. C'est bel et bien ce public mondain qui est placé par l'auteur en position de jury [...] »¹². Cette lecture était-elle faite lorsque le texte était terminé ou bien y avait-il des lectures alors que la rédaction était encore en cours ? Pouvons-nous supposer que ces œuvres étaient en quelque sorte le produit d'une collaboration entre l'auteur et ses auditeurs qui se faisaient co-auteurs ? Était-ce l'auteur qui lisait les textes ou bien les faisait-il lire à une tierce personne ? Quoi qu'il en soit, il est possible d'affirmer que la harangue en elle-même est très proche du monologue théâtral ;

- énonciateur/scripteur qui s'adresse à un lecteur absent du contexte et qui intervient à la première personne dans les arguments et les effets (cadre). Alors que les harangues individuelles relèvent d'un genre « oralisant », l'ouvrage complet, avec son cadre, est peu propice à une lecture globale. Cela nous conduit donc à penser que le recueil de harangues, avec leur péritexte, se situe à un niveau différent, car il était probablement conçu pour la lecture individuelle. Il s'agit donc d'un énoncé indépendant du contexte non verbal.

D'autre part, le contexte culturel particulier de production des harangues (les salons) leur confère un certain nombre de caractéristiques particulières :

- un haut degré de « connivence » entre énonciateur et public, en termes de partage d'une *doxa* commune ;

- cette *doxa* se manifeste fortement au niveau de l'intertextualité, fondée sur l'autorité des classiques et de la Renaissance italienne. En d'autres termes, pour reprendre les mots de

Deremetz, « la tradition fonctionne donc comme le lieu d'une *doxa*, fondée sur le consensus, *doxa* dont chaque poète est à sa manière le témoin et le garant ; et la vraisemblance pragmatique de son récit, l'écrivain la tire de son inscription, comme le depositaire et l'héritier d'une lignée, dans le réseau des dire antérieurs, issus d'un dire premier, celui du fondateur grec (et de son émule latin) qui lui donne son autorité et sa légitimité. Elle ne repose plus sur la prétention à révéler un dire inouï, mais à répéter, en les intégrant, tous les dire antérieurs »¹³. Les *Femmes Illustres* sont des textes dont l'autosuffisance (système de repérage intratextuel) se fonde en fait sur l'appui sur les textes des Anciens qui constituent son intertexte.

la harangue s'appuie donc sur une *doxa* connue, tout en inventant un discours. Selon C. Cavillac¹⁴, qui s'appuie sur Quintilien, l'auteur de vies illustres peut insérer des harangues ou des discours de son cru car il s'agit d'actes publics. En effet, l'orateur peut inventer des faits : il suffit qu'ils soient vraisemblables et qu'ils aient un air de vérité ;

le style des harangues comporte certaines marques de l'oral (redondance, répétition), mais relève d'un style soutenu.

3. Énonciation intradiégétique : point de vue, plurivocité, éthos

Nous allons maintenant nous concentrer sur ce que Maingueneau appelle l'énonciation intradiégétique¹⁵, c'est-à-dire tous les actes d'énonciations produits au niveau de la diégèse des harangues par un des personnages de celles-ci. Il s'agit donc des textes énoncés par un « je » fictif, locuteur et énonciateur (*L1/E1*) s'adressant à un co-énonciateur¹⁶ présent dans le même environnement physique, mais condamné à rester muet et à ne s'exprimer qu'au travers de l'énonciation de *L1/E1*, c'est-à-dire à devenir *e2*, *e3*, etc.. Parfois le destinataire apparent de l'énonciation n'est pas le véritable destinataire : par exemple, dans « Polyxène à Phyrre », la fille de Priam s'adresse en réalité à Achille - car cette harangue n'est rien d'autre qu'une longue réponse à la requête d'Achille à Pyrrhus -, alors que dans « Andromaque à Ulysse », le co-énonciateur Ulysse est doublé par un deuxième co-énonciateur (Astyanax, présent dans le contexte, mais, dans un premier temps, à l'insu du Grec) et un troisième (Hector).

La plurivocité des textes est donc bien réelle même si c'est toujours le *L1/E1* qui interprète et reproduit selon sa perspective les mots des autres : le texte met en acte une hiérarchisation des énonciateurs et des PDV (points de vue).

