

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)



Christine de Pizan

Montaigne

Molière

Diderot

Hugo

Giono

PDF complet : 979-10-231-1536-9

*Christine de Pizan, Montaigne,
Molière, Diderot, Hugo, Giono*

Olivier Soutet

Avant-propos

**CHRISTINE DE PIZAN, *LE LIVRE
DU DUC DES VRAIS AMANTS***

Sarah Delale

Faire le courtois : représentation,
allégorisation et théâtralisation de l'amour
dans *Le Livre du Duc des vrais amants*

Gabriella Parussa

La langue de Christine de Pizan :
usages et contraintes génériques

**MICHEL DE MONTAIGNE,
*ESSAIS, LIVRE III***

Violaine Giacomotto-Charra

« Je » et la matière du livre :
l'énonciation dans les *Essais*

Déborah Knop

Abondance ou brièveté ?
Le style crétois de Montaigne

MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE*

Nicolas Laurent

Les énoncés en *c'est* dans *Le Misanthrope* :
(ré)examen linguistique et stylistique

Françoise Poulet

L'insinuation galante : une stratégie
d'énonciation oblique dans *Le Misanthrope*

**DENIS DIDEROT,
*LE NEVEU DE RAMEAU***

Françoise Berlan

Quelques faits de lexique dans
Le Neveu de Rameau, entre émancipation
et contrôle de la lecture

Éric Bordas

Les idiotismes du ressassement II.
Palimpsestes, épianalapses et autres figures de
répétition dans *Le Neveu de Rameau*
de Diderot. Rythme et diction

**VICTOR HUGO,
*LES CONTEMPLATIONS***

Claire Fourquet-Gracieux

Léthé et l'*éthos* dans *Les Contemplations*
de Victor Hugo. Le sujet lyrique, objet d'étude
pour l'analyse du discours ?

Joëlle Gardes Tamine

L'amplification dans *Les Contemplations*

JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES*

Stéphane Chaudier

Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif
dans *Les Âmes fortes*

Sophie Milcent-Lawson

Tropes énonciatifs et mythomanie.
L'éballage dans *Les Âmes fortes*

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 16

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 Bérroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)

Christine de Pizan,
Montaigne, Molière,
Diderot, Hugo, Giono



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de 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, 2016
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 979-10-231-0548-3

PDF complet : 979-10-231-1536-9

TIRÉS À PART EN PDF :

- I Delale – 979-10-231-1537-6
- I Parussa – 979-10-231-1538-3
- II Giacomotto-Charra – 979-10-231-1539-0
- II Knop – 979-10-231-1540-6
- III Laurent – 979-10-231-1541-3
- III Poulet – 979-10-231-1542-0
- IV Berlan – 979-10-231-1543-7
- IV Bordas – 979-10-231-1544-4
- V Fourquet-Gracieux – 979-10-231-1545-1
- V Gardes Tamine – 979-10-231-1546-8
- VI Chaudier – 979-10-231-1547-5
- VI Milcent-Lawson – 979-10-231-1548-2

Composition : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/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

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

AVANT-PROPOS

Olivier Soutet

Plus ou moins sommairement définies dans les textes réglementaires, les épreuves des grands concours acquièrent leur personnalité à travers un subtil dosage de stabilité (requis par la continuité qu'impose le cycle de préparation) et d'innovation maîtrisée (requis par l'histoire même de la discipline concernée).

Pour les agrégations de Grammaire et de Lettres modernes, il est indiscutable que les épreuves de langue française sont, sous ce rapport, des épreuves sensibles. Qu'elles cherchent à vérifier une culture grammaticale de fond est pour le moins attendu, mais croire ou faire semblant de croire qu'elles se bornent à cela relève de l'ignorance ou de la mauvaise foi. À travers le temps, elles ont su avec discernement faire leur place à des approches renouvelées de la langue et des textes.

Les contributions qu'on lira dans le présent volume en apportent une nouvelle preuve magistrale.

Si, visant prioritairement la partie stylistique de l'épreuve de langue moderne, elles font une place importante aux phénomènes énonciatifs (chez Montaigne, Molière et Hugo avec, respectivement, les articles de Violaine Giacomotto-Charra, de Françoise Poulet et de Claire Fourquet-Gracieux), à la rhétorique des tropes (figures de la répétition chez Diderot, de l'amplification chez Hugo, de l'épithète chez Giono, respectivement dans les études d'Éric Bordas, de Joëlle Gardes-Tamine et de Sophie Milcent-Lawson) et au métadiscours de l'écrivain sur sa propre écriture (chez Montaigne avec l'analyse qu'en propose Déborah Knop), elles abordent aussi de front des questions syntactico-stylistiques comme celle de la phrase en *c'est* (dont Nicolas Laurent nous propose une typologie dans *Le Misanthrope*) ou celle de la comparaison (traitée dans *Les Âmes fortes* de Giono par Stéphane Chaudier), sans négliger le lexique (celui de Diderot qu'explore Françoise Berlan).

On constatera enfin que l'ancienne langue, avec le texte de Christine de Pizan, se voit reconnue à sa juste place, tant du point de vue proprement linguistique (contribution de Gabriella Parussa) que poético-rhétorique (étude de Sarah Delale). Même si l'épreuve d'ancienne langue ne comporte pas d'étude stylistique, ces contributions, à l'instar de toutes les autres, rendront le plus grand service dans le cadre des leçons d'oral.

8 Comme directeur de l'UFR de Langue française, mais aussi comme directeur de la collection qui accueille ce recueil (c'est le seizième de la série) aux Presses de l'université Paris-Sorbonne, j'exprime ma gratitude aux auteurs qui, comme toujours, ont su rendre des papiers de qualité dans un délai particulièrement court ainsi qu'aux maîtres d'œuvre, Christine Silvi et Romain Benini, maîtres de conférences à l'UFR de Langue française, qui ont construit et mené à bien cette entreprise éditoriale, soutenus par la discrète, mais ferme efficacité des collaborateurs des PUPS, au premier rang desquels Sébastien Porte.

Je ne doute pas que de nombreux collègues préparateurs en France s'associent à l'expression de ma reconnaissance sans oublier les agrégatifs eux-mêmes qui trouveront dans cette publication un guide de lecture informé, dense et original pour une compréhension approfondie, technique et esthétique, des œuvres au programme.

Olivier Soutet

Christine de Pizan

Le Livre du Duc des vrais amants

FAIRE LE COURTOIS :
REPRÉSENTATION, ALLÉGORISATION
ET THÉÂTRALISATION DE L'AMOUR DANS
LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS

Sarah Delale

Sont ce des jeux dont vous savez jouer ?

Christine de Pizan,

Cent ballades d'amant et de dame, ballade XCIII¹

11

Au tournant des XIV^e et XV^e siècles, l'amour courtois constitue un jeu de délassement. Lorsqu'ils viennent prier Charles VI de créer une cour amoureuse, le jour de l'Épiphanie 1400, Philippe le Hardi et Louis de Bourbon assignent à cette assemblée une finalité sérieuse, mais un caractère ludique. Fondée « a l'honneur, loenge, recommandacion et service de toutes dames et damoiselles² », la cour est surtout constituée « pour passer partie du tempz plus gracieusement et affin de trouver esveil de nouvelle joye³ », et consiste en l'élection d'un prince et de douze ministres chargés d'organiser des tournois, des banquets et des concours de poésie. Avec la courtoisie, le sentiment amoureux se pense d'abord en représentation, il est envisagé comme la matière et le prétexte de pratiques ludiques⁴.

- 1 Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, éd. Jacqueline Cerquiglini, Paris, UGE, coll. « 10/18. Bibliothèque médiévale », 1982, p. 124, v. 7 (refrain).
- 2 « Copie de la chartre de la court d'amours, publiée a Paris en l'ostel d'Artoiz, le jour Saint Valentin, l'an de grace mil quatre cens », dans *La Cour amoureuse dite de Charles VI. Étude et édition critique des sources manuscrites*, éd. Carla Bozzolo et Hélène Loyau, Paris, Le Léopard d'or, 3 vol., t. 1, 1982, p. 36, l. 31-32.
- 3 *Ibid.*, p. 36, l. 22-23.
- 4 Selon Roger Caillois, le jeu se définit comme une activité libre (dans laquelle le joueur entre volontairement), séparée (circonscrite dans l'espace et le temps), incertaine (dans son déroulement et son résultat), improductive, réglée (« soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ») et fictive (« accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la

À cette époque, les dits courtois lient constamment l'amour au jeu. *L'Espinette amoureuse* de Jean Froissart s'ouvre sur un catalogue de divertissements enfantins auquel le narrateur s'adonnait avant de rencontrer sa dame : l'amour s'inscrit dans leur continuité, il en représente la forme la plus aboutie. Dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut, l'amant fait un rêve où il exprime des doutes sur la fidélité de sa dame au cours d'une partie de « Roi-qui-ne-ment »⁵. Dans *Le Livre du Duc des vrais amants* de Christine de Pizan, presque toutes les occurrences de *jouer* et *jeu* apparaissent aux moments où se noue la relation amoureuse. Le verbe est placé deux fois en enjambement lors de la première rencontre avec la princesse, il y désigne les activités distrayantes desquelles l'amour va naître⁶ :

12

Lors mon cousin dist : « Certaine-
Ment, ma dame, nous alions
Jouer. Cy ne vous savions. [...] »
Lors la bonne et gracieuse
S'en rist, puis dist : « Or alors
Jouer⁷. »

vie courante ») (*Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 42-43). Voir aussi Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 31. Sur le jeu au Moyen Âge, on pourra lire la synthèse proposée par Amandine Mussou et Laëtitia Tabard dans « La règle du jeu au Moyen Âge : “On ne peut bien sans règle ouvrir” », *Questes*, 18, 2010, p. 4-29.

- 5 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. et trad. Paul Imbs, introduction, coordination et révision par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1999, v. 5184-5733. Sur ce jeu, voir Jean-Michel Mehl, *Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 109-110.
- 6 Le duc et sa troupe, partis chasser « pour deduit pourchacier » (Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2013, v. 96 [désormais notre édition de référence]), avaient surpris les serviteurs de la princesse jouant à la barre (v. 117 et p. 143, note 9).
- 7 *Ibid.*, v. 168-178.

Deux autres occurrences du verbe se rencontrent lorsque la princesse et le cousin jouent aux échecs ; le cousin vient alors de transmettre à la dame la requête amoureuse du duc⁸.

Ces textes, en conjoignant matière amoureuse et motif ludique, disent à quel point la première est envisagée sous l'auspice du second. Le jeu peut tout à la fois traduire métaphoriquement la tension érotique⁹ et annoncer une disposition d'esprit propice à l'amour ; en retour, la *fin'amor* est avant tout une « plaisance », un passe-temps agréable¹⁰.

L'amour courtois correspond à un type de jeu particulier : il est mise en scène de soi dans un jeu de mime¹¹. Cette théâtralisation de l'amour prend plusieurs formes. Elle peut d'une part investir des scénarios littéraires préexistants. Un des scénarios les plus réutilisés est le jugement de Pâris : dans nombre de récits amoureux, l'auteur-narrateur ou le personnage est conduit à refaire face aux trois déesses le même choix que le berger troyen¹². Elle peut d'autre part recourir à des personnages topiques. C'est le cas des récits qui s'inscrivent dans la continuité du *Roman de la rose* en reprenant l'appareil allégorique. *Le Livre du Duc des vrais amants* n'échappe pas à cette règle : certaines scènes sont empruntées au *Roman de la rose*, de même que des personnifications, comme Doux

8 « Si attendrez Monseigneur / [...] / Et un jeu d'eschiez jouerons / En tandis, ainsi pourrons / Aucunes fois nous esbatre. / Et adonc, sans plus debatre, / Commencierent a jouer / Tous droiz sur un dreçouer » (*ibid.*, v. 2213-2222).

9 La métaphore érotique de la guerre amoureuse suggérée par le jeu d'échecs est signalée par les éditeurs à propos des vers 2213-2222 (*ibid.*, p. 261, note 45) ; elle reparaît dans un autre passage où la dame, pour répondre à la lettre l de l'amant, fait jouer le cousin avec sa propre cousine : « En cel espace / Aux eschez vous esbatez / Et ma cousine matez » (v. 2345-2350). Le motif de la chasse qui ouvre *Le Livre du Duc* possède traditionnellement les mêmes connotations érotiques (p. 141, notes 7 et 8).

10 *Ibid.*, Lettre V, l. 127, p. 340, l. 159, p. 342 et l. 167, p. 344.

11 Roger Caillois distingue quatre catégories de jeu : *agôn* (les jeux de compétition), *alea* (les jeux de hasard, soumis à un pouvoir de décision sur lequel le joueur ne peut agir), *mimicry* (les jeux de simulacre où l'on rentre dans un personnage ou un rôle) et *ilinx* (les jeux permettant d'atteindre le vertige) (*Les Jeux et les Hommes*, op. cit., p. 45-75). Le jeu de la courtoisie se situe dans la catégorie de la *mimicry*, où « la fiction, le sentiment du *comme si* remplace la règle [du jeu] » (p. 40).

12 C'est le cas par exemple dans *L'Espinette amoureuse* : Jean Froissart, *L'Espinette amoureuse*, éd. Anthime Fourrier, Paris, Klincksieck, seconde édition revue, 1972, v. 339-687.

Regard, Danger ou Jalousie¹³. La reprise de ces personnifications est extrêmement répandue aux XIV^e et XV^e siècles dans la littérature, mais aussi dans tous les espaces où entre en jeu une représentation de soi. En 1468, lors d'un pas d'armes organisé à l'occasion des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, le comte de Roussy fit une entrée remarquée : précédé d'un nain tenant une clé et « ung papier, en maniere d'une requeste », il était lui-même emprisonné dans un château « faict à quatre tours et à quatre pans de murailles, et à une grant porte qui se pouvoit fermer et ouvrir »¹⁴. Le nain s'avança vers les dames et leur lut sa requête :

14

« le chevalier, prisonnier de sa dame, vous fait très humble révérence. Son cas est tel que Dangier tient la clef de ceste prison, il l'a mis ès mains de Petit Espoir, son serviteur ; et n'en sera jamais tiré ne delivré, se ce n'est par la bonté et pitié de vous ». [...] Après la requeste ouye par les dames, le congié fut donné de desprisonner le chevalier ; et vint le nain à tout sa clef, et en ouvrit la porte ; et saillit le dit chevalier dehors, armé de toutes armes¹⁵.

En faisant rentrer des personnes réelles dans un rôle, le jeu de la courtoisie les transforme en personnages, il leur confère une altérité ludique : il correspond à une théâtralisation de l'amour¹⁶. Cette théâtralisation repose sur un mouvement¹⁷, un déplacement : elle fait glisser le public de sa réalité vers un autre monde de référence. En tant que simulacre, elle suppose en effet :

13 Pour la liste des publications consacrées aux emprunts textuels du *Livre du Duc des vrais amants* au *Roman de la rose*, voir Sarah Delale, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenuiae*, 13, novembre 2015, p. 5-15, en particulier note 23.

14 Olivier de La Marche, *Mémoires*, éd. Henri Beaune et Jules d'Arbaumont, Paris, Renouard, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », 1883-1888, t. III, 1885, p. 174-176, ici p. 174.

15 *Ibid.*, p. 175-176.

16 Pour Roger Caillois, dans la catégorie de la *mimicry*, « le plaisir est d'être autre ou de se faire passer pour un autre » (*Les Jeux et les Hommes*, *op. cit.*, p. 64).

17 Selon Jean-Michel Mehl, ce serait la caractéristique de tout jeu (*Les Jeux au royaume de France*, *op. cit.*, p. 15).

la dissimulation de la réalité, la simulation d'une réalité seconde [...]. La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur [...]; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion, [...] l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme à un réel plus réel que le réel¹⁸.

En d'autres termes, la courtoisie modifie les rapports que le signe entretient avec son référent : elle opère des glissements sémantiques et référentiels, en usant d'un répertoire topique (*le chevalier prisonnier de sa dame* et *Petit Espoir*) pour référer à la réalité du public (le comte de Roussy et un nain au service du roi d'Angleterre). S'ensuit une porosité entre le monde réel et le monde possible que représente cet univers linguistique, topique et fictionnel¹⁹. Dans la mise en scène du comte de Roussy, la matière romanesque permet aux seigneurs et aux dames d'entrer un instant dans la fiction, de faire communiquer celle-ci avec le réel en feignant de la croire vraie²⁰. Le réel peut alors être modifié par des opérations sémiotiques. Danger, la personnification qui désigne la réticence féminine à aimer, théâtralise cette dernière comme entité extérieure à la psyché ; elle pousse les spectatrices à détacher d'elles cette réticence et, dans le même mouvement, à y renoncer.

À la fin du Moyen Âge, l'imaginaire courtois fait donc moins référence à un sentiment qu'il ne fournit un système de représentation codifié de l'amour, il est moins le reflet d'une disposition individuelle qu'une médiatisation du réel par le biais d'une fiction stéréotypique²¹. Le code

18 R. Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, op. cit., p. 67.

19 Sur les désignateurs et la question de leur identité à travers les mondes possibles, voir Saul Kripke, *La Logique des noms propres*, trad. Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982, en particulier p. 35-37.

20 Éric Bousmar, « La place des hommes et des femmes dans les fêtes de cour bourguignonnes (Philippe le Bon – Charles le Hardi) », dans Jean-Marie Cauchies (dir.), *À la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout, Brepols, coll. « Burgundica », 1998, p. 21-25.

21 Armand Strubel note que pour définir la personnification, « [l']étymologie du terme apporte un élément utile, avec le sens qu'avait en latin *persona*, le masque de théâtre, support matériel du rôle, porte-voix sans possibilités de mimiques et jeux de physionomie, et qui donne à l'acteur une certaine universalité en cachant son visage d'individu. De même, la personnification affecte le concept d'un signe conventionnel d'humanité, rassemble les cas particuliers sous la généralité du type

topique permet un travail de re-nomination grâce à l'introduction d'un lexique spécifique²², il réarrange et déplace les données du réel au moyen de figures de style : les plus courantes sont la personnification, l'*adynaton*, l'hyperbole et l'euphémisme²³. L'ensemble de ces processus affecte les désignateurs des personnages²⁴. Le comte de Roussy les utilise en ce sens : en tant que lieux communs littéraires, les personnifications servent à établir une connivence culturelle entre le chevalier et le public bien plus qu'elles n'ont vocation à rendre compte d'un sentiment existant. Mythologie, allégorie et personnifications influent sur la caractérisation de l'amour, en même temps qu'elles fournissent un nombre restreint de séquences narratives à rejouer ou à adapter. Lorsqu'on y a recours, on redistribue toujours les mêmes rôles : Vénus, Amour, Danger, Espoir, Esperance, Jalousie, Malebouche, Bel Accueil et Desir sont sans cesse reconvoqués.

Le jeu médiéval est joyeux et ouvre au plaisir²⁵. La courtoisie le rejoint par l'insouciance : elle se pense hors de toute répercussion dans le réel. Or, dans son ressenti, l'amour fait intervenir des émotions irrémédiablement sérieuses : le désir est la principale des instances auxquelles les amants ne peuvent échapper et restent asservis²⁶. Quand le désir se manifeste, le réel entre en discordance et en concurrence avec la réalité seconde de la courtoisie, laquelle euphémise la douleur au profit de la joie. Face à cette discordance, *Le Livre du Duc des vrais amants* adopte une perspective de moralisation et de déconstruction du discours courtois. Christine de Pizan, héritant de la topique et des procédés stylistiques de ses prédécesseurs, les reprend pour en modifier la signification. C'est en

et sert de support à un discours et une action. » (*La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989, p. 68.)

- 22 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 219-239.
- 23 Cécile Rochelois, Agathe Sultan et Danièle James-Raoul, *Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012, p. 26.
- 24 Nous employons *désignateur* dans le sens que lui donne Saul Kripke, pour désigner à la fois les noms propres et les descriptions définies (*La Logique des noms propres*, trad. cit., p. 13).
- 25 A. Mussou et L. Tabard, « La règle du jeu au Moyen Âge », art. cit., p. 10-11.
- 26 Jacqueline Cerquiglini, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 64-70.

mimant le langage masculin de l'amour courtois qu'elle s'adresse à ses contemporains²⁷. Mais elle fait de ce langage une donnée alternative dans un système binaire : le style du *Livre du Duc* met en tension un pôle réaliste et mimétique, proche du quotidien, et un pôle plus littérisé et symbolique, qui médiatise la réalité à l'aide de lieux communs. Dans la confrontation de ces deux modes de représentation, un enseignement émerge, où un jeu ambigu doit le céder à une univocité sérieuse²⁸.

Le texte propose par exemple un traitement ambigu des personnifications. Certains termes, tantôt abstraits et tantôt personnifiés, poussent à s'interroger sur la manière dont la nomination courtoise théâtralise le réel et l'amour. La personnification, en tant que nom propre et désignateur rigide, conserve le même référent et la même identité à travers tous les mondes possibles²⁹ : elle impose donc, au sein de la réalité du duc et de la dame, des personnages venus d'ailleurs et marqués comme littéraires. En confrontant pour une même notion des occurrences abstraites et personnifiées, le *Duc des vrais amants* donne à voir cette théâtralisation en cours d'élaboration. La démarche de Christine de Pizan n'est en cela pas totalement neuve : pour preuve, on confrontera ses choix stylistiques à ceux de Guillaume de Machaut dans le *Voir Dit*.

On présentera tout d'abord les modalités d'insertion des personnifications dans le *Duc des vrais amants*, puis on analysera la fonction de Jalousie et Dongier, les deux personnifications qui possèdent dans la narration un statut de personnage. Enfin, en étudiant les

27 Roberta L. Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, chap. 8, p. 229-230 ; Didier Lechat, « Discorde ou concorde des langages masculins et féminins dans *Le Livre du Duc des vrais amans* de Christine de Pizan ? », *Textuel*, 49, 2006, p. 53-71.

28 Thelma Fenster remarque avec justesse que l'humour, chez Christine de Pizan, s'inscrit toujours dans une visée satirique ou sérieuse (« Did Christine Have a Sense of Humor? The Evidence of the *Epistre au dieu d'Amours* », dans Earl Jeffrey Richards [dir.], *Reinterpreting Christine de Pizan*, Athens [Ga.], University of Georgia Press, 1992, p. 23-36).

29 S. Kripke, *La Logique des noms propres*, trad. cit., p. 37 : contrairement au désignateur accidentel qui peut changer de référent entre le monde réel et les différents mondes possibles imaginés par le locuteur (« l'amant »), le désignateur rigide conserve le même référent, quel que soit le monde dans lequel il apparaît (« Danger » comme désignateur d'une personnification).

personnifications dans les pièces lyriques, on opposera deux modes de représentation du désir, entre style orné de l'allégorie et rythme syncopé de la parole poétique.

« PORTER DOUBLE VISAGE³⁰ » : L'AMOUR SOUS LE MASQUE DES PERSONNIFICATIONS

18 La personnification est une opération de langage. Elle « transforme un nom commun désignant une espèce naturelle ou rationnelle, en un nom autodéterminé qui renvoie, à la manière d'un prénom, au sujet d'actions réelles³¹ », elle consiste donc en un jeu sur les catégories du langage³². En humanisant une notion, elle fait de son signifiant un désignateur rigide et « ne parle qu'en vertu de l'intention » du poète qui l'utilise³³. Le comte de Roussy, partant de désignateurs rigides topiques (*Dangier*, *Espoir*), met en scène l'allégorie grâce à quelques accessoires et acteurs, mais c'est la lecture d'un document écrit qui permet de saisir le sens de ce décor et l'identité des personnages.

Le critère syntaxico-sémantique

L'écriture médiévale n'utilise pas systématiquement la majuscule à l'initiale des noms propres : le système graphique à cette époque ne distingue donc pas les occurrences abstraites d'un terme de celles où il fait l'objet d'une personnification. C'est par la syntaxe que se construit le procédé rhétorique. Un substantif abstrait peut devenir personnification lorsqu'il apparaît en apostrophe (« Amours, a toy me guermente³⁴ » ; « Ha ! Mort, Mort, Mort, viens a moy, je t'appelle³⁵ » : il s'agit alors d'une allocution), lorsqu'il est sujet ou agent d'actions (« acourir / Faites Mercis³⁶ »), qualifié par un terme possédant le trait

30 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 1864. Le *Voir Dit* contient l'expression « avoir double visage » (Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. cit., v. 8708).

31 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 128.

32 A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal*, op. cit., p. 68.

33 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 128.

34 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., coda, complainte, v. 2, p. 412.

35 *Ibid.*, v. 3249.

36 *Ibid.*, v. 2303-2304.

« animé » (« Amours, l'archier plaisant³⁷ » ; « de Tristece / Faire ma tres dure hostesse³⁸ » ; « Dongier Sauvage [...] est a deable gendre³⁹ »), et lorsqu'il fait partie de groupes nominaux qui expriment la possession ou la soumission (« la fleche de Doulz Regard⁴⁰ »)⁴¹. Ces différentes constructions syntaxiques peuvent être combinées : lorsque l'amant écrit à sa dame « Amours [...] m'avoit et a en ses laz⁴² », il fait d'*Amours* le sujet d'une action et lui donne en même temps un attribut grâce au groupe prépositionnel *en ses laz*.

En pratique, il est rare que le recours à la personnification soit univoque. Dans un certain nombre de cas, les occurrences peuvent être comprises à la fois comme des personnifications et comme de simples abstractions, voire comme des réifications⁴³ : la personnification a besoin d'une certaine étendue textuelle pour gagner en épaisseur. Lorsqu'on lit « Clamour / Et Duel me mettroit a port / de Dur Sort⁴⁴ », le port de Dur Sort constitue une réification qui crée un cotexte métaphorique. Il est alors possible de comprendre *clamour* et *duel* comme les agents animés d'une action subie par l'énonciateur (*me mettre*), mais rien ne permet de favoriser cette lecture sur une autre, qui verrait dans les deux substantifs de simples abstractions. De même, dans « la fleche de Doulz Regard⁴⁵ », *doulz regard* peut s'interpréter à la fois comme une personnification

37 *Ibid.*, v. 257

38 *Ibid.*, v. 1395-1396.

39 *Ibid.*, v. 1880-1881.

40 *Ibid.*, v. 264.

41 A. Strubel, « “En la foret de longue actente” : réflexions sur le style allégorique de Charles d'Orléans », dans Daniel Poirion (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 172-174. Voir aussi *id.*, *La Rose, Renart et le Graal*, op. cit., p. 70-71. Le premier procédé (l'apostrophe) est le plus couramment employé dans *Le Livre du Duc*, suivi en fréquence du deuxième (sujet ou agent d'actions), puis du troisième (qualification) ; en revanche, le quatrième (groupes nominaux) est beaucoup moins utilisé.

42 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., lettre I, l. 11-12, p. 266.

43 Armand Strubel établit une séparation stricte entre la réification et la personnification (« “En la foret de longue actente” », art. cit., p. 168 et 173-175).

44 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., coda, ballade V, v. 18-19.

45 *Ibid.*, v. 264. En revanche, l'occurrence suivante de *doulz regard* (« la flamme ardent et vive / Que Doulz Regard m'ot fichee / Ou cuer », v. 352-354) renvoie sans ambiguïté à une personnification. Armand Strubel remarque que certains substantifs dans *Le Roman de la rose* peuvent donner lieu à la fois à des personnifications et à des réifications (*La Rose, Renart et le Graal*, op. cit., p. 74).

(le syntagme nominal indique dans ce cas une relation d'appartenance) ou comme une réification (*de doulz regard* est alors une apposition sur le modèle *la ville de Paris*).

20 Pour désambigüiser l'allégorie et assurer une lecture des substantifs comme noms propres, il est nécessaire d'inscrire ceux-ci dans un cotexte imagé, soit que ce dernier recoure à une trame métaphorique⁴⁶, soit que les personnifications apparaissent en séries ou en groupes⁴⁷. Leur multiplication permet à l'une de communiquer aux autres sa valeur métaphorique. Dongier est personnifié par plusieurs procédés syntaxiques dans le virelai III de la coda⁴⁸ (v. 22-27, il est agent d'action, possède une volonté dans *qui veult honnir* et il est qualifié par un adjectif et un substantif caractérisant le plus souvent l'animé avec *felon esveil*), si bien que le lecteur ou l'auditeur aura tendance à vouloir interpréter *doulez accueil* (v. 32) comme une personnification, alors même que la syntaxe et le sémantisme de la phrase tendent à faire du groupe nominal une simple abstraction.

Personnification et récit réaliste

Il faut distinguer *Le Livre du Duc des vrais amants* des ouvrages véritablement allégoriques, où une métaphore filée fournit le décor et la nature des péripéties (par exemple, l'amour de la femme comme cueillette d'une rose dans *Le Roman de la rose*). Comme nombre de ses modèles et en particulier le *Voir Dit*, *Le Livre du Duc* utilise ponctuellement l'allégorie dans un cadre que l'on pourrait qualifier de réaliste. Les personnifications cohabitent avec des personnages rattachés à la réalité du public de Christine de Pizan : le personnage principal du texte en est aussi le commanditaire. Le domaine des personnifications reste assez réduit. On en rencontre en quelques points du texte, en particulier dans l'épisode où le duc tombe amoureux (v. 257-279 et 326-355) et qui

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷ A. Strubel, « *Grant senefiance a* » : allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris, Champion, 2002, p. 179.

⁴⁸ Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., p. 404-406.

constitue une réécriture du *Roman de la rose*⁴⁹, et dans certaines pièces lyriques. La ballade des v. 1859-1887 (insertion lyrique n° 10) et celle des v. 3249-3276 (insertion lyrique n° 19) en concentrent le plus grand nombre ; Dongier est personnifié dans le virelai III de la coda, Pitié et Merci dans la ballade des v. 2283-2308 (insertion lyrique n° 11). On en trouve également dans certaines prises de parole des personnages, en particulier dans les discours de la dame (v. 2173-2219 et 2472-2478). Les personnifications sont toujours identifiables à un acte de langage des personnages ou du narrateur, qui usent de la topique littéraire pour caractériser leur amour ou le mettre en scène.

La plupart du temps, lorsque des abstractions sont personnifiées par des actions possédant le trait « animé » ou « humain », elles entrent dans la construction de métaphores figées extrêmement topiques et héritées de la courtoisie : les « laz » d'Amours⁵⁰, la « flamme ardent et vive » de Doulz Regard⁵¹, prendre « congié » de Joye et Leesce⁵² en sont quelques exemples⁵³. La capacité de ces personnifications à prendre vie dans l'imaginaire du public est donc amoindrie par le figement de la topique courtoise : la métaphore prend le pas sur la personnification. Seule l'allocution permet de mettre véritablement en présence une personnification, mais ce procédé ne suffit pas pour l'incarner. Ce n'est pas l'allocution qui permet de visualiser Amours dans la ballade des v. 1859-1887, mais l'attribution de traits humains ou de possessions : un « double visage » (v. 1864) et « deux manoirs » (v. 1886).

