

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)



Jean Renart

Ronsard

Pascal

Beaumarchais

Zola

Bonnefoy

II Thorel – 979-10-231-1551-2

*Jean Renart, Ronsard, Pascal,
Beaumarchais, Zola, Bonnefoy*

Olivier Soutet

Avant-propos

**JEAN RENART, LE ROMAN DE LA
ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE**

Maria Colombo Timelli

Couples coordonnés et adaptation en français moderne : entre traduction, pirouettes et escamotages dans *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*

RONSARD, LES AMOURS

Anne-Pascale Pouey-Mounou

Les épithètes « si proprement accommodées » des *Amours*

Mathilde Thorel

« Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise. » Les figures de correction dans *Les Amours*

PASCAL, PENSÉES

Mathieu Bermann

Concession et polyphonie dans les *Pensées*

**BEAUMARCHAIS, LE MARIAGE
DE FIGARO**

Philippe Jousset

Sur le « style spermatique ». De l'économie érotique du *Mariage de Figaro*

Virginie Yvernault

Beaumarchais et son double : la voix du « diable » dans *Le Mariage de Figaro*

Violaine Géraud

Ellipses, brachylogies et *archiethos spirituel* dans *Le Mariage de Figaro*

ZOLA, LA FORTUNE DES ROUGON

Anastasia Scepi

La caricature dans *La Fortune des Rougon* : une « langue épaisse »

Lola Kheyar Stibler

Naïveté et ironie dans *La Fortune des Rougon*

Florence Pellegrini

Dispositif énonciatif et argumentation dans *La Fortune des Rougon*

**BONNEFOY, DU MOUVEMENT
ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE**

Sandrine Bédouret-Larraburu

Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*

Laurence Bougault

Divergences et convergences du temps grammatical et du temps poétique dans quelques poèmes de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 15

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)

Jean Renart, Ronsard,
Pascal, Beaumarchais,
Zola, Bonnefoy



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 978-2-84050-0513-1
PDF complet : 979-10-231-1561-1
TIRÉS À PART EN PDF :

I Colombo – 979-10-231-1549-9

II Pouey – 979-10-231-1550-5

II Thorel – 979-10-231-1551-2

III Bermann – 979-10-231-1552-9

IV Jousset – 979-10-231-1553-6

IV Yvernault – 979-10-231-1554-3

IV Geraud – 979-10-231-1555-0

V Scepti – 979-10-231-1556-7

V Kheyar Stibler – 979-10-231-1557-4

V Pellegrini – 979-10-231-1558-1

VI Bédouret-Larraburu – 979-10-231-1559-8

VI Bougault – 979-10-231-1560-4

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

AVANT-PROPOS

Voilà maintenant 15 ans que l'UFR de Langue française, alors dirigée par le professeur Mireille Huchon, appuyée par l'Équipe de recherche « Sens et texte » (aujourd'hui « Sens, texte, informatique, histoire ») dirigée par moi-même et la direction des PUPS, a décidé d'organiser une première journée d'agrégation directement consacrée à l'épreuve de grammaire et stylistique françaises des agrégations de grammaire et de lettres modernes. Dans notre esprit, il s'agissait d'un coup essai et nous étions bien incapables de prévoir le succès de ce qui devait se révéler le premier numéro d'une série (« Styles, genres, auteurs ») appelée à durer.

L'intérêt que les agrégatifs ont bien voulu manifester pour cette entreprise, la fidélité à cette publication dont témoignent les collègues qui assurent la préparation aux concours et la disponibilité que renouvellent d'année en année les contributeurs successifs, qui acceptent de consacrer une part de leurs vacances à préparer un article dans les délais très courts qu'impose, à bon droit, l'éditeur pour que l'ouvrage sorte assez tôt dans l'année universitaire, voilà autant de marques de succès qui incitent le signataire à se féliciter de l'initiative prise en 2000 et à espérer qu'elle pourra se poursuivre dans les années à venir, grâce, faut-il l'ajouter, pour chaque numéro au travail de prospective (qui solliciter ?) et de rigoureuse organisation (quant à la taille des articles et au respect des délais) effectué par les coordinateurs ou coordinatrices. Ma gratitude va cette année à Karine Germoni et à Christine Silvi, qui ont mené à bien cette tâche avec une souriante et ferme autorité.

Comme j'ai eu déjà l'occasion de le souligner en préfaçant des numéros antérieurs de « Styles, genres, auteurs », ces contributions tout en étant très naturellement destinées à la préparation des épreuves de langue (écrit et oral) des trois agrégations littéraires sont du plus haut intérêt pour nourrir tel paragraphe d'une dissertation littéraire ou contribuer aux soubassements techniques, stylistiques, d'une leçon d'oral.

Tout orientées qu'elles sont, par ailleurs, vers l'éclairage d'un texte spécifique et l'idiosyncrasie d'écriture d'un auteur ou d'une œuvre (« style

spermatique », atticisme stylistico-dramaturgique de Beaumarchais), ce qui explique de manière très légitime le nombre élevé des contributions à entrée rhétorico-stylistique ou rhétorico-argumentative et l'attention à l'étude des figures (épanorthose, figures d'analogie, ironie...), un certain nombre affiche un « angle d'attaque » plus explicitement linguistique, abordant des questions notamment grammaticales de portée très large et constituant de la sorte des mises au point problématisées sur tel fait de langue souvent délicat. L'orientation peut être sémasiologique (les épithètes, les temps verbaux) ou onomasiologique (la concession), souvent guidée par une approche morphosyntaxique, mais sans que soit négligée l'étude du lexique (doublets, étude d'un lexème emblématique).

8 Une fois encore, le lecteur pourra mesurer combien ces études de langue et de style, pour reprendre une étiquette élégamment désuète, sont en phase avec les préoccupations contemporaines en matière de linguistique ou de grammaire de texte, démontrant la capacité d'adaptation d'un concours d'esprit généraliste qui sait parfaitement articuler le respect de la tradition culturelle et des exercices canoniques à l'actualité de la recherche.

Olivier Soutet

Ronsard
Les Amours

« JE ME DEUS ? NON, MAIS DONT JE SUIS BIEN AISE. »
LES FIGURES DE CORRECTION DANS *LES AMOURS*

Mathilde Thorel

Le commentaire de Muret qui accompagne la réédition des *Amours* en 1553 s'attache principalement, selon Gisèle Mathieu-Castellani, « à donner toutes les informations susceptibles de restituer l'intelligibilité du message, notamment en explicitant le code figuratif auquel il prête une attention particulière, et qu'il éclaire en produisant le code prosaïque, *une autre façon de dire*¹ ». La glose des figures de rhétorique s'avère à la fois « abondante et imprécise² » : si les figures sont régulièrement signalées et explicitées en « langage commun », elles sont rarement nommées, en dehors des métaphores et synecdoques – et de la figure suivante, que Muret relève et nomme une fois, en annotant le sonnet 174 :

Si suis-je heureux, (& cela me rapaise)
De plus souffrir que souffrir je ne peus,
Et d'endurer le mal dont je me deus.
Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise³.

Muret commente : « *Je me deus ? non.* » Cette figure est nommée par les Grecs [epanorthosis] : Les François la peuvent nommer, Correction⁴. »

La figure est en effet ici particulièrement marquée, du fait du tour explicitement autodialogique qu'elle adopte : le vers 8 vient corriger après coup une première formulation, mise en évidence par la répétition

1 Gisèle Mathieu-Castellani, « Muret commentateur », dans *Commentaires de Ronsard*, t. 1, *Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard*, éd. Jacques Chomarat et al., Genève, Droz, 1985, p. XLIII.

2 *Ibid.*, p. XLVI.

3 Sonnet 174, v. 5-8. Le texte des *Amours* de 1553 sera cité dans l'édition au programme : Pierre de Ronsard, *Les Amours et Les Follastries (1552-1560)*, éd. André Gendre, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1993.

4 Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires* [1553], éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier Érudition, 1999, p. 216.

interrogative en mention en début de vers ; la négation prédicative *non* et la coordination correctrice par *mais* opposent les deux subordonnées relatives mises en parallèle, « [le mal] dont je me deus »/« dont je suis bien aise ». La seconde renverse ainsi le constat dysphorique de la première et lui substitue un oxymore revendiquant le mal d'amour, exhibant à la fois le choix de l'amant et la voix du poète.

CORRECTION ET ÉPANORTHOSE : LES CONTOURS D'UNE FIGURE MULTIPLE

46

Le terme de *correction* est polysémique en rhétorique⁵ et, même à le restreindre au domaine de la typologie des figures du discours, il présente tantôt une acception large, subsumant des figures parentes, tantôt une acception restreinte, qui l'oppose en particulier à l'épanorthose⁶.