Du point de vue sémantique, le texte de la harangue lui-même est une longue reformulation de l'argument¹⁷, qui l'amplifie avec de nombreuses variations sur le même thème, parfois le contredit momentanément, pour enfin démentir cette contradiction. Il existe donc souvent, à côté de la variation, une dialectique interne étroitement liée à la plurivocité et à la mise en scène de PDV différents et presque toujours contradictoires (à laquelle s'ajoute, à un niveau supérieur, la dialectique entre les harangues juxtaposées qui se contredisent réciproquement¹⁸).

En fait, une des manifestations les plus visibles de l'énonciation est le jeu que *L1/E1* fait avec les embrayeurs personnels et les noms propres. L'importance de l'énonciation du nom propre a déjà été soulignée, par exemple par N. Laurent¹⁹ dans le cadre de l'analyse d'une œuvre théâtrale. Dans le cas des *Femmes Illustres*, nous semble-t-il, il s'agit d'un travail du *L1/E1* sur la distance d'une part entre *L1/E1* et personnage et d'autre part entre *L1/E1* et co-énonciateur, qui se manifeste dans le positionnement des énonciateurs et des personnages sur un espace fictionnel qu'on pourrait comparer métaphoriquement à un échiquier.

C'est sur cet échiquier métaphorique que *L1/E1* déplace ses pions (les personnages, les co-énonciateurs), mouvements qui participent à la construction de son éthos : il s'agit, pour *L1/E1*, de confirmer et de renforcer son éthos prédiscursif, fondé sur l'autorité des classiques.

Voyons maintenant de plus près comment ces stratégies énonciatives travaillent le discours des différentes harangues. Nous avons utilisé différentes couleurs, pour marquer les pronoms personnels et les formules avec lesquelles le locuteur s'adresse aux autres personnages :

jaune : je

vert : locuteur exprimé à la troisième personne

rouge : vous

marron : co-énonciateur à la troisième personne

fuchsia : nous pluriel

turquoise : locuteur à la deuxième personne du pluriel (en tant que co-énonciateur du discours de e2)

violet : tu

bleu : vous pluriel

4. Bradamante à Roger ou le brouillage énonciatif

L'énonciateur Bradamante, qui tente de convaincre Roger que « l'amour est préférable à l'honneur », joue sur sa propre énonciation et sur son co-énonciateur. En effet, la Bradamante-personnage est nommée à la troisième personne, alors que la Bradamante-locutrice/énonciatrice est représentée dans le discours par l'embrayeur « je », et ce dès l'ouverture de la harangue : « Vous avez vaincu Bradamante, je l'avoue, puisqu'elle n'a pu vous vaincre [...] » (p. 33). Les deux signes correspondant à un même référent sont placés côte à côte, ce qui ne manque pas de lancer, dès le départ, un signal indiquant une sorte de dédoublement de Bradamante qui accompagnera le développement de la harangue. De plus, par le verbe d'énonciation utilisé (« je l'avoue »), l'énonciatrice se pose d'emblée comme la source d'un aveu, celui d'une défaite, non pas la sienne, mais plutôt celle de Bradamante-personnage, par rapport à laquelle le « je » prend des distances. Ce n'est qu'en admettant la défaite de Bradamante-personnage par Roger-personnage, que Bradamante-énonciateur pourra remporter la victoire sur Roger-co-énonciateur. Et, paradoxalement, cette victoire impliquerait la perte de Roger, car Bradamante se sentant trompée par la « fausse générosité » (p. 41) de Roger pour l'avoir combattue sous les armes de Léon, refuse de se donner à lui, malgré son amour, car « quiconque est capable de céder sa maîtresse ne peut plus se dire amoureux » (p. 38). La harangue suivante (« Marphise à Bradamante ») rétablira l'amour au dépens de l'honneur (même si l'argument affirme exactement l'inverse).