Quand la personnification surgit au sein d'un récit réaliste, elle est donc plurivoque et fugitive. Les auteurs jouent toujours de ce flottement sémantique : la dimension ludique de la personnification réside dans le fait qu'elle est « avant tout une manipulation du langage

49 *Ibid.*, p. 43-44. Pour la scène servant de modèle, voir Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. Armand Strubel, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, v. 1678-1877.

50 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., lettre I, l. 11-12, p. 266.

51 *Ibid.*, v. 352.

52 *Ibid.*, v. 3254.

53 Voir A. Strubel, « Le style allégorique de Christine », dans Liliane Dulac et Bernard Ribémont (dir.), *Une femme de Lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 357-372.

qui supprime les frontières entre les secteurs de référence des mots, monde extérieur et intérieur, concret et abstrait, par le jeu de l'ambiguïté syntaxique⁵⁴ ».

« ALONS / JOUER⁵⁵ » : LE LANGAGE ALLÉGORIQUE COMME LOISIR ET PLAISIR

22

Le Livre du Duc des vrais amants présente le cas intéressant d'un épisode raconté trois fois presque à l'identique. Cette répétition a pu être inspirée à Christine de Pizan par les dits qui incluent des échanges épistolaires en prose. Dans le *Voir Dit*, certains épisodes sont d'abord racontés au public dans la narration, puis au personnage de la dame dans une lettre que lui adresse l'amant⁵⁶. Dans le *Duc des vrais amants* en revanche, ces récits répétés se rencontrent tous dans la narration ou le discours rapporté des personnages. Le duc narrateur relate au public comment le mari de la dame l'a accueilli après l'épisode du tournoi :

Mais *le maistre*, pour maniere
Faire d'assez feinte chiere,
Se pena de me tenir,
Et sçoy a son maintenir
Que de moy en frenaisie
Estoit. Celle jalousie
Lui avoit boutee en teste
Un qui fu a nostre feste
A qui depuis je rendi
Le loyer, mais j'attendi
Que l'en ne s'en donnast garde.

54 A. Strubel, « "En la foret de longue actente" », art. cit., p. 182.

55 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 177-178.

56 La narration rapporte par exemple comment l'amant, se promenant dans une plaine, y rencontre Esperance et sa compagnie (Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. cit., v. 4194-4341) ; l'amant raconte ensuite cette aventure dans la lettre XXI (p. 402-404). Le narrateur signale lui-même à son lecteur la présence de possibles doublons dans son récit : « aucunes choses sont dites / Deulz fois en ce livre ou escriptes » (v. 508-509), « certaines choses sont dites ou écrites deux fois en ce livre » (p. 75).

Si ot *ce mauvais* en garde
La belle que j'aouroye,
Dont de doulour je moroye⁵⁷.

Alors que son cousin est à son chevet, le personnage du duc lui fait un récit rétrospectif de son histoire d'amour. La jalousie du mari est de nouveau évoquée :

Mais Meseur, qui procurant
Va maint mal aux amoureux,
Pour me faire doloureux
Fist *a tel* – que maux feu arde –
De mon maintient prendre garde. [...]
Si ne sçay je nullement
Comment le peut percevoir [...].
Et *ce desloyal* tel noyse
En a fait et tel nouvelle
Que *le jaloux* fist la belle
Partir sans plus de demour,
Dont, se je n'eusse eu cremour
De l'onneur d'elle empirer,
J'en eusse fait souspirer
Et jusqu'à mort repentir
Cil par qui ce yert, et sentir
Ma doleur et ma pesance⁵⁸.

Enfin, lorsque le cousin prie la princesse de prendre le duc pour ami, cette dernière lui rapporte une troisième fois l'épisode :

Ne sçay comment l'a sceü
Tel viellart – que Dieu maudie –
Par qui ne suis tant hardie
Qu'a homme né je parlasse,

57 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 1540-1553. Nous indiquons en italique les désignateurs du mari et du chaperon.

58 *Ibid.*, v. 1786-1815.

Et s'il fust ceans, n'osasse
 A vous ainsi devisier.
 [...] Si a fait rage
 Cellui plein de punaisie,
 Car eveillié *Jalousie*
 A contre moy telement
 Qu'a personne nullement
 En secret je n'oseroye
 Parler : o moy, ou que soye,
 Fault que soit *li estalons*,
 Et toudis l'ay aux talons,
 Car commis est pour ma garde. [...]

Et par Dieu, et dos et ventre,
 Se ne fust pour conscience,
 Je vous promet et fiance,
 Je l'eusse fait si bien battre
 Par mes parens que rembatre
 Pour moy gaitier n'oserait
 Jamais, ou trop fol seroit⁵⁹ !

La structure des trois récits est identique : un désir de vengeance contre le chaperon fait suite à l'évocation de la jalousie du mari. Ce vœu des personnages, exprimé dans leurs discours au subjonctif imparfait (« *J'en eusse fait souspirer* », v. 1812 ; « *Je l'eusse fait si bien battre* », v. 2109), est présenté comme réalisé par le narrateur qui parle plus de dix ans après les événements racontés (« A qui *depuis je rendi* / Le loyer », v. 1548-1549). Certains vers sont proches : les v. 1796-1797 dans le discours du personnage du duc (« Si ne sçay je nullement / Comment le peut percevoir ») se rapprochent du v. 2082 dans le discours de la dame (« Ne sçay comment l'a sceü »)⁶⁰. Dans ces deux discours, le même type d'imprécation intervient dans une relative à propos du chaperon, v. 1789

⁵⁹ *Ibid.*, v. 2082-2112.

⁶⁰ La narration du duc, qui mentionne l'incapacité de l'amant à dissimuler totalement ses sentiments, semble faire pendant à cet étonnement des personnages (*ibid.*, v. 1334-1343).

(« que maux feu arde ») et v. 2083 (« Que Dieu maudie »). Au-delà des seuls extraits cités, il existe aussi un écho textuel entre une remarque du duc dans la suite de son discours (« Le jaloux ou ses agaites », v. 1849) et la réponse du cousin à la dame (« Le jaloux ne ses agaites », v. 2157).

C'est le glissement dans les désignateurs des personnages qui constitue l'intérêt de ces récits répétés. Dans la narration, on n'observe aucun effet d'allégorisation et les personnages ne sont pas identifiés à des types littéraires : le mari est appelé « le maistre » (v. 1540) et le chaperon est désigné successivement par un déterminant indéfini complété d'une relative (« un qui fu a nostre feste », v. 1547) et par un adjectif substantivé (« ce mauvais », v. 1551). La jalousie du mari est évoquée indépendamment du personnage qui la ressent (« Celle jalousie / Lui avoit boutee en teste », v. 1545-1546).

Le personnage du duc, en revanche, recourt à l'allégorie, personnifiant en « Meseur » la malchance des amants (« Mais Meseur, qui procurant / Va maint mal aux amoureux », v. 1786-1787) : *meseur* est antécédent d'une relative où il est présenté comme un agent animé, doué de volonté. Le chaperon est désigné par un indéfini (*tel*), puis caractérisé négativement (« ce desloyal », v. 1805). D'abord désigné par un démonstratif suivi d'une relative (« cil qui l'a en baillie », v. 1772), le mari rejoint ensuite un personnage-type, celui du jaloux (v. 1808)⁶¹ : l'émotion ressentie définit désormais le désignateur et son référent, à l'exclusion de toute autre propriété ou identité du personnage.

Dans le discours de la dame, le chaperon se rapproche également d'un type : celui du vieillard (« tel viellart », v. 2083)⁶². Il est ensuite simplement désigné par un substantif à valeur injurieuse (« li estalons », v. 2097). Là où devrait être mentionné le mari, on n'a que la notation suivante : « Car eveillié Jalousie / A contre moy » (v. 2092-2093). L'ambiguïté de la construction syntaxique permet de comprendre

61 Le Jaloux est un personnage important de la seconde partie du *Roman de la rose*, rédigée par Jean de Meun : Ami rapporte au sein de son discours les propos typiques du jaloux à sa femme (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. cit., v. 8459-9424).

62 Dans les deux parties du *Roman de la rose*, le personnage de la Vieille sert de chaperon à Bel Accueil, qui est retenu en prison par Jalousie (*ibid.*, v. 3916-3934 et, pour son discours, v. 12744-14550).

jalousie à la fois comme un substantif abstrait (« il a éveillé contre moi de la jalousie ») et comme une allégorie : le mari serait alors désigné à travers une personnification issue de l'univers du *Roman de la rose*⁶³.

Deux phénomènes s'observent. D'une part, la caractérisation a tendance à user d'indéfinis (*un, tel*) et de démonstratifs (*cil* + relative) : ceux-ci brouillent les contours des personnages et effacent pour partie leur identité. D'autre part, les autres désignateurs glissent de plus en plus vers le type (*le jaloux*) et la personnification (*Jalousie*). Ce glissement se poursuit dans la suite du texte, en particulier dans les discours des personnages : les occurrences de *jalousie* et *dongier* tendent à reformer le couple allégorique du *Roman de la rose*, au détriment de toute autre caractérisation du mari et du chaperon. À la fin de son discours, la dame remarque :

26

Et bien nous est avenu
Que Dongier n'est survenu
Tant qu'avons a long loisir
Devisié a no plaisir.
Si attendrez Monseigneur [...] ⁶⁴.

Dongier peut encore faire ici l'objet d'une double lecture. Il peut correspondre à une personnification, qui se substituerait au personnage du chaperon en tant qu'équivalent symbolique. Il peut aussi référer à toutes les situations où la dame se trouve soumise à une volonté extérieure (on comprendra : « nous avons eu de la chance qu'aucun contretemps ne soit survenu ») : *dongier* s'oppose alors exactement à *loisir* et *plaisir* qui apparaissent à la rime⁶⁵. La désignation du mari par le substantif *Monseigneur* entretient cette ambiguïté de lecture : en l'absence d'autres personnifications et d'un contexte métaphorique, le degré d'incarnation de la personnification reste faible.

63 Jalousie et Danger gardent le rosier pour Chasteté (*ibid.*, v. 2823-2860).

64 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 2209-2213.

65 Une double lecture est également possible dans d'autres occurrences de *dongier*, apparaissant dans la narration (« A sa porte a / Esté en pou de demeure, / Et bien eut espîe heure / Qu'il peüst parler a elle / Sanz dongier », *ibid.*, v. 2334-2338) ou dans la bouche du cousin (« Quant a loisir vous estiez / Avecques elle sans dongier », v. 1941-1942).

Ce double sens disparaît dans le discours suivant de la dame, où *Jalousie* et *Dongier*, agents d'actions qui ne peuvent caractériser que le mari et le chaperon, escamotent la représentation réaliste de ces personnages pour les remplacer par deux personnifications :

Jalousie partira
 Dedens III jours et yra
 Loins assez. Dongier, me semble,
 Yroit avec. Lors ensemble
 Pourrions parler a loisir⁶⁶.

Ce procédé se retrouve dans le virelai III de la coda, où les espions du mari sont à nouveau désignés par *Dongier* :

[...] le felon esveil
 Que recueil
 De Dongier qui veult honnir
 Tout mon bien par son orgueil⁶⁷.

Par le récit réitéré d'un même épisode, *Le Livre du Duc* permet au public de saisir en élaboration le processus de la dénomination courtoise : peu à peu, la référentialisation cède face à la construction d'équivalences symboliques entre le monde allégorique et la réalité des personnages.

Le glissement de la caractérisation réaliste vers l'allégorie repose sur le langage, et en particulier sur celui de la dame. L'usage de désignateurs indéfinis traduit un refus de faire entrer pleinement dans l'histoire d'amour les personnages qui pourraient la mettre en échec et constitue une première étape de manipulation discursive entre le signe et son référent. La seconde étape correspond à l'apparition des personnifications. En les utilisant, la princesse substituée à son monde de référence une réalité seconde dont les conséquences restent détachées du premier. Identifié au Jaloux et à Jalousie, le mari est aussitôt condamné par la morale courtoise, de même que le chaperon lorsqu'il rejoint le type de la Vieille ou de Dongier. Le procédé tient de l'illusionnisme :

⁶⁶ *Ibid.*, v. 2474-2478.

⁶⁷ *Ibid.*, coda, virelai III, v. 22-25.

le locuteur fascine son interlocuteur au moyen de l'allégorie et lui dissimule une réalité⁶⁸ grâce au masque des personnifications. L'amour s'auto-justifie dans cette construction rhétorique.

Danger : plusieurs référents pour un même signe

Le substantif singulier *dongier* recouvre dans *Le Livre du Duc des vrais amants* trois significations différentes. On a vu que dans certains vers, *dongier* est personnifié et sert de désignateur au personnage du chaperon (sens n° 1, v. 2476, virelai III de la coda, v. 24, et les occurrences ambiguës v. 1942, 2210 et 2338). D'autres occurrences se réfèrent à un péril, un danger évoqué en termes abstraits (sens n° 2, v. 885, 1393, lettre V l. 214 et 240, ainsi que les v. 1942, 2210 et 2338 où le sens oscille entre 1 et 2); elles ont alors la même signification que le substantif pluriel *dongiers* dans toutes ses occurrences (lettre V, l. 134, p. 342 et l. 195, p. 346; lettre VI, l. 5, p. 354). Dans de rares occurrences, *dongier* désigne la retenue de la dame face à l'amant, l'accueil froid qu'elle lui réserve (sens n° 3, v. 794 et 1880, lettre V, l. 38). Ce sémantisme est pourtant le plus couramment porté par la personnification courtoise de Danger. On le rencontre dans une insertion lyrique prononcée par l'amant : « Car tu pris pour mieulx m'espandre / Accueil et Dongier Sauvage : / L'un est au deable gendre / Et l'autre a [d'un ange ymage]⁶⁹ ». C'est aussi la signification que lui donne le comte de Roussy dans sa mise en scène : le chevalier est prisonnier de sa dame, et Danger et Petit Espoir sont ses geôliers. Libérer le comte revient à faire acte de pitié, à accorder ce que la dame refuse. La personnification apparaît alors comme un procédé rhétorique de persuasion à l'intention du public féminin : le comportement défavorable à l'amour est extériorisé et fait ainsi l'objet d'une condamnation indépendamment de la dame aimée. Dans cette perspective argumentative, la personnification participe aussi d'un langage euphémistique. Ce phénomène s'observe dans la correspondance épistolaire du *Voir Dit*, où les amants évoquent leurs futures retrouvailles à travers la métaphore de l'ouverture d'un trésor :

68 R. Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, op. cit., p. 67.

69 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 1879-1882.

Raison m'a dit que Dangier porte une clef de ce tresor avec moi et que je ne le puis desfermer sans li; et aussi que Argus atout ses .C. yeus ne fait que regarder et espier que nulz n'i atouche, et, s'il en veoit aucune chose oster, il le diroit tantost a Male Bouche, qui le chanteroit a note par tous les quarrefours d'un pays. [...] [J]e sai bien que, quant il vous plaira et Dieus amenra la bonne heure, que vous estes si bonne et si douce que Dangiers n'osera grouchier contre vostre douceur; et si estes si sage que vous endormirés Argus si que il ne verra nes que une taulpe; et par ce Male Bouche se taira⁷⁰.

Les médisants (*Male Bouche*) et les chaperons (*Argus*) sont ici clairement différenciés de *Dangier* qui possède un référent incertain, possiblement plurivoque. Le sens le plus évident reste cependant la retenue de la dame, sa résistance craintive à l'amant. La métaphore est construite pour rester sémantiquement diffuse, pour permettre des interprétations multiples : elle euphémise par ce caractère diffus une possible signification sexuelle⁷¹. Cet écart, ce jeu entre signe et signification provoque un déplacement ludique de la réalité : *Dangier*, qui tient le plaisir à distance, perd une part de son sérieux dans ce loisir linguistique.

Dans *Le Livre du Duc des vrais amants*, les deux autres occurrences de *dongier* qui référent à la résistance féminine ne sont pas personnifiées. Le terme abstrait sert à opposer l'attitude que Seville recommande à la dame (celle-ci devrait être « a estrangiers d'acuel seigneur, parlant a dongier, non trop acointable, de regard tardive et non volage⁷² ») à l'attitude opposée de la princesse, décrite par le narrateur :

70 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. cit., lettre XXV, p. 570, § (e). « Raison m'a dit [...] que Danger-Retenue porte en même temps que moi une clef de ce trésor et que je ne puis ouvrir celui-ci sans son aveu ; et qu'en outre Argus avec ses cent yeux passe son temps à regarder et à épier pour que nul n'y mette la main, et que, s'il voyait qu'on y prélève la moindre part, il le dirait aussitôt à Male Bouche, qui le claironnerait par tous les carrefours de la contrée [...]. [J]e sais parfaitement que, quand cela vous plaira et que Dieu nous en fournira l'occasion opportune, vous êtes si bonne et si douce que Dangier n'osera gronder contre votre douceur ; et que vous êtes si avisée que vous endormirez Argus de telle manière qu'il ne verra pas plus que ne voit une taupe ; et que pour cette raison Male Bouche se taira » (p. 571).

71 Sur la signification sexuelle de la métaphore, voir *ibid.*, v. 4142-4151.

72 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., lettre V, l. 37-39, p. 334.

[...] sa tres douce chiere
 Qui, sans dongier ne renchiere,
 Estoit vers moy si plaisant
 Et si bon semblant faisant,
 Par doulz regart amiable⁷³.

30

Le spectre d'emploi de *dongier* met donc en opposition plusieurs référents présentés en concurrence. La personnification, qui symbolisait dans l'héritage littéraire la retenue de la dame, se voit assigner par la princesse un autre référent : le chaperon veillant à la vertu des femmes. Elle permet d'évacuer entièrement, dans la bouche de l'intéressée, la question du comportement féminin. La résistance à l'amour n'est plus évoquée sous forme euphémistique ou figurée, elle est tout simplement escamotée. Seule Seville de Monthault redonne à *dongier* sa signification la plus courante en littérature, mais en réemployant le substantif dans le sens n° 3, hors de tout ornement poétique, elle réancrage la fiction dans la réalité première des personnages.

Jalousie : plusieurs signes pour un même référent

Si *dongier* confrontait plusieurs sens au sein d'un même signe, l'inverse s'observe dans la qualification du mari, qui est caractérisé par divers désignateurs : « cil qui l'a en baillie », v. 1772 ; « maistre », v. 1284 et 1540 ; « seigneur », v. 2548 et 2930 ; « maistre et seigneur », v. 2223-2224 ; « seigneur et maistre », v. 2575 ; « monseigneur », v. 2213 ; « partie », lettre IV, l. 8 (p. 330) ; « le jaloux », v. 1808, 1842 et 2157 ; « jalousie », v. 2126 (et peut-être v. 2092). Ces désignateurs sont littéraires (le type du jaloux et la personnification Jalousie) ou expriment la soumission de la dame à une autre volonté (« cil qui maistre / Estoit de ce ottoier », v. 1284-1285 ; « cil qui l'a en baillie », v. 1772). Seule l'occurrence de *partie* dans la lettre IV envoyée par la princesse à Seville indique que la relation entre la dame et ce seigneur est d'ordre matrimonial.

73 *Ibid.*, v. 793-797.

C'est la lettre de Seville qui désigne le personnage par le signe linguistique le plus explicite⁷⁴. Elle propose à la dame un code de conduite tenant compte de la présence d'un « mary » (lettre V, l. 162, p. 342 et l. 196, p. 346). Ces deux occurrences, qui s'inscrivent dans un univers virtuel (celui du manuel de bonnes mœurs), renvoient pourtant de manière indirecte au mari de la princesse : lorsque Seville écrit « se vous ou aultre vous voulez excuser en disant : “je ay diverse partie qui pou de loyauté et de plaisir me fait, pour ce puis sans mesprendre avoir plaisir en aucun autre pour oublier melancolie et passer le temps”⁷⁵ », elle cite en fait la lettre que la princesse lui a écrite : « j'ay assez dure partie qui pou me fait de plaisir⁷⁶ ».

Le plaisir est la source et la finalité du décalage entre la réalité des personnages et le monde linguistique que les amants construisent. Ce jeu de déplacements sémantiques va de l'euphémisme à l'escamotage. C'est un retour du sérieux que prône la lettre de Seville : un de ses enjeux est de redonner aux mots un signifiant au plus proche de leur référent, de leur rendre le sens que leur attribue la parole quotidienne. À mesure que la langue s'éloigne de l'ordinaire et rejoint le symbolique, l'amour devient une représentation, un rôle interprété, un *songe* qui tient du *mensonge*⁷⁷.

« ALORS M'ACOINTAY / DE DESIR⁷⁸ » : PERSONNIFICATION ET POÉSIE LYRIQUE

Le désir, dans *Le Livre du Duc des vrais amants*, est un agent essentiel de l'action : son apparition fait toujours disparaître la joie de l'amant et apparaître la souffrance⁷⁹. Le narrateur le dit à plusieurs reprises :

74 Nous remercions Sylvie Lefèvre d'avoir attiré notre attention sur ces occurrences.

75 *Ibid.*, lettre V, l. 155-159, p. 342.

76 *Ibid.*, lettre IV, l. 8-9, p. 330.

77 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. cit., v. 1-2.

78 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 1387-1388.

79 À l'inverse, la satisfaction du désir marque le retour de la joie, comme l'indique par exemple la rime brisée *plaisir / desir* : « J'ay tout plaisir, vous en estes l'adrece, / Plus ne desir, plus ne suis langoureux » (*ibid.*, v. 3086-3087.) Dans de nombreux textes à sujet amoureux de cette époque, « le visage que prend Fortune est celui de Désir. [...] Le brusque revirement, signe distinctif de Désir, qui passe sans cause – le point est fondamental – de la joie à la tristesse et de la tristesse à la joie est œuvre de Fortune » (J. Cerquiglini, « *Un engin si subtil* », *op. cit.*, p. 64-65).

[...] ne sentoye
 Encore le dur assault
 D'ardant desir qui assault
 Les amoureux et fait frire,
 Palir, sechier et deffrire,
 Encore n'estoit venu⁸⁰.

Mais sachiez qu'en ce soulas
 Ou je fus, Amours son las
 Plus qu'oncques mais estraigny
 Mon cuer et si contraigny
 Que un grant desir d'estre amé
 Fu en moy [...] enflammé⁸¹.

Ainsi alors m'acointay
 De Desir, mais acointe ay
 Eu en lui dur et penible,
 Car depuis lors la paisible
 Jolye joye failly
 Qu'avoye ainçois, et sailli
 Mon cuer en aultre dongier
 Car me convint estrangier
 Tout soulas et de Tristece
 Faire ma tres dure hostesse⁸².

Comme *dongier*, *desir* n'est pas toujours allégorisé dans le texte. C'est le cas dans la troisième citation où le verbe *s'acointer* (« rencontrer », qui s'applique majoritairement aux êtres vivants) permet d'identifier en *desir* une personnification ; la mention de *Tristece* comme « tres dure hostesse » donne rétrospectivement une légitimité à cette lecture. La première occurrence est plus ambiguë : la périphrase factitive *faire*

⁸⁰ Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 506-511.

⁸¹ *Ibid.*, v. 1315-1319.

⁸² *Ibid.*, v. 1387-1396.

frivre, palir, sechier et deffrivre et la métaphore culinaire (présente déjà dans *Le Roman de la rose*⁸³) ne sont pas suffisantes pour conférer au substantif le trait « animé » que le sémantisme des verbes ne porte pas nécessairement. La métaphore figée du *dur assault* est également insuffisante pour donner forme humaine à l'abstraction⁸⁴. L'allégorie reste une possibilité de lecture qui n'est pas confirmée par le cotexte. Quant à la deuxième occurrence, elle renonce à l'allégorie : si une ambiguïté subsiste pour le substantif *amour* (v. 1315), l'actualisation du substantif *desir* par l'article indéfini *un* le place définitivement du côté du concept.

Le tison du désir : extérioriser les émotions

Personnifier le désir permet surtout d'extérioriser cette émotion, de la faire exister indépendamment de celui qui en souffre. S'adressant à Amour, le duc lui déclare : « Desir et toy rendre / Me voulez mort⁸⁵ ». Desir, incarné et doté d'une volonté propre, nuit à l'amant comme le font les médisants, le chaperon et le mari. Cette construction rhétorique, qui présente les amants en victimes du désir plutôt qu'en agents responsables de leurs actes, n'est pas neuve. On la trouve développée dans le *Voir Dit*, où la métaphore filée de Desir enflammant le cœur de l'amant permet de dresser le portrait d'un assaillant déloyal :

Adonc Anemis-qui-ne-dort,
 – C'est Desirs, qui m'a fait maint tort –
 Tenoit en sa main un tison,
 Et si s'en vint par traïson
 Et dedens mon cuer se bouta,
 Si que prés le manoir tout ha

⁸³ *Ibid.*, p. 153, note 15.

⁸⁴ Voir aussi la métaphore topique des pointures du désir dans la ballade VII de la coda, v. 9-16 : « Sain de corps suis, mais tourment / De moy ne part nullement, / Car desir ramentevoir / Pointures felles / Me vient quant j'ay pensement / Aux graces entierement / Qui y sont, a dire voir, / Bonnes et belles » (*ibid.*, p. 396).

⁸⁵ *Ibid.*, v. 1876-1877.

A force ars, malgré mien, par m'ame,
Et mis tout a feu et a flame⁸⁶.

34

La métaphore de l'attaque du manoir objective un conflit psychique. Placé dans le camp des adversaires, Desir apparaît comme un personnage entièrement détaché des amants plutôt que comme une composante de l'amour ou comme une émotion interne à la psyché. Là encore, le réel est retravaillé par la topique : ses contours sont modifiés par l'imposition d'un répertoire métaphorique et allégorique. Ce dernier ne protège pourtant pas l'amour d'une issue funeste : le désir, source de jalousie et de défiance, sépare finalement les amants⁸⁷. Comme l'écrit Sylvia Huot, le *Voir Dit* se construit sur les lieux communs de la courtoisie, mais, « en définitive, ces modèles ne se révèlent fonctionnels que dans l'espace imaginaire de l'œuvre littéraire. *Le Voir Dit* propose une critique à la fois humoristique et éclairante des conflits qui existent entre les différents registres poétiques du *Roman de la rose*⁸⁸ ». C'est cette critique que reprend Christine de Pizan : en faisant cohabiter des occurrences allégoriques et abstraites du substantif, *Le Livre du Duc* met en concurrence deux systèmes de représentation du désir amoureux, l'un symbolique, l'autre mimétique.

Parole ornée et parole syncopée

Guillaume de Machaut opposait déjà « deux utilisations de la parole et deux esthétiques : d'un côté la parole habile, polie, mais qui peut être insincère – c'est la parole des avocats –, de l'autre, la parole hachée,

86 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. cit., v. 5162-5169. « C'est dans ces conditions que l'Ennemi-qui-ne-dort – il s'agit du Désir qui m'a maintes fois injustement traité – tenant dans sa main droite un tison, s'en vint traîtreusement pénétrer dans mon cœur, si bien qu'il a incendié presque tout l'habitable par sa violence, malgré moi, je le jure sur mon âme, mettant tout à feu et en cendres. » (*Ibid.*, p. 471.) Dans le *Voir Dit*, Desir est aussi personnifié en assaillant dans la correspondance des amants : voir notamment lettre XXV, p. 424, § (e) et lettre XXVI, p. 434, § (c).

87 J. Cerquiglini, « *Un engin si subtil* », *op. cit.*, p. 68-70.

88 Sylvia Huot, « Reliving the *Roman de la rose*: Allegory and Irony in Machaut's *Voir Dit* », dans Robert Barton Palmer (dir.), *Chaucer's French Contemporaries. The Poetry / Poetics of Self and Tradition*, New York, AMS Press, 1999, p. 48 (nous traduisons).

maladroite de l'amant réellement épris⁸⁹ ». Les personnifications, comme tous les tropes, relèvent de la parole habile et ornée, du grand style courtois qui se construit sur une topique symbolique. La parole hachée, quant à elle, cherche à reproduire mimétiquement l'émotion qui traverse un corps⁹⁰ : elle se caractérise par un certain rythme (syntaxe, mètre, versification) et un matériau poétique propre. L'écriture n'y cherche plus le style haut, mais la syncope : désir et douleur mettent à mal le déroulement linéaire de la langue, car c'est lorsque la parole bute qu'elle témoigne de sa sincérité.

Ces deux modèles poétiques sont mis en concurrence dans les différentes pièces lyriques du *Voir Dit. Le Livre du Duc des vrais amants* reprend le procédé et le resserre dans un moindre volume textuel, le rendant ainsi très visible. Lorsque l'amant décrit au cousin sa souffrance amoureuse, il lui récite une ballade où Amour est personnifié par une figure d'allocution couvrant tout le poème (insertion lyrique n° 10, v. 1859-1887). Les deuxième et troisième strophes contiennent chacune une occurrence de *desir* :

Dont je me truis esbaÿ
D'en tel obscurté descendre
Par Desir qui esmaÿ
M'a. Mais Desespoir fait fendre
Mon cuer, et Espoir entendre
A moy ne veult. L'un fait rage
Et a Mort obscure tendre,
Et l'autre a d'un ange ymage.

Mais Bon Espoir enhaÿ
M'a. Et Desir et toy rendre
Me voulez mort. Dont « Haÿ!
Mi dolent », diz de cuer tendre,

89 Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit. Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, SEDES, 2001, p. 60-61. Voir aussi ead., « *Un engin si subtil* », *op. cit.*, p. 181-200.

90 J. Cerquiglini, « *Un engin si subtil* », *op. cit.*, p. 191-192.

Car tu pris pour mieulx m'espandre
Accueil et Dongier Sauvage:
L'un est a deable gendre
Et l'autre a [d'un ange ymage]⁹¹.

36

Les strophes multiplient les personnifications (Amour auquel l'énonciateur s'adresse à travers le pronom personnel *toi*, Desir, Desespoir, Espoir, Mort, Bon Espoir, Accueil et Dongier Sauvage), qui sont allégorisées par l'attribution d'un trait humain (« entendre / A moy ne veult », « Desir et toy rendre / Me voulez mort » « a deable gendre »), par la comparaison avec un être animé (« d'un ange ymage ») ou par contamination : Desespoir, auquel aucun trait animé n'est attribué, prend vie par opposition avec Espoir qui est personnifié et qui apparaît dans la même fonction syntaxique au même endroit du vers. Ces personnifications prennent graduellement plus d'importance. Seul Espoir est explicitement personnifié dans la strophe 2. Dans la strophe 3 en revanche, Desir, Amour, Accueil et Dongier Sauvage basculent tous du côté de la personnification. Le lexique, en glissant progressivement du concept vers le nom propre, trahit la tentation d'une théâtralisation de l'amour qui apparaît alors en élaboration et en expansion. En outre, la ballade possède par son isométrie une forme et un rythme réguliers, et la douleur s'y exprime en représentation : elle est décrite par un discours rapporté (« Haÿ! / Mi dolent ») où la double interjection lui sert de symbole. Elle est moins exprimée syntaxiquement ou stylistiquement que signalée par le lexique. Le sentiment apparaît médiatisé par le style du grand chant courtois⁹².