Dans la terminologie rhétorique, la correction correspond au latin *correctio*, équivalent du grec *epanorthosis*⁷, comme l'indique Muret dans son commentaire. De fait, les théoriciens de la Renaissance ne font guère la distinction. Fabri, en 1521, l'inclut dans son répertoire des « couleurs » de rhétorique⁸. Plus près de la Pléiade, Antoine Fouquelin dans sa *Rhétorique française*⁹ (1555) consacre un développement à la *correction*, qu'il classe comme « figure de sentence qui gît en interruption » :

- 5 Georges Molinié lui réserve quatre entrées dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992 : on se restreindra au champ délimité des figures (voir *infra*).
- 6 Pour une mise au point récente, voir Frédéric Calas, « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », dans Claire Badiou-Monferran *et al.* (dir.), *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 239-250.
- 7 La première attestation en français donnée par le *Trésor de la langue française* (InaLF / Gallimard, 1971-1994, version informatisée : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>) est celle du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690), s.v. « Épanorthose ».
- 8 « Correction oste ce qui est dict deuant, et, en lieu de ce, mect plus conuenient [...] Et fault que le desrain mot emporte negation ou contrarieté de la diction precedente correspondante ; [...] et vault beaucoup a aggraver aulcun fait ou a exalter et mout aorne pour redarguer. » (Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* [1521], éd. Alexandre Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969, « Rhétorique prosaïque », livre IV, p. 173-174.)
- 9 Sur cet ouvrage et les liens profonds entre le cercle ramiste et les poètes de la Pléiade, voir par exemple Mireille Huchon, « La fleur de la poésie française dans la *Rhétorique* de Fouquelin : une autobiographie de Ronsard », dans Jean-Eudes Girot (dir.),

Correction, est une répréhension et amendement de notre dire, laquelle a grâce comme les autres, quand ce qui avait été auparavant dit, est subtilement et ingénieusement repris. [...] À cette figure doit être référée la Révocation de soi-même¹⁰.

Il en donne de nombreux exemples récents ; en vers, il cite en premier lieu Ronsard¹¹, puis Baïf, ainsi que Du Bellay et Marot.

Suivant en cela les rhétoriciens du xvi^e siècle, je prendrai donc le terme *correction* dans son acception large, sans la distinguer strictement de l'épanorthose – non pour en faire une figure unifiée, mais pour mieux rendre compte des enjeux d'un fonctionnement figural commun, dont on esquissera les principaux traits.

La figure de correction et ses avatars apparaissent diversement, dans les taxinomies, comme figure de mot ou de pensée. Quintilien signalait déjà cette hésitation : après avoir mentionné comme Cicéron la *correctio* parmi les figures de pensée¹², il précise un peu plus loin qu'à l'instar d'autres figures, elle peut appartenir à l'une ou l'autre des deux classes, selon qu'elle s'attache au mot ou à l'idée¹³. Cette hésitation est souvent résolue par le partage entre *correction* au sens strict et *épanorthose*. Fontanier distingue ainsi selon leur portée la *correction*, « figure de style par emphase », de la *rétroaction* ou *épanorthose*, « figure de pensées par imagination »¹⁴ : la *correction* se borne à revenir sur le choix d'un mot

Le Poète et son œuvre de la composition à la publication, Genève, Droz, 2004, p. 215-234.

10 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 390-391.

11 L'exemple est tiré de la *Continuation des Amours* qui paraît la même année (1555) : « C'est ce bel œil qui me paist de liesse, / Liesse, non, mais d'un mal dont je vi, / Mal, mais un bien, qui m'a toujours suivi » (Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*, dans *Les Amours et Les Follastries*, éd. cit., p. 343, sonnet 33, v. 5-7).

12 La correction [*correctio*] est employée « soit avant, soit après une intervention, soit que l'on repousse une allégation » (Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, 1978, Livre IX, 1, 30, p. 164) ; voir aussi Cicéron, *De l'orateur. Livre troisième*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1956, LIII, 203, p. 84.

13 Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit., IX, 3, 88-89, p. 227.

14 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, respectivement p. 366-367 et p. 408.

ou d'une expression et s'exerce généralement « dans la même phrase ou dans la même période¹⁵ » ; l'*épanorthose*, elle, révisé un jugement plus qu'une formulation. Molinié, quant à lui, oppose la *correction*, figure de construction d'ordre microstructural (isolable sur un segment donné de l'énoncé), à l'*épanorthose*, d'ordre macrostructural (déterminée par l'ensemble d'une séquence discursive)¹⁶.

48

La correction entendue au sens large consiste donc à rectifier un propos par un autre – à rendre l'expression meilleure afin de mieux convaincre : c'est un procédé de reformulation qui implique une « hiérarchisation énonciative » entre les deux termes dont l'un est rejeté comme inadéquat par l'énonciateur, et l'autre affirmé comme plus juste¹⁷. Du point de vue logique, elle met en jeu la négation, totale ou partielle, du terme rectifié, et un mouvement de renversement du négatif au positif. Du point de vue énonciatif, la correction revient à confronter deux discours : elle est donc fondamentalement dialogique – et, dès lors que le locuteur revient sur ce qu'il a dit lui-même, autodialogique. Du point de vue sémantique et rhétorique enfin, la correction implique une tension binaire, qui oppose en même temps qu'elle mène d'un terme à l'autre.

Quant à ses effets, la correction relève de l'amplification oratoire, qu'il s'agisse de « renforcer » ou d'« adoucir » le propos, pour en accentuer « l'énergie » persuasive¹⁸. On soulignera ici deux points. D'une part, les théoriciens insistent sur l'idée que l'effet de sens de la figure est irréductible à l'un des deux termes corrélés et émane au contraire de leur mise en relation contrastive dans le discours. L'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius* y était déjà sensible :

La correction revient sur le mot employé et le remplace par un autre qui semble mieux approprié. [...] Cette figure fait impression sur

15 *Ibid.*, p. 366.

16 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, respectivement s.v. « Correction [2] » (p. 93) et « Épanorthose » (p. 137).

17 Voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 563-572.

18 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, respectivement p. 408 et 366 (la correction revient « sur certaines expressions pour leur donner plus de sens ou plus d'énergie »).

l'esprit de l'auditeur. En effet, la chose exprimée en termes ordinaires semble seulement indiquée; la correction de l'orateur lui-même la fait aller mieux au but. Ne serait-il pas préférable, dira-t-on, d'employer d'emblée, surtout quand on écrit, le mot le meilleur et le mieux choisi? Non, cela ne vaut pas toujours mieux, si le changement de mot doit prouver que la pensée est telle que, rendue par le mot ordinaire, elle semble faire moins d'impression, et qu'avec le secours d'un mot mieux choisi, elle prend plus de relief. Si l'on était arrivé tout de suite à ce mot, on n'aurait remarqué ni l'idée ni le mot¹⁹.

D'autre part, les configurations syntaxico-logiques qui la réalisent déterminent des dynamiques différentes. Deux critères peuvent être retenus: la place relative du terme rectifié; puis la présence, la place et la nature des marqueurs de la correction. C'est généralement le premier terme qui est nié, la rectification intervenant après coup comme *retour* sur l'énonciation antérieure. Dans sa forme prototypique, la négation du premier terme n'est pas anticipée (type *X, non, [mais] Y*); mais elle peut être également annoncée avant le premier terme (type *non X, mais Y*). Dans le premier cas, la correction est *révisionnelle*, dans le second elle est *proleptique*²⁰; dans les deux cas, il y a réorientation argumentative. Le terme nié apparaît parfois en seconde position (type *X, [et] non Y*): la correction est révisionnelle, mais l'orientation logique est inversée – le positif étant affirmé avant le négatif.

C'est cette typologie qui guidera la suite de cette étude, où l'on s'attachera au texte des *Amours* de 1553. Les figures de correction font partie de l'arsenal de l'écriture poétique dont héritent Ronsard et ses contemporains, et se prêtent singulièrement à la poésie pétrarquiste. En tant que figure impliquant une tension binaire tout d'abord, la correction constitue une ressource formelle et rythmique féconde.

19 *Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932, livre IV, 36, p. 211.

20 Je reprends ici les termes de Xavier Bonnier dans son analyse de l'épanorthose dans la *Delie* de Scève, tout en distinguant deux configurations de type « révisionnel » (Xavier Bonnier, « Le travail du texte », dans Nathalie Dauvois, Michèle Clément et Xavier Bonnier [dir.], *Maurice Scève, « Délie »*, Neuilly, Atlande, 2012, p. 225).

En tant que figure d'opposition ensuite, plus « analytique » que l'oxymore mais plus contrainte que l'antithèse, elle est propre à transposer directement dans le discours du poète-amant les effets de son *dissidio*. Elle présente enfin un potentiel pathétique diversement exploité, en même temps qu'elle manifeste, en tant que figure dialogique, l'*ethos* du poète-amant. Alex Gordon y consacre ainsi quelques pages où il en souligne les affinités avec la poésie amoureuse²¹. Les « deux manières » de correction qu'il identifie correspondent à la distinction de Fontanier entre la correction portant sur le *mot* et celle portant sur le *jugement*²². Je voudrais affiner l'aperçu qu'il en donne dans l'ensemble de la poésie de Ronsard, en en précisant la typologie et les enjeux dans *Les Amours* de 1553.