Résumons dans un tableau les cas de figure de l'emploi des embrayeurs personnels et des dénominations des deux personnages principaux :

référent	signe/dénomination			
Bradamante	je	nous	vous	troisième personne : Bradamante ; elle ; maîtresse de R.
Roger			vous (Roger)	troisième personne : Roger ;

				il/lui ; l'amour de B. l'amant de B. le maître du cœur et de la volonté de B. l'ami de Léon l'ennemi de B. l'ennemi de L. celui que je croyais être Léon le plus ingrat et le plus cruel de tous les hommes le plus injuste de tous les hommes cruel et injuste celui pour qui j'eusse combattu l'ennemi que j'eusse surmonté celui pour qui je voulais vaincre le vaincu l'objet de ma haine l'objet de mon amour celui qui seul pouvait rendre ma vie agréable
--	--	--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quant à la distribution des différents pronoms, voici quelques constatations globales :
pour Bradamante :

le « je » domine quantitativement, avec une distribution uniforme sur toute la longueur de la harangue ;

le « nous » est employé dans un seul passage de la harangue : celui où Bradamante dialogue avec elle-même :

Quoi (disais-je quelquefois en moi-même []) mais quoi qu'il en soit -ajoutai-je- faisons ce que nous devons : combattons avec ardeur tous ceux qui se présenteront dans la lice ; élevons à Roger un trophée des armes de ses rivaux, abattus par Bradamante ; hasardons-nous pour nous conserver pour lui ; et soit prisonnier, mort ou inconstant, ne faisons rien contre ce que nous lui avons promis. S'il est prisonnier, il n'est pas coupable, s'il est mort, nous ne devons pas craindre de nous exposer puisque nous n'avons plus rien à perdre ; et s'il est inconstant, ne limitons pas dans son crime. (p. 36)

le « vous » transforme Bradamante en co-énonciatrice d'un I2/e2 imaginaire représenté par L1/E1 sous la forme du discours direct libre : « Qui m'eût dit lors : c'est contre Roger que vous allez combattre, c'est contre lui que vous allez faire vos plus grands efforts, je ne l'aurais jamais cru [...] » (p. 3) ;

la 3^{ème} personne est utilisée de façon assez bien distribuée dans le texte, avec une tendance à diminuer dans la deuxième partie de la harangue, sauf vers la fin : le dernier mot est précisément « Bradamante ».

- Pour Roger :

le « vous » est dominant et le devient de plus en plus à mesure que la harangue progresse ;

la 3^{ème} personne a une distribution assez uniforme (mais se présente comme plus fréquente dans certains endroits du texte) ; elle se concentre fortement avant une tirade sur le « véritable amour », seul passage dépourvu d'embrayeurs .

Mais, si Bradamante se démultiplie, Roger, de son côté, après avoir été désigné par un grand nombre d'épithètes à l'apparence contradictoire, cesse d'être Roger, son image se superpose à celle de Léon (« Imaginez-**vous**, dis-**je**, quel étonnement eût été le **mien** de voir que Léon eût été **Roger** », p. 44), les deux se brouillent, jusqu'à ce que l'énonciatrice affirme :

En vérité, **Roger**, toutes les fois que **je** viens à penser que **vous** avez été capable de combattre **Bradamante** sous les armes de Léon, de **vous** résoudre à **la** voir femme d'un autre ou à ne la voir jamais, et de vouloir enfin que **votre** courage et **votre** adresse fussent les seuls moyens qui **me** missent au pouvoir de **votre** rival, c'est ce que **je** ne puis comprendre et c'est ce qui **me** fait douter que **vous** soyez véritablement **Roger**, que **je** sois encore **Bradamante** et que tout ce que **j'**entends et que tout ce que **je** vois ne soit pas une fable ou une illusion. (p. 39-40)

Dans le discours de Bradamante-énonciatrice, c'est la voix de l'inscripteur Scudéry qui transparaît, pour faire un clin d'œil au lecteur et lui rappeler que nous sommes bel et bien dans une fable (*L'Illusion comique* de Corneille n'est pas loin).

5. « Polyxène à Pyrrhus » ou le co-énonciateur interposé

Dans cette première harangue du deuxième volume, l'acte d'énonciation est en fait la réponse à une énonciation préalable : celle d'Achille qui demande, du tombeau, le sacrifice de Polyxène. Cette dernière entreprend donc de convaincre Pyrrhus, fils d'Achille, non pas de l'épargner, mais que « la mort est mieux que la servitude ».