À ce mode d'expression du désir, qui caractérise la plupart des insertions lyriques récitées par l'amant dans la narration, la coda substitue un autre système de représentation. En témoignent ces vers du virelai II :

Car venus en celle entente
Je suis de longtain païs,

⁹¹ Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 1867-1882.

⁹² Pour une description de ce style, voir P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 189-243.

Et se g'y fail, belle et gente,
 Je cuideray que haïs
 Soye de vous, car soubz lame
 Me fera mettre la flamme
 Qui maistroie
 Mon cuer. Helas! Receu soye,
 Car j'affame
 De desir qui tout m'enflamme,
 Ou que soye.
 [...]

Si ne vueilliez estre lente,
 Ou trop seray esbaïs,
 De moy veoir. Plus ne sente
 Le mal dont suis envaïs.
 Si puet estre que nul ame
 Nel sache, car voz diffame
 Ne voudroie
 Ainçois la mort souffferroie,
 Si reclame
 Vostre aide, helas, mon cuer pasme
 Qui vous proye⁹³!

Le grand style cède ici la place à un rythme poétique spécifique : le virelai est hétérométrique (les strophes sont structurées en 77777737373) et la régularité des six premiers vers fait ensuite place à un rythme haché. Les enjambements et rejets se multiplient (« Soye de vous », « Mon cuer », « De desir », « De moy veoir », « Nel sache », « Vostre aide... »), témoignant d'un décalage généralisé entre la syntaxe et le mètre qu'augmente encore l'introduction de propositions incidentes entre un adjectif et son complément (« ou trop seray esbaïs ») ou entre une subordonnée et sa principale (« car voz diffame / Ne voudroie / Ainçois la mort souffferroie »). L'interjection *helas* intervient deux fois en centre de vers (v. 15 et 29) : contrairement au « Haï! / Mi dolent » de l'insertion

93 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., coda, virelai II, v. 8-30.

lyrique n° 10, elle n'est pas citée comme langage en représentation, mais comme un cri qui vient interrompre le déroulement du discours. Le vers long de sept syllabes est alors découpé en trois groupes syntaxiques (« Mon cuer. / Helas! / Receu soye », « Vostre aide, / helas, / mon cuer pasme ») et rejoint le rythme du vers court qui le précède et le suit. Le virelai représente dans son rythme l'égarément du locuteur évoqué par le lexique (« mon cuer pasme »). La parole devient serpentine, sa syntaxe se perd dans les méandres du vers.

38

Dans ce système de représentation du désir, la personnification tient une moindre place. Les métaphores courtoises informent encore le langage lyrique (« soubz lame », « la flamme / Qui maistroie / Mon cuer »), mais elles ne constituent plus les figures séminales du poème entier (comme le refrain de l'insertion n° 10). On peine à percevoir des personnifications dans les abstractions invoquées : *mort*, v. 27, est précédé d'un article défini. *Desir*, au vers 17, entre dans une métaphore figée (« desir qui tout m'enflamme »), mais il est complément d'un verbe dont le procès est porté par le locuteur (« j'affame / De Desir »). La mise à la rime du verbe *j'affame* représente bien ce glissement d'un système symbolique vers un système mimétique : le style met en avant non l'abstraction qu'il pourrait personnifier, mais le verbe qui exprime une émotion submergeant le rythme poétique. Le désir supprime alors le jeu, il imprime ses conséquences dans le langage amoureux.

Christine n'innove pas en cherchant à opposer deux langages poétiques distincts, ni en mettant la courtoisie en échec face à l'émotion réelle. On a pu écrire de l'ouvrage de Guillaume de Machaut : « Une part du génie du *Voir Dit* [...] réside dans le fait que le texte établit en son sein une distinction entre l'événement réel et sa mise en forme littéraire. [...] N'est-il pas fascinant qu'un personnage de fiction se voie obligé de renoncer à ses propres prétentions littéraires⁹⁴? » Dans *Le Livre du Duc des vrais amants* cependant, ce renoncement à la parole ornée est d'autant plus éloquent dans les pièces lyriques récitées par l'amant que le dispositif de la coda en renforce la visibilité. Mais Christine se différencie surtout de ses précédésseurs en explicitant cette condamnation du

94 Sylvia Huot, « Reliving the *Roman de la rose* », art. cit., p. 59-60 (nous traduisons).

langage théâtralisé. La lettre de Sebille, en se référant au réel par le biais de lexèmes moins marqués littérairement, en renonçant ou condamnant les personnifications topiques de la courtoisie, attire l'attention du lecteur sur ces désignateurs à plusieurs référents. Si Joennesce, Aise et Oyseuse se voient encore prêter un discours dans la bouche de Sebille⁹⁵, celui-ci est aussitôt invalidé par des arguments contraires, dans une volonté de contrôler le pouvoir de déformation et de fascination du langage courtois.

Amants loyaux et ballades vicieuses

La courtoisie établit une différence théorique très nette entre vrais et faux amants, et Christine de Pizan a parfois été amenée à reconnaître la respectabilité des premiers au regard des seconds⁹⁶. Cette distinction s'appuie cependant sur un amalgame entre éthique et esthétique : la cour amoureuse de Charles VI joue ainsi à confondre la faute de style et la faute morale. Les dames sont chargées de choisir les deux meilleures ballades composées par les rhétoriciens de la cour à l'occasion de la Saint-Valentin :

se en icelles balades y avoit vice de fausse rime, reditte, trop longue ou trop courte ligne en la balade couronnee ou chapelee, on les reporteroit de rechief a icelles dames qui les rejugeroient de nouvel. Et prenroient des autres balades les deux meilleures, pour ce que toutes icelles balades seront enregistrees en noz amoureux registres, chascun an, et ne seroit pas bien seant que la couronnee ou chapelee fussent vicieuses, puisque le vice apparoit clerement en ce meismes jour⁹⁷.

95 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., lettre V, l. 125-130, p. 340. On rétablira « telz » (leçon du manuscrit R) à la place de « tes » (leçon du manuscrit de base, D) à la l. 130 dans « toutes tes choses ».

96 Voir par exemple Christine de Pizan, *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, éd. Andrea Valentini, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 2014, § 151-151, p. 187-189.

97 *La Cour amoureuse dite de Charles VI*, éd. cit., t. I, p. 40, l. 194-199 : « si parmi ces ballades, il existait un vice de forme, une rime fausse, une redite, un vers trop long ou trop court dans la ballade couronnée ou chapelée, on les rapporterait à ces dames qui les arbitreraient de nouveau. Elles prendraient alors les deux meilleures ballades suivantes, étant donné que toutes ces ballades seront enregistrées dans nos registres amoureux, chaque année, et qu'il ne serait pas bienséant que la ballade

Cette distinction théorique devient inopérante en pratique. La conjonction entre vertu morale et talent lyrique tient à un jeu de mot, une syllepse sur *vicieuse* : comme tout le système de la courtoisie, la topique courtoise est une création linguistique. Lorsqu'elle renomme les objets et les acteurs d'une réalité, elle ne fait pas œuvre de référentialisation, mais œuvre de représentation. Dans le premier cas, un signe renvoie arbitrairement à un référent (*mary, partie* renvoient au personnage du mari). Dans le second, un réseau de signes et de référents parallèles est placé en équivalence symbolique avec la réalité (*Jalousie* en tant que désignateur rigide renvoie dans tous les mondes possibles au personnage du *Roman de la rose*, lequel sert d'équivalent symbolique au personnage du mari). Dans la théâtralisation courtoise, plus encore qu'on ne devient autre, l'autre devient soi.

40

Or, en s'appuyant uniquement sur un système de signes, l'amour est toujours soumis à l'ambivalence et à l'ambiguïté. Puisque l'amour courtois est un jeu, en amour tout le monde joue : malicieusement ou crûdement, vrais et faux amants entrent dans un même rôle. On pourra comparer tel passage du *Roman de la rose*, où le personnage d'Ami apprend à l'amant à pleurer sur commande :

Covertement sanz demorer
De vostre salive preigniez
Ou jus d'oignon, et l'espreigniez,
Ou d'auls ou d'autres licors maintes,
Dont vos paupieres soient ointes ;
S'ainsi le faites, si plorrez
Toutes les fois que vous vorrez⁹⁸.

à un passage du *Voir Dit*, où l'amant loyal se voit reprocher une versatilité provoquée par les assauts du désir :

couronnée ou chapelée soit vicieuse, puisque le vice apparaît clairement en ce jour précis » (nous traduisons).

98 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. cit., v. 7466-7472. « [P]renez en cachette, sans attendre, un peu de votre salive, ou exprimez du jus d'oignon ou d'ail, ou prenez quelque autre liquide, il en existe maint, pour en enduire vos paupières ; si vous agissez ainsi, vous pleurerez toutes les fois que vous voudrez. » (*Ibid.*, p. 455.)

Et si avés double visage ;
Tout ainsi comme avoit l'ymage
De Fortune, dont li uns pleure
Et li autre rit a toute heure,
Ainsis ryés vous et plourés
Toutes les fois que vous volés⁹⁹.

À deux éthiques opposées s'appliquent la même attitude et le même vers. Les propos du « bon maistre », dans la ballade envoyée par Seville, mettent les dames en garde contre les vrais et les faux amants tout à la fois : dans la théâtralisation amoureuse, tous « font le courtois¹⁰⁰ » puisqu'un rôle n'est jamais qu'une apparence, un *faire* et non « la certaineté d[']un estre¹⁰¹ ». Seule la parole qui renonce à la représentation et qui revient au réel est propre à exprimer la vérité de l'amour, en dehors de tout jeu et en dehors de toute joie.

99 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. cit., v. 8708-8713. « D'autre part vous avez deux visages ; tout comme c'était le cas de l'image de Fortune, où l'un des visages pleure et l'autre rit à tout moment, ainsi vous riez et pleurez chaque fois que votre caprice vous y pousse. » (*Ibid.*, p. 757-759.)

100 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., v. 3191.

101 Raison dit à Christine à propos de sa brève adhésion aux arguments des ouvrages mysogines : « Tu ressembles le fol, dont la truffe parle, qui en dormant au moulin fu revestu de la robe d'une femme et au resveiller, pour ce que ceulx qui le moquoient lui tesmoignoient que femme estoit, crut mieulx leur faulx dis que la certaineté de son estre. » (*La Città delle Dame*, éd. Earl Jeffrey Richards, trad. italienne Patrizia Caraffi, Roma, Carocci, 2003, partie I, chap. 2, p. 46-48.) « Tu ressembles à ce sot dont l'histoire est bien connue, qui, s'étant endormi au moulin, fut affublé de vêtements de femme et qui, au réveil, ajouta foi aux mensonges de ceux qui se moquaient de lui en affirmant qu'il s'était transformé en femme, plutôt [qu'à la vérité de son être]. » (Christine de Pizan, *La Cité des dames*, trad. Thérèse Moreau et Éric Hicks, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1986.)

LA LANGUE DE CHRISTINE DE PIZAN : USAGES ET CONTRAINTES GÉNÉRIQUES

Gabriella Parussa

La syntaxe c'est l'homme, à plus forte raison
peut-être si cet homme est une femme¹.

Jan Gerard Bruins

Une étude fouillée et exhaustive sur la langue de Christine n'a pas été tentée jusqu'à aujourd'hui. Seules les introductions aux éditions critiques modernes de ses œuvres fournissent parfois des analyses des caractéristiques les plus marquantes de la langue de cette auteure. Quelques-unes des études systématiques ou partielles de la langue des XIV^e et XV^e siècles intègrent les œuvres de sa composition à leur corpus de textes, surtout depuis que ceux-ci font partie des données du DMF², sans pour autant que l'on réserve à la langue de Christine un traitement particulier.

Fait remarquable, les études ou les articles déjà anciens portant sur la langue de Christine de Pizan insistent souvent sur les spécificités de la syntaxe, du lexique, des graphies de cette auteure, spécificités qui sont souvent attribuées au fait qu'il s'agit d'une femme – qui n'a donc pas reçu la même formation qu'un clerc – ou bien à son origine étrangère. Selon les spécialistes, si la syntaxe de ses textes a « un mouvement lâche et brisé, une articulation cahoteuse et hérissée de *qui*, de *que*, de *combien* [...] »³ et si le style est « complexe et parfois obscur⁴ », c'est parce que Christine

- 1 *Observations sur la langue d'Eustache Deschamps et de Christine de Pisan*, Amsterdam, De Dordrechtsche Drukkerij, 1925, p. 138.
- 2 *Dictionnaire du moyen français*, en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- 3 Mathilde Laigle consacre quelques pages de son étude au style et à la langue de Christine (*Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion, 1912, voir en particulier p. 63).
- 4 *The Livre de la Paix of Christine de Pisan*, éd. Charity Cannon Willard, 's-Gravenhage, Mouton, 1958, p. 50.

ne fait qu'imiter le style des clercs du palais (notaires et secrétaires du roi) qui savent écrire des lettres, des contrats, des quittances plus que des textes littéraires. Lucy Mary Gay, auteure de l'une des rares études sur la langue de Christine, affirme que cette dernière était doublement conservatrice parce que poète et femme⁵, alors que Gilbert Ouy et Christine Reno attribuent le choix de certaines graphies, qu'ils croient rares en moyen français, à son origine italienne⁶. D'autres encore voient une relation entre les choix lexicaux et syntaxiques, par exemple l'emploi de diminutifs, et sa langue maternelle et/ou sa féminité⁷. L'altérité (femme/étrangère) permet donc d'expliquer les phénomènes linguistiques selon une opposition bien connue entre *raison* et *sentiment* : la femme penchant *naturellement* pour le deuxième. Femme et italienne, elle ne pouvait certes pas espérer atteindre la clarté et la rigueur de la syntaxe française, qualités qui seront considérées dans les siècles à venir comme l'essence même de cette langue.

44

Ces quelques exemples, pour anecdotiques qu'ils soient, prouvent qu'il reste encore un long chemin à parcourir avant que Christine soit reconnue à sa juste valeur parmi les écrivains de langue française. Pour que cela soit possible, il faudra que la langue et le style de Christine fassent l'objet d'une étude complète et détaillée portant sur toutes ses œuvres, en comparaison avec les œuvres de ses contemporains.

5 Lucy Mary Gay, « On the Language of Christine de Pisan », *Modern Philology*, VI, 1908-1909, p. 70.

6 Gilbert Ouy et Christine Reno évoquent, par exemple, la graphie *sanx* (pour l'adverbe *sans*) qui serait plus proche de l'adverbe italien *senza* (« Les hésitations de Christine : étude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pisan », *Revue des langues romanes*, 92/2, 1988, p. 265-293).

7 Jan Gerard Bruins, dans l'étude citée plus haut, lui a attribué la passion pour les diminutifs et pour les petits mots comme *où*, *y*, *en* : « femme, elle aime à manier ces jolis bibelot » (*Observations sur la langue d'Eustache Deschamps et de Christine de Pisan, op.cit.*, p. 137-138). Voir aussi l'article de Gaston Zink, « La phrase de Christine de Pisan dans *Le Livre du corps de policie* », dans Liliane Dulac et Bernard Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 383-395. Angus J. Kennedy, à propos du *Livre du corps de policie*, parle de style curial, ou notarial dont il souligne les phrases amples, complexes et tortueuses. Ce style curial n'exclut pas la passion, comme le rappelle Angus Kennedy en citant Gaston Zink (*Le Livre du corps de policie*, Paris, Champion, coll. « Études christiniennes », 1998, p. xxxviii-lx).

Cette modeste contribution n'a pas la prétention d'atteindre cet objectif, mais plutôt de faire avancer notre connaissance de la langue et du style de Christine par l'analyse d'une de ses œuvres au programme des agrégations de Lettres et de Grammaire de 2017 : *Le Livre du Duc des vrais amants*⁸. Étant donné l'étendue assez réduite du corpus (14 000 mots environ), notre analyse se focalisera sur la relation entre les contraintes linguistiques (la norme ou plutôt la grammaire implicite du français écrit du début du xv^e siècle) et les contraintes liées à la versification (rime et nombre de syllabes) et au genre textuel (dans ce texte, la forme *dit* et les nombreuses autres formes lyriques côtoient la lettre en prose).

Le texte du *Livre du Duc* nous est parvenu dans deux manuscrits composés dans des ateliers parisiens à peu près à la même époque (l'un entre 1406 et 1408, l'autre vers 1413-1414), vraisemblablement à partir d'un même original appartenant à Christine et qui n'était pas exempt de fautes (quelques fautes communes aux deux témoins le prouvent). Les deux manuscrits sont des originaux de présentation, réalisés avec soin, qui offrent parfois des corrections interlinéaires ou marginales. Si le texte est assez stable et l'édition moderne fiable⁹, il apparaît tout de suite évident qu'il ne s'agit pas du même copiste et que les graphies sont parfois différentes d'un manuscrit à l'autre (on retiendra, en guise d'exemple, les couples suivants dont le premier élément est la graphie du manuscrit Paris BnF 836 : *leece* / *leesce*; *demi* / *demy*; *joenne* / *jone*; *briefve* / *brieve*; *connilz* / *connin*). Ces différences invitent à la prudence, car l'on ne pourra pas formellement attribuer les graphies du texte à l'auteure; il est difficile, en effet, de mesurer la fidélité du scribe au modèle, étant donné que celui-ci ne nous est pas parvenu et que les deux manuscrits font état de deux systèmes graphiques similaires certes, mais pas identiques¹⁰.

8 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2013.

9 Nous avons utilisé l'édition de Dominique Demartini et Didier Lechat (Paris, Champion, 2013) qui reproduit le texte du manuscrit de Paris BnF fr. 836, tout en vérifiant ponctuellement la version donnée par l'autre manuscrit (Londres, BL Harley 4431), dont une transcription et une édition sont disponibles en ligne : <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>.

10 Un examen rapide des graphies a révélé que le copiste du manuscrit de Londres semble privilégier l'identité graphique à la rime : *feusse* : *musse*; *leece* : *tristece*; *desiroie* : *aroie*, alors que le copiste du manuscrit de Paris ne se soucie guère

UNE LANGUE ARCHAÏSANTE ?

Ceux qui se sont penchés sur les textes christiniens, dans le but de les éditer, voire de les traduire, ont souvent souligné le caractère archaïsant de la langue ; en effet, des occurrences extraites de ces textes sont souvent citées en tant qu'exemples d'un usage déjà en passe de disparaître. Toutefois, en quoi consiste ce penchant conservateur, est-il propre à Christine ou est-il partagé par d'autres auteurs de la même époque et, surtout, quels domaines de la langue concerne-t-il ?

Phonétique et graphies

46

Pour ce qui est de l'évolution phonétique, *Le Livre du Duc*, composé à l'orée du xv^e siècle, ne réserve pas de surprise par rapport à la diachronie du français. Il est possible de relever dans ce texte de nombreux cas de réduction des derniers hiatus, réduction attestée par la rime *receus : dessus* (v. 3307-3308) ou par les formes *congneu* (v. 2167), *eusse* (v. 1812), etc. Celles-ci côtoient pourtant des formes à hiatus conservé (*parceü / sceü*, v. 1661-1662) et témoignent de la coexistence de deux prononciations possibles également acceptées. D'autres rimes prouvent que la nasalisation de la voyelle est encore présente même quand la consonne qui suit est intervocalique : la rime *don n'ay / donnay* (v. 3101-3102) témoigne en effet de la double articulation nasale (de la voyelle et de la consonne) qui est encore courante à Paris au tout début du xv^e siècle : on prononce donc [dône] dans les deux cas. En revanche, une rime comme *ami / a mi* (v. 2199-2200) atteste de la faible nasalisation, voire de l'absence de nasalisation de la voyelle ouverte [a] à l'initiale suivie de consonne nasale explosive ; en effet, si *ami* se prononçait [âmi], la rime ne serait pas équivoque. Les alternances graphiques, à l'intérieur du manuscrit de base, du type *evellié* (v. 2092), *esvillast* (v. 2912), *honneur* (v. 3107), *onneur* (v. 3171), etc., ainsi que les nombreuses rimes *doubte / escoute* (v. 2101-2102), *esbatre / debatre* (v. 2219-2220), *ambedeux /*

de la rime pour l'œil (*fusse : muce ; leesce : tristece ; desiroie : aroye*) et mélange des graphies différentes. En revanche, ce copiste – qui suit peut-être le modèle auctorial – est particulièrement attentif à souligner l'exploit qui consiste à utiliser à la rime des homophones qui n'ont pas le même sens. Voir, à propos de la rime équivoque, note 29.

deulx (v. 2728-2729), *ditta / escripta* (v. 2357-2358), prouvent, si besoin était, qu'à l'époque du texte, les consonnes implosives, quelles qu'elles soient, ne se prononcent pas ou plus ; la lettre ne renvoie donc à aucun phonème. La langue écrite de ce manuscrit a les caractéristiques souvent critiquées du français de la fin du Moyen Âge : c'est une période pendant laquelle on écrit beaucoup de lettres consonnes en fin de syllabe, alors qu'on en prononce très peu : dans la majorité des cas la syllabe orale est ouverte en moyen français¹¹.

Morphologie

D'un point de vue morphologique, ce texte se situe à une période charnière qui voit aboutir la disparition de la déclinaison nominale et adjectivale et la transformation analogique des paradigmes verbaux. Qu'en est-il de ce phénomène dans *Le Livre du Duc des vrais amants* ?

Quelques rares formes de cas sujet sont attestées : *li estalons* CSsg. (v. 2097), *li sejours* CSsg. (v. 2876), *homs* en fonction de sujet (v. 2097), *Dieux* CSsg. en apostrophe (v. 2815), *liez, jolis* CSsg. (Lettre II, l. 31, p. 218) en fonction d'attribut du sujet. Le nom *Amours* est souvent serti d'un *-s* final, qu'il soit sujet du verbe ou COD. La moisson est peu importante et elle montre un système dans lequel la marque du CS peut encore apparaître sporadiquement par commodité (*estalons* et *sejours* sont à la rime avec des substantifs au pluriel *talons* et *jours* ; les trois occurrences de *homs* n'apparaissent qu'à la rime), par attraction dans une série (*liez, jolis et joyeux* ; *homs ravis*) ou bien parce que ces mots sont figés par la tradition littéraire (ce pourrait être le cas des adjectifs *liez* et *jolis* qui sont hérités de la tradition courtoise et bien attestés sous cette forme dans le DMF tout au long du XIV^e siècle et encore au début du XV^e siècle). *Dieux* et *Amours* en sont aussi un exemple éclairant, car ils apparaissent en dehors des rimes et portent une marque flexionnelle qui ne représente plus aucune fonction syntaxique particulière. De même, les deux seules

11 Voir à ce propos : Yvonne Cazal et Gabriella Parussa, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, Armand Colin, 2015 ; Bernard Cerquiglini, *Le Roman de l'orthographe. Au paradis des mots, avant la faute 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996 ; Claire Blanche-Benveniste et André Chervel, *L'Orthographe*, Paris, Maspéro, 1969 (nouv. éd. augm., 1978).

occurrences du déterminant défini *li* apparaissent dans la partie versifiée, alors que dans la prose on ne relève que la forme de cas régime *le*.

Pour ce qui est des bases et désinences verbales, ce texte révèle un état de langue où la variation domine, malgré une tendance à l'alignement analogique qui est déjà en œuvre. Les formes héréditaires d'imparfait du verbe *être* : *iere, iertlyere, yert*, alternent avec les formes de type *estoit, estoient*, qui finiront par s'imposer. Elles sont déjà moins nombreuses que celles de la série formée sur la base *est-*, mais elles sont encore présentes dans notre texte, quoiqu'exclusivement dans la partie versifiée. La même alternance peut être remarquée pour les bases des autres verbes au présent de l'indicatif, car, dans *Le Livre du Duc*, on relève des formes anciennes comme *suppli, pri, sui* à côté des formes issues d'une réfection analogique comme *supplie, prie, suis*, etc. Le plus souvent, cette variation entre formes anciennes et formes plus récentes est exploitée pour satisfaire les exigences de la versification (mètre ou rime), même si elle n'est pas exclue des parties en prose où l'auteur et/ou le copiste aurait pu réduire facilement les dissemblances. Pourquoi, en effet, maintenir des formes anciennes comme *aim, mercy, pri / pry et suy* à côté des formes plus récentes avec une terminaison de PI analogique *-e* ou *-s*, du type *aime, mercie, prie et suis*? Quand certaines de ces formes sont à la rime ou dans la partie versifiée, elles peuvent être attribuées à l'auteur plutôt qu'au seul scribe (*aim* et *aime* n'ont pas le même nombre de syllabes). Présente aussi dans la prose, cette variation est le propre d'un état de langue que l'on retrouve sous la plume d'autres auteurs contemporains, et on pourrait même aller jusqu'à formuler l'hypothèse qu'elle constitue une qualité spécifique de la langue littéraire du début du xv^e siècle¹². Non encore régie par des règles grammaticales explicites, cette langue reproduit un foisonnement de formes toutes autorisées, certaines plus anciennes, d'autres plus modernes.

12 On peut lire, à ce propos, Elena Llamas Pombo, « *Variatio delectat* : variation graphique et écriture du nom propre dans le *Roman de la Rose* (manuscrits des xiv^e et xv^e siècles) », dans Angel González Doreste et Maria del Pilar Mendoza-Ramos (dir.), *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives sur le Roman de la Rose*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2011, p. 183-208.

Ce sont probablement les mêmes raisons qui ont poussé Christine de Pizan à faire une large place aux formes dites « régionales » (en particulier, picardes) des déterminants possessifs : *vo / no*, ainsi que de la forme *mi* pour le pronom personnel tonique (dont la forme courante en français central est *moi*). Attestées uniquement dans la partie versifiée de l'extrait au programme, ces formes représentent sans doute aussi une « commodité rythmique¹³ ». Bien qu'elles soient picardes, les formes de possessif devaient être raisonnablement répandues et parfaitement comprises à Paris pour que Christine ait pu les utiliser dans un manuscrit qui n'est pas destiné à un public picard ; elles sont d'autant plus lisibles qu'elles constituent – avec les pluriels *vos, voz/nos, noz* – un paradigme suffisamment transparent, dans lequel la forme de pluriel est obtenue par l'ajout du morphème *-s* (*vo/vos*).

UNE CONSCIENCE AIGUË DES CLIVAGES GÉNÉRIQUES

On l'a suffisamment montré, et ce pour de nombreux auteurs du Moyen Âge, le choix de la forme versifiée pousse les écrivains à retenir des formes plus rares, archaïsantes pour les exigences strictes de la mesure du vers et de l'identité phonique (et, éventuellement, graphique) à la rime. Cependant, quand on regarde de près les textes en vers du xv^e siècle, il paraît évident que les besoins de la métrique et de la rime ne permettent pas de tout expliquer. Les auteurs peuvent assez facilement obtenir une syllabe de plus ou de moins ou une rime satisfaisante sans pour autant avoir recours à des formes obsolètes ou rares.

Le système des démonstratifs dans ce texte montre que la distinction vers-prose régit le choix de certaines formes à l'intérieur du paradigme tout entier. On sait en effet que la forme *cil*, devenue majoritairement pronominale, va connaître une chute brutale en MF, à partir de 1400-1430. Toutefois, notre texte contient 28 occurrences de cette forme (12 dans la partie au programme), toujours pronom singulier (le pluriel étant *ceulx*, voire *ceulz*), qui peut être sujet, mais aussi COD

13 Christiane Marchello-Nizia, *La Langue française aux xiv^e-xv^e siècles*, Paris, Nathan, 1997, p. 178.

et COI, et qui alterne avec la forme plus longue *celluil/celluy* dans ces mêmes fonctions.

Ce qui est intéressant dans la distribution des formes à l'intérieur du texte, c'est que la forme *cil* n'apparaît que dans la partie versifiée, à une exception près (sur 28 occurrences, on ne relève que « cil qui met le feu en sa maison », Lettre V, l. 161, p. 342). Les exigences de la métrique ne peuvent pas à elles seules expliquer cette nette séparation, car l'isométrie peut être obtenue facilement par l'adjonction ou l'élimination d'un autre monosyllabe. La forme qui est en expansion – et qui se maintiendra dans les années qui suivront – est attestée aussi bien dans le vers que dans la prose, alors que la forme ressentie comme plus archaïsante apparaît presque exclusivement dans la partie versifiée.

50

De la même manière, les formes préfixées du type *ycelle, icellui*, n'apparaissent que dans la prose (à une exception près, dans la partie qui n'est pas au programme : *pucelle / ycelle*, v. 141-142). Ces formes, fréquentes dans les textes juridiques et administratifs en prose, fonctionnent comme des « hyper-démonstratifs » et renvoient à un référent déjà mentionné et souvent repris aussi par un relatif; à cela s'ajoute parfois une valeur thématique. Leur présence dans la prose n'est donc pas surprenante, car ces formes permettent d'établir des relations plus fermes et évidentes entre les éléments de la phrase – souvent longue et complexe – qui caractérisent la prose de ce début de xv^e siècle.

On pourrait formuler la même remarque pour les formes longues de relatifs : *lesquel(le)s, ouquel, duquel, esquelles*, etc. Les 17 formes relevées dans la partie au programme se trouvent exclusivement dans la prose, où elles peuvent fonctionner à la fois comme marqueurs de thématique, grâce à leur valeur anaphorique, et comme connecteurs interphrastiques¹⁴.

Il semble donc évident que Christine de Pizan, dans la partie en prose, prend soin de construire des chaînes référentielles, de relier les éléments

14 Annie Kuyumcuyan, « *Lequel* outil de reprise : parcours d'un indéfini », dans Céline Guillot, Bernard Combettes, Alexei Lavrentiev, Évelyne Oppermann-Marsaux et Sophie Prévost (dir.), *Le Changement en français. Études de linguistique diachronique*, Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, p. 209-224.