50

CORRECTION ET *ETHOS*

La forme prototypique de la correction décrite par les traités (et relevée par Muret au sonnet 174) est celle de l'épanorthose au sens strict (type *X, non, [mais] Y*) : une première affirmation est niée et corrigée après coup par une seconde. Elle est souvent explicitée par un marqueur simple, dont la valeur adversative ou rectificative peut être renforcée par l'adverbe *non*. Ronsard n'utilise pas le marqueur d'alternative (*ou*) *plutôt*, privilégié en français moderne²³ et qui apparaît dans cet emploi à la Renaissance²⁴ : c'est l'ancien adverbe *ains* ou *ainçois* qui en tient lieu, ou l'adversatif *mais* : « Car cette là qui me fait languoureux / Non, mais qui veut qu'en vain je ne languisse » (s. 218, v. 5-6). Dans cet exemple

21 Alex L. Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, p. 169-172.

22 Voir Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 366-367 et p. 408 (voir *supra*).

23 Voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., p. 566 et suiv.

24 Dans *Les Amours*, *plus tôt* conserve son sens compositionnel (voir par exemple sonnet 16 ou 26) ; une seule occurrence se rapproche de l'emploi moderne de l'adverbe de discours, où il rectifie une assertion négative par une assertion positive : « D'un aer pressé le comblement ne naist : / Plus tôt le ciel, qui benin se dispose / A recevoir l'effet de mes douleurs, / De toutes pars se comble de mes pleurs [...] » (sonnet 82, v. 10-13). La lexicalisation de l'adverbe composé *plutôt* dans ses emplois non temporels date du milieu du XVI^e siècle (*Trésor de la langue française*, op. cit., s.v. « Plutôt »).

comme dans le sonnet 174, la correction porte sur un prédicat de type adjectival et intensifie l'expression des sentiments contradictoires du poète-amant : ce qui fait sens, c'est bien la dynamique de la rectification qui relie deux formulations successives. La dérivation « langoureux/languisse » attire en outre l'attention sur le signifiant même, la rectification portant autant sur la formulation que sur la nature de la « langueur » de l'amant-poète.

La correction porte sur le déterminant possessif à deux reprises (s. 52 et 92), où elle met en relief un autre *topos* pétrarquiste : « Las ! mais mon cœur, ainçois qui n'est plus mien » (s. 52, v. 5). Le sentiment de l'aliénation amoureuse est ici inscrit dans un revirement temporel, et la correction incidente au groupe sujet est le ressort du serment d'appartenance du cœur à la dame qui clôt les quatrains (v. 7-8).

Plus fréquemment, la correction affecte un nom. Elle peut mettre en jeu uniquement le choix de la lexie, la rectification équivalant à un renforcement hyperbolique : « Quel plaisir est ce, ainçois quelle merveille, / Quand ses cheveux troussés dessus l'oreille / D'une Venus imitent la façon ? » (s. 90, v. 9-11). La correction est fréquemment associée à l'expression de l'analogie, articulant diversement en clause le comparé et le comparant déjà introduits – ici à la charnière du sonnet : « Ton œil en soit, non Parnasse, estimé » (s. 170, v. 8 : correction adjointe, voir *infra*), là dans la pointe : « Puis que le roi, ains le dieu qui m'a pris, / Combat le Ciel, les Enfers, & la Terre. » (s. 214, v. 13-14.) Dans les deux cas, la correction condense la comparaison, en confirmant une opposition développée (s. 170) ou en introduisant une dissonance dans l'analogie (s. 214). La rectification signale ainsi l'inadéquation partielle de l'analogie dans une visée toujours intensive.

Ailleurs, la correction apparaît comme simple variante de la métaphore appositive, que le marqueur *ains* ou *mais* vient modaliser : « Et ses regards, ains trais d'Amour pointus » (s. 85, v. 5). C'est particulièrement net dans certains sonnets énumératifs comme le sonnet 131, où la modalisation corrective par *mais* souligne la valeur hyperbolique de la métaphore, tout en variant le parallélisme syntaxique : « Œil, qui mes pleurs de tes raions essuie, / Sourci, mais ciel des autres le greigneur, / Front estoilé, Trofée à mon Seigneur [...] » (s. 131, v. 1-3). Dans le sonnet 41, la correction

substitue une métaphore à une autre, trahissant ainsi le travail sur le langage poétique lui-même – la dynamique énonciative de la correction épousant en outre le mouvement thématique de la métamorphose :

Je me transforme en cent metamorfoses,
Quant je te voi, petit mont jumelet,
Ains, du printans un rosier nouvelet,
Qui le matin bienveigne de ses roses²⁵.

52

Le suspens suscité par le retour sur une première formulation – « l'interruption » selon les termes de Fouquelin – peut être étendu à plusieurs vers par la disjonction entre les deux termes de la correction. Ainsi, dans le sonnet 81, le premier quatrain développe l'injonction au soleil (v. 4) en antéposant le circonstant (« Pour voir ensemble & les chams & le bort, / Oû ma guerriere avec mon cœur demeure » [v. 1-2]). Le second quatrain introduit la correction, à peine soulignée par la répétition du nom (« Ainçois les chams, où l'amiable effort / De ses beaus yeus ordonne que je meure [...] » [v. 5-6]). La correction est ajoutée en hyperbate, dans une construction syntaxique confinant à l'anacoluthie et à l'obscurité²⁶; la disjonction entre les deux termes de la correction, mis en parallèle au début des quatrains, crée dans le poème une tension mimétique de celle que vit le poète-amant.

Le marquage du dialogisme inhérent à la figure peut être diversement renforcé : par la répétition en mention du premier terme rectifié²⁷, ou, comme dans le sonnet 37, par un pseudo-échange question/réponse :

[...] en quoi retournera
Ce petit tout ? En eau, aer, terre, ou flame ?
Non, mais en vois qui toujours de ma dame

25 Sonnet 41, v. 1-4.

26 Cette construction sera corrigée ultérieurement, et la figure rectifiante du v. 5 disparaîtra au profit d'un présentatif « Voicy les champs [...] » (Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes* [1584], éd. Jean Céard *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, sonnet 80, p. 64).

27 L'exemple prototypique en est encore une fois le sonnet 174 ou, dans la *Continuation des Amours*, le sonnet 33 déjà cité et utilisé par Fouquelin (voir *supra*).

Par le grand Tout les honneurs sonnera²⁸.

La correction en clausule de la première réponse (donnée sous forme interrogative) condense l'analogie développée par les quatrains de manière paradoxale, et le parallélisme correctif sert de caisse de résonance hyperbolique à la « vois » désormais cosmique du poète.

Ponctuellement, le verbe de discours *dire* conjugué à la première personne, en incidente ou en interro-exclamative, exhibe la correction. Dans le sonnet 110, la charnière du sonnet coïncide avec l'articulation correctrice entre la conclusion des quatrains (« Et pour t'aimer, il faut que je perisse » [v. 8]) et son rejet qui relance l'expression du tourment et du serment amoureux : « Helas ! que di-je ! où veus-je retourner ! / En autre part je ne puis séjourner, / Ni vivre ailleurs, ni d'autre amour me paître » (v. 9-11). De telles explicitations métadiscursives restent cependant discrètes dans *Les Amours* de 1553, par comparaison avec les recueils suivants de Ronsard qui exploiteront davantage la dialogisation du discours poétique, en même temps qu'ils délaisseront le style élevé du premier recueil²⁹.

Dans cette première forme, la correction est *révisionnelle* : le détachement syntaxique et rythmique manifeste le dédoublement énonciatif de l'autocorrection par laquelle le poète revient sur son propre discours. Elle est proche en cela de la parenthèse³⁰, qui semble du reste la rejoindre lorsqu'elle modalise une métaphore appositive (« Ainsi tes yeus [clair qui me tourmente] » [s. 150, v. 5]) ou lorsqu'elle insère un commentaire métadiscursif sur le choix d'une caractérisation :

L'An mil cinq cens contant quarante & sis,

28 Sonnet 37, v. 11-14.

29 Les configurations et les marqueurs de correction évoluent dans les œuvres de Ronsard : ainsi, le marqueur métadiscursif « je faux », qui thématise l'opération de correction et connote davantage le style simple de la conversation, apparaîtra plusieurs fois dans son œuvre ultérieure, par exemple dans les *Vers d'Eurymédon et Callirée* (1578 ; voir Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 313).

30 Fouquelin classe la parenthèse ou « brève digression », comme la correction, parmi les figures de pensée par « interruption » (*Rhétorique française*, éd. cit., p. 384-386).

Dans ses cheveux une beauté cruelle
(Ne sai quel plus, las, ou cruelle, ou belle)
Lia mon cœur de ses graces épris³¹.

Investissant les lieux communs de la poésie pétrarquiste, la correction permet d'en varier l'expression tout en en suggérant, par sa structure dialogique, l'origine extérieure : elle s'avère ainsi un des vecteurs de l'appropriation du discours amoureux par la « vois » du poète-amant, dont elle contribue à dessiner l'*ethos* discursif.

CORRECTION ET *PATHOS*

Le deuxième type de configuration (type *non X, mais Y*) articule aussi un premier constituant nié à un second qui le rectifie, mais la corrélation syntaxique des deux termes par *non (...) mais* anticipe la négation du premier terme et appelle le second. L'épanorthose est cette fois *proleptique* et tendue vers l'avant.