Nous allons ici tenter de démontrer la complexité de l'énonciation dans cette harangue, en mettant à l'épreuve les hypothèses suivantes :

le véritable co-énonciateur est en fait Achille ;

l'argument de la harangue n'est pas celui qui est affirmé par le péritexte.

Nous voyons qu'en effet Pyrrhus n'est qu'un co-énonciateur apparent, car Polyxène s'adresse, tout au long de la harangue, à Achille, dont la voix semble résonner parallèlement au discours de Polyxène : « **Ecoutez** cette voix souterraine, qui sort du creux de ce grand sépulcre, avec un ton si effroyable et qui **vous** commande en **vous** menaçant de **m'**immoler à sa fureur » (p. 24). Le discours d'Achille est présent, il devient donc aussi bien énonciateur extradiégétique (présent dans l'argument de la harangue) que diégétique : un e2 qui parle dans les paroles de Polyxène (*L1/E1*) au travers du discours indirect. Les propos d'Achille sont fortement modalisés afin d'en obtenir une représentation négative qui correspond tout à fait à l'image que Polyxène a construit de lui : l'emploi de mots tels que « effroyable », « menaçant » et « fureur » stigmatise le personnage. D'ailleurs, le texte continue avec l'apparition du fantôme d'Achille, que Polyxène décrit en termes d'horreur, en soulignant bien que « **je** le vois tel qu'il **me** parut, le funeste jour que **je** lui vis combattre Hector » (p. 25) et donc que le caractère horrible de l'apparition n'a rien à voir avec le fait qu'il s'agisse d'un spectre.

En réalité, malgré le contraste apparent entre les deux personnages, Achille et Polyxène demandent la même chose : la mort de Polyxène, qui irait ainsi rejoindre Achille dans l'Hadès (« hâtez **vous** de satisfaire et Achille et Polyxène tout ensemble », p. 17). Achille demande le sacrifice de la femme dont il avait été amoureux ; Polyxène demande la mort, préférable à la servitude, afin de faire taire la voix d'Achille, qui est là, dans le contexte d'énonciation, soulignée par de multiples embrayeurs verbaux (impératifs) à la fin de la harangue : « **Voyez** cette terre qui s'entrouvre, **voyez** cette Ombre d'Achille qui

m'apparaît ; ou pour mieux dire, Achille lui-même, qui va quitter son cercueil » (p. 24-25).

La présence d'Achille se fait ressentir dès la moitié de la première page : son nom est mentionné 34 fois, alors que celui de Pyrrhus a seulement 5 occurrences (il est vrai que l'énonciatrice s'adresse à lui comme « vous » en général) et celui de Polyxène 22. De plus, au fil de la harangue, le lecteur s'aperçoit que l'argument n'est ni celui qui est donné explicitement par le périphrase, ni la tentative de convaincre Pyrrhus à épargner Polyxène, mais bien celle de persuader la postérité (et peut-être elle-même et Achille) qu'elle n'a jamais éprouvé d'amour pour Achille. Elle tente en effet de répondre à une rumeur : « Achille (à ce qu'on dit) fut amant de Polyxène » (p. 10) et à partir de là elle tente de la démentir en démontrant que le comportement d'Achille, qui a massacré sa famille tout en pleurant à leur enterrement et en demandant sa main, est incompréhensible et n'aurait pu susciter d'amour que dans l'âme d'une personne lâche : « il a tué Troïle de cette même main dont il a tué Hector ; et de cette même main il voulait après recevoir Polyxène pour son épouse, si elle eût été assez lâche pour y consentir » (p. 12). Nous arrivons donc à un syllogisme : la mort de Polyxène, qui demande à être sacrifiée, démontre qu'elle n'est pas lâche ; l'amour d'Achille n'aurait été accepté que par une personne lâche ; donc, Polyxène n'a jamais accepté cet amour. Or, tout cela est dit sans que jamais l'énonciatrice affirme vraiment ne pas avoir aimé Achille.

Nous avons donc une sorte de triangle énonciatif : Polyxène et Achille parlent tous les deux à Pyrrhus pour se transmettre réciproquement un message de façon indirecte.