éloignés par l'ampleur des phrases que la mise en page à longues lignes contribue à séparer visuellement, beaucoup plus que dans les vers heptasyllabiques qui empilent les mots sur de courts bâtons textuels. Si, dans la prose, les propositions s'imbriquent les unes aux autres dans de longues séries de principales et de subordonnées, les relatifs, les démonstratifs à forme longue, ainsi que d'autres éléments anaphoriques et cataphoriques permettent de marquer les relations entre les éléments et d'aider le lecteur à construire le sens. Christine semble beaucoup plus consciente des contraintes liées à la forme du texte qu'on a pu l'affirmer jusqu'ici : si la prose présente des éléments absents dans la partie versifiée, c'est que la fonction de ces éléments doit correspondre à un besoin particulier, lié au déploiement de la phrase sur les longues lignes de la colonne ou de la page de texte¹⁵.

Ordre des mots

D'après les études sur la syntaxe du moyen français, vers la fin du xiv^e siècle, l'ordre des mots majoritaire dans la phrase assertive principale ou indépendante est clairement VO, selon des schémas qui peuvent varier : XVO, SVO, SproVO¹⁶. Cet ordre est encore plus fréquent et précoce en proposition subordonnée. Les constructions les plus anciennes avec l'objet nominal antéposé au verbe, voire au verbe et au sujet, sont devenues rares, mais la simple inversion VS en présence d'un élément initial tonique est encore bien attestée¹⁷.

La prose christiniennne correspond assez bien aux schémas ci-dessus : les cas d'inversion du sujet sont attestés si la première place est occupée par l'adverbe de phrase *si* ou par un autre élément tonique. Ce n'est donc pas

¹⁵ Nous reviendrons sur cet aspect dans la partie qui suit, consacrée à l'ordre des mots.

¹⁶ Comme il est d'usage, dans les sigles utilisées, les lettres S, V, O renvoient respectivement à *Sujet*, *Verbe*, *Objet* et X renvoie à complément circonstanciel ou adverbe. Spro désigne un *Sujet pronominal* et On un *Objet nominal*.

¹⁷ Sur l'ordre des mots en moyen français, voir Christiane Marchello-Nizia, *L'Évolution du français : ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, 1995 ; Claude Buridant, « Les résidus de l'ordre OV en ancien français et leur effacement en moyen français », *Romania*, 108, 1987, p. 20-65 ; et Bernard Combettes, *Recherches sur l'ordre des éléments de la phrase en moyen français*, thèse de l'Université de Nancy, 1988.

dans l'agencement des éléments de l'énoncé que la langue de Christine se distingue de celle de ses contemporains¹⁸.

En revanche, si l'on compare les résultats obtenus par l'analyse de la prose avec la structure syntaxique des parties versifiées, on remarque que Christine de Pizan joue constamment, dans celles-ci, avec l'ordre des éléments (mots ou propositions), en choisissant très souvent des structures marquées, anciennes ou rares¹⁹. Consciente que l'écart par rapport à l'ordre habituel des éléments attribue à la poésie un rythme tout à fait particulier, Christine n'hésite pas à utiliser des tournures devenues très rares, voire non attestées dans la prose en moyen français, comme l'ordre OnVS ou OnV dans les phrases déclaratives (principales ou indépendantes) : « Tout ce sermon me notterent / Mes parens » (v. 3381-3382), « ame et corps abandonne / A vo vouloir » (v. 2285-2286), « Excusacion en l'heure trouva » (v. 2542), « Lors la nouvelle / De mes lettres lui nonça » (v. 2338-2339), parfois même avec le Spro exprimé « Mercy je vous crye » (v. 2292). On relève le même type de structure syntaxique en subordonnée : « quant vo venue savra » (v. 2216), « puis que le seigneur et maistre / N'a trouvé » (v. 2575-2576) – ce qui est encore plus marqué, car c'est dans les subordonnées que s'installe le plus rapidement l'ordre actuel SVO²⁰.

52

18 Pour une contribution récente sur la syntaxe de la prose de Christine de Pizan, voir : Andrea Valentini, « La syntaxe du *Livre des epistres du Debat sur le Rommant de la Rose* de Christine de Pizan à la lumière de la typologie linguistique », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 132/2, 2016, p. 378-415.

19 La rareté de ces tournures dans la prose n'a pas de quoi étonner et n'est pas une caractéristique de la langue christinienne, car, sur ce point, la différence entre vers et prose est déjà évidente dans des textes en AF (Peter Rickard, « The Word-order object-verb-subject in Medieval French », *Transactions of the Philological Society*, 1962 [1963], p. 1-39 et p. 37-38 en particulier ; C. Marchello-Nizia, *L'Évolution du français*, op. cit., p. 84-90). Si les linguistes privilégient l'étude de textes en prose (voir, à ce propos, ce qu'en disait déjà Robert Léon Wagner en 1949, « En marge d'un problème de syntaxe (l'ordre de phrase sujet + verbe) », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale à Ernest Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, p. 53-62), c'est qu'ils sont conscients que l'une des caractéristiques principales de la langue poétique est justement soit de s'écarter de l'ordre des mots le plus fréquent, soit de privilégier des structures déjà anciennes, voire archaïsantes. Nous avons volontairement choisi d'analyser l'ordre des mots dans la partie versifiée du texte afin de pouvoir mettre au jour ce qui oppose les deux formes pour un seul et même auteur.

20 En moyen français, dans les subordonnées relatives et dans les autres subordonnées l'ordre SV est déjà nettement majoritaire (proche de 90%), d'après les relevés de Christiane Marchello-Nizia (*La Langue française aux XIV^e-XV^e siècles*, op. cit., p. 414).

Le même phénomène peut s'observer au niveau de la phrase complexe. C'est dans les vers, en effet, que l'on trouve une distribution plus fréquente des propositions subordonnées avant la phrase principale, même si, dans les lettres en prose, l'antéposition d'une subordonnée est aussi possible. C'est aussi uniquement dans la partie versifiée que la parataxe est encore possible, ainsi que la juxtaposition : « ce message / Est loyal, je vous affie » (v. 2190-2191) ; « Si soit joyeux et haitiez, / Ce dites a vostre ami » (v. 2198-2199).

De la même manière, si l'on se place au niveau du syntagme, l'inversion de l'ordre attendu des éléments composant le syntagme verbal et nominal est massivement appliquée par Christine dans le vers. Ainsi, on relève dans *Le Livre du Duc* des structures du type *part. passé + auxil., déterminant + déterminé, adjectif + nom*, etc., autant d'inversions par rapport aux attentes des lecteurs/auditeurs de l'époque, alors que la prose exhibe majoritairement l'ordre inverse de ces mêmes constituants, qui va devenir l'ordre canonique en français moderne.

Ce que cette brève analyse permet de mettre au jour, c'est que Christine, en tant que poétesse, est parfaitement consciente des caractéristiques essentielles de la langue de la poésie : renversement de l'ordre non marqué des éléments, ruptures de toute sorte dans les constructions syntaxiques, parce que, dans le vers, la langue achoppe ou, comme l'a justement fait remarquer Jacqueline Cerquiglini, « la poésie ne coule pas [...], elle bute²¹ ». D'où l'utilisation de structures déjà archaïsantes dans le but non pas tant de faire ancien que de mettre à profit toutes les ressources de la langue afin de provoquer la surprise chez le lecteur, en anticipant un élément comme l'objet, voire en retardant le plus possible l'apparition du sujet, en poussant jusqu'à morceler l'unité des syntagmes en renversant l'ordre des éléments.

21 Cf. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « « Des emplois seconds de la rime et du rythme dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles », *Le Moyen français*, 29, « La rime et la raison », 1991, p. 21-31.

Lexique

54 Un examen rapide du lexique utilisé par Christine n'a pas mis au jour de caractéristiques particulières au texte ou à notre auteure. Si une forme archaïque ou rare apparaît de temps en temps, si un mot régional est utilisé dans ce texte, cela peut être expliqué, le plus souvent, par les exigences de la rime. Ainsi peut-on attribuer les quelques occurrences du mot *fie* (français moderne *fois*), plus rare en moyen français que la forme *fois*, à la nécessité de rimer avec la forme *fie* du verbe *fier*; la richesse de la rime peut aussi expliquer la présence d'une forme du verbe *groucer* (v. 2340), du mot *ressie* (v. 2240) pour désigner le goûter, du verbe *assouagier* (v. 2274), de la locution, rare en moyen français, *tout a esture* (v. 2558), ou encore, dans la partie initiale du texte d'un mot tout aussi rare comme *entulle* (v. 544). La conséquence de cette recherche propre aux besoins de la rime implique donc une plus grande richesse du vocabulaire de la partie versifiée et peut-être aussi cet aspect plus archaïsant de la langue du vers. Comme pour la morphologie et pour les graphies, les vers font une place bien plus importante à la variation diachronique et diatopique : vieux mots et régionalismes sont ainsi admis, alors qu'ils sont absents de la partie du texte rédigée en prose²².

Il serait intéressant d'identifier la source à laquelle puise Christine pour enrichir le vocabulaire de ses œuvres, et l'on pourrait légitimement s'attendre à ce que, au moins dans ce domaine, la langue de Christine trahisse son origine italienne. Il faut toutefois reconnaître qu'aucune des études menées jusqu'à aujourd'hui n'a pu mettre en évidence de manière convaincante une influence de la langue maternelle sur le français écrit de cette auteure. Dans le texte dont il est question ici, seuls les mots *fie*, *toutefie* (italien ancien *fia*, *fiata*, *tuttafiata*) et le verbe *re(s)pondre*, au sens de « cacher » (it. *riponere*) pourraient représenter des échos de la langue

22 Nous avons eu l'occasion de constater, dans d'autres textes de la même époque, une variation graphique plus importante à la rime (Yvonne Cazal et Gabriella Parussa, « Orthographe pour l'œil, pour l'oreille ou pour l'esprit ? Quelques réflexions sur les choix graphiques à la rime dans deux manuscrits du 15^e siècle », dans Alexei Lavrentiev [dir.], *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français : ponctuation, segmentation, graphies*, Chambéry, Université de Savoie, 2007, p. 107-127).

maternelle; pourtant, tout en étant assez rares en moyen français, ils sont aussi attestés chez deux poètes connus par Christine: Guillaume de Machaut et Jean Froissart. Il est donc impossible de savoir s'il s'agit d'un italianisme ou d'un souvenir de ses nombreuses lectures. Nous ne retiendrons donc ici que la recherche d'un lexique rare de la part de Christine, notamment dans la partie versifiée.

LE STYLE DE CHRISTINE OU LA RECHERCHE DE LA DIFFICULTÉ

Dans l'*explicit* du *Livre des Duc des vrais amants*, Christine affirme avec fierté avoir réussi à composer une œuvre entière en rimes léonines, un exploit dont elle souligne la difficulté (« de si forte forge / Ne sçay », v. 3563-3564), mais aussi le caractère extraordinaire, car cette rime permet de mieux faire ressortir la qualité du travail du versificateur, son *escience*. Christine s'adresse aux *ditteurs* qui liront son livre, donc aux poètes, professionnels de l'écriture versifiée, qui seront à même de juger de la particularité de cet exploit. Écrire en vers est un *labour* pénible et à tel point ardu que, pour introduire un long passage en prose à la fin de la quatrième partie du *Livre de la Mutacion de Fortune* (qui compte 23 636 vers), Christine prétexte une fièvre qui l'a empêchée de mener à bien ce travail délicat et difficile²³.

Le texte tout entier du *Livre du Duc* témoigne de cette recherche continuelle de Christine non seulement pour obtenir des rimes riches, voire très riches, mais aussi pour varier la structure versifiée de son texte: on y trouve en effet des rimes plates, croisées, enchaînées et des formes aussi variées que la ballade, le virelai et le rondeau²⁴. Si Christine a suivi en cela ses devanciers et ses contemporains et principalement Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps et Jean Froissart, elle a certainement aussi consulté des traités de rhétorique qui circulaient à l'époque et qui

23 « Or le couvient cy excuser / Un petit, car ne puis muser / A rimer, pour fievre soubdaine / Qui m'a seurpris, dont suis en peine. / [...] Pour mon ouvrage haster, / Mettray ma prose en la maniere / Que mot a mot l'escrí plainiere » (*La Mutacion de Fortune*, éd. Suzanne Solente, Paris, Picard, t. 2, 1959, v. 8731-8738).

24 Voir les tableaux des formes fixes avec leurs schémas rimiques (*Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. cit., p. 75-79).

offraient une typologie des rimes (pauvres, riches, léonines, équivoques, etc.) et des formes fixes²⁵.

Toutefois, c'est précisément dans ses choix poétiques qu'elle se différencie de manière évidente de ses modèles et de ses contemporains, dans le but de créer une nouvelle manière de composer des poèmes, comme l'avaient fait, par le passé, des poétesses telles que Cornificia, Sapho et Proba dont elle chante les louanges dans *La Cité des dames* en les qualifiant à tour de rôle de *souveraine* et/ou *soubtille*. Tout en s'appuyant parfois sur des modèles masculins, comme Virgile, les trois femmes ont réussi l'exploit digne de louange de s'instruire en lisant, mais aussi de mettre les mains à la plume et de rimer et composer « tant magistralement que nul home ne peust mieulx²⁶ ». Au sujet des poèmes de Sapho, Christine rappelle en effet qu'ils sont devenus « lumiere et exemple a ceulx qui sont venus après de parfaitement dictier et faire ». N'est-ce pas là aussi le but poursuivi par Christine en ce début du xv^e siècle ? Les mots qu'elle emploie pour parler des poétesses de l'Antiquité font écho à ses affirmations de principe dans l'ensemble de son œuvre poétique, et notamment dans l'*explicit* que nous venons de citer plus haut.

56

Une analyse plus précise de la manière de « dictier » de Christine s'impose. Elle a déjà été tentée, à plusieurs reprises, par les éditeurs de ses œuvres versifiées, même si les appréciations n'ont pas toujours été positives. Nous nous limiterons, dans le cadre forcément réduit de cette étude, à fournir quelques pistes pour apprécier l'originalité et la richesse du travail de composition de la poétesse Christine.

L'une des caractéristiques qui saute aux yeux de tout lecteur moderne est la manière dont la fin du vers vient briser la syntaxe de la phrase. Au lieu d'utiliser la fin du vers comme frontière syntaxique, à l'instar de beaucoup d'autres auteurs du Moyen Âge et comme elle le fait souvent

25 Parmi les traités que Christine a pu connaître, nous rappelons surtout : *L'Archiloge Sophie* de Jacques Legrand (éd. Evencio Beltran, Genève, Droz, 1986) et *L'Art de dictier* d'Eustache Deschamps (dans *Œuvres complètes*, éd. Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, t. VII, 1891, p. 266-292).

26 *La Cité des dames*, Londres, BL Harley 4431, f. 311r ; pour une édition moderne, on consultera *La Città delle dame*, éd. Earl Jeffrey Richards, trad. it. Patrizia Caraffi, Milano/Trento, Luni, 1997, p. 154-160.

dans d'autres textes versifiés, Christine expérimente ici quelque chose de nouveau. Elle a en effet clairement essayé de pratiquer le plus souvent possible des coupes à la rime qui brisent la syntaxe de la phrase et de la proposition, en séparant, par exemple, un verbe de son COD : « dont aiez / Desplaisir » (v. 2800-2801) – qui se retrouve ainsi en position de rejet –, mais qui touchent aussi à la cohésion du syntagme nominal ou verbal. Les enchaînements ne sont pas rares qui séparent en deux les formes verbales composées comme : « car eveillié Jalousie / A contre moy » (v. 2093-2094), l'adverbe de son complément « Il a tant / De pitié » (v. 2138-2139), ou la préposition de son complément « de joye eü moult a / Mon cuer », voire l'article du nom « a la / Belle parla » (v. 2025-2026) ou les déterminants (article et adjectif) du nom « la tres claire / Luour » (v. 2013-2014). Christine va encore plus loin et propose des rimes brisées ou par tmèse, qui sont assez rares en moyen français, dans lesquelles la coupe rimique passe au milieu d'un mot, comme dans « ce present a- / Voye chier » (v. 2384-2385)²⁷. L'identité des sons à la rime et la pause qui devait être respectée à l'oral provoquent une rupture à l'intérieur du lexème et donc un effet surprenant et déconcertant qui ne devait pas laisser indifférents les lecteurs et auditeurs de ce dit.

Convaincue, comme Brunet Latin, que « la voie de prose est large et plenièr²⁸ » (elle utilise ce même adjectif *plainière* dans le passage de la *Mutacion de Fortune* cité plus haut en note : « mot à mot l'escr plainière »), Christine lui oppose le vers, un sentier étroit qui modifie la syntaxe et la prosodie attendues et crée l'écart par rapport au « mot à mot ». Cette manière de versifier est nouvelle en ce qu'elle désémantise et resémantise les énoncés par des échos, des pauses et une élocution inattendus.

À la recherche de cette discordance entre coupure à la rime et syntaxe, Christine ajoute la volonté de rimer richement, de faire rimer non

27 Sur ce phénomène, voir notre article « “Le bel stille de leur mettres et proses”. Caractéristiques et modèles de l'écriture christiniennne », dans Sophie Albert et al. (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglino-Toulet*, Paris, Champion, 2015, p. 757-758, ainsi que la bibliographie qui y est citée.

28 Brunet Latin, *Li Livres dou tresor*, éd. Francis J. Carmody, Berkeley, UNiversity of California Press, 1948 [Genève, Slatkine Reprints, 1998], p. 327.

seulement la voyelle tonique, mais une syllabe toute entière, voire plus. La rime dite léonine à laquelle elle fait allusion dans l'*explicit*, s'accompagne d'un nombre très important de rimes dites équivoques où un mot rime avec un homophone ou un ensemble d'éléments qui ont le même son, mais un sens différent²⁹. *Le Livre du Duc* fait une place de choix à ce type de rime difficile, qui mobilise l'intelligence de celui qui écoute ou lit les vers, car l'homophonie va de pair avec une variation de sémantisme. En voici quelques exemples :

58

lui fait chiere / moult a chiere (v. 2227-2228) (où le substantif *chiere* –
i.e. le visage, la mine – rime avec l'adjectif *chère*)
a sa cordele / l'accord d'elle (v. 2256-2257)
a l'encontre / cil l'encontre (où une locution adverbiale rime avec une
forme verbale)

Parfois, il peut même s'agir du même mot, mais pris dans deux acceptions différentes, comme dans :

Que ne le veïst l'espie
Et quant seroit ceste espie (v. 2119-2120)

Le mot *espie* (au sens d'*espion*) est à la rime avec ce même mot *espie*, pris dans le sens de « fait d'espionner », de « vigilance ».

Même si, dans de nombreux cas, la richesse de la rime repose sur des rapprochements plus faciles entre deux formes dont l'une est issue de l'autre par préfixation *mettray / entremettray* (v. 2165-2166), *asseüre / seüre* (v. 2496-2497) ou bien entre deux lexèmes formés sur le même suffixe, du type *entierement / chierement* (v. 2692-2693), la recherche de la rime équivoque est constante dans ce dit. Certaines de ces rimes sont dignes des raffinements des grands rhétoriciens de la fin du xv^e siècle : *secret taire / secretaire* (v. 2351-2352), *la nuit / m'anuit* (v. 2884-2885).

29 La définition donnée par le DMF concerne la rime équivoque et rétrograde ; les définitions données par les traités de rhétorique des xiv^e et xv^e siècles font plutôt référence à un nombre encore plus important de sons identiques, qui doit s'allier à une différence sur le plan sémantique (voir, par exemple, J. Legrand, *L'Archiloge Sophie*, éd. cit., p.142 : « la meilleur rime qui soit c'est par equivoques, pour tant que les dictiones equivoques sont du tout semblables, non obstant qu'elles aient diverses significacions »).

On remarquera que parfois la graphie vient souligner, pour l'œil, la différence de sens : *tache* (souillure) / *tasche* (français moderne « tâche ») (v. 2850-2851) ; même là où le lexème à la rime est absolument le même, comme les formes du même verbe *advenir* dans : *advient* (advenir) / *avient* (v. 2908-2909), l'altérité graphique marque la distinction sémantique : « arriver » et « parvenir ».

UN « STYLE CLERGIAL³⁰ ? »

Si l'étude des parties versifiées a permis de mettre en évidence la langue et le style poétiques de Christine, cela ne signifie pas pour autant que la prose de cette auteure ne fasse l'objet d'un travail particulier ou qu'elle soit une simple imitation de la langue telle qu'elle était parlée. Bien que les traités de rhétorique n'accordent pas de place à la description des caractéristiques propres à la prose, les auteurs qui, à l'orée du xv^e siècle, choisissent cette forme d'expression, montrent tous un soin particulier dans l'organisation de la syntaxe de la phrase qui obéit à des règles implicites liées probablement au genre textuel.

Quand on cherche à définir les éléments saillants de la syntaxe des lettres en prose du *Livre du Duc des vrais amants*, plusieurs caractéristiques sautent aux yeux du lecteur, qu'il soit familier ou non avec la syntaxe de la phrase en moyen français. Comme il a déjà été souligné plus haut dans cette étude, la prose se caractérise par un ordonnancement des éléments non marqué du type SVO ou VO, ou encore *déterminé + déterminant, aux. + part. passé, nom + adjectif*, etc., ce qui correspond aussi à la tendance évolutive générale du français. Cependant, ce qui frappe plus particulièrement, à la lecture des lettres, c'est la présence massive d'éléments thématiques en début d'énoncé. En plus de quelques rares objets nominaux en tête de proposition et des formes longues des démonstratifs et des relatifs (du type *icelui* et *lequel*), la prose christinienne met en œuvre d'autres procédés comme, par exemple, la

30 L'expression est utilisée par Christine elle-même et elle a été empruntée par certains critiques pour désigner le style de la chancellerie royale. Voir note 35.

locution prépositionnelle *quant est de, quant à + substantif ou infinitif*³¹ ou même le simple *à + infinitif*: « Et a dire “je feray un homme vaillant”, certes je dis que c’est trop grant folie » (Lettre V, l. 143-144, p. 342) ou encore la dislocation d’un élément repris à l’intérieur de l’énoncé par un pronom personnel, qui deviendra l’un des procédés les plus employés en français moderne en remplacement de l’ordre OV devenu impossible: « les servans [...] cuidiez vous, par vostre foy qu’ilz s’en taisent [...]? » (Lettre V, l. 229-231, p. 348).

Par ce biais, l’auteure montre au lecteur le chemin pour la construction du sens, la thématization forte assurant le passage de l’information³²; en outre, dans ces lettres, celui/celle qui écrit reprend parfois les allégations produites par le correspondant dans une lettre précédente, afin d’y répondre point par point. C’est ainsi que fonctionne l’argumentation christinienne qui n’est pas, comme on a voulu l’affirmer, un amas de subordonnées et principales dans un désordre qui correspondrait à la passion typiquement féminine³³, opposée, cela va sans dire, à la rationalité masculine de ses prédécesseurs et contemporains, mais plutôt une prose construite pas à pas, qui veut tout contenir, préciser afin d’instruire son lecteur. Une prose didactique qui n’oublie pas de mettre en scène, dans une sorte de dialogue perpétuel, toutes les voix,

60

31 Sur ce syntagme prépositionnel, voir Sophie Prévost, « *Quant à X et à propos de X* du XIV^e au XVI^e siècle. Émergence de deux marqueurs de topicalisation », *L’Information grammaticale*, 118, juin 2008, p. 38-43.

32 Sur la thématization et/ou la topicalisation des énoncés en moyen français, en plus des travaux sur l’ordre des mots cités notes 16 et 17, voir les articles de Bernard Combettes: « Ordre des mots, types de textes, diachronie: topicalisation de la subordonnée en moyen français », *Verbum*, 12/4, 1989, p. 339-346; « Thématization et topicalisation: leur rôle respectif dans l’évolution du français », dans C. Guimier (dir.), *La Thématization dans les langues*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 231-245; et « Évolution des structures thématiques en moyen français », dans Anne Vanderheyden, *et al.* (dir.), *Texte et discours en moyen français*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 35-46.

33 « Christine de Pizan a beau rivaliser avec les doctes sur le terrain des idées, elle n’en est pas moins femme, émotive et passionnée. » (G. Zink, « La phrase de Christine de Pizan dans le *Livre du corps de policie* », dans Liliane Dulac et Bernard Ribémont [dir.], *Une femme de lettres au Moyen Âge*, op. cit., p. 388.) Malgré la finesse des observations de Gaston Zink sur la syntaxe de la phrase christinienne et sur le souci pédagogique de cette auteure, ce type d’explication n’est plus acceptable aujourd’hui.

parfois discordantes, qui se sont déjà exprimées, dans le but d'amener le lecteur à privilégier l'une de ces voix, dont le point de vue est défendu par une syntaxe à la fois englobante et répétitive qui fait une place à la polyphonie³⁴.

On a souvent reproché à Christine de Pizan d'avoir appris à écrire en suivant les enseignements de son époux, Jean du Castel, notaire du roi ; elle aurait donc suivi le modèle de la prose des actes officiels de la chancellerie royale. Ce que l'on a appelé « style curial » et de manière inexacte, « style clergial »³⁵, a fait l'objet de nombreuses critiques et a été désigné comme lourd, alambiqué, voire grossier. S'il est vrai que, en comparaison avec d'autres textes narratifs en prose de la fin du XIV^e siècle, le style christinien apparaît d'emblée plus complexe et plus « cahotant », des études sur la syntaxe des auteurs de textes argumentatifs du début du XV^e siècle révèlent de nombreuses ressemblances avec la prose de Christine de Pizan³⁶.

En conclusion de cette étude, il convient de résumer les caractéristiques les plus saillantes de la langue de ce prosimètre. Bien qu'il s'agisse d'un échantillon assez homogène et représentatif de la langue du début du XV^e siècle, notre analyse a révélé qu'il existe au moins deux systèmes linguistiques différents en fonction de la forme (vers ou prose) et du genre textuel (lyrique ou lettre personnelle). Sans faire partie des clercs de l'Université ou des notaires du Palais, Christine a su se forger des styles différents en fonction de la visée du texte, tout en suivant les modèles proposés par ses prédécesseurs et contemporains : Nicole Oresme, Pierre

34 Sur la polyphonie discursive dans les œuvres de Christine de Pizan, voir Gabriella Parussa, « Stratégies de légitimation du discours autorial : dialogie, dialogisme et polyphonie chez Christine de Pizan », *Le Moyen Français*, 75, 2014, p. 43-65.

35 En effet, quand Christine parle de « style clergial », elle fait référence au tutoiement que les humanistes pratiquent dans leurs échanges épistolaires (« Lettre à Eustache Morel », Londres BL, Harley, 4431, f. 255v).

36 Voir, en particulier, B. Combettes, « Le topique comme constituant périphérique : aspects diachroniques », *Travaux de linguistique*, 47/2, 2003, p. 137-161, et Bernard Combettes et Sophie Prévost, « Évolution des marqueurs de topicalisation », *Cahiers de praxématique*, 37, 2001, p. 103-124.

Bersuire et Simon de Hesdin, pour la prose, Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Eustache Deschamps, pour la poésie³⁷.

Au lieu d'attribuer un peu rapidement les particularités de son style à sa féminité ou à son origine italienne, il faudrait mener d'abord une analyse comparée de ses écrits et de ceux de ses contemporains pour déceler les vraies spécificités du style christinien. Pour l'instant, contentons-nous d'affirmer qu'elle fait preuve de plus d'audace et de plus de liberté que les autres auteurs connus par rapport aux normes implicites qui régissent le fonctionnement de la langue littéraire. D'une part, en effet, dans ses vers, elle pousse plus loin la recherche de la complexité, afin de créer un effet de surprise chez le lecteur/auditeur : surprendre l'œil, l'oreille et l'intellect par des mots et des formes rares, archaïsantes, par des achoppements et des entorses à la syntaxe attendue. D'autre part, la prose répond à un objectif complètement différent : convaincre et éduquer par une argumentation serrée fondée sur la reprise et la répétition. La prose se doit d'être didactique et efficace en montrant les marques de son organisation interne : subordonnants, coordonnants, éléments anaphoriques et/ou thématiques, etc. Au risque de se perdre dans les méandres de son argumentation, Christine veut évoquer la totalité des points de vue afin de prévenir toute objection³⁸.

La conscience générique que nous avons essayé de mettre au jour dans cette brève étude prouve que Christine n'a pas seulement intégré les remarques des théoriciens sur les différences essentielles entre la forme vers et la forme prose, mais qu'elle sait aussi façonner la langue littéraire afin d'atteindre des buts différents : informationnel, esthétique, didactique et moral. Si le vers lyrique courtois envoûte par son étrangeté,

37 Nous ne citons ici que les plus connus, les sources et les modèles de Christine étant extrêmement nombreux.

38 Il faut reconnaître que, dans la partie en prose du texte au programme des agrégations de Lettres et Grammaire 2017, on relève quelques ruptures de construction et des énoncés dont le sens n'est pas clair et pour lesquels il faudrait peut-être envisager une autre ponctuation (par ex. p. 334, l. 24-32 ; p. 338, l. 77-80 ; p. 340, l. 106-111). Toutefois, on sait aussi que Christine de Pizan travaillait vite et ne relisait pas toujours (ou trop rapidement) les originaux de présentation qui étaient préparés sous son contrôle. Les textes dont on possède plusieurs versions originales prouvent qu'elle revenait parfois sur ce qu'elle avait déjà écrit pour modifier certains passages en vue d'une clarification de l'énoncé.

la prose – qui dénonce précisément la courtoisie et ses faux-semblants – fait appel à une construction syntaxique dense et recherchée dont la visée principale est pédagogique : mettre en jeu les discours et les opposer pour montrer la vérité. Ces modes langagiers différents sont les deux facettes d'une même médaille et le linguiste se doit de les analyser distinctement, bien qu'ils permettent tous les deux d'appréhender un état de langue, celui du moyen français à l'orée du xv^e siècle.