Mieux représentée que la précédente, elle affecte presque exclusivement les constituants nominaux, selon des rapports analogues à ceux déjà décrits. Parfois simplement intensive³², la figure gagne en vigueur lorsqu'elle est insérée dans une adresse à la dame. La négation prend ainsi un tour plus polémique lorsque la rectification opère sur deux actants d'un même procès : comme le soulignent la figure de dérivation au sonnet 8 (« Non le changé, mais le changeur accuse » [v. 8]), ou la répétition véhémement de l'adverbe *non* dans la pointe du sonnet 66 (« Non l'ouvrier, non, mais le destin accuse » [v. 14]). De tonalité plus pathétique, le sonnet 165 réinvestit le *topos* de la blessure d'amour : après les quatrains évoquant la « plaie » reçue « en escrimant », le poète-amant s'adresse à la dame dans le sizain, évoquant « les plaies de [s]a vie » (v. 10) : « Non cette ci, mais de ta pitié sonde / L'âpre tourment d'une autre plus profonde, / Que vergogneus je cele dans mon cœur. » (v. 12-14.) L'épanorthose joue pleinement ici le rôle d'argument pathétique, en

³¹ Sonnet 124, v. 1-4.

³² Voir sonnet 54, v. 3 ou sonnet 104, v. 5-8.

opérant le passage du corps au cœur : au démonstratif « cette ci », qui désigne la blessure visible (v. 8), se substitue l'indéfini « une autre », qui attire l'attention sur la blessure cachée.

La correction proleptique réunit ainsi également, en les contrastant, un comparant et un comparé. La rectification du comparé par un comparant topique permet une gradation intensive : « Non d'une amour, ainçois d'une Furie / Le feu cruel [...] » (s. 7, v. 3). La rectification peut aussi nier le comparant : la dissymétrie induite, analogue à celle des comparaisons d'inégalité, a une valeur emphatique différente, d'autant qu'elle apparaît en clausule. Ainsi, dans le sonnet 200, qui dépeint le jeune Henri de Bourbon en « Jeune Herculien », l'épanorthose condense et parachève dans la pointe la projection héroïque : « Autre Jason, tu t'en iras conquerre, / Non la toison, mais les chams Navarrois. » (s. 200, v. 13-14.) Dans le sizain du sonnet 4, l'identification épique du *je* avec Corèbe est justifiée par leur amour pour Cassandre, puis rectifiée :

Mais bien je suis ce Corèbe insensé
 Qui pour t'amour ai le cœur offensé,
 Non de la main du Gregeois Penelée :
 Mais de cent trais qu'un Archerot veinqueur,
 Par une voie en mes yeus recelée,
 Sans i penser me ficha dans le cœur.

Le premier constituant nié et détaché avant le constituant positif crée un effet de suspens, rehaussant pathétiquement le *topos* de la blessure d'amour ici confondu par l'analogie avec celui de la mort d'amour.

Comme on le voit par ces exemples, la corrélation correctrice *non... mais / ainçois* confère à ce motif syntaxico-rhétorique un balancement binaire propre à favoriser l'emphase et l'élévation du style – d'autant que la figure se coule aisément dans le décasyllabe qui en souligne le dynamisme et l'articulation adversative par la césure 4/6³³. La dissymétrie de volume (à l'intérieur du vers articulé 4/6 ou de vers à

33 Voir les sonnets 7, v. 3 ; 8, v. 8 ; 54, v. 3 ; 66, v. 14 ; 104, v. 8 ; 165, v. 12 ; 179, v. 5 ; 200, v. 14.

vers) entraîne toujours une gradation en cadence majeure et accompagne le mouvement logique par lequel le locuteur donne la suprématie au second terme. Ces caractéristiques en font une figure plus solennelle que la première configuration, plus encline aussi au *pathos* et à la véhémence.

56

Cette *énergie* oratoire et sa force argumentative sont d'autant plus sensibles que la figure s'étend sur plusieurs vers. Si sa structure syntaxique reconnaissable l'inscrit au niveau microstructural, différents facteurs en amplifient la portée à l'échelle du sonnet. Le célèbre sonnet 85, où Ronsard convoque les figures de ses confrères en poésie amoureuse pour mieux s'affirmer, est tout entier déterminé par l'épanorthose proleptique, qui en occupe la charnière (v. 7-8) : « Pour célébrer » (v. 1) et « pour louer » (v. 3) Cassandre, « Il me faudroit, non l'ardeur de ma rime, / Mais la fureur du Masconnois Pontus. » (v. 7-8.) Introduite en amont par le verbe (« Il me faudroit ») mis en attente par l'antéposition des compléments (v. 1-6), elle donne en aval son élan à l'énumération des poètes dont il voudrait posséder le talent. La reprise en anaphore du verbe (v. 9 et 12) relance l'énumération qui amplifie ainsi le second membre de la correction initiale, opposé à « l'ardeur de ma rime » (v. 7). Ce premier terme, nié, est pourtant mis en relief, et la correction n'est pas dépourvue d'ironie : si Ronsard feint la modestie, ce n'est que pour mieux se poser en rival des poètes mentionnés. La correction ainsi amplifiée met en effet en balance le seul Ronsard avec cinq de ses confrères : c'est ainsi à la somme des talents de sa génération (voir au vers 11 : « Et me faudroit un Saint Gelais *encore* » et la polysyndète) qu'il compare le sien seul – ou plutôt au génie idéal qu'il lui faudrait pour « louer » convenablement Cassandre. De fait, l'évocation sur le mode de l'irréel participe à la fois d'une rhétorique de l'indicible au service de la louange de Cassandre et de l'expression d'une ambition poétique supérieure.

On notera que l'épanorthose, particulièrement sous cette forme de la corrélation correctrice *non...mais*, est caractéristique de l'écriture poétique de Maurice Scève – le premier à offrir en français, avec sa *Delie. Object de plus haute vertu* (1544) un équivalent du *canzoniere* pétrarquien. Xavier Bonnier a bien mis en lumière l'importance et les

fonctions de ce stylème dans la *Delie*, qui « confin[e] au tic d'écriture³⁴ ». Amplifiant la formule de la devise oxymorique « Souffrir non souffrir », la corrélation *non...mais* fournit ainsi l'attaque hautaine du huitain liminaire et de cinq dizains³⁵. On ne retrouve pas ce type d'attaque dans *L'Olive* de Du Bellay (1549) ; il n'apparaît qu'une seule fois dans les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1549) ; dans les premiers recueils d'« amours » de Ronsard, seul le sonnet 120 (« Non la chaleur... ») présente un *incipit* de ce type.

En effet, la configuration qui vient d'être décrite se modifie avec l'extension de la figure au sonnet. Le sonnet 120 est le seul des *Amours* de 1553 (et des autres recueils de Ronsard) à prendre son élan sur l'adverbe *non* repris ensuite en anaphore dans les quatrains (vers 1, 3, 5) : il n'y apparaît pas cependant en corrélation avec la conjonction *mais*, mais en corrélation plus lâche avec l'adjectif « seul » (v. 11) – qui à l'instar de l'adversatif opère le renversement dialectique du négatif au positif, ici à la charnière : l'amplification oratoire exalte la brûlure d'amour au dessus de celle du soleil en été. Nombre de sonnets sont construits sur ce type de renversement, où l'opposition polémique entre le(s) terme(s) nié(s) et leur contrepoint positif implique une hiérarchisation énonciative de même nature que dans les précédentes formes de correction observées. Celle-ci se rapproche toutefois davantage de l'antithèse, et correspond à la figure de l'antésagoge³⁶. Dans *Les Amours* de 1553, une série de sonnets la rend particulièrement visible par l'*incipit* et l'anaphore de la coordination négative *ni*³⁷ qui conduit tantôt à une affirmation renforcée marquée par *seul* (s. 49, 78, 121), tantôt à une affirmation restreinte par la négation exceptive (s. 61) ou par la conséquence niée

34 Xavier Bonnier, « Le travail du texte », dans Maurice Scève, « *Délie* », *op. cit.*, p. 225.

35 Les dizains IX, LXII, LXXXV, LXXXVIII, CCCXCI ; le *non* initial des dizains CXXXVIII et CCLLII forme un autre type de corrélation.

36 « Une antésagoge est une variété d'antithèse (donc une figure de type macrostructural). Elle consiste à faire se succéder, dans le discours, des éléments d'information négatifs puis des éléments positifs, l'aspect figuré de la valeur n'apparaissant que dans la réunion de chacun de ces éléments antithétiques, de manière à former une signification qui ne se réduit à aucun des deux types de proposition » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 51).

37 Les sonnets 49, 61, 78, 121 et 171 s'inspirent plus ou moins directement de l'anaphore négative sur laquelle est construit le sonnet 312 du *Canzoniere* de Pétrarque.

(s. 171). Cette formule soutient de vastes mouvements oratoires où se combinent différentes figures d'intensité convergeant vers l'éloge hyperbolique. Les effets de cadence et de rythme sont toutefois plus variés – la structure énumérative initiale et la polysyndète favorisant, dans le balancement correctif, les cadences mineures (s. 49, 121, 171). Ainsi, dans le sonnet 78, le motif reste apparent dans le premier quatrain par sa structure logique et sa teneur dialogique : les plaisirs charnels de l'amour (v. 1-3) sont rejetés au profit d'« un seul de mes ennuis » (v. 4), lui-même support de l'anaphore en gradation et de la série d'oxymores qui découlent de cette inversion initiale (à partir du vers 5, « Heureux ennuis [...] »).