Or, du point de vue de l'emploi des pronoms personnels, nous assistons, comme pour Bradamante, à un dédoublement de Polyxène entre le « je » du *hic et nunc* et la troisième personne qui est réservée à la Polyxène d'avant la mort d'Achille, celle qui devait se confronter avec lui et avec son amour. Or, cela provoque l'effondrement du syllogisme : si la personne qui demande le sacrifice pour soi n'est pas la même qui aurait pu aimer Achille, les termes ne sont plus valables.

6. « Andromaque à Ulysse » ou le triple co-énonciateur

Quoique cette harangue ait pour titre « Andromaque à Ulysse » il est évident à une première lecture que le discours comporte trois co-énonciateurs différents : Ulysse d'abord, co-énonciateur de la longue première partie dans laquelle Andromaque ment sur la mort présumée de son fils ; puis l'esprit d'Hector, qu'elle incite à la vengeance ; et enfin Astyanax, qu'elle invite à plaider grâce auprès des Grecs et puis à mourir avec dignité ; elle s'adresse aussi brièvement aux Grecs pour les inciter à partir, dans un passage où le « vous » adressé à Ulysse se fait un « vous » collectif qui englobe tous les Grecs présents sur le territoire de Troie, par un phénomène métonymique d'élargissement et ensuite de restriction du sens de ce pronom personnel. Ce « vous, les Grecs » trouve son correspondant dans un « nous, les Troyens », qu'Andromaque emploie à quelques reprises. La harangue semble ainsi se dérouler sur deux plans : le premier fait référence au drame personnel de la reine de Troie et de sa famille, le deuxième à la tragédie d'un peuple confronté à un ennemi cruel.

Ce qui est intéressant, c'est de noter que, parmi les trois co-énonciateurs, seul Ulysse, au début, n'est pas conscient de la présence des deux autres co-énonciateurs, alors qu'on peut imaginer qu'Astyanax pouvait entendre les propos de sa mère de l'intérieur du tombeau où il se cachait et que le fantôme d'Hector était en mesure de connaître les événements qui se déroulaient parmi les vivants (« Oh toi, ombre du grand Hector, qui

vois l'intention sanguinaire de ce bourreau : **sors**, **sors**, dis-**je**, de **ta** sépulture pour défendre **ton** fils et le **mien** », p. 337).

En analysant les embrayeurs personnels, il ressort que le discours est assez pauvre en occurrences du « je », ce qui semble démontrer qu'Andromaque tente de convaincre Ulysse par une tirade plutôt impersonnelle et centrée sur la logique ; cela reste vrai jusqu'au moment où elle s'aperçoit que son mensonge va être découvert (nous l'écoutons pendant qu'elle suit du regard Ulysse qui va vers le tombeau d'Hector où Astyanax est caché) ; alors, le « je » fait irruption de façon massive dans la harangue. Par contre, Andromaque ne mentionne que trois fois elle-même à la troisième personne. Ulysse est largement représenté dans le texte par le pronom de deuxième personne « vous », mais, à partir de la découverte de la vérité, Andromaque se fait en quelque sorte l'intermédiaire entre le Grec et son fils : elle parle à Astyanax d'Ulysse et à Ulysse d'Andromaque.

Il existe toutefois un passage clé, qui s'ouvre et se ferme par la mention du nom d'Ulysse, en tant que détenteur d'une cruauté qui dépasse celle des Grecs, celle que les hommes sont habitués à subir en guerre, et celle « d'Ulysse lui-même » : c'est là qu'apparaît un « on » impersonnel très ambigu, car il désigne parfois Ulysse, parfois les hommes en général, les Troyens et Andromaque à l'intérieur d'une seule et même phrase :