Michel de Montaigne

Essais, livre III

« JE » ET LA MATIÈRE DU LIVRE : L'ÉNONCIATION DANS LES *ESSAIS*¹

Violaine Giacomotto-Charra

La difficulté que suscite l'interprétation des pronoms personnels de première personne, *je* et *nous*, dans les *Essais*, et plus particulièrement dans le livre III, a déjà été soulignée, en particulier par deux articles aux titres révélateurs : « Qui parle dans le livre III des *Essais*? »² et « Moi, nous, tous ? Quelques usages du pronom *nous* dans le Livre III des *Essais* »³. La matière n'en est cependant pas épuisée, surtout si l'on ajoute au diptyque problématique formé par les alternances et les rapports complexes du *je* et du *nous* un troisième pronom, plastique et ambigu par nature, également très présent dans le texte et dont l'usage est étroitement lié aux précédents : *on*. Françoise Joukovsky a proposé de lire les ambiguïtés du *je* et du *nous* à la lumière d'une théorie générale du langage interprétée dans le cadre intellectuel de la construction de l'essai. Elle part du postulat que le texte des trois chapitres qu'elle examine en détail (« Des cochés », « Des boiteux », « De l'expérience ») « consiste en un va-et-vient serré de la première personne du singulier aux pronoms pluriels, qui montre bien que l'essai est d'abord relation. Ce perpétuel passage du *je* au *nous* et au *ils* manifeste la fonction du langage, qui est entre – entre nous, entre moi et le monde »⁴. Marie-Pierre Gaviano, pour sa part, a livré une stimulante analyse, qui ressortit à l'interprétation d'ensemble du texte,

- 1 Cette analyse se fondera principalement sur les chapitres des *Essais* au programme de la question de langue des agrégations de Lettres et Grammaire 2017, soit les chapitres 8 à 13. L'édition utilisée est celle au programme : Michel de Montaigne, *Essais*, livre III, éd. d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, 2012. Nous donnerons les références des textes cités en précisant simplement entre parenthèses le numéro du chapitre et celui de la page.
- 2 Françoise Joukovsky, « Qui parle dans le livre III des *Essais*? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988/5, « Montaigne 1588-1988 », p. 813-827.
- 3 Marie-Pierre Gaviano, « Moi, nous, tous ? Quelques usages du pronom nous dans le Livre III des *Essais* », *Cahiers Textuel*, 26, 2002, p. 27-40.
- 4 F. Joukovsky, « Qui parle dans le livre III des *Essais*? », art. cit., p. 813.

en soulignant la résistance du pronom *nous* à tout déchiffrage univoque. Elle met, entre autres, en évidence que « la seconde grande interprétation du *nous*⁵, qu'on pourrait appeler "éthico-cognitive", insiste moins sur le *nous* entre *vous* et *ils*, que sur la très problématique insertion du *je* dans le *nous*, et rapporte ce phénomène à une entreprise d'auto-légitimation du discours (à rapprocher d'une pratique pyrrhonienne)⁶ ».

La question de l'énonciation apparaît donc d'emblée étroitement liée à la définition même de l'essai, comme genre textuel autant que comme mode de pensée. Or si, avant même d'entrer dans le détail de l'examen des pronoms personnels, on confronte une vision d'ensemble des structures énonciatives utilisées dans les *Essais* avec ce que Montaigne nous dit de l'écriture de son livre et avec ce que la critique en a dit après lui, on perçoit immédiatement d'importantes tensions. Comme chacun le sait, les *Essais* n'obéissent à aucun code générique⁷, ce qui implique qu'ils n'obéissent non plus à aucun code énonciatif prédéterminé. Or le caractère composite de l'essai et surtout de sa genèse, ainsi que la fin qu'il se donne, impliquent *de facto* une énonciation problématique. D'un côté, en effet, et c'est toujours très visible dans le livre III, l'essai est partiellement issu des genres du commentaire et de l'histoire, qui rejoignent dans la pratique scripturale le travail de lecture et de réflexion de Montaigne. À ce titre, il obéit pour partie à une énonciation non embrayée, tantôt narrative – quand Montaigne-narrateur rapporte anecdotes, historiettes et petits faits historiques –, tantôt non narrative – quand Montaigne-commentateur livre ses réflexions, très souvent exprimées sous une forme énonciative et stylistique gnomique, mais qui peut par moment se doubler d'une forte modalisation. De l'autre, comme le dit Montaigne lui-même à plusieurs reprises, « je » est la matière du livre : « J'ose non seulement parler de moi, mais parler,

5 Après celle qui consiste à voir dans *nous* l'addition de *je* et d'un *vous* référant au(x) destinataire(s).

6 M.-P. Gaviano, « Moi, nous, tous ? Quelques usages du pronom nous dans le Livre III des *Essais* », art. cit., p. 33.

7 « Telle est précisément la problématique d'une écriture qui, s'expérimentant dans l'essai, a à inventer son propre modèle, faute de pouvoir s'inscrire dans la série des textes qui constituent un genre défini. » (Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne, et l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988, p. 6.)

seulement de moi. Je fourvoie, quand j'écris d'autre chose, et me dérobe à mon sujet » (8, p. 232). À ce second titre, le plus important si l'on suit l'auteur, l'essai obéit également à une énonciation fortement embrayée. Or, même si, dans l'esprit de l'essai, le texte montaignien « sans abandonner tout à fait les formes du commentaire, [...] les intègre bientôt dans une composition où elles deviennent secondaires, subordonnées à la fonction principale, l'auto-analyse⁸ », c'est en réalité l'énonciation non embrayée qui continue de dominer l'écriture de l'essai. Lorsque l'on considère en effet attentivement le système énonciatif, l'on est frappé par la place grammaticale très instable du *je*. Françoise Argod-Dutard en a fait l'analyse statistique pour le livre III, en prenant comme exemple le chapitre 11 : les pronoms de première personne, *je* et *nous*, y représentent au total 25 % des pronoms utilisés et « sont loin d'être aussi présents que dans un texte épistolaire ou lyrique⁹ ». Un quart, si l'on pense que bien souvent il n'est pas seulement question de *je*, mais de *nous*, un *nous* dont on se demande qui plus est sans cesse qui il est, c'est peu pour un livre dont « je » est censé être la matière, même s'il faut nuancer ce chiffre selon les chapitres¹⁰. Françoise Argod-Dutard, par ailleurs, signale rapidement à cette occasion un point particulièrement intéressant : la réalité statistique du texte contredit l'impression d'ensemble que peut en avoir le lecteur¹¹.

8 *Ibid.*, p. 7.

9 Françoise Argod-Dutard, « L'écriture du mouvement dans le livre III des *Essais*. Aspects syntaxiques et stylistiques », dans Franco Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 508.

10 Il faudrait en effet avoir des données statistiques équivalentes pour l'ensemble des livres des *Essais*, ainsi que chapitre par chapitre. Selon les thèmes, les données statistiques peuvent changer. Le *je* et le *nous* sont ainsi fortement présents dans le chapitre qui clôt les *Essais*, « De l'expérience », chapitre terminal dans lequel Montaigne nourrit plus qu'ailleurs le texte de son expérience propre et décrit précisément ses habitudes et coutumes.

11 Elle le remarque au sujet de la conclusion de Françoise Joukovsky, qui écrit au sujet des indices de première personne et des embrayeurs en général que « leur importance dans la langue de Montaigne contribue à l'impression que l'on assiste à la naissance d'une parole et d'un individu » (« Qui parle dans le livre III des *Essais* », art. cit., p. 825). Françoise Argod-Dutard montre au contraire que les formes du *je* déjà minoritaires sont en outre neutralisées par l'usage de certains tiroirs verbaux, « étude quantitative [qui] semble infirmer le sentiment de F. Joukovsky » (« L'écriture du mouvement dans le livre III des *Essais* », art. cit., n. 11, p. 510).

De même que les *Essais* sont génériquement globalement composites, l'énonciation construite par le texte repose donc sur le passage constant d'un plan d'énonciation à un autre, passage qui autorise des glissements et des superpositions, parfois compliqués par des insertions de discours direct qui ne sont pas toujours explicitement annoncées. De ce fait, les rôles assumés par le *je* qui écrit (tel qu'il se représente dans l'œuvre, s'entend) ne recouvrent que partiellement les apparitions du *je* écrit ou décrit. Cette hétérogénéité partielle du scripteur dans le texte et de l'objet du texte est encore compliquée par l'épaisseur temporelle et l'hétérogénéité du *je* lui-même tel qu'il est censé référer à un Montaigne « réel », présent à l'arrière-plan du texte dans l'acte d'écriture, puisque « moi asteure et moi tantôt sommes bien deux » (9, p. 261). Hétérogénéité et épaisseur temporelle du *je* qui, en outre, diffèrent de celles du texte même : « mes premières publications furent l'an mille cinq cent quatre-vingt », et pourtant « mon livre est toujours un » (*ibid.*). Enfin se pose la question de l'articulation des formes personnelles avec les formes gnomiques, qu'elle se fasse de l'universel vers le singulier ou, éventuellement, en sens inverse. Récusant une interprétation trop rapide mais fréquente des *Essais*, Marie-Luce Demonet utilise une formule intéressante :

À partir de la phrase « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition » (III, 2), on a pu déduire que les *Essais* proposaient une vision exemplaire de l'homme. Lisant Montaigne, nous lirions l'Humain. Or ceci est encore paradoxal : comment l'auteur nous ferait-il passer d'une énonciation subjective, revendiquée comme telle, au statut d'objet universel d'un discours sur l'Homme¹² ?

Si, en effet, *je* ne semble pas pouvoir conduire à *nous* (encore que peut-être, nous y reviendrons, la tentation s'en rencontre en de brefs instants), on peut en revanche retourner la question : dans le cadre d'une énonciation majoritairement gnomique et impersonnelle, il apparaît souvent dans le texte que *ils* conduit à *nous* qui conduit à *je* : lisant l'humain, pluriel ou singulier, nous lisons Montaigne. Autrement dit, et pour poursuivre

12 Marie-Luce Demonet, *Michel de Montaigne, Les Essais*, Paris, PUF, 1985, p. 94.

la paraphrase, l'auteur nous fait passer d'une énonciation, peut-être pas objective, mais au moins débrayée, au statut d'objet singulier d'un discours personnel sur « Michel ». La question est alors précisément de savoir comment il s'y prend et ce que la structure énonciative du texte révèle de la nature du moi ainsi construit par le texte.

Nous nous proposons de prolonger les travaux précédents et de tenter d'apporter des éléments de réponse à ces questions, en examinant le statut des pronoms personnels de première personne et leur rapport à la non-personne¹³ comme au pronom *on*, en termes de stratégie énonciative et stylistique. On peut en effet poser que cet usage apparemment problématique des pronoms est au cœur de l'écriture de l'essai en tant que tentative pour construire le moi comme objet par et dans le texte, et, corollairement, au cœur de l'essai en tant qu'invention d'un nouveau genre. Autrement dit, l'usage singulier des pronoms peut être appréhendé comme consubstantiel à la genèse d'une écriture dont le but est la saisie du moi par le processus même de lecture et d'écriture qui fonde les *Essais*, et, à ce titre, comme l'une de leurs caractéristiques formelles clefs. Ce moi, donné par Montaigne comme éternellement changeant, n'a de réalité dans l'œuvre que comme moi qui se dit, donc se fixe, dans le présent du texte, par rapport à d'« autres », des « autres » dont l'écriture ressuscite la mémoire ou fige l'existence. Il faut donc à Montaigne élaborer les modalités d'un dire spécifique qui soit le pendant formel de son projet intellectuel. Comme souvent, cependant, ce que révèle l'analyse de la forme ne correspond pas tout à fait à ce qu'affirme le discours explicite tenu par l'auteur. Nous essaierons de comprendre quelle est l'image du moi (même si le terme ainsi substantivé est anachronique) que construisent les usages énonciatifs de Montaigne, parallèlement à ses déclarations à ce sujet.

13 Au sens qu'a donné Benveniste à cette notion pour désigner la différence entre les pronoms véritablement personnels et la troisième personne, qui n'est pas une véritable « personne » (voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966). Pour toutes les questions théoriques relatives à l'énonciation, voir aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980 (nombreuses rééditions).

L'une des clefs qui nous semble particulièrement importante pour éclairer la question du *je* est la nature des tiroirs verbaux utilisés en combinaison avec ce *je*. Un survol même rapide de l'usage de ces tiroirs verbaux révèle immédiatement ce que l'essai n'est pas : l'essai n'est pas une autobiographie, et Montaigne n'est pas narrateur de lui-même. Il n'existe que de très rares passages, bien délimités, dans lesquels Montaigne fait l'histoire de « Michel », et le procédé est suffisamment remarquable pour que l'auteur le signale et s'en justifie :

72

Il m'est souvent advenu, que sur le simple crédit de ma présence et de mon air, des personnes qui n'avaient aucune connaissance de moi, s'y sont grandement fiées : soit pour leurs propres affaires, soit pour les miennes. Et en ai tiré ès pays étrangers des faveurs singulières et rares. *Mais ces deux expériences valent à l'aventure, que je les récite particulièrement.* Un quidam, délibéra de surprendre ma maison et moi... (12, p. 396 ; je souligne)

Dans l'écrasante majorité du texte, l'alliance canonique de *je* et du passé simple, qui signe la structure énonciative du récit autobiographique et suppose une mise à distance temporelle et intellectuelle du *moi* narré par le *je* narrant, ne se rencontre pas. À quelques très rares exceptions près¹⁴, Montaigne ne se raconte pas, et il faut être attentif au fait que les rares occurrences du passé simple allié à un *je* ne relèvent pas toutes d'une énonciation de récit au sens linguistique moderne du terme. Le passé simple en effet ne saurait fonctionner comme indice fiable de plan narratif, car son usage est au xvi^e siècle plus souple qu'aujourd'hui. Dans une phrase comme « encore hier je fus à même de voir un homme d'entendement [...] » (8, p. 213), la valeur du passé simple n'est pas identique à celle des passés simples narratifs, dont l'usage subsiste seul, ou quasi exclusivement en français moderne¹⁵. C'est ici un passé qui se

14 Voir, par exemple, 12, p. 377-378.

15 Voir la définition canonique qu'en donne par exemple la *Grammaire méthodique du français* : « à la différence du passé composé, le passé simple n'est pas formellement mis en relation avec le moment de l'énonciation. Il est donc plus apte à rapporter des faits passés coupés du présent de l'énonciateur, ce qui leur confère une

distingue de l'accompli du présent (le passé composé), sans instaurer pour autant de rupture avec ce présent, et qui fait de l'anecdote rapportée un témoignage valant pour le présent du discours, parce qu'inscrit dans un présent large qui l'englobe. Cet usage est signalé par la présence de l'adverbe déictique temporel, dont la valeur subvertit la capacité du passé simple à rompre le lien entre l'instance d'énonciation et son énoncé¹⁶.

L'essai à la première personne tient donc presque tout entier du côté du discours. Cependant, les occurrences d'un véritable présent d'énonciation, c'est-à-dire référant précisément à l'instant de l'écriture, sont également assez peu fréquentes. Elles apparaissent quand Montaigne souligne l'acte discursif même, très souvent d'ailleurs tout simplement avec le verbe *dire* :

Je ne dis pas moyen scolastique, je dis moyen naturel [...]. (8, p. 208)

Je dis plus, que notre sagesse même [...]. (8, p. 220)

Par quoi je dis bien [...]; Or j'étais sur ce point, qu'il ne faut [...].
(8, p. 221)

Je dis, passer avec contentement [...]. (9, p. 240)

Je veux donc dire [...]. (9, p. 270), etc.

Elles apparaissent également dans quelques passages bien connus dans lesquels Montaigne désigne son livre, le fameux *ici* des *essais*¹⁷, par exemple :

Or autant que la bienséance me le permet : je fais ici sentir mes inclinations et affections. (9, p. 288)

grande autonomie. » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009, p. 538.)

16 C'est exactement le même type de structure par exemple dans « De l'expérience » : « Il n'y a pas longtemps, que je rencontraï, l'un des plus savants hommes de France... » (13, p. 429). Voir aussi ces exemples un peu différents, mais toujours temporellement étroitement corrélés au moment de l'énonciation : « quand je lus Philippe de Comines » (8, p. 229) et « il y a vingt ans que je ne me mis en livre » (8, p. 230).

17 Voir Alain Legros, « Ici essais », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne, op. cit.*, p. 313.

Cette farcissure est un peu hors de mon thème. Je m'égare [...].
(9, p. 304)

74

L'on peut d'ailleurs profiter de l'occasion pour souligner également l'extrême rareté du *nous* d'auteur¹⁸. L'ancrage dans le présent de l'énonciation se révèle donc au total statistiquement faible, mais cette présence discrète est contrebalancée par le caractère frappant de la désignation de l'essai comme un ici, d'une part, et par la régularité des occurrences, qui assure un maillage constant du texte. Ces apparitions, au-delà de leur valeur rhétorique, ont en effet une fonction mémorielle pour le lecteur : elles renouent de loin en loin le pacte initial qui fonde les *Essais* et contribuent certainement à cette impression persistante que les *Essais* sont tout entiers un livre de l'ici et maintenant.

Ce que l'on observe le plus massivement dans l'usage que fait Montaigne du *je* et des tiroirs verbaux est en réalité le recours constant à un présent que l'on peut dire étendu ou descriptif, c'est-à-dire qui ne réfère pas au strict instant de l'énonciation, mais le saisit, l'englobe et le dépasse, tant en amont que dans un aval supposé, pour décrire la vérité singulière du sujet, appréhendé dans la durée de son existence. On peut y ajouter, parce qu'il produit dans le texte le même effet, le présent itératif :

La paresse à me lever, donne loisir à ceux qui me suivent de dîner à leur aise ; avant partir. Pour moi, je ne mange jamais trop tard : l'appétit me vient en mangeant, et point autrement : je n'ai point de faim qu'à table. Aucuns se plaignent de quoi je me suis agréé à continuer cet exercice, marié, et vieil. Ils ont tort. (9, p. 276)

Le fait répété devient ainsi, ici et dans de très nombreux autres passages, un trait caractéristique et définitoire, constitutif du moi, et c'est ainsi que le geste décrit dit l'essence. À ce titre, le recours constant à ces présents étendus, ainsi que, massivement, à deux grandes catégories de verbes que l'on pourrait ranger sous les deux intitulés *j'aime* et *je fais* (plutôt que *je pense*, par exemple), participe de la technique particulière qui, reprenant

¹⁸ Par exemple : « Mais suivons. » (8, p. 210.)

les mots de Montaigne, consiste à se peindre. Se peindre, c'est-à-dire non pas se décrire méthodiquement, mais se saisir et se donner par touches à l'occasion d'une réflexion emmenée par le texte.

L'un des intérêts stylistiques du présent est précisément sa polyvalence, la multiplicité de ses valeurs et la facilité du glissement de l'une à l'autre, trompeusement unifiées par une forme unique. De manière surprenante, cependant, Montaigne joue peu de la confusion possible du présent d'énonciation et du présent étendu, qui permettrait de superposer le *je suis tel dans l'absolu* et le *je me découvre tel au moment où j'écris (parce que j'écris)*. Quand il conjoint ces deux valeurs, il les enchaîne, et si l'acte d'écrire démasque une réalité au lecteur, elle ne la révèle pas au scripteur : « Oui, je le confesse, je ne vois rien, seulement en songe, et par souhait, où je me puisse tenir : la seule variété me paie » (9, p. 296). En revanche, et c'est un trait caractéristique de l'écriture de l'essai, on trouve très fréquemment mêlées plusieurs des valeurs du présent :

Car ordinairement je m'aperçois, qu'on faut autant à juger de sa propre besogne, que de celle d'autrui : nous seulement pour l'affection qu'on y mêle, mais pour n'avoir la suffisance de la connaître et distinguer. L'ouvrage de sa propre force, et fortune, peut seconder l'ouvrier outre son invention, et connaissance, et le devancer. Pour moi je ne juge la valeur d'autre besogne, plus obscurément que de la mienne, et loge les essais tantôt bas, tantôt haut, fort inconstamment et douteusement. (8, p. 228)

Dans le passage ci-dessus, le premier présent est itératif et réfère à l'expérience, mais les suivants (« on faut... », etc.) sont des présents gnomiques, qui se répètent jusqu'à ce que le surgissement du pronom *moi* fasse apparaître un présent étendu (« je ne juge »). On touche donc ici à un autre aspect des *Essais*, sur lequel nous reviendrons, qui est la question des modalités de l'insertion du présent singulier dans le présent universel (et inversement), et l'importance de l'expérience.

Nous pouvons cependant pointer dès à présent une nette tension du présent singulier, du fait de son caractère itératif ou étendu, vers le présent gnomique. Une temporalité propre est ainsi créée, à mi-chemin entre l'instant singulier et le cas général. Si, par exemple, les adverbes

ou locutions adverbiales temporels ne sont pas très fréquents, ils servent souvent, quand ils sont utilisés, à dire la pérennité dans le changement plutôt que le flux, à assurer la permanence. C'est aussi vrai des mentions itératives, qui installent le moi dans la durée :

Tous les jours la sottre contenance d'un autre, m'avertit et m'avise.
(8, p. 202)

Combien de sottises dis-je, et répons-je tous les jours, selon moi.
(8, p. 212)

76

L'adverbe *ordinairement* utilisé dans la citation rapportée *supra*, ou l'adjectif *ordinaire* sont ainsi particulièrement significatifs :

Je répons ordinairement à ceux qui me demandent raison de mes voyages [...]. (9, p. 272)

Pour exemple. Selon ce que j'en vois par usage ordinaire [...].
(10, p. 322)

Ordinairement je trouve à douter en ce que le commentaire n'a daigné toucher. Je bronche plus volontiers en pays plat. (13, p. 406)

L'usage des tiroirs verbaux liés à *je*, ainsi, ne dit pas tout à fait la même chose que Montaigne, lorsqu'il affirme ne pas peindre « l'être », mais « le passage » ; en revanche, il illustre parfaitement une autre remarque de l'auteur quand il écrivait en II, 6 : « ce sont mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est mon essence ». Le présent, dans un nombre majoritaire de ses emplois, saisit précisément la permanence de l'être et quête, sinon son essence, au moins ce que l'on pourrait appeler ses accidents durables.

L'analyse des emplois du passé confirme cette idée de permanence, en abolissant dans la plupart des cas la distinction proclamée entre « moi asteur » et « moi tantôt ». Le *je* passé, en effet, n'est pas tant un *je* autre qu'un *je* témoin ou un *je* pourvoyeur de l'expérience constitutive du moi. Lorsqu'un *je* autre est évoqué, c'est pour son rapport au *je* présent (« je me suis efforcé de me rendre autant agréable comme j'en voyais de fâcheux », 8, p. 202). Dans la majorité des cas, l'évocation *je* passé

permet de nourrir et d'informer directement la pensée singulière du moi présent ou son identité :

J'ai appris à faire mes journées à l'Espagnole, d'une traite. (9, p. 275)

J'ai été nourri dès mon enfance avec eux ici. (9, p. 307)

C'est chose que j'ai vu souvent de mon temps. (8, p. 221)

D'où j'ai vu plus souvent que tous les jours [...]. (8, p. 224)

Combien de fois en ai-je vu l'expérience? (8, p. 225)

Toutefois de ce que j'en ai vu [...]. (9, p. 240)

J'ai vu en ma jeunesse [...]. (9, p. 297)

J'ai vu ailleurs des maisons ruinées [...]. (9, p. 307)

J'ai vu plusieurs, mourants bien piteusement [...]. (9, p. 281)

Je n'ai vu monstre et miracle au monde, plus exprès que moi-même [...]. (10, p. 352)

J'ai vu pareillement d'autres écrits [...]. (12, p. 368)

J'ai vu en Allemagne que Luther [...]. (13, p. 409)

J'ai vu beaucoup de gens de guerre [...]. (13, p. 435)

On est frappé d'une part par la récurrence du verbe *voir* au passé composé, qui constitue un nombre non négligeable des occurrences de *je + passé composé*, et de l'autre par la relative fréquence de mentions quantitatives (*souvent, combien, beaucoup...*) qui créent un usage rejoignant celui du présent itératif (« j'ois journallement dire... », 8, p. 224). Il faut également souligner que ce surgissement d'un passé

pourvoyeur d'expérience est parfois directement lié au travail de la mémoire permis par l'écriture : « ce que je dis de ceux-là, me ramentait en chose semblable, ce que j'ai parfois aperçu en aucuns de nos jeunes courtisans » (9, p. 292).

Le passé de Montaigne est ainsi rarement révolu (une rare exception : « j'ai tiré autrefois usage de notre éloignement, et commodité », 9, p. 279) et il n'y a que de très rares consignations d'un changement notable par rapport au passé. L'un des quelques exemples qui s'en rencontrent est significativement en lien avec l'acte même d'écrire : « Parce que la coupure si fréquente des chapitres, de quoi j'usais au commencement, m'a semblé rompre l'attention avant qu'elle soit née : et la dissoudre, dédaignant s'y coucher pour si peu, et se recueillir : je me suis mis à les faire plus longs » (9, p. 306). Ainsi le changement a-t-il pu affecter le livre, mais pas le moi. Notons d'ailleurs que ce trait énonciatif, qui installe une forme de permanence contre le flux, se trouve confirmé sur le fond quand on parvient à la fin du livre :

78

Je n'ai pas corrigé comme Socrates, par force de la raison, mes complexions naturelles : et n'ai aucunement troublé par art mon inclination. Je me laisse aller, comme je suis venu. Je ne combats rien. (12, p. 395)

Le tout dernier essai, en particulier, « De l'expérience », éclaire *a posteriori* un certain nombre de choix d'écriture de Montaigne, qui sont aussi de ce fait des choix ontologiques :

Je n'ai point de façon qui ne soit allée variant selon les accidents, mais j'enregistre celles que j'ai plus souvent vues en train : qui ont eu plus de possession en moi jusqu'asteure. (13, p. 425)

CONSTRUIRE LE MOI

Les emplois de *je*, par ailleurs, apparaissent à l'intérieur de structures textuelles et stylistiques ou de constructions grammaticales d'une très grande régularité, en particulier l'utilisation des multiples valeurs du présent pour jouer avec l'universel et le singulier, comme nous l'avons

vu rapidement plus haut, et d'autre part l'exploitation de la valeur descriptive que revêt le présent étendu dans la construction de structures accumulatives. Chacune correspond, nous semble-t-il, à une façon différente de se « peindre ».

Dans la première de ces configurations textuelles, le moi, toujours saisi dans son essence, sa « façon », ou tout du moins dans une relative permanence de ses qualités, est décrit à travers un système énonciatif qui joue sans cesse avec les formes gnomiques. Les allers-retours continus entre *je* et *nous*, souvent évoqués à propos des *Essais*, ne se font pas n'importe comment, mais en exploitant les degrés de particularisation créés, et par la valeur référentielle assignée aux pronoms, et par la valeur des tiroirs verbaux utilisés. De ce fait, il existe en quelque sorte des variations d'intensité de la singularité du *je* comme de sa proximité temporelle avec l'acte d'énonciation, variations plus ou moins marquées selon la manière dont Montaigne conjoint voire imbrique différents plans énonciatifs :

C'est un usage de notre justice, d'en condamner aucuns, pour l'avertissement des autres. De les condamner parce qu'ils sont faillis, ce serait bêtise comme dit Platon. Car ce qui est fait ne se peut défaire : mais c'est afin qu'ils ne faillent plus de même, ou qu'on fuie l'exemple de leur faute. On ne corrige pas celui qu'on pend, on corrige les autres par lui. Je fais de même. Mes erreurs sont tantôt naturelles et incorrigibles. Mais ce que les honnêtes hommes profitent au public en se faisant imiter, je le profiterai à l'aventure à me faire éviter. (8, p. 201)

Se superposent ici un présent purement gnomique et panchronique, souligné par la construction sentencieuse (« on ne corrige pas »), un présent étendu très large inclus dans des bornes non précisément délimitées (« c'est un usage de notre justice ») et un présent étendu restreint par le cadre de la référence énonciative au *je* (« mes erreurs sont tantôt »). À ces trois usages correspondent ici précisément le recours aux trois pronoms : *je*, qui pose implicitement comme bornes du présent les bornes temporelles de l'existence du moi, *nous*, qui réfère à une collectivité dans laquelle s'insère le moi mais qui le dépasse, entre autres en termes chronologiques, et le *on* qui, se dégageant de toute

valeur référentielle précise (chacun, tout le monde, en tout temps, en tout lieu) implique une absence totale de limitations chronologiques. Tous les passages dans lesquels se trouvent réunis *je*, *nous* et *on* ne reproduisent pas nécessairement à l'identique le dispositif ici observé, mais ce fragment (et d'autres) permet d'attester d'une différence de valeur claire entre *je* et *nous*, d'une part, *nous* et *on*, de l'autre, et par ailleurs de mieux comprendre comment se construit la vérité de la singularité du moi en quête de laquelle part l'essai. La vérité du *je* est ainsi mise à double épreuve, mesurée à l'aune d'une collectivité proche (et variable, nous y reviendrons), qui est, à son tour, pesée à l'aune d'une commune humanité. *On* n'est d'ailleurs pas toujours présent, les formes impersonnelles fonctionnant, selon les cas et la nature des verbes et des énoncés, comme un équivalent :

80

Tous les jours la sottise contenance d'un autre, m'avertit et m'avise. Ce qui point, touche et éveille mieux, que ce qui plaît. Ce temps n'est propre à nous amender qu'à reculons [...]. Étant peu appris par les bons exemples, je me sers des mauvais, desquels la leçon est ordinaire. (8, p. 202)

Les glissements incessants entre *je*, *nous* et *on* servent ainsi à construire un système d'évaluation qui repose sur la comparaison d'une vérité donnée comme générale, d'une vérité relative qui tire sa force de la collectivité qui la produit (une collectivité qui peut se tromper et/ou changer), et d'une vérité singulière qui se détermine par comparaison incessante avec les deux autres et par comparaison des deux autres entre elles. Le *je* peut alors se construire soit dans la similitude, soit dans l'écart, mais toujours dans l'idée d'une pesée par rapport à des points de repère eux-mêmes sans cesse réévalués (« notre suffisance est détaillée à menues pièces. La mienne n'a point de latitude [...] », 9, p. 302)¹⁹.

19 Le même mouvement s'observe avec un *vous* en éniagement : « Toutes maladies sont prises pour peste : On ne se donne pas le loisir de les reconnaître. Et c'est le bon : que selon les règles de l'art, à tout danger qu'on approche, il faut être quarante jours en transe de ce mal. L'imagination vous exerçant cependant à sa mode : et enfiévrant votre santé même. Tout cela m'eût beaucoup moins touché, si je n'eusse eu à me ressentir de la peine d'autrui : et servir six mois misérablement de guide à cette caravane. Car je porte en moi mes préservatifs, qui sont résolution et souffrance :

Sur cette base, les glissements se font du *on* ou du *nous* vers le *je*, pour établir la singularité de ce dernier, mais peuvent se faire également dans l'autre sens. Cela ne signifie pas pour autant que l'on glisse du singulier à l'universel. Comme le disait Marie-Luce Demonet, la subjectivité ne peut rien dire de l'universel (alors que l'universel éclaire le singulier). En revanche, l'universel est une confirmation possible de l'expérience :

J'ai vu plusieurs mourants, bien piteusement, assiégés de tout ce train : Cette presse les étouffe. C'est contre le devoir, et est témoignage de peu d'affection, et de peu de soin, de vous laisser mourir en repos : [...] Le cœur vous serre de pitié, d'ouïr les plaintes des amis [...] Qui a toujours eu le goût tendre, affaibli, il l'a encore plus. Il lui faut en une si grande nécessité, une main douce, et accommodée à son sentiment, pour le gratter justement où il lui cuit : Ou qu'on n'y touche point du tout. Si nous avons besoin de sage-femme, à nous mettre au monde, nous avons bien besoin d'un homme encore plus sage, à nous en sortir. Tel, et ami, le faudrait-il acheter bien chèrement, pour le service d'une telle occasion. Je ne suis point arrivé à cette vigueur dédaigneuse, qui se fortifie en soi-même. (9, p. 281-282)

À ce titre, le *je* peut surgir à l'intérieur même de la formule gnomique. Il prend alors souvent, par simple effet de contraste, une très forte valeur singulière :

Toutes telles rêvasseries, qui sont en crédit autour de nous, méritent, au moins qu'on les écoute. Pour moi, elles emportent l'inanité [...]. (8, p. 204)

Mais à l'inverse, il arrive que le *je* soit comme attiré par la force du présent omnitemporel et la tentation de la vérité générale. Il arrive parfois que l'on puisse douter de la valeur singulière du *je* et que l'on puisse sans difficulté le remplacer par un *nous*, ou plus exactement que le *je* semble cumuler sa valeur propre et un usage en énallage :

l'appréhension ne me presse guère : laquelle on craint particulièrement en ce mal » (12, p. 379).