58 On trouve aussi ce type de dialectique correctrice à l'intérieur du sonnet, où la négation polémique du premier terme est soulignée par le poète : « Non, ce n'est point une peine qu'aimer : / C'est un beau mal [...] » (s. 68, v. 9-10). La tension est exacerbée entre l'énoncé définitoire à valeur gnomique, et son énonciation dialogique : c'est que le poète rejette, une fois de plus, une idée considérée comme inadéquate au profit d'une expression plus juste, qu'il revendique comme sienne et qui prend la forme de l'oxymore. La rectification fait ainsi de l'oxymore, comme dans l'exemple que relevait Muret, bien plus qu'un simple cliché d'écriture pétrarquiste : le produit d'une constante « correction » de la vision du monde par les yeux du poète, à la fois l'expression la plus adaptée à ce qu'il veut dépeindre, et celle qui restitue au plus près la voix du poète.

LA CORRECTION ADJOINTE

La dernière configuration (type *X, [et] non Y*), mentionnée par les théoriciens est cependant beaucoup moins exploitée que les précédentes, par Ronsard comme par ses contemporains. Révisionnelle comme la première, elle inverse cependant l'ordre des termes, le premier d'emblée affirmé étant suivi de la négation de son contrepoint : « Petit nombril, que mon penser adore, / Non pas mon œil, qui n'eut onques ce bien, / Nombriil [...] » (s. 72, v. 1-3). Ici, l'apposition correctrice du vers 2 détermine la tonalité légère et sensuelle de ce sonnet : en réinvestissant

l'opposition topique entre le corps et l'esprit, elle teinte d'humour l'éloge (pseudo-)platonicien du « petit nombril », tout en ouvrant au lecteur les portes de l'imagination – puisque le poète fait ici l'éloge d'une partie du corps qu'il ne voit pas, mais ne peut qu'imaginer. C'est en revanche l'analogie entre macrocosme et microcosme que réactive la correction suivante, doublée d'une disjonction mettant cette fois en valeur le tourment pathétique de l'amant qui s'adresse à Phébus :

Pinçant en vain ta lyre blandissante,
Et fleurs, & flots, mal sain, tu enchantois,
Non la beauté qu'en l'âme tu sentois
Dans le plus dous d'une plaie égrissante³⁸.

Lorsque la négation est anticipée par une corrélation, la figure de correction se rapproche de l'expression de la concession : « Quelque rocher, quelque bois, ou montaigne / Vous pourra bien éloigner de mes yeus : / Mais non du cœur [...] » (s. 92, v. 10-12). La corrélation concessive *bien (est il vrai) ... mais*, fréquente dans *Les Amours*, partage plusieurs traits avec la correction, que la syntaxe et la versification ici soulignent. Le sonnet 92 est du reste entièrement construit sur des effets de rupture et de discontinuité discursive (apostrophe au vers 2, épanorthose au vers 4, hyperbate « & de combien » au vers 5, etc.) qui expriment l'*ethos* d'un poète-amant en proie aux tourments de l'absence jusque dans son discours que cette absence défait.

Les figures de correction sont ainsi un des vecteurs privilégiés de la mise en scène de la voix du poète, par le dédoublement dialogique et le travail sur le langage et son adéquation aux réalités qu'elle suppose. Si Ronsard y recourt à l'instar de ses confrères, les figures de correction qu'on a pu observer dans *Les Amours* de 1553 suggèrent une certaine distance dans la réappropriation du pétrarquisme ; s'y manifeste aussi nettement la prédilection pour les configurations se prêtant à l'amplification oratoire propre à un recueil de style élevé, de même que s'y dessine le goût pour une forme de dialogisme qui s'épanouira dans ses œuvres ultérieures.

³⁸ Sonnet 36, v. 5-8 ; voir aussi sonnet 170, v. 8, cité *supra*.

Ainsi, les formes variées de la correction dans *Les Amours* de 1553 y sont au service d'une rhétorique de l'intensité, tout en contribuant à nourrir l'*ethos* d'un poète ambitieux. En effet, au lieu de résoudre une tension ou de la « normaliser », la correction l'exacerbe par son alliance avec l'oxymore qu'elle justifie : en venant rectifier des formulations autant que des représentations inadéquates, celle-ci s'affirme dans le discours amoureux comme l'expression poétique la plus juste et de sa condition d'amant, et de sa voix de poète.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de J. Dufournet avec le texte édité par F. Lecoy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques – Moyen-Âge », 2008.

Autres éditions citées

Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, éd. R. Lejeune, Paris, Droz, 1936.

Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1962, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1962.

Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, traduit en français moderne par J. Dufournet, J. Kooijman, R. Ménage, C. Tronc, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1979 (2^e éd. révisée, 1988).

Autres textes du Moyen Âge

Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, éd. J. Dufournet, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques – Moyen Âge », 2004.

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. C. Croizy-Naquet, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques – Moyen Âge », 2006.

Jean Renart, *L'Escoufle : roman d'aventure*, éd. F. Sweetser, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1974.

Études critiques

Brault, André, « Ancien français *De l'un en l'autre* », *Romania*, 88, 1967, p. 84-90.

Buridant, Claude, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au xvii^e siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79.

- Charlier, Gustave, « *L'Escoufle et Guillaume de Dole* », dans *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. I, p. 81-98.
- Dubois, Michel, « Ancien français *taleboté* », *Romania*, 85, 1964, p. 112-116.
- Eskénazi, André, « *Cheval et destrier* dans les romans de Chrétien de Troyes (BN 794) », *Revue de linguistique romane*, 53, 1989, p. 397-433.
- , « *Tref, pavellon, tante* dans les romans de Chrétien de Troyes (BN 794) », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, t. II, p. 549-562.
- , « Variantes graphiques dans *Guillaume de Dole* », *Revue de linguistique romane*, 60, 1996, p. 147-183.
- Färber, Ernst, « Die Sprache der dem Jean Renart gugeschriebenen Werke, *Lai de l'Ombre, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole und Escoufle* », *Romanische Forschungen*, 33, 1915, p. 683-793.
- Laforte, Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'université Laval, 1981, p. 65.
- Lecoy, Félix, « Sur quelques passages difficiles du *Guillaume de Dole* », *Romania*, 82, 1961, p. 244-260.
- Lejeune, Rita, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège/Paris, Faculté de Philosophie et Lettres/Droz, 1935 (Genève, Slatkine Reprints, 1968).
- Lepelley, René, « Déterminants et détermination des substantifs en ancien français : étude portant sur les vers 3632 à 3736 du *Guillaume de Dole* », *L'Information grammaticale*, 4, 1980, p. 27-31.
- Leroy Love, Nathan, « The Polite Speech of Direct Discourse in Jean Renart's *Guillaume de Dole* », *Studi francesi*, 97, 1989, p. 71-77.
- Lorian, Alexandre, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au xv^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Louison, Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart*, Paris, Champion, 2004.
- Löwe, Friedrich, *Die Sprache des Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Inaugural-Dissertation, Göttingen, L. Hofer, 1903.
- Marcotte, Stéphane, « Typologie des intraduisibles de l'ancien français », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, CEDIC, 2009, p. 61-196.

Melkersson, Anders, *L'Itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1992.

Sutherland, D.R., « On the Use of Tenses in Old and Middle French », dans *Studies in French Language and Medieval Literature presented to Professor Mildred K. Pope*, Manchester, Manchester University Press, 1939, p. 329-337.

XVI^e SIÈCLE

Édition de référence

Ronsard, Pierre de, *Les Amours et Les Folastries (1552-1560)*, éd. André Gendre, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1993.

Sources primaires

Aneau, Barthélemy, *Le Quintil horacien*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 175-218.

Cicéron, *De l'orateur. Livre troisième*, éd. et trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1956.

Du Bellay, Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoise* [1549], éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2001.

—, *L'Olive* [1549], éd. E. Caldarini, coll. « Textes littéraires français », 1974.

—, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Olivier Millet, t. I, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Érasme, Désiré, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, éd. B.I. Knott, dans *Opera omnia*, ASD, Amsterdam, North-Holland, *Ordo primus*, t. VI, 1988.

Fabri, Pierre, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* [1521], éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Fouquelin, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001.

Guéret, Gabriel, *Le Parnasse réformé*, Paris, T. Jolly, 1668.

- La Porte, Maurice de, *Les Epithetes* [1571], Genève, Slatkine Reprints, 1973 ; éd. F. Rouget, Paris, Champion, 2009.
- Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, *Livres VIII-IX*, 1978.
- Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932.
- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier complétée par R. Lebègue et I. Silver, Paris, Société des textes français modernes, 1914-1975.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993.
- Ronsard, Pierre de et Muret, Marc-Antoine, *Les Amours, leurs Commentaires* [1553], éd. C. de Buzon et P. Martin, Paris, Didier Érudition, 1999.
- Scaliger, Jules-César, *Poetices libri septem* [1561], fac-similé, intro. A. Buck, Stuttgart/Bad Cannstadt, F. Frommann/G. Holzboog, 1964.
- Scève, Maurice, *Délie*, éd. Étienne Parturier, Paris, Nizet, coll. « STFM », 1987.
- Tyard, Pontus de, *Erreurs amoureuses* [1549], éd. G. de Souza, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009.