Certainement, **Ulysse**, il y a quelque chose de si dénaturé en **votre** action qu'elle passe au-delà de la cruauté, non seulement d'un barbare, non seulement d'un Grec, mais de la cruauté **d'Ulysse même**. Car que **vous** ayez formé le dessein de **vous** venger d'une injure, ce sentiment est assez naturel et le crime de Pâris l'autorise en quelque sorte ; que **vous** nous ayez assiégés, **vous** n'étiez partis de Grèce qu'avec cette seule intention ; que **vous** nous ayez combattus, **vous** n'étiez venus que pour nous combattre ; que **vous** ayez fait mourir plusieurs Troyens, ils étaient tous **vos** ennemis ainsi que **vous** êtes les nôtres ; qu'Hector même ait perdu la vie, Hector était né pour mourir et sujet à la loi commune ; que Troie après dix ans ait été prise, la victoire est toujours la fin de la guerre, ou du moins l'objet de ceux qui la font ; qu'elle ait été saccagée et qu'elle ait souffert le fer et le feu, peu de victorieux ont assez de générosité pour être cléments et peu de villes sont surprises ou forcées sans souffrir les mêmes malheurs. Enfin il n'y a rien d'extraordinaire en toutes ces choses. Mais qu'après avoir combattu les vivants l'on veuille combattre les morts ; que l'on attaque les tombeaux après avoir attaqué les villes ; que l'on renverse les sépulcres après avoir renversé les remparts et que l'on tâche d'abolir la mémoire des grandes actions après avoir perdu ceux qui les ont faites, c'est ce que l'on n'avait jamais vu, c'est ce que l'on ne voyait point et c'est ce que l'on ne verrait jamais si l'on ne voyait pas **Ulysse** (p. 326-328).

On assiste donc au paradoxe d'un « Ulysse-vous » plus cruel qu'un « Ulysse-il » et qui finit - en passant par un « on », sujet impersonnel d'actions tellement impies et sacrilèges que le langage ne peut les attribuer à un sujet humain - par rejoindre le second. Andromaque entreprend à partir de là, et inutilement, de persuader « Ulysse-vous » à ne pas dépasser en cruauté l'« Ulysse-il », de persuader son co-énonciateur, présent dans le contexte énonciatif, à rester en quelque sorte fidèle à son personnage : il s'agit là d'un phénomène spéculaire à celui du dédoublement des personnages par le dédoublement de leur dénomination que nous avons analysé dans les deux harangues précédentes. Ici, le « Ulysse-vous », tout en étant présent dans le cadre de l'énonciation, n'est pas moins un personnage virtuel, dont l'actualisation signifierait l'échec de la tentative d'Andromaque de démontrer que « les tombeaux doivent être inviolables ».

7. « Pénélope à Laërte » ou la mise en scène de l'énonciation

La dernière harangue que nous allons examiner (la seizième du deuxième volume) ne présente peut-être pas le même intérêt que les autres, mais offre un exemple significatif de plurivocité argumentative, car dans certains passages Pénélope met en scène des co-énonciateurs différents.

C'est d'abord Laërte (co-énonciateur de la harangue) à qui Pénélope attribue des propos qui contredisent les siens :

Mais, **me** direz-**vous** **Seigneur**, peut-être ne considérez-**vous** pas comme il faut quelle doit être la violence qui désunit cette étroite liaison de l'âme et du corps. Mais, **vous** répondrai-**je**, **vous** ne considérez pas **vous-même** comme il faut quelle doit être la violence qui désunit pour longtemps ce que l'amour, la raison et l'inclination semblent avoir joint d'une chaîne éternelle (p. 457)

Mais, **me** direz-**vous** encore, la mort qui **vous** ôte une couronne, qui renverse **votre** trône, qui **vous** prive de la lumière, **vous** dérobe aussi à la personne que **vous** aimez, elle ne **vous** quitte pas, il est vrai, mais **vous** la quittez et de cette façon **vous** la perdez aussi bien de vue par la mort que par l'absence et même **vous** la perdez pour toujours. **J'avoue**, **sage Laërte**, que cette objection est forte, néanmoins, il n'est pas impossible de la détruire. (p. 460).

Ici le *L1/E1* Pénélope rapporte sous la forme du discours direct les propos imaginaires d'un *I2/e2* correspondant au co-énonciateur présent dans le contexte d'énonciation : il y a donc un renversement de l'emploi des pronoms personnels, car « vous » désigne parfois Laërte, parfois Pénélope. Les arguments de *I2/e2* se situent donc à un niveau hiérarchique inférieur par rapport à ceux de *L1/E1*.

Plus loin dans le texte, Pénélope relate un dialogue avec ses prétendants :

Ulysse est mort, **me** disent ces insensés, et par conséquent notre amour ne **vous** offense pas. Ah, si Ulysse est mort, leur répliquai-**je** avec des larmes, il ne faut qu'un cercueil pour **Pénélope**, et s'il ne l'est pas, vous êtes cruels et peu judicieux de venir soupirer auprès d'une **personne** qui soupire pour son absence et qui ne vous peut jamais regarder que comme **ses** ennemis plutôt que comme **ses** amants (p. 471).