L'étude des livres, c'est un mouvement languissant et faible, qui n'échauffe point : là où la conférence, apprend et exerce en un coup. Si je confère avec une âme forte, et un roide joueur, il me presse les flancs, me pique à gauche et à droite, ses imaginations élancent les miennes. La jalousie, la gloire, la contention, me poussent et rehaussent au-dessus de moi-même. Et l'unisson, est qualité du tout ennuyeuse en la conférence. (8, p. 203)

82

Dans ce passage, ce qui vaut pour le *je* vaut pour d'autres, et *je* se révèle exemplaire plutôt que réellement singulier. D'ailleurs, le texte se poursuit ainsi : « Comme notre esprit se fortifie par la communication des esprits vigoureux et réglés, il ne se peut dire combien il perd, et s'abâtardit, par le continuel commerce, et fréquentation que nous avons avec les esprits bas et maladifs. Il n'est contagion qui s'épande comme celle-là ». Dans cet autre cas, le déterminant possessif pourrait aussi bien être remplacé par un article défini générique, d'ailleurs présent dans l'« entendement » : « Toute inclination et soumission leur est due, sauf celle de l'entendement : ma raison n'est pas duite à se courber et fléchir, ce sont mes genoux » (8, p. 222). Et quelques cas sont ambigus, en particulier ce passage qui touche à un sujet sensible : « En la vraie amitié, de laquelle je suis expert, je me donne à mon ami plus que je ne le tire à moi » (9, p. 279). Le premier *je* est purement personnel, mais le second n'est-il pas à la fois singulier et en énullage ? Il s'agit cependant, si tel est le cas, d'une figure de rhétorique (on observe de même des *vous* en énullage), non d'une prétention réelle du *je* à l'exemplarité.

Tout l'intérêt du texte est évidemment de maintenir l'ambiguïté. Soulignons simplement qu'il existe ainsi dans le texte des *Essais* des séquences récurrentes et nombreuses combinant les différents plans énonciatifs de manière très proche les unes des autres, voire identique. Dans ces mouvements, *on*, *nous* et *je* ne sont, quels que soient leur sens, jamais superposables :

On répond toujours trop bien pour moi si on répond à propos. Mais quand la dispute est trouble et dérégulée, je quitte la chose, et m'attache à la forme, avec dépit et indiscretion. [...] Nos disputes devaient être défendues et punies comme d'autres crimes verbaux. (8, p. 207)

Non par opinion, mais en vérité, l'excellente et meilleure police, est à chacune nation, celle sous laquelle elle s'est maintenue. Sa forme et commodité essentielle dépend de l'usage. Nous nous déplaçons volontiers de la condition présente. Mais je tiens pourtant, que d'aller désirant [...]. (9, p. 252)

J'essaie à n'avoir exprès besoin de nul. [...] C'est chose que chacun peut en soi, mais plus facilement ceux, que Dieu a mis à l'abri des nécessités naturelles et urgentes. Il fait bien piteux, et hasardeux, dépendre d'un autre. Nous-mêmes, qui est la plus juste adresse et la plus sûre, ne nous sommes pas assez assurés : je n'ai rien mien, que moi. (9, p. 267-268)

On, de référent lui-même variable, a ainsi pour trait constant de référer à un collectif autre que *nous*, qui va de *quelqu'un* à *l'homme dans l'absolu*, et qui parfois même s'oppose curieusement à l'homme en général :

Je vois souvent qu'on nous propose des images de vie [...]. (9, p. 297)

Je vois la raison de cet avertissement, et la vois très bien. Mais on aurait plutôt fait, et plus pertinemment, de me dire en un mot : soyez sage. (9, p. 295)

Les hommes vont ainsi. On laisse les lois, et préceptes suivre leur voie, nous en tenons une autre. (9, p. 297)

On a étreint souvent outre la raison universelle, les préceptes et lois de notre vie [...]. (9, p. 298)

Mais on nous dresse à l'emprunt, et à la quête : on nous duit à nous servir plus de l'autrui que du nôtre. En aucune chose l'homme ne sait s'arrêter au point de son besoin. (12, p. 365)

On nous vole moins injurieusement dans un bois, qu'en lieu de sûreté. (12, p. 377)

On apprend aux hommes d'accroître les doutes : On nous met en train d'étendre et diversifier les difficultés : On les allonge, on les disperse.
(13, p. 405)

VALEURS DU *NOUS*

84 Tous ces exemples nous montrent par ailleurs qu'il est également temps de revenir sur la valeur de *nous*. Dans son analyse par ailleurs aussi pertinente que stimulante, Marie-Pierre Gaviano tient pour acquis un fait de langue qui, selon nous, ne va pas de soi, ici à propos de III, 8 : « "Bergers et enfants de boutique" s'oppose à "nous", qui équivaut donc à *je + vous*. Et l'on admettra que là où l'opposition à un *eux* déterminé ne vient pas restreindre l'ensemble, nous, ce sera moi et vous lecteurs ». Pourquoi déduire automatiquement de l'absence d'un *eux*, ou même d'une opposition à ce *eux*, un *nous* inclusif? D'autant que comme le dit Marie-Pierre Gaviano immédiatement après (puisque c'est là le cœur même de son article), « même des cas apparemment simples résistent à cette analyse »²⁰. Nous faisons ici l'hypothèse d'un postulat inverse : contrairement au penchant naturel de l'usage du *nous* dans le texte écrit, *nous* d'auteur et/ou inclusif, le *nous* de Montaigne est un *nous* avant tout exclusif, qui a pour rôle de participer de la construction du moi et ne vise que très accessoirement le lecteur. Libre à ce dernier de s'associer ou non au texte s'il le souhaite et le peut, mais ce n'est pas là le propos de l'auteur. Je verrai en effet pour ma part dans les *Essais*, ou du moins dans les chapitres examinés ici, deux valeurs différentes du *nous*. L'une, la plus simple, est le *nous* large de commune humanité (« nous n'avons garde d'être gens de bien selon Dieu, nous ne le saurions être selon nous. L'humaine sagesse, n'arriva jamais aux devoirs qu'elle s'était elle-même prescrit », 9, p. 299), un *nous les hommes* qui n'est cependant pas uniquement la raison humaine, mais saisit l'homme dans toutes ses particularités. Cette valeur tendant à l'universel est maximale dans les

²⁰ M.-P. Gaviano, « Moi, nous, tous? Quelques usages du pronom nous dans le Livre III des *Essais* », art. cit., p. 28.

formes gnomiques et le style formulaire (« si nous avons bon nez, notre ordure nous devrait plus puer d'autant qu'elle est nôtre », 8, p. 214), mais, d'une part, elle est souvent problématique²¹, et, d'autre part, elle reçoit une limitation, qui est sa concurrence avec le *on*, qui marque seul l'absolue vérité générale.

Mais encore plus fréquemment, il est impossible de réduire précisément *nous* à un ensemble donné. Faire la liste de quelques occurrences n'est ici pas inutile pour rendre sensible l'ampleur de la variété des décodages possibles :

« l'ordre qui se voit tous les jours aux altercations des bergers et des enfants de boutique : jamais entre nous » (8, p. 207) : *nous qui ne sommes ni bergers ni enfants de boutiques, mais qui ? Nous dont la dispute est le lot ordinaire ?* Mais cela n'éclaire guère.

« À ceux pareillement, qui nous régissent et commandent, qui tiennent le monde en leur main » (8, p. 217) : *nous, le peuple ?*

« Il ne fut jamais tant d'historiens. Bon est-il toujours, et utile de les ouïr, car ils nous fournissent tout plein de belles instructions et louables » (8, p. 216) : *nous, qui lisons les historiens ?*

« Je suis divers à cette façon commune, et me défie plus de la suffisance, quand je la vois accompagnée de grandeur et de fortune, et de recommandation populaire. Il nous faut prendre garde, combien [...] » (8, p. 223) : *nous qui ne sommes pas nous, c'est-à-dire la façon commune ?*

« nous autres qui avons peu de pratique avec les livres » (8, p. 229)

21 Par exemple : « Quasi toutes les opinions que nous avons, sont prises par autorité et à crédit. Il n'y a point de mal. Nous ne saurions pirement choisir que par nous, en un siècle si faible. Cette image des discours de Socrates, que ses mais nous ont laissée, nous ne l'approuvons, que pour la révérence de l'approbation publique : Ce n'est pas notre connaissance » (12, p. 363). Comme on le voit, le *nous* générique dans sa première occurrence se restreint au fil du texte.

« Mais il y devrait avoir quelque coercion des lois, contre les écrivains ineptes et inutiles, comme il y a contre les vagabonds et fainéants : On bannirait des mains de notre peuple, et moi, et cent autres. Ce n'est pas moquerie. L'écrivainerie semble être quelque symptôme d'un siècle débordé : Quand écrivîmes-nous tant, que depuis que nous sommes en trouble? » (9, p. 236) : *nous les Français de la période des guerres de Religion, voire nous les Français éduqués de la période des guerres de Religion?*

« Car en mon voisinage, nous sommes tantôt par la longue licence des guerres civiles, envieux en une forme d'état si débordée [...]. Enfin je vois par notre exemple, que la société des hommes se tient et se coud » (9, p. 250) : *nous les Gascons des environs de Montaigne.*

« Le bon monsieur de Pibrac, que nous venons de perdre » (9, p. 252) : *nous les Français? Nous ses amis? Nous les magistrats?*

« Si la fortune ne m'a fait aucune offense violente, et extraordinaire, aussi n'a-elle pas de grâce. Tout ce qu'il y a de ses dons chez nous, il y est plus de cent ans avant moi » (9, p. 311) : *nous, ma famille, mes gens, mon domaine?*

« Nous qui sommes perpétuellement agités d'illusions domestiques et nôtre » (10, p. 357), etc.

Et l'on pourrait poursuivre ainsi longtemps. Le *nous* des *Essais* ne semble en fait n'avoir jamais la même valeur, y compris parfois dans deux emplois immédiatement successifs : « Torquato Tasso en la comparaison qu'il fait de la France à l'Italie, dit avoir remarqué cela : que nous avons les jambes plus grêles que les gentilshommes italiens [...]. Il n'est rien si souple et si erratique que notre entendement » (11, p. 361), ou à distance pour désigner le même référent : si le premier *nous* de la phrase ci-dessus réfère aux Français, Montaigne les nomme ailleurs « les Français mes contemporanées » (9, p. 253). On peut donc se demander si le *nous*, plutôt qu'un *nous* inclusif destiné partiellement au lecteur, n'est pas,

dans tous les cas où il n'est pas plus ou moins universalisant, une pure projection de l'esprit de Montaigne dans l'instant de l'écriture. Sa valeur référentielle est éventuellement déterminée par un *ils* évoqué dans le texte, mais aussi et surtout par un implicite présent dans le seul esprit de l'auteur : il témoigne d'une identité passagère et fragmentaire à travers laquelle Montaigne se perçoit et se pèse à l'instant même où il écrit. Cela n'exclut pas le *nous* de connivence, mais ce *nous* est proposé au lecteur, jamais imposé, et il n'est non plus jamais normatif, ni clairement délimité.

Passons au second type de structure textuelle dans lequel apparaît le *je*. Ce sont des passages où domine, non l'alternance avec *nous* et *on* et les valeurs gnomiques du présent, mais le présent étendu, éventuellement appuyé par un passé composé, et qui sont caractérisés par ailleurs par des structures accumulatives, constituées par des phrases généralement brèves et la répétition serrée de *je*, *moi*, *mon* :

Quant à moi, j'ai cette autre pire coutume, que si j'ai un escarpin de travers, je laisse encore de travers, et ma chemise et ma cape. Je dédaigne de m'amender à demi : Quand je suis en mauvais état, je m'acharne au mal. Je m'abandonne par désespoir, et me laisse aller vers la chute. Et jette comme on dit le manche après la cognée. Je m'obstine à l'empirement, et ne m'estime plus digne de mon soin : Ou tout bien, ou tout mal. Ce m'est faveur que la désolation de cet état, se rencontre à la désolation de mon âge. Je souffre plus volontiers, que mes maux en soient rechargés [...]. (9, p. 237-238)

Pour moi, cela même, que je sois lié à ce que j'ai à dire, sert à m'en déprendre. Quand je me suis commis et assigné entièrement à ma mémoire, je pends si fort sur elle, que je l'accable : Elle s'effraie de sa charge. Autant que je m'en rapporte à elle, je me mets hors de moi, jusques à essayer ma contenance : Et me suis vu quelque jour en peine, de celer la servitude en laquelle j'étais entravé. (9, p. 259)

La singularité essentielle du moi est ici saisie par une approche phénoménologique de l'être, une accumulation de gestes, de pratiques

ou de sentiments. C'est ici typiquement ce que l'on pourrait appeler l'écriture de l'expérience, qu'explique la manière singulière dont est rédigé le tout dernier essai, intitulé justement « De l'expérience », et qui repose sur l'amplification de ce procédé, resté dispersé et fragmentaire dans le texte, mais qui devient le principe même d'écriture de ce dernier chapitre.

88

On peut rapprocher de ce procédé une dernière pratique d'écriture : en effet, Montaigne utilise généralement des types précis de verbes quand il utilise *je* en position sujet, et en particulier un nombre limité de verbes récurrents. Il s'agit principalement dans ce dernier cas de verbes porteurs de fortes valeurs modales, et plus particulièrement de modalités épistémiques, axiologiques et affectives, souvent rapidement enchaînés, et ce, qu'il s'agisse des verbes ou des modalités : « je sais [...] j'aime [...] je trouve [...] » (8, p. 203). Le verbe *aimer* et son antonyme *haïr* (et toutes formes de variantes sémantiques : « je ne suis guère féru de la douceur d'un air naturel », 9, p. 273 ; « je festoie et caresse la vérité », 8, p. 205), sont ainsi particulièrement fréquents, parfois utilisés en anaphore : « j'aime [...] qu'on s'exprime courageusement [...]. J'aime une société, et familiarité forte, et virile » (8, p. 205) ; « mais il me déplaît que ce soit plus par fortune [...]. Et me déplaît d'être hors la protection des lois » (9, p. 264). Une liste non exhaustive des occurrences de *je* + *aimer* donne une idée de cette autre stratégie énonciative et stylistique mise en œuvre pour saisir le moi : une peinture par touches, par accumulation de faits et gestes d'une très grande variété, mais portée par un même verbe, qui assure le caractère constant de la saisie du moi, tandis que la diversité des compléments, mis bout à bout, donne une idée de sa complexité. Comme pour le pronom *nous*, la mise en liste est révélatrice, que le verbe soit au présent ou au conditionnel :

J'aime à les laisser embourber [...]. (8, p. 225)

J'aime à me servir de son exemple [...]. (9, p. 243)

J'aime les pluies et les crottes comme les canes. (9, p. 275)

Je n'aime pas seulement mieux, lui faire bien [...]. (9, p. 279)

J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades. (9, p. 305)

Je suis ainsi fait, que j'aime autant être heureux que sage. (10, p. 346)

J'aime ces mots, qui amollissent et modèrent la témérité de nos propositions [...]. (1, p. 354)

Je n'aime point à guérir le mal par le mal. (13, p. 435)

J'aime à coucher dur et seul, voire sans femme [...]. (13, p. 451)

J'aime la vie, et la cultive, telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer [...]. (13, p. 477)

J'aimerais mieux que mon fils apprit aux tavernes [...]. (8, p. 209)

Je m'aimerais mieux bon écuyer que bon logicien. (9, p. 244)

J'aimerais mieux poindre que lasser [...]. (9, p. 262)

J'aimerais bien plus cher, rompre la prison d'une muraille [...]. (9, p. 265)

Les verbes affectifs sont ainsi l'un des moyens fondamentaux de prendre, ou peut-être plus exactement de donner au lecteur, la mesure du moi. Dans leur imprécision, ils ont quelque chose à voir avec l'écriture à tâtons ; dans leur aspect strictement subjectif, avec la singularité absolue du moi que le *je* appréhende et expose. C'est la variété de ces verbes, dans leur imprécision juxtaposée, qui peut alors contribuer à esquisser les contours d'une silhouette mentale ou physique :

Et ceci aussi me pèse [...]. Encore en ces rêvasseries ici, crains-je la trahison, de ma mémoire [...]. Je hais à me reconnaître, et ne retâte jamais qu'envis ce qui m'est une fois échappé [...]. Je me déplaïs de l'inculpation, voire aux choses utiles [...] (9, p. 258)

Ainsi, paradoxalement, les différents usages du *je*, que ce soit dans son rapport aux formes gnomiques, dans les structures accumulatives ou dans sa combinaison privilégiée avec les verbes de sentiment (et non de savoir), marquent-ils plutôt la quête de la permanence du moi, la liste de ses qualités essentielles, tandis que c'est le *nous* qui est chargé de dire la fugacité et la multiplicité des appartenances qui font aussi l'identité du moi. La relative discrétion grammaticale du *je* s'articule donc avec l'idée d'un *moi* central grâce à la récurrence de structures et de types d'emploi précis, qui contribuent à créer la forme nouvelle de l'essai. Selon ce point de vue, les ambiguïtés déjà soulignées du *nous*, l'articulation de l'ancrage personnel avec l'écriture gnomique, ainsi que les variations

du *je* peuvent être analysées, au-delà de l'acte de communication ou de la constitution d'un « vaste espace d'échange [...] qui permet au lecteur de s'associer aux *Essais* de Montaigne par le vécu du texte²² », comme l'émergence d'une forme d'énonciation spécifique. Celle-ci a d'abord pour but, non l'adresse au lecteur ou l'acte de communication, non la saisie de l'humaine condition, mais la création des conditions de possibilité grammaticales et stylistiques du surgissement du *je* dans l'espace créé par la lecture et la mémoire.

22 F. Argod-Dutard, « L'écriture du mouvement dans le livre III des *Essais* », art. cit., p. 508.

ABONDANCE OU BRIÈVETÉ ? LE STYLE CRÉTOIS DE MONTAIGNE

Déborah Knop
Université Grenoble Alpes

L'abondance du style de Montaigne a fait couler beaucoup d'encre¹; sa brièveté aussi². Comment comprendre cette divergence des interprétations ? Il ne semble pas que ces jugements portent sur des passages différents des *Essais*. Il s'agit le plus souvent de part et d'autre d'approches générales du style de Montaigne. Celui-ci peut-il être, dans son ensemble, qualifié de *bref* et d'*abondant* à la fois ? Montaigne lui-même nous engage à dépasser cette opposition : « [A] Les Athéniens (dit Platon) ont pour leur part le soin de l'abondance et élégance du parler ; les Lacédémoniens, de la brièveté, et ceux de Crete, de la fécondité des conceptions plus que du langage : ceux-ci sont les meilleurs » (I, 26, p. 351³). Cette phrase apparaît dans « De l'institution des enfants »,

- 1 Entre autres, Terence Cave, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p. 277-324 ; Bernard Sève, *Montaigne, des règles pour l'esprit*, Paris, PUF, 2007, chap. XII ; Déborah Knop, « L'*amplificatio* chez Montaigne : une question d'optique, et de jugement (*Essais*, III, 6, "Des cochés") », dans Bernard Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, 2005, p. 393-404.
- 2 Entre autres Antoine Compagnon, « La brièveté de Montaigne », dans Jean Lafond (dir.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 1984, p. 9-21 ; Jean Lecoïnte, « L'organisation périodique du "style coupé" dans le livre III des *Essais* », dans Anne-Marie Garagnon (dir.), *Styles, genres, auteurs 2*, Paris, PUPS, 2002, p. 9-24 ; Marie-Luce Demonet, « À plaisir ». *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2003, p. 197-198 ; Jean Balsamo, « Brièveté du polémiste, brièveté héroïque : à propos de "Contre la fainéantise" (*Essais*, II, 21) », dans Philippe Desan (dir.), *Les Chapitres oubliés des Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2011, p. 181-199.
- 3 Nous citons l'édition au programme des agrégations de Lettres et Grammaire 2017, texte et traduction des citations (Montaigne, *Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009, 3 vol.), mais ajoutons les strates que présente l'édition PUF (Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1965 ; [A] : éditions de 1580 et 1582 ; [B] : édition de 1588 ; [C] : Exemplaire de Bordeaux).

le fer de lance de l'anti-cicéronianisme montaignien. Remarquons que Montaigne s'appuie volontiers sur l'exemple de la Crète pour le justifier⁴. À la suite de Platon, il met en avant le style « de Crète » pour ouvrir une alternative à l'opposition entre brièveté et abondance.

Si l'importance de la source platonicienne⁵, en particulier des *Lois*⁶, dans la philosophie de Montaigne n'est plus à démontrer, elle exerce également une influence esthétique⁷. La phrase que nous venons de citer est en fait la traduction d'un passage du premier livre des *Lois* de Platon. Notre article sera entièrement consacré à son explication. Nous la ferons entrer en résonance avec de nombreux passages des *Essais* et avec les théories rhétoriques du style, en particulier celles de Quintilien, auteur que Montaigne affectionne. Nous nous demanderons tout d'abord comment Montaigne s'approprie cette phrase. Comment ces trois « parler » sont-ils représentés dans les *Essais*? À quels symboles sont-ils attachés? Nous verrons qu'ils correspondent à des traditions oratoires, mais aussi à des valeurs propres à chaque Cité.

92

DE PLATON À MONTAIGNE

Dans *Les Lois*, le dialogue met en scène deux interlocuteurs principaux : Clinias et l'étranger d'Athènes, qui a l'initiative – tenant le rôle habituellement dévolu à Socrate. Dans le livre I, il cherche à savoir quelle est la finalité des institutions de la Cité. Clinias estime que c'est la guerre. L'étranger d'Athènes tente de le détromper. Après que le problème a été posé, il suggère une méthode.

Oui, c'est ainsi qu'il faut procéder : nous appliquer, vous à comprendre et moi à tenter de clarifier quelque peu la question. Pour commencer, écoutez ce que voici. Tous les gens en Grèce pensent que notre cité aime

4 Voir aussi I, 51, p. 530.

5 Voir Thierry Gontier et Suzel Mayer (dir.), *Le Socratism de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

6 Voir Joan Lluís Lliñas Begon, « *Les Lois* de Platon dans les *Essais* de Montaigne », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 39-40, 2005, p. 13-29.

7 Voir *Essais*, III, 9, p. 304.

à discourir et qu'elle discourt avec abondance⁸, mais ils considèrent Lacédémone et la Crète, l'une comme sobre en paroles, l'autre comme pratiquant l'abondance de la pensée plutôt que l'abondance du discours. Je veille donc, en éliminant d'interminables développements, à ne pas vous donner l'impression que je parle beaucoup sur un sujet mineur, sur l'ivresse, qui est un mince sujet. En revanche, un traitement naturellement convenable de cette question ne saurait être clair et suffisant si on ne trouvait pas dans ses propos une réglementation relative à la « musique », et celle-ci ne saurait l'être à son tour sans une réglementation de l'éducation tout entière. Et tout cela demande de longs discours⁹.

L'étranger d'Athènes – derrière lequel se cache certainement l'auteur lui-même – affiche une volonté de clarification et d'efficacité, adressée à la fois à Clinias et au lecteur. S'exprime ici l'anti-rhétoricisme de Platon. Ce passage appelle deux autres remarques.

Premièrement, c'est une promesse d'efficacité et de brièveté (« Je veille donc, en éliminant d'interminables développements [...] ») que nous lisons ici – selon un lieu commun¹⁰. L'étranger d'Athènes parle comme s'il cherchait à écarter les préjugés qui le concernent : contrairement à ce que laisse présager son origine, il ne parlera pas avec une abondance de principe. Si son discours est abondant – en l'occurrence, il l'est –, c'est le sujet qui l'impose.

Deuxièmement, ce que met ici en avant l'étranger d'Athènes, c'est la notion d'*aptum*, de convenance, d'adaptation. L'étranger d'Athènes avance les exemples contrastés de l'ivresse et de la musique : le premier n'appellera pas de grands développements, contrairement au second, qui tient une place absolument essentielle dans l'éducation platonicienne, comme on le sait¹¹. Le discours doit être adapté à son sujet.

8 L'idée d'*élégance* n'apparaît pas dans le texte de Platon. C'est un ajout de Montaigne, qui, pour caractériser la parole athénienne, y accole ce qu'il sait du style attique.

9 Platon, *Les Lois*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, I, 641 e-642a, p. 96.

10 La promesse de faire bref est préconisée dans certains exordes ; voir par exemple Cicéron, *De l'invention*, § XVII-25.

11 Voir par exemple *Les Lois*, livre II et III.

Le triptyque proposé pourrait se résumer en un tableau :

	Athéniens	Lacédémoniens	Crétois
Platon, <i>Les Lois</i> , 641e-642a	[...] aime à discourir et qu'elle discourt avec abondance	[...] sobre en paroles	[...] pratiquant l'abondance de la pensée plutôt que l'abondance du discours
Montaigne, <i>Les Essais</i> , I, 26	[...] soin de l'abondance et élégance du parler	[...] soin [...] de la brièveté	[...] soin [...] de la fécondité des conceptions plus que du langage

Cette tripartition n'est pas usuelle en rhétorique, à notre connaissance du moins.

94

Platon tient à cette idée, récurrente dans son œuvre : la possibilité de faire plus ou moins long¹². Montaigne y revient lui aussi, dans le livre II, dans un ajout de l'Exemplaire de Bordeaux, une nouvelle fois pour dépasser cette antinomie : « [C] Plato dit que le long ou le court ne sont propriétés qui ôtent ni donnent prix au langage » (II, 17, « De la présomption », p. 447).

Cela éclaire le sens de la citation de « De l'institution des enfants », qui est de renvoyer dos à dos l'abondance et la brièveté. Montaigne ne met pas tant en avant le style crétois qu'il souligne l'inanité des catégories rhétoriques : la qualité du langage ne tient pas à sa quantité ; il n'est pas question de longueur. Mais ces notions, pourtant fréquentes sous sa plume, méritent un examen.

ABONDANCE

Il se trouve qu'Aristote n'est pas très loquace sur la question de l'abondance et de la brièveté : il ne l'étudie guère qu'à l'échelle du groupe nominal¹³. Chez Quintilien, la notion d'abondance acquiert une importance majeure. Elle intervient à toutes les échelles du discours, de son ensemble jusqu'au niveau de la phrase. En quoi consiste-t-elle

¹² Voir *Les Lois*, X, 887b et IV, 721e-722a, et *Le Politique*, 262c.

¹³ Aristote, *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, III, 6, p. 451-453.

concrètement ? Elle concerne le domaine de l'élocution, celui des *mots*. L'abondance est un critère essentiel dans la typologie des styles – dans ce qu'on appelle la « roue de Virgile »¹⁴. Quintilien insiste plutôt sur ce qu'on pourrait appeler la « roue d'Homère » :

XII, 10, 64. [Genre simple] En effet Homère donne à Ménélas une sorte d'éloquence, dont le caractère est une agréable brièveté, ennemie de tout ce qui est superflu, & jointe à une grande justesse d'expression, qui consiste à ne se pas méprendre au choix des mots. Ce sont les qualités de ce premier genre. [Genre intermédiaire] Il nous représente Nestor avec la persuasion sur les lèvres, d'où coulent des paroles plus douces que le miel, qui est la plus grande douceur qu'on puisse imaginer. [Genre élevé] Mais voulant exprimer la perfection de l'Eloquence dans Ulysse, il y joint la grandeur, & nous peint la force & la rapidité de ses paroles, comme un torrent impétueux que la fonte des neiges a grossi¹⁵.

Ménélas, Nestor, Ulysse : l'abondance des mots (*copia uerborum* dans la citation latine, que la prose de Nicolas Gedoyn glose librement) est liée au véritable héros de cette liste, le troisième. Le genre noble, le style *élevé*, se nourrit d'abondance. Effectivement, l'abondance, c'est la « force », comme le souligne Francis Goyet :

Incendie général ou fleuve en crue, ces deux métaphores sont celles-là mêmes qui reviennent constamment sous la plume de Cicéron pour décrire la *copia*. Elles suffisent à la caractériser. [...] On comprend que la *copia* soit étymologiquement la *co-ops*. L'abondance oratoire est la surabondance d'une armée en marche, la « co-opération », c'est-à-dire la réunion de plusieurs troupes ou *opes*.

- 14 Théorie d'Aelius Donat, grammairien du IV^e siècle, dans son commentaire de Virgile : pour illustrer et systématiser la hiérarchie des styles, il associe les *Bucoliques* et certaines de leurs composantes ou thématiques au style simple ou bas (*humilis stylus*), les *Géorgiques* au style moyen (*mediocris stylus*) et l'*Énéide* au style élevé (*gravis stylus*).
- 15 Quintilien, *De l'institution de l'orateur*, XII, 10, 64, trad. par M. l'abbé Gedoyn, Paris, Grégoire Dupuis, 1718, p. 846. Voir aussi Cicéron, *L'Orateur*, 98-99, et Francis Goyet, *Les Audaces de la prudence*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 189, qui commente ce passage cicéronien.

Dans les deux pages particulièrement éclairantes qu'il lui consacre, Francis Goyet entreprend à juste titre de réhabiliter l'abondance, de lui restituer sa *force* et son éclat, car elle est victime de tous « nos préjugés anti-cicéroniens », à commencer par ceux de Boileau ; préjugés qui affleurent dans sa traduction du *Traité du sublime* : « Pour rejeter Cicéron, il nous suffirait d'un mot de Boileau, celui de "pompe". Si l'abondance "ne subsiste que dans la pompe et l'abondance", eh bien ! c'est que l'amplification est... pompière »¹⁶.