Études critiques

- Authier-Revuz, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- Bonnier, Xavier, « Le travail du texte », dans N. Dauvois, M. Clément et X. Bonnier (dir.), *Maurice Scève, « Délie »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », 2012, p. 171-237.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1967.
- Busson, Henri, « Ronsard et l'entéléchie », dans *Mélanges Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 91-95.
- Calas, Frédéric, « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », dans C. Badiou-Monferran *et al.* (dir.), *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 239-250.
- Cave, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle. Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* [1979], trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- Chomarot, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.

- Dee, James H., *Epitheta deorum apud Homerum*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms/Weidmann, 2001.
- Della Neva, JoAnn, « Ronsard and the “sein verdelet” of Cassandre: Uncovering an Unexplored Italian Source », *Renaissance Studies*, XXII-4, 2008, p. 542-556.
- Desonay, Fernand, « Les variations métriques de Ronsard poète de l'amour », dans [coll.], *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 363-390.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, 1977.
- Garnier, Isabelle, *L'Épithète et la connivence : écriture concertée chez les évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- Gendre, André, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », dans Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin (dir.) *Ronsard en son IV^e centenaire*, Genève, Droz, 1988-1989, t. II, p. 13-29.
- Gordon, Alex L., *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.
- Goyet, Francis, « Commentaire » à *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, dans Joachim du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Olivier Millet, t. I, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.
- Halévy, Olivier, « Expression poétique et invention lexicale : les adjectifs forgés par composition (1549-1555) », dans M.-D. Legrand et K. Cameron (dir.), *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade (1547-1555)*, Paris, Champion, 2013, p. 279-292.
- Huchon, Mireille, « Les atomes du petit monde des inventions ronsardines », *Cahiers Textuel*, 17, 1998, p. 109-121.
- , « La fleur de la poésie française dans la *Rhétorique* de Fouquelin : une autobiographie de Ronsard », dans J.-E. Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre de la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p. 215-234.
- Lecoq, Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, « Muret commentateur », dans *Commentaires de Ronsard*, t. I, *Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard*, éd. J. Chomarat et al., Genève, Droz, 1985.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- Monferran, Jean-Charles, « Quand Ronsard “vole au dessus des nués” », *Transitions*, 10, « La beauté », dir. H. Merlin-Kajman, <http://www>.

mouvement-transitions.fr/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/511-quand-ronsard-vole-par-dessus-les-nues.html, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 15 juin 2015.

Neuhofer, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clement Marot*, Wien/Stuttgart, W. Braumüller, 1963.

Pot, Olivier, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les « Amours » de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

Pouey-Mounou, Anne-Pascale, « Petite poésie portative : les exercices de style des *Epithetes* de La Porte », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, LXV-1, 2003, p. 51-67.

—, « Les dictionnaires d'épithètes, laboratoires de l'*aptum* », dans M.-T. Jones-Davies (dir.), *Culture, collections, compilations*, Paris, Champion, 2005, p. 143-160.

—, « Des mots qui font sens, pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », à paraître dans *Seizième siècle*.

—, « L'épithète est-elle un vilain défaut ? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du XVI^e siècle », dans C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

Trousson, Raymond, « Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1961, p. 351-359.

Weber, Henri, « Prométhée et les tourments de l'amour dans la poésie de la Renaissance : de Marulle et Sannazar à la Pléiade », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, t. I, *Moyen Âge et Renaissance*, 1980, p. 371-389.

XVII^e SIÈCLE

Édition de référence

Pascal, Blaise, *Pensées*, éd. P. Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Études critiques

Bary, René, *La Rhétorique française, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de notre langue* [1653], Lyon, Thomas Amalury, 1676.

- Ducrot, Oswald, « Opérateurs argumentatifs et visée argumentative », *Cahiers de linguistique française*, 5, 1983, p. 7-36.
- et al., *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Garagnon Anne-Marie, Calas Frédéric, *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Paris, Hachette, 2002.
- Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- Martin, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983.
- Mellet, Sylvie (dir.), *Concession et dialogisme. Les Connecteurs concessifs à l'épreuve des corpus*, Berne, Peter Lang, 2008.
- Moeschler, Jacques, *Modélisation du dialogue. Représentation de l'inférence argumentative*, Paris, Hermès, 1989.
- Morel, Mary-Annick, *La Concession en français*, Paris, Orphys, 1996.
- Soutet, Olivier, *La Concession en français des origines au XVII^e siècle. Problèmes généraux. Les tours prépositionnels*, Genève, Droz, 1990.
- , *La Concession dans la phrase complexe en français des origines au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1992.
- , « Des concessives extensionnelles aux concessives simples », *Linx*, 59, 2008, <http://linx.revues.org/629>, mis en ligne le 1^{er} janvier 2012, consulté le 4 août 2015.
- Susini, Laurent, *L'Écriture de Pascal, La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008.

XVIII^e SIÈCLE

Édition de référence

- Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984.

Études critiques

- Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, Paris, Ellipses, 1985.
- Authier-Revuz, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

- Authier-Revuz, Jacqueline, Doury, Marianne et Reboul-Touré, Sandrine (dir.), *Parler des mots, Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, t. I, 1909.
- Chomsky, Noam, *Structures syntaxiques* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- , *Aspects de la théorie syntaxique* [1965], Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Conesa, Gabriel, *La Trilogie de Beaumarchais*, Paris, PUF, 1985.
- Conesa, Gabriel et Neveu, Franck (dir.), *L'Agrégation de lettres modernes 2005. Analyses littéraires et études de la langue*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- , *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- Frantz, Pierre et Balique, Florence, *Beaumarchais, La Trilogie*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », 2004.
- Frei, Henri, *La Grammaire des fautes*, Paris, Geuthner, 1929.
- Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988.
- Géraud, Violaine, « Interruptions et ellipses dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », *L'Information grammaticale*, 61, 1994, p. 27-32.
- , *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999.
- , « L'invention d'un nouveau style comique : l'*archiethos* beaumarchaisien », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4*, Paris, PUPS, 2005, p. 81-93.
- Goldzink, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- , *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons. Dialogue posthume avec Jacques Scherer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.
- Hartmann, Pierre, « Le projet esthétique de Beaumarchais », *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 439-451.
- Issacharoff, Michel, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.
- Jaubert, Anna, « Connivence et badinage dans le *Mariage de Figaro* », *L'Information grammaticale*, 61, 1994, p. 50-53.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1980.

- , « Le style de Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* », *L'Information littéraire*, 33, 1981, p. 54-56.
- , « La Harpe critique de Beaumarchais et Gudin critique de La Harpe », dans *Dramaturgies, langages dramatiques, Mélanges pour J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 543-550.
- Lecarpentier, Sophie, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais. Efficacité, gaieté, musicalité*, Saint-Genouph, Nizet, 1997.
- Lombard, Alf, *Les Constructions nominales dans le français moderne*, Stockholm, Uppsala, 1930.
- Mangueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- , *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Michaud, Guy, « L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro* », dans *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*, Paris, Nizet, 1952, p. 189-203.
- Morris, Charles W., *Foundations of the theory of signs*, Chicago, University of Chicago Press, 1938.
- Paillet, Anne-Marie, « Répondez-vous à mes questions ? L'interrogation dans *Le Mariage de Figaro* », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4*, Paris, PUPS, 2005, p. 95-109.
- Proschwitz, Gunnar (von), *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Genève, Slatkine, 1981.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « Beaumarchais », dans *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 3^e éd., 1858-1872, t. 6, p. 201-260.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais* [1954], Paris, Nizet, 1989 [4^e éd.].
- , *Édition avec analyse dramaturgique du « Mariage de Figaro »*, Paris, SEDES, 1966.
- Seguin, Jean-Pierre, « Ruban noir et ruban rose ou les deux styles de Beaumarchais », *L'Information grammaticale*, 60, 1994, p. 13-16.

XIX^e SIÈCLE

Édition de référence

Zola, Émile, *La Fortune des Rougon*, éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.

Autres textes de Zola

Deux définitions du roman [1866], dans *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterrand, Paris, Cercle du Livre précieux, t. X, 1968, p. 282

Mes haines [1866-1879], éd. Fr.-M. Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.

La Fortune des Rougon [1871], éd. C. Becker, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2004.

Le Roman expérimental [1880], éd. Fr.-M. Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

« Les droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896.

Correspondance, éd. B.H. Bakker et H. Mitterrand, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/CNRS, 1978-1995, 10 vol.

Écrits sur l'art, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

Sources primaires

Baudelaire, Charles, « Quelques caricaturistes français » [1857], dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, *Paul et Virginie* [1788], éd. Mathilde Bombart, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Classiques », 2013.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 vol.

Hugo, Victor, *L'homme qui rit* [1869], éd. M. Roman, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002.

Études critiques

Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. A. Francke, Paris, Gallimard, 1968.