Encore une fois, « vous » désigne Pénélope, dans la première partie, énoncé par *I2/e2*, alors que ce même personnage est désigné à la troisième personne dans la deuxième partie, énoncée par *L1/E1*, autrement dit Pénélope elle-même, où le « vous » désigne, au contraire, les prétendants. En prenant les distances par rapport à elle-même, la reine d'Ithaque semble vouloir signaler aux prétendants le caractère intangible de la femme d'Ulysse, totalement absorbée par l'attente de son mari et la fidélité qu'elle lui doit : c'est une reine dans une tour d'ivoire, absente du monde et du contexte où une autre Pénélope, bien réelle, parle et argumente en se mettant en « je(u) ».

8. Conclusion

Nous espérons avoir présenté au moins quelques aspects de la complexité de la structure énonciative des harangues de Scudéry. Il ressort de cette analyse un jeu conscient de la part du locuteur-énonciateur principal sur la dénomination de soi-même et du co-énonciateur par une suite d'opérations de mise à distance et de rapprochement réalisées par le biais de l'alternance entre les embrayeurs personnels « je » et « tu » et la troisième personne, qui peut désigner aussi bien le locuteur-énonciateur que le co-

énonciateur. Il existe aussi une plurivocité discursive, car plusieurs voix se font entendre dans la voix principale. De plus, nous avons tenté de montrer que le co-énonciateur n'est peut-être pas toujours celui auquel on s'attendrait et que l'argument même de la harangue est parfois détourné.

L'Auteur fait donc preuve d'une grande habileté qui lui permet de déjouer les pièges du genre et d'en contourner les contraintes : par le jeu de l'énonciation et la pluralité des points de vue, les harangues deviennent des « monologues polyphoniques ».

Notre analyse s'est limitée à quelques cas particuliers : il serait intéressant de la poursuivre, en essayant de voir, par exemple, si les harangues qui ont un co-énonciateur féminin utilisent des stratégies semblables, ou si elles construisent leur énonciation de façon différente. A suivre ...

Bibliographie

Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

Alain DEREMETZ, *Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle*, « Dictynna », n. 1, Université Lille 3; site <http://www.univ-lille3.fr/portail/index.php?page=Dictynna> (consulté le 3/4/2005).

Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Dominique MAINGUENEAU, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

Catherine FUCHS, *Paraphrase et énonciation*, Gap et Paris, Ophrys, 1994.

Rosa GALLI PELLEGRINI, *Les Femmes illustres di Georges de Scudéry*, in Cecilia RIZZA (éd.), *La prosa francese del primo Seicento – Ricerche e proposte*, Cuneo, Saste, 1977, p. 91-146.

Nicolas LAURENT, *L'énonciation du nom propre dans Athalie de Racine*, « L'Information grammaticale », n. 100, janvier 2004, p. 44-48.

Marie-Anne PARVEAU, Georges-Elia SARFATI, *Les Grandes théories de la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2003.

Catherine PASCAL, *Les Recueils de femmes illustres au XVIIe siècle*, Communication à la Journée d'études de la SIEFAR : Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la question des recueils et dictionnaires (Paris, juin 2003) ; site <http://www.siefar.org/DicoDicoPascal.html> (consulté le 29/05/2005).

Alain RABATEL, *La Part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue*, « Marges Linguistiques », n. 9, mai 2005, p. 115-136 ; site www.marges-linguistiques.com (consulté le 29/05/2005).

¹ Nous renvoyons à l'édition suivante: Georges de SCUDERY, *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, Paris, A. Courbé, 1655, 2 voll., .

² Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

³ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80, cité dans Marie-Anne PARVEAU, Georges-Elia SARFATI, *Les Grandes théories de la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 170.

⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 36.

⁵ Alain RABATEL, *La Part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue*, « Marges Linguistiques », n. 9, mai 2005, pp. 115-136 ; site www.marges-linguistiques.com (consulté le 29/05/2005).

⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹ Voir à ce propos l'article de Rosa GALLI PELLEGRINI, *Les Femmes illustres di Georges de Scudéry*, in Cecilia RIZZA (éd.), *La prosa francese del primo Seicento – Ricerche e proposte*, Cuneo, Saste, 1977, pp. 91-146.

¹⁰ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 106-108.

¹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹² Catherine PASCAL, *Les Recueils de femmes illustres au XVIIe siècle*, Communication à la Journée d'études de la SIEFAR : Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la question des recueils et dictionnaires, Paris, juin 2003, p. 6; site <http://www.siefar.org/DicoDicoPascal.html> (consulté le 29/05/2005).

¹³ Alain DEREMETZ, *Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle*, « Dictynna », n. 1, Université Lille 3; site <http://www.univ-lille3.fr/portail/index.php?page=Dictynna> (consulté le 3/4/2005).

¹⁴ *Ibid.*, p. 6 et 7.

¹⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 198

¹⁶ Nous préférons le terme de co-énonciateur à celui de destinataire, selon la terminologie énonciative d'Antoine CULIOLI, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Gap et Paris, Ophrys, 1990-1999, 3 tomes.

¹⁷ Voir à ce propos Catherine FUCHS, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys, 1994. On trouve d'ailleurs dans les harangues plusieurs marqueurs de reformulations (pour ne citer que ceux qui sont présents dans « Pénélope à Laërte » (« quoi qu'il en soit » p. 5 l. 17 ; « à dire les choses comme elles sont », p. 5 l. 26 ; « enfin », p. 5 l. 44 ; « pour tout dire en une seule parole », p. 6 l. 2).

¹⁸ C'est le cas, par exemple, de « Bradamante à Roger » et « Marphise à Bradamante ».

¹⁹ Nicolas LAURENT, *L'Énonciation du nom propre dans Athalie de Racine*, « L'Information grammaticale », n. 100, janvier 2004, p. 44-48. ¹⁹ Nous renvoyons à l'édition suivante: Georges de SCUDERY, *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, Paris, A. Courbé, 1655, 2 voll., .

¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

¹⁹ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80, cité dans Marie-Anne PARVEAU, Georges-Elia SARFATI, *Les Grandes théories de la linguistique*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 170.

¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 36.

¹⁹ Alain RABATEL, *La Part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue*, « Marges Linguistiques », n. 9, mai 2005, pp. 115-136 ; site www.marges-linguistiques.com (consulté le 29/05/2005).

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹ Voir à ce propos l'article de Rosa GALLI PELLEGRINI, *Les Femmes illustres di Georges de Scudéry*, in Cecilia RIZZA (éd.), *La prosa francese del primo Seicento – Ricerche e proposte*, Cuneo, Saste, 1977, pp. 91-146.

¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 106-108.

¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁹ Catherine PASCAL, *Les Recueils de femmes illustres au XVIIe siècle*, Communication à la Journée d'études de la SIEFAR : Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la question des recueils et dictionnaires, Paris, juin 2003, p. 6; site <http://www.siefar.org/DicoDicoPascal.html> (consulté le 29/05/2005).

¹⁹ Alain DEREMETZ, *Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle*, « Dictynna », n. 1, Université Lille 3; site <http://www.univ-lille3.fr/portail/index.php?page=Dictynna> (consulté le 3/4/2005).

¹⁹ *Ibid.*, p. 6 et 7.

¹⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 198

¹⁹ Nous préférons le terme de co-énonciateur à celui de destinataire, selon la terminologie énonciative d'Antoine CULIOLI, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Gap et Paris, Ophrys, 1990-1999, 3 tomes.

¹⁹ Voir à ce propos Catherine FUCHS, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys, 1994. On trouve d'ailleurs dans les harangues plusieurs marqueurs de reformulations (pour ne citer que ceux qui sont présents dans « Pénélope à Laërte » (« quoi qu'il en soit » p. 5 l. 17 ; « à dire les choses comme elles sont », p. 5 l. 26 ; « enfin », p. 5 l. 44 ; « pour tout dire en une seule parole », p. 6 l. 2).

¹⁹ C'est le cas, par exemple, de « Bradamante à Roger » et « Marphise à Bradamante ».

¹⁹ Nicolas LAURENT, *L'Énonciation du nom propre dans Athalie de Racine*, « L'Information grammaticale », n. 100, janvier 2004, p. 44-48.