L'abondance a souvent prêté le dos à la critique – y compris dans certains traités de rhétorique. D'après Quintilien : « L'Eloquence de sa nature est riche & pompeuse¹⁷. [...] Rampante, elle tombera dans le mépris, contrainte, loin de plaire elle déplaira, trop uniforme & fatigante par la longueur [*ex copia*] & la sécheresse de ses raisonnements, elle causera de l'ennui et du dégoût¹⁸. » La richesse et la pompe constituent en rhétorique l'idéal, la perfection. Ce sont elles qui justifient le recours à l'abondance. Mais cette dernière, pratiquée sans discernement ou sans adresse, fait courir le risque de la monotonie. Cette critique est encore plus fréquente dans les œuvres littéraires et les arts poétiques, en particulier sous la plume d'Horace¹⁹.

Chez Montaigne, ce rejet n'est pas seulement intellectuel ; il est pour ainsi dire affectif et moral. Dans « De l'institution des enfants », il fait l'éloge de Plutarque, qu'il érige en parangon de la brièveté :

[A] C'est dommage que les gens d'entendement aiment tant la brièveté : sans doute leur réputation en vaut mieux, mais nous en valons moins : Plutarque aime mieux que nous le vantions de son jugement que de son savoir : il aime mieux nous laisser désir de soi que satiété. Il savait qu'ès choses bonnes mêmes on peut trop dire, et que Alexandridas reprocha justement à celui qui tenait aux Éphores des bons propos, mais trop longs : Ô étranger, tu dis ce qu'il faut, autrement qu'il ne faut. [C] Ceux

16 Longin, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995, introduction, p. 30-31.

17 Même idée au § XII, 10, 78.

18 Quintilien, *De l'institution de l'orateur*, V, 14, 30, trad. cit., p. 356.

19 Voir Horace, *Art poétique*, v. 59-62 et 337 et *Satires*, I, 10, v. 9 et Boileau, *Art poétique*, III, v. 256.

qui ont le corps grêle le grossissent d'embourures : ceux qui ont la matière exile, l'enflent de paroles. (I, 26, p. 329)

Montaigne a une forte inclination pour la brièveté, ou plus exactement pour cette réserve qui ménage un « désir de soi » chez le lecteur, qui évite de le rassasier. La maxime finale énonce un principe d'inversion proportionnelle (ou de vases communicants, pourrions-nous dire) : à bien y réfléchir, ce principe est peut-être un peu trop mécanique ou caricatural, mais il est très révélateur de l'esthétique de Montaigne, qui pense qualité et quantité dans une inversion proportionnelle.

Chez Platon, l'abondance est liée à Athènes ; mais dans tous les esprits, à partir de Cicéron, c'est ce dernier qui incarne l'esthétique cornucopienne. Sous la plume de Montaigne, la critique de l'une est presque toujours liée à celle de l'autre, implicitement ou explicitement : « [A] Les orateurs voisins de son siècle, reprenaient aussi en lui ce curieux soin de certaine longue cadence, au bout de ses clauses, et notaient ces mots, *esse videatur*, qu'il y emploie si souvent. Pour moi j'aime mieux une cadence qui tombe plus court, coupée en iambes²⁰ » (II, 10, p. 130). Montaigne évoque ici l'abondance à l'échelle phrastique.

La critique de l'abondance cicéronienne ne date pas de Montaigne ni même d'Érasme²¹. Elle apparaît déjà dans l'*Institution oratoire*. Alors même que Quintilien fait un éloge vibrant de Cicéron, il concède que son abondance a pu être perçue comme un défaut, en particulier comme une erreur de jeunesse²². L'abondance figure parmi les premiers arguments de l'anti-cicéronianisme, puisqu'elle contribue largement à l'impression de monotonie que donne parfois Cicéron²³.

Comme souvent, les valeurs montaigniennes touchent des domaines variés et donnent une impression de cohérence globale. Ses

20 Nous corrigeons la coquille de l'édition Folio (« jambes » pour « iambes ») en nous appuyant sur l'édition PUF.

21 À ce sujet, voir Michel Magnien, « Un écho de la querelle cicéronienne à la fin du XVI^e siècle : éloquence et imitation dans les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 1-2, « Rhétorique de Montaigne », dir. Frank Lestringant, juillet-décembre 1985, p. 85-99.

22 *Institution oratoire*, XII, 1, 20.

23 Voir *Essais*, II, 10, p. 127-128.

considérations stylistiques s'inscrivent dans des jugements plus larges. Il lui arrive souvent d'évoquer l'abondance en général, dans le domaine du quotidien ou de la morale, presque toujours pour la déprécier. Il le fait par exemple vers le début de « De la vanité », à propos de la manière dont il reçoit :

[B] J'aime l'ordre et la netteté

et cantharus et lanx

Ostendunt mihi me

[« Les coupes et les plats me renvoient ma propre image », Horace, *Épîtres*, I, 5, v. 23-24]

au prix de l'abondance : Et regarde chez moi exactement à la nécessité, peu à la parade. (III, 9, p. 248)

98

Chez Montaigne, l'abondance relève d'un souci de visibilité, voire d'ostentation. Il oppose la volonté d'être vu à la volonté de s'observer soi-même, qui s'exprime dans les vers horatiens.

Vers la fin du même chapitre, Montaigne revient à la question du confort, pour l'envisager non plus en tant qu'hôte, mais en tant que voyageur. Il explique ce qu'il attend des lieux d'hébergement qui l'accueillent lorsqu'il n'est pas chez lui :

[B] En cette commodité de logis que je cherche, je n'y mêle pas la pompe et l'amplitude : je la hais plutôt ; mais certaine propriété simple qui se rencontre plus souvent aux lieux où il y a moins d'art, et que nature honore de quelque grâce toute sienne. *Non ampliter sed munditer convivium* [« Un repas non copieux, mais de qualité », Juste Lipse, *Saturnales*, I, 6]. *Plus salis quam sumptus* [« Plus d'agrément que de luxe », Cornélius Népos, *Vie des grands capitaines*, « Vie d'Atticus », XIII, 2]. Il est vrai que je trouve la superfluité toujours superflue, et remarque de l'empêchement en la délicatesse même et en l'abondance. (III, 9, p. 291)

Sous la plume de Montaigne, comme sous celle de Boileau plus tard, le terme *pompe* (étymologiquement « procession », « cortège », « apparat » ; le terme fait ici écho au latin *sumptus*) est déjà péjoratif. L'abondance (« amplitude » repris par *ampliter*) est placée sous le signe du luxe et de

la gratuité, de l'inutilité. La citation de Juste Lipse crée une opposition entre quantité et qualité, procédé particulièrement fréquent pour disqualifier l'abondance. L'agrément (*munditer, salis*) se trouve dans la sélection, le choix.

Des trois personnages homériques évoqués par Quintilien, Montaigne adopterait plutôt le style de Ménélas, « ennemi [...] de tout ce qui est superflu » pour reprendre les mots de Quintilien – si l'on en croit Montaigne du moins²⁴. Notons tout de même un paradoxe : ce passage présente bien des synonymies et des dérivations, une certaine redite avec variation par exemple, tous procédés d'écriture qu'on rattache usuellement à la *copia*²⁵. Alors même que Montaigne rejette théoriquement l'abondance, il la pratique parfois allègrement.

Le livre III pourrait être lu comme un discours de dissuasion vis-à-vis de l'abondance de surface et de la pompe. « Des cochés » s'en prend à « toutes magnificences qui s'écoulent incontinent et de l'usage et de la mémoire » : « Nous avons des comptes merveilleux de la frugalité de nos Rois autour de leur personne, et en leurs dons : grands Rois en crédit, en valeur et en fortune » (III, 6, p. 172). Dans « De l'art de conférer », c'est Mégabysus qui représente – sans grand bonheur – la pompe (III, 8, p. 217). Comble de vanité, elle trouve aussi un symbole dans la bulle romaine adressée à Montaigne : « Parmi ses faveurs vaines, je n'en ai point qui plaise tant à cette niaise humeur, qui s'en paît chez moi, qu'une bulle authentique de bourgeoisie Romaine, qui me fut octroyée dernièrement que j'y étais : pompeuse en sceaux, et lettres dorées : et octroyée avec toute gracieuse libéralité » (III, 9, p. 311). C'est avec beaucoup d'ironie qu'il l'évoque et la cite. Dans « De l'expérience », Montaigne distingue deux types de prudence, l'une pompeuse, l'autre naturelle, « facile et salutaire » (III, 13, p. 415).

Dans les *Essais*, l'abondance est donc une notion transversale et cruciale. Associée à la pompe, elle est constamment rabaissée ou

²⁴ Voir le vocabulaire très proche que Montaigne emploie dans la dernière phrase de la citation de III, 9, p. 291.

²⁵ *Institution oratoire*, IV, 2, 40-43. À propos de ce paradoxe, voir Paul J. Smith, *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier. Exercices de lecture rapprochée*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 96.

mise à distance. Qu'il s'agisse de l'abondance matérielle²⁶ ou verbale, Montaigne la considère de la même manière. Cela ne signifie pas pour autant que le style montaignien ne présente pas d'abondance. Donnons-en un exemple : « De l'utile et de l'honnête », à partir du portrait glorieux d'Épaminondas, se clôt sur une belle exhortation à la bonté et à l'humanité, de style élevé et de tonalité véhémement²⁷. Notre étude ne nous conduit donc pas à penser que les *Essais* sont dénués d'abondance, mais plutôt à l'idée que ce n'est pas en ces termes qu'il faut chercher le secret – si secret il y a – de la prose de Montaigne. Qu'en est-il de la brièveté ?

BRIÈVETÉ

La brièveté n'est pas d'un grand attrait dans les dialogues platoniciens ; bien souvent, les personnages la congédient avec allégresse, préférant prendre leur temps²⁸. Dans le métadiscours montaignien, c'est l'inverse : « [C] Pour en ranger davantage, je n'en entasse que les têtes. Que j'y attache leur suite, je multiplierai plusieurs fois ce volume » (I, 40, p. 459) ; « [A] Si je m'enhardis en parlant, à me détourner tant soit peu, de mon fil, je ne faux jamais de le perdre : qui fait que je me tiens, en mes discours, contraint, sec et resserré » (II, 17, p. 465). Pour Montaigne, la brièveté est effectivement signe de pertinence : « [A] Qu'on le [l'enfant] rende délicat au choix et triage de ses raisons, et aimant la pertinence, et par conséquent la brièveté » (I, 26, p. 325). Prendre son temps ou passer vite, diluer ou densifier, il existe deux modèles de séduction du lecteur. Montaigne a une préférence pour la seconde.

De même que l'abondance, la brièveté peut être présente à toutes les échelles du discours. Nous pourrions en distinguer au moins trois.

- a) L'ensemble du discours est plus ou moins segmenté. C'est toute la différence entre Virgile et l'Arioste :

²⁶ Voir aussi I, 42, p. 76, et II, 12, p. 413.

²⁷ « J'ai autrefois logé Épaminondas [...] » (III, 1, p. 31-33).

²⁸ Voir par exemple *Les Lois*, VI, 781e, éd. cit., p. 326.

[A] Celui-là on le voit aller à tire d'aile, d'un vol haut et ferme, suivant toujours sa pointe: cettui-ci voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses ailes, que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force lui faille,

Excursusque breves tentat [« Et les courses qu'il tente sont brèves », Virgile, *Géorgiques*, IV, 194]. (II, 10, p. 125)

Ici, la brièveté est signe de faiblesse ; mais il est assez rare que Montaigne la considère ainsi.

- b) L'idée, l'argument ou l'exemple sont plus ou moins développés. Nous nous situons ici à l'échelle du paragraphe²⁹. Montaigne justifie son admiration pour Plutarque par le fait que certains germes du discours restent à l'état de germes :

[A] Il y a dans Plutarque beaucoup de discours étendus, très dignes d'être sus, car à mon gré c'est le maître ouvrier de telle besogne. Mais il y en a mille qu'il n'a que touché simplement. Il guigne seulement du doigt par où nous irons, s'il nous plaît : et se contente quelquefois de ne donner qu'une atteinte dans le plus vif d'un propos. Il les faut arracher de là, et mettre en place marchande. (I, 26, p. 328)

Le style de Plutarque entremêle donc abondance – notion évoquée dans la première phrase de cette citation – et concision – notion évoquée dans les trois phrases suivantes ; le caractère elliptique du style de Plutarque est mis en valeur par les deux négations restrictives. Plutarque est la parfaite illustration de la phrase platonicienne qui nous occupe : qu'il développe ou se tienne au germe de son idée, peu importe. C'est la richesse, la fertilité de son discours qui le caractérise et qui fait la cohérence de son style.

- c) La brièveté peut également apparaître à l'échelle de la phrase ou de la période : « [A] Quand j'entreprendrais de suivre cet autre style équable, uni et ordonné, je n'y saurais advenir ; [...] les coupures et cadences de Saluste reviennent plus à mon humeur [...] » (II, 17,

²⁹ Nous parlons ici de paragraphes en tant qu'unités argumentatives, et non pas en tant qu'unités éditoriales.

p. 448). Montaigne oppose ici le style périodique, plutôt régulier (« style équable »), au style coupé, chargé de brièveté. Remarquons que, dans la tradition latine, la brièveté a son champion – Salluste – comme l’abondance a le sien – Cicéron, évidemment³⁰.

Chez Montaigne comme chez Platon, la brièveté est le plus souvent incarnée par des personnages spartiates perçus de manière très positive. Sparte – ou Lacédémone (Montaigne préfère souvent cette seconde dénomination) – est une référence primordiale dans les *Essais*. La « vertu Spartaine » (II, 32, p. 569) tient essentiellement au courage, à l’« endurcis[sement] à la peine » (II, 9, p. 116) : cela vaut dans le domaine militaire bien entendu³¹, mais pas seulement³². Sparte se caractérise par la retenue face aux connaissances et aux sciences³³, en particulier à la rhétorique d’ailleurs³⁴. La frugalité compte parmi les valeurs matricielles de la Cité, parmi ses grands symboles. Ainsi, Montaigne fait l’éloge des étonnantes capacités d’adaptation d’Alcibiade : « [A] J’ai souvent remarqué avec grand’admiration la merveilleuse nature d’Alcibiades, de se transformer si aisément à façons si diverses, sans intérêt de sa santé. Surpassant tantôt la somptuosité et pompe Persienne, tantôt l’austérité et frugalité Lacédémonienne ; autant reformé en Sparte comme voluptueux en Ionie [...] » (I, 26, p. 343) Pompe et frugalité, somptuosité et continence teintée de rudesse, nous retrouvons la même opposition sur le plan matériel, moral et politique que dans les belles-lettres. La valeur de la brièveté imprègne jusqu’aux stratégies militaires des Spartiates³⁵. Elle atteint donc le même degré de transversalité et de généralité que l’abondance.

30 Les porte-drapeaux respectifs sont les mêmes sous la plume de Quintilien (V, 14, 30 et IV, 2, 45, par exemple).

31 Voir I, 31, p. 406-407 et III, 3, p. 59.

32 Voir III, 13, p. 458 pour l’éloge de Chelonis ; III, 5, p. 114 à propos de la vertu sexuelle ; II, 12, p. 246 pour la vertu en général, et le début des chapitres II, 3 (p. 35-36) et II, 37 (p. 566-567) concernant le courage face à la mort.

33 Voir I, 26, p. 328 et II, 37, p. 634.

34 Voir la référence à Agésilaus, roi de Sparte, dans I, 25, p. 310.

35 Voir la stratégie de « Clearchus Lacedemonien », dans I, 47, p. 503.

Il existe bien un style littéraire spartiate ; les deux premiers livres des *Essais* s'en imprègnent d'ailleurs puisqu'ils regorgent de laconismes, en particulier de ceux des rois lacédémoniens³⁶. Cette esthétique, à la fois brève et « soldatesque », transparait entre les lignes quand Montaigne décrit son idéal stylistique : « [A] Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche : Un parler succulent et nerveux, court et serré, [C] non tant délicat et peigné, comme véhément et brusque : *Haec demum sapiet dictio, quae feriet* [« L'expression est bonne si elle frappe », Lucain, épigraphe] » (I, 26, p. 349).

C'est essentiellement dans le livre I que Montaigne fait l'éloge de la brièveté. Dans le livre III, il la situe au cœur de l'art de la conversation, voire de la conférence :

[B] Pouvons-nous pas mêler au titre de la conférence et communication les devis pointus et coupés que l'allégresse et la privauté introduit entre les amis, gaussants et gaudissants plaisamment et vivement les uns les autres. Exercice auquel ma gaieté naturelle me rend assez propre : et s'il n'est aussi tendu et sérieux que cet autre exercice que je viens de dire, il n'est pas moins aigu et ingénieux, [C] ni moins profitable, comme il semblait à Lycurgus³⁷. (III, 8, p. 226-227)

Le goût de Montaigne pour la brièveté concerne aussi les discussions de table. Dans « De l'expérience », il écrit, à propos de son appétit vorace : « [B] J'en perds le loisir de parler, qui est un si doux assaisonnement des tables : pourvu que ce soient des propos de même, plaisants et courts » (III, 13, p. 466-467). La brièveté est donc une valeur sociale, intellectuelle, esthétique et morale chère à Montaigne³⁸.

36 Voir ceux de Cléomène (I, 26, p. 347), d'Agis (II, 12, p. 182) et de Théopompe (I, 41, p. 466).

37 Plutarque, *Vie de Lycurgue*, LIII-LIV. L'ajout de l'Exemplaire de Bordeaux introduit une référence lacédémonienne essentielle : Lycurgue est le parangon du laconisme.

38 Elle présente certes un inconvénient, l'obscurité : « [A] [...] *brevis esse laboro, / Obscurus fio*. [“Je m'efforce d'être bref et je deviens obscur”, Horace, *Art poétique*, v. 25-26] » (II, 17, p. 447-448). Voir aussi *Rhétorique à Herennius*, I, 14 ; *De l'invention*, I, 28 ; *Institution oratoire*, IV, 2, 44-45. En s'attachant ce risque, Montaigne s'identifie à Plutarque (ci-dessus, « nous en valons moins », dans la citation de I, 26, p. 329).

Mais Montaigne est-il si attaché à la brièveté? Son éloge, qui s'assortit au blâme de l'abondance, et la restitution des laconismes spartiates se concentrent dans les deux premiers livres des *Essais*. Peut-être Montaigne prend-il par la suite quelques distances par rapport à cette inclination pour la brièveté. C'est ce qu'il suggère dans « De la vanité », à propos de la longueur de ses chapitres: « [C] Parce que la coupure si fréquente des chapitres, de quoi j'usai au commencement, m'a semblé rompre l'attention avant qu'elle soit née: et la dissoudre, dédaignant s'y coucher pour si peu, et se recueillir: je me suis mis à les faire plus longs, qui requièrent de la proposition et du loisir assigné » (III, 9, p. 306). La lecture du livre III exige en moyenne effectivement plus d'attention, plus de détermination et plus de temps que celle des livres I ou II (l'« Apologie de Raymond Sebond » mise à part). Ajoutons que le discours de Montaigne est souvent redondant, comme il le souligne lui-même:

[B] Encore en ces rêvasseries ici, crains-je la trahison, de ma mémoire, que par inadvertance, elle m'ait fait enregistrer une chose deux fois. Je hais à me reconnaître, et ne retâte jamais qu'envis ce qui m'est une fois échappé. Or je n'apporte ici rien de nouvel apprentissage, Ce sont imaginations communes, les ayant à l'aventure conçues cent fois, j'ai peur de les avoir déjà enrôlées. La redite est par tout ennuyeuse, fut-ce dans Homere [...]. (III, 9, p. 258)

Montaigne pense-t-il à des effets de redondance entre chapitres ou au sein du même chapitre? Quoi qu'il en soit, son écriture n'est donc pas aussi concise qu'il le prétend, dans les chapitres II, 17 et I, 40 du moins.

[C] Si suis-je trompé si guère d'autres donnent plus à prendre en la matière. Et comment que ce soit mal ou bien si nul écrivain l'a semée ni guère plus matérielle ni au moins plus drue en son papier. Pour en ranger davantage je n'en entasse que les têtes. Que j'y attache leur suite je multiplierai plusieurs fois ce volume. Et combien y ai-je épandu d'histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra épulcher un peu ingénieusement en produira infinis essais. [...] Je ne les regarde pas seulement par l'usage que j'en tire. Elles portent souvent, hors de

mon propos, la semence d'une matière plus riche et plus hardie : et sonnent à gauche un ton plus délicat, et pour moi qui n'en veux exprimer davantage, et pour ceux qui rencontreront mon air³⁹.
(I, 40, p. 459)

Montaigne emploie une négation restrictive pour définir son style synthétique (« je n'en entasse que les têtes ») comme celui de Plutarque⁴⁰. Les deux auteurs se rejoignent dans la richesse *potentielle*, dans le fait de garder certains développements en réserve, de se contenter d'évoquer une matière qui aurait pu donner lieu à d'amples déploiements. Auteur et lecteur auraient la possibilité d'y procéder (possibilité exprimée par le futur et par les hypothétiques : « que j'y attache », « je multiplierai » et « voudra éplucher » dans I, 40, p. 459 ; « nous irons, s'il nous plaît » dans I, 26, p. 328).

Se soude une véritable communauté autour de l'amour de la brièveté, que souligne le parallélisme final : « et pour moi [...] et pour ceux [...] ». On pourrait finalement estimer que ce passage renvoie moins à la *brièveté* qu'à la *fécondité des conceptions* – comme en témoigne le vocabulaire matériel (répétition de « matière », « matérielle ») et séminal (« semée », « drue », « semence ») employé. L'idée d'*abondance* n'est pas absente du passage (« multiplierai », « combien y ai-je épandu d'histoires », « infinis », « riche »), mais elle se situe au niveau des *conceptions*.

Brièveté du langage et abondance des conceptions sont souvent imbriquées chez Montaigne. Ce principe – le fait de ne pas donner tout ce qu'on aurait à donner – pourrait se résumer en un seul mot : la *réserve*. Telle est peut-être la recette d'une écriture qui suscite le désir. C'est le secret de la relation amoureuse. Une femme qui sait retarder et limiter la dispensation de ses bienfaits oblige davantage son amoureux : « [B] Telle peut donner plus, qui ne donne pas tant. [...] Ce peu lui coûte plus à donner, qu'à sa compagne son tout. » (III, 5, p. 117.) C'est

39 Voir Michel Magnien, « Montaigne et le sublime dans les *Essais* », dans John O'Brien, Malcolm Quainton et James J. Supple (dir.), *Montaigne et la rhétorique*, Paris, Champion, 1995, p. 35.

40 Voir la citation de I, 26, p. 328.

peut-être aussi le secret de la relation auteur-lecteur. La formulation ramassée d'abondantes conceptions n'est-elle pas aussi ce qui « coûte [le] plus à donner » ?

FÉCONDITÉ

Qu'entendre exactement par le mot *fécondité*⁴¹ ?

[A] Mais que notre disciple soit bien pourvu de choses, les paroles ne suivront que trop : il les traînera, si elles ne veulent suivre. J'en ouïs qui s'excusent de ne se pouvoir exprimer, et font contenance d'avoir la tête pleine de plusieurs belles choses, mais à faute d'éloquence, ne les pouvoir mettre en évidence : c'est une baye. Savez-vous à mon avis que c'est que cela ? Ce sont des ombrages qui leur viennent de quelques conceptions informes, qu'ils ne peuvent démêler et éclaircir au-dedans, ni par conséquent produire au-dehors : ils ne s'entendent pas encore eux-mêmes : Et voyez-les un peu bégayer sur le point de l'enfanter, vous jugez que leur travail n'est point à l'accouchement, mais à la conception, et qu'ils ne font que lécher cette matière imparfaite. De ma part, je tiens [C] et Socrates l'ordonne, [A] que, qui a en l'esprit une vive imagination et claire, il la produira, soit en Bergamasque, soit par mines s'il est muet [...].

Verbaque praevisam rem non invita sequentur [« Lorsque les choses tiennent notre esprit, les mots nous assiègent », Horace, *Art poétique*, v. 311⁴²]. (I, 26, p. 345-346)

Montaigne construit ici une opposition suivie : d'un côté, les « choses » (deux occurrences, reprises par *rem* dans la citation), les « conceptions », la « matière », l'« imagination », autrement dit, les pensées ; de l'autre, les « paroles » (terme auquel fait écho *verba*), le langage. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, *choses*, tout comme *res* en latin, ne désigne

41 Voir Jean Lecoq, « Montaigne et la formation du conceptisme français », *Montaigne Studies*, 18, 2006, p. 137-154.

42 Suivent deux autres citations encore redondantes, l'une de Sénèque le Rhéteur, l'autre de Cicéron. C'est Horace qui vient immédiatement à l'esprit de Montaigne, mais nous avons en tête Boileau (*Art poétique*, I, v. 150-154).

pas des réalités extérieures aux discours, mais des idées, les « choses » qu'on a à dire ; *conception* désigne étymologiquement l'« action de contenir, de renfermer ». La métaphore visuelle (« éclairer », « claire ») est fréquente pour désigner la *conception* du discours. Ce qu'amplifie Montaigne, c'est une dichotomie entre intérieur et extérieur. Le passage de l'un à l'autre est un mouvement d'extériorisation, qu'expriment le verbe *produire* (deux occurrences : le préfixe conserve toute sa valeur en français : « en avant ») et les noms *éloquence* et *évidence* (leurs étymons respectifs présentent le préfixe *ex*). La fin du passage explicite la dimension diachronique de cette question (« pas encore », « enfanter », « accouchement » *versus* « conception », avec un jeu sur la polysémie du terme).

Remarquons que le ton monte quand Montaigne s'en prend aux disputants qui ne savent pas même ce qu'ils veulent dire. C'est le cas aussi dans « De l'art de conférer » :

Or, si vous venez à les éclaircir et confirmer, ils vous saisissent et dérobent incontinent cet avantage de votre interprétation : c'était ce que je voulais dire : voilà justement ma conception, si je ne l'ai ainsi exprimé, ce n'est que faute de langue. Soufflez : il faut employer la malice même, à corriger cette fière bêtise. (III, 8, p. 225)

La conception, c'est précisément « ce qu'[on veut] dire » avant de pouvoir le faire ; elle relève de l'invention. Le *distinguo* que souligne Montaigne est absolument déterminant quant à notre sujet. Par définition, la conception se rattache à l'invention, au sens où elle se situe bien en amont du langage, de l'élocution.

Nous n'avons proposé, jusqu'à présent, qu'une présentation partielle de la notion d'*abondance*. L'abondance nourrit en réalité deux des cinq parties de la rhétorique : l'invention et l'élocution. À ces deux domaines correspondent des formes d'abondance bien différentes, mais il s'agit toujours d'*abondance*, autrement dit de richesse, de profusion, de force, de débordement⁴³ – de tout ce qu'évoque la corne bien connue. Nous avons étudié la seconde espèce. Quant à la première, Quintilien

43 F. Goyet, *Les Audaces de la prudence*, op. cit., p. 30.

explique que l'orateur doit disposer de beaucoup de matériau, « d'un certain fond, dont il puisse faire usage toutes les fois que l'occasion s'en présente ». « Et ce fond consiste en une grande abondance de choses [invention] & de mots [élocution] »⁴⁴. L'abondance est donc d'abord une réserve – un magasin, dirait Montaigne (III, 5, p. 312) –, une réserve de mots d'une part, mais aussi une réserve d'idées, ou pour le dire autrement, de conceptions. La distinction entre les deux formes d'abondance que proposent Platon et Montaigne existe donc aussi en rhétorique.

Montaigne s'appuie d'ailleurs à nouveau sur Quintilien, dans « Sur des vers de Virgile », pour expliquer ce lien entre *conception* et *langage*:

108

[C] Quand je vois ces braves formes de s'expliquer, si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l'imagination qui élève et enfle les paroles. [C] *Pectus est quod disertum facit*. [« C'est le cœur qui rend éloquent », Quintilien, *Institution oratoire*, X, 7, 15] [B] Nos gens appellent jugement langage. Et beaux mots, les pleines conceptions. Cette peinture est conduite, non tant par dextérité de la main, comme pour avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme. Gallus parle simplement, parce qu'il conçoit simplement. Horace ne se contente point d'une superficielle expression, Elle le trahirait. Il voit plus clair et plus outre dans la chose: Son esprit crochète et furète tout le magasin des mots et des figures, pour se représenter: Et les lui faut outre l'ordinaire, comme sa conception est outre l'ordinaire. Plutarque dit, qu'il vit le langage latin par les choses. Ici de même: le sens éclaire et produit les paroles: Non plus de vent, ains de chair et d'os. [C] Elles signifient plus qu'elles ne disent. (III, 5, p. 131-132)

En ce qui le concerne, il fait appel souvent à cette opposition pour caractériser l'écriture littéraire, que ce soit la sienne ou celle des autres. Ce *distinguo* se fait de manière rigoureuse, terme à terme.

⁴⁴ Quintilien, *De l'institution de l'orateur*, X, 1, 5, trad. cit., p. 646.

	Conception	Langage
Exemple de Lucrèce	penser	braves formes expliquer dire
Considérations générales	gaillardise de l'imagination <i>pectus</i> jugement ⁴⁵ âme	paroles <i>disertum</i> langage main
Exemple de Gallus	conçoit	parle
Exemple d'Horace	voit esprit conception	expression magasin des mots et des figures
Exemple de Plutarque	vit choses	langage
Considérations générales	sens chair os signifier	paroles vent dire

Montaigne s'attaque avec dérision à ceux qui confondent ces deux domaines : « Nos gens appellent jugement langage. Et beaux mots, les *pleines* conceptions » – ressurgit ici l'idée d'abondance.

Montaigne défend ici deux idées, qui définissent son idéal d'écriture. D'une part, les conceptions priment sur le langage. Cette idée est effectivement très proche de Quintilien, qui, dans le passage cité comme dans bien d'autres, souligne l'importance de l'invention comme cause première de la qualité du discours. D'autre part, le lien entre les deux (« élève », « enfle », « représenter », « éclairer », « produit ») doit être celui d'une adéquation, comme le souligne le parallélisme syntaxique : « Gallus parle simplement, parce qu'il conçoit simplement. » Montaigne défend l'idéal d'une écriture dont la force serait entièrement insufflée par la richesse des pensées. Ce que Montaigne loue dans les quatre auteurs mentionnés, c'est la profondeur et pour ainsi dire la transparence de leurs discours, qui donnent à voir leurs conceptions sous-jacentes.

Montaigne ne cesse de s'attaquer à l'enflure artificielle des paroles. Au début de « De la physionomie », il poursuit cette rééducation de notre jugement esthétique, amorcée dès le livre I :

45 À propos de la proximité sémantique entre *conception* et *jugement*, voir I, 26, p. 313.