- Baguley, David, *Naturalist fiction. The entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , « Le burlesque et la politique dans *La Fortune des Rougon* », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, Hors séries 7, « Ironies et inventions naturalistes », dir. C. Becker, A.-S. Dufief et J.-L. Cabanès, 2002, p. 53-62.
- Benoudis Basilio, Kelly, *La Mécanique et le Vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.
- Berg, William J., *The Visual Novel. Emile Zola and the art of his time*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1992.
- Boneu, Violaine, *L'Idylle en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2014.
- Bonnet, Gilles, *Le Comique de J.-K. Huysmans*, Paris, Champion, 2004.
- Brunetière, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- Ducrot, Oswald et al., *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Fougère, Marie-Ange, *Le Rire de Rabelais au XIX^e siècle. Histoire d'un malentendu*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.
- Kerbrat-Orrecchioni, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999 [4^e éd.].
- Pellegrini, Florence, « Polémique et narration : de *J'accuse...!* à *Vérité*, l'argumentation en marche », *Fabula / Les colloques*, « De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs », <http://www.fabula.org/colloques/document2456.php>.
- Philippe, Gilles et Piat Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- Plantin, Christian, *L'Argumentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Reggiani, Christelle, « L'énonciation narrative en 1880 », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 101-113.
- Reverzy, Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans « Les Rougon-Macquart »*, Genève, Droz, 2007.
- , « “À l'exemple des Bonaparte” : *La Fortune des Rougon*. Genèse des origines », dans G. Séginger (dir.), *Zola à l'œuvre*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 109-119.
- Sfar, Myriam Faten, « Écho et Narcisse : la répétition dans l'écriture artiste d'Edmond de Goncourt », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 129-147.

Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Émile Zola*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 1998.

Van Buuren, Maarten, « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola : de la métaphore au mythe, Paris, Corti, 1986.

Voisin-Fougère, Marie-Ange, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001.

Voisin-Fougère, Marie-Ange (dir.), *Zola et le rire*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2002.

XX^e SIÈCLE

Édition de référence

242

Bonnefoy, Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, dans *Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

Autres textes d'Yves Bonnefoy

L'Arrière-pays [1972], Genève, Flammarion, 1982.

L'Improbable [1980], Paris, Mercure de France, 1992.

Entretiens sur la poésie, Paris, Mercure de France, 1990.

« Entretien avec Fabio Scotto », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 49-63.

Le Traité du pianiste et autres écrits anciens, Paris, Mercure de France, 2008.

Sources primaires

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris* [1869], dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.

Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la nuit* [1842], éd. J.-L. Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.

Breton, André, *Point du jour* [1934], dans *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992.

Heidegger, Martin, *Être et Temps* [1927], Paris, Gallimard, 1986.

—, *Approche de Hölderlin* [1941-1944], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Études critiques

- Banquart, Marie-Claire « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 172-188.
- Bougault, Laurence, « Perspectives dans l'approche stylistique de l'hermétisme poétique. À propos de l'Illumination "Barbare" d'Arthur Rimbaud », *Revue romane*, 34/1, 1999, p. 61-86.
- , *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Calas Frédéric et Garagnon Anne-Marie, « De la norme grammaticale à la norme linguistique dans les grammaires dites de concours : le cas de la proposition infinitive », dans G. Siouffi et A. Steuckardt (dir.), *Les Linguistes et la norme*, Berne, Peter Lang, 2007.
- Combe, Dominique, « "L'ultime Rome", Yves Bonnefoy et la latinité », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 156-164.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- Edwards, Michael, « Ce Dedham au loin », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 140-150.
- Gagnebin, Murielle (dir.), *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- Glissant, Édouard, « Du corps de Douve », *L'Esprit créateur*, 36/3, p. 80-83.
- Greene, Brian, *La Magie du cosmos. L'espace, le temps, la réalité : tout est à repenser*, trad. C. Laroche, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.
- Guillaume, Gustave, *Temps et verbe* [1929], Paris, Champion, 1993.
- Lançon, Daniel et Née Patrick, *Yves Bonnefoy, Poésie, recherche et savoirs*, Paris, Hermann, 2007.
- Martinon, Philippe, *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911.
- Moignet, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Née, Patrick, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

- Parent, Monique (dir.), *Le Vers français au 20^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1967.
- Scotto, Fabio, « La clarté de l'obscur », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 3-6.
- Tamba-Mecz, Irène, *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981.
- Vivès, Vincent, « Poèmes » d'*Yves Bonnefoy*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2010.

RÉSUMÉS

JEAN RENART, *LE ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE*

Maria COLOMBO TIMELLI (Université Paris-Sorbonne)

« Couples coordonnés et adaptation en français moderne : entre traduction, pirouettes et escamotages dans *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* »

245

Cet article se situe au croisement de deux perspectives, l'une lexicologique, l'autre traductologique. Il s'agit d'une part de réfléchir sur l'emploi de quelques couples (pseudo-)synonymiques dans *Guillaume de Dole* : sont étudiés en particulier des substantifs récurrents (*pris/de pris, sens, gent, chevall/destrier/sommier*) et un mot polysémique (*avoir*) en rapport avec leur contexte dans les vers. D'autre part, on a vérifié le traitement qui leur est réservé dans la traduction de Jean Dufournet ; le grand médiéviste, qui ne s'est pas exprimé sur les difficultés rencontrées dans son adaptation en français moderne, a de fait adopté des procédés divers : soit il a maintenu les doublets, soit il les a réduits, soit encore il les a escamotés par des changements de classe grammaticale des éléments en jeu. Quelques remarques concernent la locution figée *de fi et de voir*, qui ne serait attestée que dans *Guillaume de Dole*, et ses différentes traductions.

RONSARD, *LES AMOURS*

Anne-Pascale POUÉY-MOUNOU (Université Paris-Sorbonne)

« Les épithètes "si proprement accommodées" des *Amours* »

L'art ronsardien d'« accommoder » les épithètes, célébré par le lexicographe de La Porte (1571), éclate particulièrement dans *Les Amours* de 1553 où s'expérimentent, à la fois, une créativité verbale audacieuse

et amplificatoire, et les contraintes métriques du sonnet décasyllabique. La « propriété » des épithètes y définit une dynamique textuelle spécifique. On s'attache ici à replacer cette poétique de l'épithète dans la logique des innovations de ce recueil et de l'idéal ronsardien des épithètes « significatives ». L'étude du jeu morphologique avec l'usage met ainsi en évidence un travail fin sur le lexique, combinant acclimatation et effets d'étrangeté, à partir des mots hérités et empruntés, des dérivations, des emprunts plus ou moins marqués et de la remotivation des étymons. L'approche plus syntaxique des syntagmes figés et métaphoriques permet quant à elle d'envisager la réinvention d'un style formulaire, à travers un jeu sur les catégories grammaticales qui est à l'œuvre aussi bien dans les dérivations que dans les emplois de l'adjectif et des syntagmes nominaux dans la phrase. En termes de versification, enfin, se discerne la mise en place d'une dynamique signifiante à travers les expansions nominales, leur rythme et leur disposition dans l'espace du sonnet.

Mathilde THOREL (Aix-Marseille université)

« *« Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise » : les figures de correction dans *Les Amours* de Ronsard* »

Cette étude s'intéressera à une figure plus marginale que les figures reines – métaphore, hyperbole, oxymore ou périphrase – du recueil, mais que Muret dans son commentaire relève et nomme une fois dans le sonnet 174 (vers 7-8) : « *Je me deus ? non.* » « Cette figure est nommée par les Grecs [*epanorthosis*] : Les François la peuvent nommer, Correction. ». La figure de correction n'est pas distinguée au XVI^e siècle de l'épanorthose : entre figure de mot et figure de pensée, *elocutio* et *inventio*, elle recouvre une variété de configurations et d'effets dont on donnera un aperçu dans *Les Amours* de Ronsard. Cette étude proposera ainsi un double parcours : d'une part des emplois de certains opérateurs privilégiés de cette figure comme « non » ; d'autre part de quelques configurations syntaxiques et rhétoriques dont le fonctionnement repose sur une opposition dialectique et dynamique entre négation et affirmation renforcée. Elle s'efforcera de montrer à la fois comment cette figure participe dans *Les Amours de Cassandre* de l'appropriation d'un motif pétrarquien et pétrarquiste et comment elle s'inscrit dans une

poétique de l'*energeia*, qui allie l'expression dynamique de l'intensité à une mise en scène de la parole du poète.

PASCAL, *PENSÉES*

Mathieu BERMANN (Université Stendhal-Grenoble 3)

« Concession et polyphonie dans les *Pensées* de Pascal »

La concession joue un rôle important dans l'argumentation des *Pensées* dans la mesure où elle permet au locuteur de mettre en scène dans son discours les voix d'autres énonciateurs, le destinataire à convaincre ou la *doxa*. En me fondant sur leurs diverses propriétés énonciatives, j'étudie les trois types de concession, logique, rectificatif et argumentatif, et leurs effets respectifs sur la démonstration de Pascal. Mais la polyphonie du mécanisme concessif ne se résume pas à l'association d'une voix étrangère à celle du locuteur ; elle fait entendre également une discordance entre les différentes instances du locuteur et s'accorde donc parfaitement avec l'anthropologie pascalienne qui montre l'homme comme un être de contradiction.

BEAUMARCHAIS, *LE MARIAGE DE FIGARO*

Philippe JOUSSET (Aix-Marseille université)

« Sur le "style spermatique". De l'économie érotique du *Mariage de Figaro* »

Beaumarchais, dans une lettre à sa maîtresse, avouait pour excuser sa gaillardise qu'il avait le style « un tant soit peu spermatique ». Cette confidence tirée d'une correspondance privée peut-elle trouver une application au style de l'écrivain ? C'est ce que cette contribution examine à l'épreuve du *Mariage de Figaro*. Une telle transposition, plus complexe qu'une « métaphore », peut ne pas se révéler indue à condition de s'autoriser de la mise en relation du dramaturge Beaumarchais et du personnage de Figaro, son truchement : c'est ce lieu commun de la critique qui légitime la (con)fusion de l'amant épistolier et de l'artiste. L'analogie est en partie imaginaire, mais cet imaginaire repose sur un certain nombre de caractères concrets observables, souvent décrits, qui relèvent de l'invention, de la composition et de la surface stylistique, et

que le terme de *spermatique* peut s'offrir à fédérer : frénésie de séduire, générosité dans la dépense, verve, excitation du tissu verbal, saillies, ivresse du signifiant, invention de jeux, dans les dialogues et les réparties particulièrement, création de rythmes, d'intensités... À cette tonalité d'ensemble qui définit l'économie érotique du *Mariage*, le personnage de Chérubin apporte toutefois sa note bémolisée.

Virginie YVERNAULT (Université Paris-Sorbonne)

« Beaumarchais et son double : la voix du "diable" dans *Le Mariage de Figaro* »

248

Cet article étudie un phénomène de polyphonie énonciative qui se retrouve au niveau lexical : la présence masquée de l'auteur dans son propre texte à travers la récurrence du mot *diable*. Les modalités d'apparition de l'unité lexicale *diable* obéissent à une logique d'apparition, en apparence anarchique, alors qu'en réalité le mot est le vecteur d'une réflexion métalinguistique et métathéâtrale ; encore faut-il être un spectateur et un lecteur attentifs, à l'instar du public du XVIII^e siècle, pour savourer pleinement l'écriture comique, dialogique et polémique de Beaumarchais.

Violaine GÉRAUD (Université Jean Moulin-Lyon 3)

« Ellipses, brachylogies et *archiethos spirituel* dans *Le Mariage de Figaro* »

Beaumarchais, au travers de ses deux grandes comédies espagnoles, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, invente un nouveau style comique qui se caractérise par une poétique de la prestesse : le dramaturge fait ainsi souvent l'économie de tout ce qui serait inutilement dit. Il multiplie, par conséquent, les ellipses. Toutes ces béances, qu'on n'a pas toujours le temps ni la possibilité de combler, empêchent que le dire et le dit ne se superposent, et engendrent de nombreux sous-entendus, par lesquels se déploie l'érotisme. Ce qui grise le spectateur est l'alliance à la fois naturelle et inouïe entre la concision lapidaire et le trait d'esprit.

ZOLA, *LA FORTUNE DES ROUGON*

Anastasia SCEPI (Université Paris-Sorbonne)

« La caricature dans *La Fortune des Rougon* : une “langue épaisse” »

Si dans la lettre du 18 août 1864 qu’il adresse à Antony Valabrègue, Zola expose la théorie des trois écrans et définit l’« écran réaliste », comme « parfaitement transparent », je propose l’idée selon laquelle le naturalisme zolien, en refusant l’idéalisat[i]on et en acceptant la « déform[at]ion [d]es images », se réclame des arts, notamment de cet art mineur qu’est la caricature graphique. Bien que sémantiquement extensible et dotée au XIX^e siècle de contours encore flous, cette dernière n’en demeure pas moins une forme artistique centrale, intimement liée à Zola, lui permettant de « mentir juste assez » pour produire avec *La Fortune des Rougon*, une « œuvre d’art », révélant le réel dans ce qu’il a de plus trivial et de plus monstrueux. Si elle apparaît ainsi comme une forme-sens plastique, la caricature est également une « forme d’esprit », selon les propos de Bernard Vouilloux, où les sens seconds et cachés fondent la densité et les mécanismes d’un texte à déchiffrer. Loin de sa prétendue transparence, la langue zolienne est donc « épaisse ». Et c’est cette « épaisse[ur] » plastique et sémiotique qu’interroge cet article.

Lola KHEYAR STIBLER (Université Sorbonne Nouvelle)

« Naïveté et ironie dans *La Fortune des Rougon* »

Cet article étudie les relations entre deux dominantes stylistiques apparemment contradictoires et deux tonalités généralement opposées : le naïf et l’ironique. D’un côté, l’idylle de Silvère et Miette favorise un style simple, fondé sur une forme subtile d’épure ; de l’autre, la satire politique des « sauveurs » de Plassans est caractérisée par la tonalité ironique et le pastiche. Néanmoins, naïveté et ironie peuvent se concilier : la puissance sourde du désir chez Silvère et Miette s’appuie sur un style plus emphatique dont la sensibilité élégante peut apparaître teintée d’ironie. Quant aux faux héros de Plassans, qui finissent par croire à leur propre bravoure, ils s’avèrent de grands naïfs. Ainsi la naïveté et l’ironie circulent dans le roman au profit d’un discours de vérité qu’il revient au lecteur de restituer.

Florence PELLEGRINI (Université Bordeaux Montaigne)

« Dispositif énonciatif et argumentation dans *La Fortune des Rougon* »

250

De la préface de *La Fortune des Rougon* (1871) aux *Romanciers naturalistes* (1881), Zola a toujours revendiqué la dimension scientifique et la visée démonstrative de ses romans. Le sous-titre du cycle – « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » – synthétise la double orientation du projet zolien : d'un côté « l'histoire naturelle », très largement inspirée des théories de la dégénérescence du docteur Lucas ; de l'autre, « l'histoire sociale » et l'influence du milieu comme moteur déterministe de l'action. Il s'agira d'interroger les manifestations énonciatives de cette volonté démonstrative ; on analysera en particulier le brouillage énonciatif de l'indirect libre et les décrochages que construisent les figures d'analogie comme participant de la construction argumentative du récit.

BONNEFOY, DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE

Sandrine BÉDOURET-LARRABURU (Université de Pau et des pays de l'Adour)

« Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* »

Du mouvement et de l'immobilité de Douve s'ouvre sur une épigraphe qui invite à penser le recueil au prisme de la dialectique hégélienne. Cet article vise à montrer que les poèmes du recueil s'inscrivent dans une dialectique de l'histoire où la présence au monde est conçue dans l'instant, représentation d'un temps universel. La langue emprunte ainsi aux différentes périodes historiques et culturelles pour créer une alchimie poétique de l'instant et de la présence. Cet article explicite ainsi les éléments de l'Antiquité classique et du Moyen Âge qui innervent la langue poétique d'Yves Bonnefoy.

Laurence BOUGAULT (Université Rennes 2)

« Divergences et convergences du temps grammatical et du temps poétique dans quelques poèmes de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* »

La représentation du temps est problématique. Tantôt linéaire, tantôt circulaire, tantôt corrélé à l'espace, le temps représenté n'est plus compris

aujourd'hui comme un *a priori* kantien. Entre le temps linguistique, essentiellement linéaire, et le temps de la subjectivité poétique, celui de la « présence » telle qu'Yves Bonnefoy la définit mais aussi celui de la finitude et de la mort de l'être aimé, existent des contradictions intrinsèques que le poète tente de résoudre par un traitement paradoxal de la temporalité, tant au niveau du système verbal que dans ses entours : compléments circonstanciels et vocables renvoyant au temps. On essaiera de comprendre le fonctionnement syntaxico-sémantique de ce qu'on peut appeler « une poïétique du temps », qui déploie le paradoxe du titre du recueil poétique lui-même : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, *par Olivier Soutet*..... 7

JEAN RENART, *LE ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE*

Couples coordonnés et adaptation en français moderne : entre traduction,
pirouettes et escamotages dans *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*
Maria Colombo Timelli 11

RONSARD, *LES AMOURS*

Les épithètes « si proprement accommodées » des *Amours*
Anne-Pascale Pouey-Mounou 29

« Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise. » Les figures de correction
dans *Les Amours*
Mathilde Thorel 45

PASCAL, *PENSÉES*

Concession et polyphonie dans les *Pensées*
Mathieu Bermann 63

BEAUMARCHAIS, *LE MARIAGE DE FIGARO*

Sur le « style spermatique ». De l'économie érotique du *Mariage de Figaro*
Philippe Jousset 87

Beaumarchais et son double : la voix du « diable » dans *Le Mariage de Figaro*
Virginie Yvernault 111

Ellipses, brachylogies et <i>archiethos spirituel</i> dans <i>Le Mariage de Figaro</i> Violaine Géraud	129
---	-----

ZOLA, *LA FORTUNE DES ROUGON*

La caricature dans <i>La Fortune des Rougon</i> : une « langue épaisse » Anastasia Scepti	145
--	-----

Naïveté et ironie dans <i>La Fortune des Rougon</i> Lola Kheyar Stibler	161
--	-----

Dispositif énonciatif et argumentation dans <i>La Fortune des Rougon</i> Florence Pellegrini	177
---	-----

254

BONNEFOY, *DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE*

Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de <i>Du mouvement et de l'immobilité de Douve</i> Sandrine Bédouret-Larraburu	195
--	-----

Divergences et convergences du temps grammatical et du temps poétique dans quelques poèmes de <i>Du mouvement et de l'immobilité de Douve</i> Laurence Bougault	213
---	-----

Bibliographie	231
---------------------	-----

Résumés.....	245
--------------	-----

Table des matières	253
--------------------------	-----