[B] Socrate fait mouvoir son âme d'un mouvement naturel et commun. Ainsi dit un paysan, ainsi dit une femme. [C] Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. [B] Ce sont inductions et similitudes tirées des plus vulgaires et connues actions des hommes ; chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conceptions admirables, nous, [C] qui estimons plates et basses toutes celles que la doctrine ne relève, [B] qui n'apercevons la richesse qu'en montre et en pompe. Notre monde n'est formé qu'à l'ostentation : les hommes ne s'enflent que de vent, et se manient à bonds, comme les ballons. (III, 12, p. 363-364)

110

Socrate est un des personnages les plus aptes à nous détourner de la pompe⁴⁶, à nous ramener sur la voie de la frugalité. Nous retrouvons alors le principe d'inversion proportionnelle évoqué plus haut. L'abondance et la richesse des idées (« noblesse et splendeur de ses conceptions admirables ») ne nécessitent pas la pompe verbale – bien au contraire : ce sont elles qui permettent de s'en passer. Montaigne égrène ici les termes péjoratifs (*montre*, *pompe* et *ostentation*) pour évoquer le repousoir qu'est l'abondance verbale. Il nous tient un véritable discours de dissuasion.

En regard, c'est implicitement de son style que Montaigne fait ici l'éloge : l'évocation des artisans et des paysans lui fournit bon nombre de ses métaphores⁴⁷. Montaigne tente de rééduquer le jugement et le goût de son lecteur – avec l'adresse de s'inclure dans le groupe des hommes qui jugent mal (« nous, qui [...], qui [...] »). Ainsi Montaigne étoffe-t-il son *èthos*. Ainsi défend-il une esthétique, qu'il définit par le mépris de l'esthétique⁴⁸. Ce sont les *conceptions* qui priment et qui imposent une manière d'écrire.

⁴⁶ Voir aussi III, 10, p. 324.

⁴⁷ Voir Jean-Charles Monferran, « Le “dictionnaire tout à part [s]oi” de Montaigne : quelques remarques sur les mots des métiers et les mots “paysans” dans les *Essais* », dans Franco Giacone (dir.), *La Langue de Rabelais, la langue de Montaigne*, Genève, Droz, p. 405-423.

⁴⁸ Cette question est à rapprocher de celle de la *sprezzatura*, littéralement « mépris » en italien. Voir entre autres Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 134-135.

Mais comment la fécondité des conceptions se manifeste-t-elle sur le papier ? comment l'évaluer ? comment se donne-t-elle à voir, sinon par l'élocution ? Toute la difficulté est de fabriquer, de façonner un style qui rende sensible ces conceptions, qui les épouse – pour reprendre un terme que Montaigne affectionne. L'esthétique montaignienne pourrait peut-être se résumer en trois principes, qui transparaissent entre les lignes que nous venons de lire.

Premièrement, cette esthétique repose sur la convenance (*aptum*) – en l'occurrence la convenance interne, adaptation des choses aux mots. Nous n'entendons pas ici la convenance au sens usuel de convention, de décorum qui impose une certaine élégance – ce que l'on appelle la convenance externe, adaptation aux circonstances sociales du discours⁴⁹ –, adaptation au public, aux temps et au lieu ; Montaigne la rejette au profit de l'adéquation des mots aux choses :

[A] Je ne sais s'il en advient aux autres comme à moi, mais je ne me puis garder, quand j'ouis nos architectes, s'enfler de ces gros mots de pilastres, architraves, corniches, d'ouvrage Corinthien, et Dorique, et semblables de leur jargon, que mon imagination ne se saisisse incontinent du palais d'Apolidon, et, par effet, je trouve que ce sont les chétives pièces de la porte de ma cuisine. (I, 51, « De la vanité des paroles », p. 533⁵⁰)

Les paroles doivent suivre les choses.

Deuxièmement, l'écriture montaignienne se colore d'une grande *vivacité*⁵¹, d'une *hardiesse* patente⁵². Montaigne étend le vocabulaire de l'expressivité et de l'audace verbale (*brave, gaillardise, allégresse*, etc.). La question est celle de la qualité de la *représentation* (III, 5, p. 131-132). C'est la hardiesse des conceptions qui est censée s'exprimer : « Ce que je voyais, je le voyais bien, Et sous cette complexion lourde, nourrissais

49 Voir Cicéron, *L'Orateur*, 70-71.

50 Voir aussi le seuil de ce chapitre : « [A] Un Rhétoricien du temps passé, disait que son métier était, de choses petites les faire paraître et trouver grandes. [B] C'est un cordonnier qui sait faire de grands souliers à un petit pied. » (I, 51, p. 530).

51 Voir ci-dessus les citations de III, 8, p. 226-227 ; I, 26, p. 345-346 et III, 5, p. 131-132.

52 Voir ci-dessus les citations de II, 17, p. 465 ; I, 40, p. 459. Voir aussi le vocabulaire de la représentation et de la hardiesse dans III, 9, p. 305.

des imaginations hardies et des opinions au-dessus de mon âge » (I, 26, p. 354). Montaigne aspire à une élocution libérée des normes, placée sous la seule égide des conceptions. Ces notions, plus poétiques que rhétoriques, sont proches de ce qu'on appelle en rhétorique la *signification*⁵³.

Troisièmement, l'esthétique de Montaigne respecte le principe d'inversion proportionnelle que nous avons évoqué. Celui-ci préside à de nombreux domaines abordés dans les *Essais*. Il tisse par exemple la relation aux autres, en particulier aux Grands :

[B] Je hais à mort de sentir au flatteur, Qui fait, que je me jette naturellement à un parler sec, rond et cru qui tire, à qui ne me connaît d'ailleurs, un peu vers le dédaigneux. [C] J'honore le plus ceux que j'honore le moins ; et où mon âme marche d'une grande allégresse, j'oublie les pas de la contenance. [B] Et m'offre maigrement et fièrement à ceux à qui je suis. [C] Et me présente moins, à qui je me suis le plus donné. [B] Il me semble qu'ils le doivent lire en mon cœur, et que l'expression de mes paroles, fait tort à ma conception. (I, 40, p. 461)

Montaigne réaffirme ici son rejet des conventions sociales, de la *contenance*. Il souligne à nouveau le primat des conceptions sur le langage.

Ce principe d'inversion se retrouve aussi dans le rapport aux connaissances : « [B] Je dis pompeusement et opulemment l'ignorance : et dis la science maigrement et piteusement » (III, 12, p. 392). Pour revenir à l'écriture, les conceptions les plus hautes trouveront avec bonheur une formulation des plus « basse[s] » et « populaire[s] ». C'est encore et toujours Platon qui incarne le sommet stylistique – Xénophon ne lui est accolé que sur l'Exemplaire de Bordeaux :

[A] Il y a pour le moins autant de perfection à relever une chose vide qu'à en soutenir une pesante. Tantôt il faut superficiellement manier les choses, tantôt les profiler. Je sais bien que la plus part des hommes se tiennent en ce bas étage, pour ne concevoir les choses que par cette

53 À ce sujet, voir Gisèle-Matthieu Castellani, « Dire, signifier : la figure de la *significatio* dans les *Essais* », *Montaigne Studies*, 3, 1991, p. 68-81.

première écorce. Mais je sais aussi que les plus grands maîtres, et [C] Xenophon et [A] Platon, on les voit souvent se relâcher à cette basse façon, et populaire, de dire et traiter les choses : La soutenant des grâces qui ne leur manquent jamais. (II, 17, p. 447)

C'est sur ce point que Montaigne marque véritablement ses distances par rapport à la tradition rhétorique, par ce principe d'inversion qui fait fi des normes et des convenances.

Les jugements stylistiques que porte Montaigne sur lui-même et sur les autres gagnent à être replacés dans l'ensemble des valeurs montaigniennes. Ce que Montaigne visualise en arrière-plan de la notion d'abondance stylistique et rhétorique, c'est toute la pompe de Mégabysus ou la bulle romaine qu'il regarde avec une certaine dérision. Ce qu'il projette dans la brièveté, c'est la pertinence, la frugalité et l'effet frappant des répliques spartiates, la vertu de certains rois qui limitent les richesses de l'apparat.

Une fois ces jugements contextualisés, cette étude nous conduit finalement à préciser ce qui rapproche Montaigne de Platon, son grand idéal. Ce n'est pas son abondance ni sa brièveté – Montaigne revendique d'ailleurs une brièveté qui ne nourrit pas toutes les pages des *Essais*. Ce qui le rapproche de Platon tient à son style crétois, et plus précisément au principe d'inversion mis au jour, qui vaut sur les plans quantitatif et qualitatif : la richesse de la matière permet à Montaigne de ne formuler qu'une fraction de ce qu'il aurait eu à dire ; il garde beaucoup de fond en réserve, en magasin plutôt que de livrer à son lecteur tout ce qu'il aurait eu à dire. On retrouve la même logique sur le plan qualitatif : les « grâces » ne manquant jamais, Montaigne peut « se relâcher à cette basse façon, et populaire, de dire et traiter les choses⁵⁴ ».

Nous pouvons également revenir à la question de l'anti-rhétoricisme : ce n'est pas l'éloquence en son entier que les *Essais* rejettent – l'inclination de Montaigne pour Quintilien en atteste ; on pourrait penser que c'est Cicéron qu'il repousse, mais à son sujet, les sentiments de Montaigne

54 Voir ci-dessus, II, 17, p. 447.

sont très contrastés – le livre III comporte presque soixante-dix citations cicéroniennes. Le véritable objet de son rejet, c'est l'abondance en tant qu'idéal rhétorique, pour deux raisons : premièrement, parce que l'aspiration à l'abondance en termes de quantité verbale est facteur de monotonie – dans l'esthétique montaignienne du moins ; deuxièmement, parce qu'elle s'assortit d'un certain décorum, de convenances sociales qui conduisent au même résultat, trop normé, trop codifié. C'est pour ces raisons, entre autres, que Montaigne revendique une esthétique *poétique*. Ceci n'enlève rien au fait que l'écriture des *Essais* est tissée de références et de ressorts rhétoriques, dans un heureux mariage avec les modèles et les tours poétiques qu'elle présente aussi.

Molière
Le Misanthrope

LES ÉNONCÉS EN *C'EST* DANS *LE MISANTHROPE* :
(RÉ)EXAMEN LINGUISTIQUE ET STYLISTIQUE

Nicolas Laurent

Notre contribution poursuivra, modestement, un double but : (i) tracer un chemin dans le maquis des énoncés en *c'est* et de leurs théorisations, qui aboutissent souvent à des solutions contradictoires¹ ; on suggérera ici, en guise de réponse provisoire, l'existence d'un système sous-jacent, dont la description doit évidemment tenir compte de la diachronie ; (ii) proposer des pistes pour l'analyse stylistique des occurrences du *Misanthrope*.

Il apparaît en particulier, à la lecture de la pièce, que *c'est* caractérise singulièrement l'assertivité² d'Alceste – *c'est*-à-dire la force d'affirmation de son discours –, et s'associe donc à d'autres expressions bien identifiées par la critique comme représentatives de son idiolecte (jurons, surmarquage de la personne locutive par dislocation – *moi, je...* –, énoncés non liés, etc.³) : *c'est* ressortit souvent à la modalisation et à la *présentation* de l'assertion. Cependant, il va de soi que d'autres personnages ont recours aux énoncés en *c'est*. On relèvera ici les faits les plus marquants – qui se distinguent en gros par leur récurrence ou par leur singularité contextuelle – pour tenter d'en dégager certaines propriétés pragmatico-stylistiques (modalisation de l'assertion, structuration de la réplique et de l'échange, etc.).

- 1 Selon Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet, « les constructions où figure *c'est* recouvrent un domaine hétérogène au sein duquel les classements deviennent vite délicats » (« Constructions en *c'est* chez Montaigne », dans Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeuneuve [dir.], *Styles, genres, auteurs* 10, Paris, PUPS, 2010, p. 39).
- 2 Marc Angenot définit l'assertivité comme « la modalisation emphatique de l'assertion » (*La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 238).
- 3 Voir notamment Marie-Hélène Prat, « Réplique, phrase, mètre dans *Le Misanthrope*. L'esprit de la conversation » dans Franck Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 135-151.

LES ÉNONCÉS EN *C'EST* : POUR UNE ORGANISATION SYSTÉMATIQUE

- Deux critères hétérogènes interviennent ici prioritairement :
- (i) le statut référentiel du pronom démonstratif neutre *ce*⁴ ;
 - (ii) la présence ou non d'une corrélation avec un mot en *qu-* ou une locution (*ce qui, ce que...* dans les phrases pseudo-clivées).

Le premier critère permet notamment de distinguer entre les emplois *présentatifs* de *c'est*, d'une part, et ses emplois *représentants*, d'autre part (« C' [= Adraste] est un homme gonflé de l'amour de soi-même », v. 618). Dans le premier cas de figure, *c'est* fonctionne unitairement et constitue le pivot de l'énoncé ; dans le second cas, *c'est* s'analyse comme une forme – certes typique – de la prédication attributive (ou locative) : *ce* se dissocie comme sujet logique et comme support d'une prédication opérée par le verbe *être*. La dimension locutionnelle se conserve cependant partiellement en raison des contraintes syntaxiques qui s'exercent sur *c'est*⁵.

La dichotomie *présentatif/représentant* n'interdit pas, on s'en doute, une description en *continuum*, en raison de l'extrême plasticité sémantico-référentielle du pronom *ce*⁶. Les occurrences peuvent être ambiguës ou

118

- 4 Ce faisant, nous ne faisons pas nôtre le point de vue qui considère comme « accessoire » le problème de la référence de *ce* (voir Cendrine Pagani-Naudet, *Histoire d'un procédé de style. La dislocation [XII^e–XVII^e siècles]*, Paris, Champion, 2005, p. 83, et V. Montagne et C. Pagani-Naudet, « Constructions en *c'est* chez Montaigne », art. cit.), même si l'examen diachronique et certaines considérations synchroniques, notamment sur le « quasi impersonnel », invitent à relativiser ce critère référentiel.
- 5 *Ce* sujet s'emploie essentiellement comme sujet du verbe *être*, éventuellement en périphrase verbale avec *pouvoir* ou *devoir*.
- 6 Selon Georges Kleiber, à la différence des indexicaux *je, tu...* qui forment une sous-catégorie d'expressions déictiques qu'il appelle *symboles indexicaux transparents* ou *complets* au motif que l'élément spatio-temporel relié à leur occurrence reste le même quel que soit leur emploi, les démonstratifs constituent des *symboles indexicaux opaques* ou *incomplets* (voir notamment Georges Kleiber, « Les démonstratifs [dé]montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 51/2, 1983, p. 99-117 et « Déictiques, embrayeurs, "token-reflexives", symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'Information grammaticale*, 30, juin 1986, p. 3-22). *Je* désigne ainsi de façon transparente celui qui dit *je* mais un démonstratif possède un sens « tel qu'il laisse la porte ouverte à plusieurs emplois référentiels possibles » (« Les démonstratifs [dé]montrent-ils ? », art. cit., p. 115) interprétés à partir du co(n)texte de son

ambivalentes : le pronom *ce* possède-t-il, ou non, un correspondant extralinguistique précis ? L'interprétation est-elle uniquement présentative ? La *deixis* – souvent considérée comme première dans l'identification du sens ostensionnel de *ce* – ne vient-elle pas, en particulier au théâtre, se surajouter au moins « connotativement » à une relation endophorique déterminant l'interprétation « dénotative » de *ce*? etc.

Autre variation affectant l'interprétation des énoncés en *c'est* : la présence, ou l'absence, d'une corrélation avec un mot en *qu-* ou une locution. *C'est* peut être employé seul, en tant que présentatif simple ou construction représentante. Le caractère non corrélatif de *c'est* n'empêche évidemment pas la cooccurrence d'un terme en *qu-*, en particulier un relatif : dans les vers « C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère, / Qui vous jette en passant un coup d'œil égaré [...] » (v. 586-587), le pronom relatif est démarcatif d'une subordonnée relative introduisant une expansion nominale, et il n'est pas corrélatif de *c'est*. Ces faits sont bien connus.

C'est peut cependant être corrélé à un autre élément de l'énoncé. Nous proposons de distinguer entre deux types de construction complexe, selon que la forme *c'est* s'interprète comme un présentatif (ainsi dans le clivage *c'est ... quil/que*) ou comme construction représentante (nous pensons ici à la phrase pseudo-clivée, examinée *infra*). Les tours considérés relèvent de l'emphase syntaxique⁸.

C'est, *in fine*, un dispositif à quatre termes qui apparaît : (i) le présentatif simple, (ii) *c'est* représentant, (iii) *c'est* représentant en construction complexe, (iv) le présentatif complexe. Ainsi se dessine, selon nous, un

occurrence particulière. Cette remarque vaut assurément pour *ce*, mais certaines occurrences sont tellement subduites qu'il devient difficile de trouver un corrélat extralinguistique précis.

- 7 Plus généralement, les relations endophoriques ont pu être décrites en fonction d'une *deixis* élargie, le cotexte étant alors considéré « comme un élément constitutif de la situation d'énonciation » (G. Kleiber, « Déictiques, embrayeurs, "token-reflexives", symboles indexicaux, etc. », art. cit., p. 6). Nous ne reprendrons pas ce point de vue.
- 8 Pour un (ré)examen diachronique et théorique de la notion d'emphase, voir Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous (dir.), *L'Emphase. Copia ou brevitās ? (xvi^e-xvii^e siècles)*, Paris, PUPS, 2010.

tenseur binaire radical : (i) les usages de *c'est* échelonnent un *continuum* d'un emploi unitaire à des emplois duels où *ce* sert véritablement de sujet thématique, *continuum* qu'on peut donc décrire à partir d'un mouvement d'explicitation et de particularisation en discours ; (ii) inversement, dans les constructions complexes, la référence du pronom *ce* se subtilise pour valoriser un mécanisme grammatical et énonciatif modelant la répartition du contenu informationnel⁹.

LES EMPLOIS NON CORRÉLATIFS (SIMPLES) DE *C'EST*

Le présentatif simple *c'est*

120

Nous distinguons, pour la commodité de l'exposé, trois avatars typiques de *c'est* présentatif, qui correspondent à trois positions sur un *continuum* le long duquel la référence de *ce* se particularise. Passons d'abord en revue ces trois « états » avant d'examiner les occurrences du *Misanthrope*.

Le statut référentiel de *ce* peut être celui d'un terme qui, pour reprendre l'analyse de Pierre Le Goffic, « ne représente explicitement aucun élément du contexte¹⁰ ». Cette description rend compte surtout, selon nous, des cas où le pronom démonstratif, en emploi fortement subduit, opère simplement un ancrage référentiel minimal : *C'est l'été/C'était l'été*¹¹. Le pronom *ce* ne renvoie à aucun segment explicitable du réel, comme le prouve, par exemple, l'impossibilité d'une dislocation restituant une désignation autonome : **ça, c'est/c'était l'été*. Le sujet grammatical ne fait pas office de thème et l'énoncé est donc entièrement rhématique, proche, de fait, des prédications unipersonnelles, présentatives (*il est cinq heures*) ou non (*il neige*). Cette proximité n'est pas une équivalence dans

9 Nous ne développerons pas, dans le cadre de cet article, cette proposition systématique. Il va de soi par ailleurs que l'étude du *Misanthrope* ne nous donne pas l'occasion d'examiner tous les types d'énoncés en *c'est*.

10 Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 142.

11 Selon Grevisse, « parfois, le caractère démonstratif est faible : *C'était le matin* » (Maurice Grevisse et André Goosse, *Le Bon Usage* [14^e éd.], Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2007, p. 907).

la mesure où l'orientation concrétisante et particularisante de *ce* rend malgré tout la « situation » plus « prégnante »¹².

On passe sans solution de continuité aux cas où le pronom *ce* peut être plus ou moins clairement paraphrasé par un segment nominal ou équivalent, comme y invite Pierre Le Goffic selon qui, en fait, « le pronom n'est jamais totalement "vide" : on peut toujours suppléer un contenu, si vague soit-il : *C'est toi?* = "ce qu'est cette personne qui frappe à la porte (ou ce bruit que j'entends), est-ce toi?"¹³ ». La dislocation, interdite pour *C'est l'été*, devient en général possible : *Cette personnel Ça, est-ce toi?* Néanmoins, le référent reste « difficile [...] à analyser précisément. C'est la raison pour laquelle *C'est* est souvent inanalysé et identifié comme un présentatif, lorsqu'il est suivi d'un GN¹⁴ ».

Selon Joëlle Gardes Tamine, ce présentatif renvoie, à la différence des autres présentatifs *il y a/il est* et *voici/voilà*, à « un élément du contexte antérieur », de sorte qu'« il ne sert pas à poser l'existence d'un objet ou d'un individu, mais suppose qu'on s'interroge, implicitement ou explicitement, sur l'identité de quelqu'un ou de quelque chose, dont la présence a déjà été dûment constatée »¹⁵. De fait, *c'est* n'a pas le même comportement que les autres présentatifs au regard de l'idée de présence. En raison de la présupposition d'existence attachée à *ce*¹⁶, *c'est* représente un après logique de *il y a/il est* (mais encore de *voici/voilà*, qui dénotent, eux, la survenue), et il se situe au terme d'une chronologie, factuelle ou de raison : *voici Pierre* → *il y a Pierre* → *c'est Pierre*.

In fine, *c'est* peut introduire un prédicat à propos d'un référent clairement identifié en situation : ainsi dans l'énoncé *C'est la Tour Eiffel!*, dit avec un geste d'ostension, paraphrasable par = « ce que tu vois, c'est la Tour Eiffel ! ». Le pronom *ce* possède un contenu référentiel particularisé

12 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française, op. cit.*, p. 142. Nous n'irons pas jusqu'à dire que « Ce ne représente [...] rien » (Pierre Attal, *Questions de grammaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 64). Le sens instructionnel de *ce* établit un lien avec la situation sans que ce lien soit explicite en termes de référence à une entité isolable.

13 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française, op. cit.*, p. 142.

14 Christian Molinier, « Constructions en *c'est* : une classification générale », *Cahiers de grammaire*, 21, 1996, p. 78.

15 Joëlle Gardes Tamine, *La Grammaire*, t. II, *Syntaxe*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 34.

16 Voir G. Kleiber, « Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? », art. cit., p. 101.

qui n'a rien de « vague », et l'on peut se demander si l'on a encore affaire à un présentatif, la syntaxe attributive du tour s'affirmant ici nettement¹⁷.

Quel que soit le statut référentiel de *ce*, *c'est* présentatif régit un complément nominal ou équivalent, la présence d'un terme adjectival faisant basculer *c'est* dans une construction différente (*Les frites, c'est bon*)¹⁸.

Dans *Le Misanthrope*, certains emplois lexicalisés rendent fortement délicate l'explicitation d'un quelconque référent pour *ce*. Célimène utilise une expression toute faite pour rappeler insolemment son âge à Arsinoé, en fin de réplique : « [...] ce n'est pas le temps, / Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans » (v. 983-984) comporte une expression *ce n'est pas le temps* proche d'une expression unipersonnelle fixe (*il n'est pas temps de*), qui régit un complément *d'être prude* (on fera du syntagme prépositionnel *à vingt ans* un complément circonstanciel intraprédicatif du présentatif). L'énoncé générique est bien adressé en son milieu par une apostrophe placée en rejet externe, « Madame », qui en explicite, ironiquement, la cible.

C'est présentatif régit également, à quatre reprises, une conjonctive pure. La séquence *c'est que*, de nature quasi-locutionnelle – les énoncés en *c'est* sont à la source de toutes sortes de lexicalisations – sert alors d'embrasseur du discours pour modaliser l'expression de la cause. Elle est paraphrasable, selon Pierre Le Goffic, par « la raison de ce qui se passe est que¹⁹ », mais il est clair que le contenu de *ce* reste relativement ténu. Significativement, seul Alceste, dans la pièce, a recours à *c'est que* assertif : « C'est qu'ils ont l'art de feindre ; et moi, je ne l'ai pas » (v. 422 ; voir encore les v. 240, 496, 687 *sq.*). Compte tenu de la lexicalisation de *c'est que*, on peut fournir deux analyses grammaticales du tour : soit *que P* est complément du présentatif *c'est*, soit *c'est que* est vu unitairement comme une locution adverbiale modalisant *P*. Cet adverbe extraprédicatif fait aussi office d'adverbe conjonctif (de liaison).

17 On pourrait penser que *c'est* n'est ni présentatif ni représentant.

18 Voir Frédéric Calas et Nathalie Rossi-Gensane, « Étude de *c'est/il est* + adjectif ou (+ déterminant) + nom dans le deuxième dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, de Jean-Jacques Rousseau », *L'Information grammaticale*, 101, mars 2004, p. 28.

19 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 213.

Autre expression lexicalisée, la locution interrogative totale *est-ce que* formée à partir de *c'est que*. La relation avec le présentatif n'est plus vraiment perceptible en français moderne, mais elle reste sensible en français classique²⁰, *est-ce que P* signifiant alors « la raison de ce qui se passe est donc que P²¹? ». La locution *est-ce que P* « évolu[e] cependant » aussi « vers son statut moderne »²² qui lui fait néanmoins conserver un sens présentatif, dans la mesure où elle introduit une question portant sur l'énoncé lui-même : *est-ce que P* signifie pragmatiquement que le locuteur « pose une alternative “peut-on, ou ne peut-on pas dire [P]?”²³ ». *Est-ce que P* marque donc un « engagement énonciatif²⁴ » plus fort que les autres formes syntaxiques d'interrogation totale. Cette pragmatique est sensible dans les trois interrogations en gradation par lesquelles Oronte en vient à « dénuder » le trope communicationnel²⁵ d'Alceste et fait entendre sa vanité blessée :

Est-ce que vous voulez me déclarer par là
Que j'ai tort de vouloir? [...] (v. 351-352)

Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire? (v. 357)

Est-ce que j'écris mal? et leur ressemblerois-je? (v. 361)

Les interrogations en *Est-ce que* ne mettent pas formellement en débat la connexion du sujet et du prédicat interne à P, mais la possibilité même

20 Voir Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 121-122.

21 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 102.

22 N. Fournier, *Grammaire du français classique*, op. cit., p. 121.

23 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 102.

24 N. Fournier, *Grammaire du français classique*, op. cit., p. 122.

25 Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, « il y a “trope communicationnel” chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire, qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect ». Dans le cas du *Misanthrope*, cité par C. Kerbrat-Orecchioni, le schéma distingue un « allocutaire apparent : un interlocuteur fictif » d'un « allocutaire réel [...] qui ressemble comme deux gouttes d'eau à l'allocutaire prétendu, inventé pour les besoins de la cause » (*Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, t. I, 1990, p. 92-94).

d'énoncer P, comme l'explicite du reste le v. 351, entièrement consacré à une indication illocutoire (« Est-ce que vous voulez me déclarer par là / Que [...] ? »)²⁶. Elles pointent donc le procédé d'« implication²⁷ » adopté par Alceste en portant la question de la sincérité au niveau de la relation interpersonnelle²⁸, substituant aux généralités d'Alceste la personne réellement visée.

Le Misanthrope comporte également des occurrences de *c'est* associées à des syntagmes nominaux et dans lesquelles la référence de *ce* est *peu ou prou* explicitable par la prise en compte du co(n)texte. Le syntagme nominal complément dans l'assertion de Philinte au v. 754 (« C'est d'Oronte et de vous la ridicule affaire ») révèle à Alceste le motif de sa convocation au tribunal, et le pronom *ce* est porteur d'une référence – certes « vague » –, qu'on peut paraphraser contextuellement par « ce qui justifie votre convocation » par exemple ; *c'est* est donc aussi, au moins partiellement, anaphorique. La réplique de Philinte se dote contextuellement d'une valeur causale et elle vient caractériser son énonciation raisonnable, qui contraste avec les interrogations répétées d'Alceste.

Oronte, lui, interrompt à trois reprises le début de son sonnet par un énoncé en *c'est*²⁹ :

Sonnet... C'est un sonnet. *L'espoir...* C'est une dame
Qui de quelque espérance avoit flatté ma flamme.
L'espoir... Ce ne sont point de ces grands vers pompeux,
Mais de petits vers doux, tendres et langoureux. (v. 305-308)

26 Le cinétisme négativant est renforcé dans l'interrogation rhétorique : « Non. Est-ce que ma cause est injuste ou douteuse ? » (v. 189) signifie « Vous ne pouvez pas dire que ma cause est injuste », « Ma cause n'est pas injuste ». Philinte en « demeure d'accord », d'ailleurs.

27 Nous empruntons ce terme à Jacqueline Authier-Revuz (« Le fait autonymique : langage, langue, discours – Quelques repères », dans Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré [dir.], *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 86).

28 Voir sur ce point Giuseppe Manno, « Alceste et Oronte : un dialogue de sourds. La politesse et la négociation de la relation interpersonnelle dans la scène 2, acte I du *Misanthrope* de Molière », *Vox romanica*, 60, 2001, p. 168-187.

29 La scène I, 2 fait grand usage des énoncés en *c'est*.

La référence du pronom se particularise puisque c'est du sonnet qu'Oronte vient « montrer » (v. 296) et donc déclamer qu'il est question. Ce sonnet a déjà été présenté comme « un sonnet » (*ibid.*) mais *c'est* n'est sans doute pas représentant : il faut plutôt voir dans ce premier *ce* un geste déictique renvoyant au sonnet d'Oronte dont est d'abord livré le titre, en un effet de bouclage tautologique parfaitement ridicule. « C'est une dame » comporte un *ce* plus indirect³⁰ et inférentiel (= la destinataire, le thème du poème) mais figure une continuité avec le *c'est* du premier hémistiche dans une sorte de « bégaiement³¹ » de la parole d'Oronte, tandis que le second distique du quatrain ajoute une nouvelle prédication en *c'est* portant sur les vers du sonnet qui est « contredite par l'emploi précédent de la métaphore précieuse dans la seconde phrase de commentaire ». L'effet d'attente, ainsi, est comme parasité par le ridicule, mais, comme l'indique Hélène Merlin, et comme le suggère la didascalie, « le commentaire bégayant » est aussi « un discours de la demande, une demande d'écoute principalement adressée à Alceste »³².

D'autres occurrences du présentatif *c'est* interviennent dans des interrogations partielles et régissent des pronoms, dans des phrases ou propositions brèves plus ou moins lexicalisées :

- proposition interrogatives indirectes partielles – les deux occurrences chez Célième, avec pour compléments la locution pronominale *ce que* (« Allez voir ce que c'est [...] », v. 747) ou le pronom *qui* (« Savez-vous qui c'est [...] ? », v. 849) ;
- locution *qu'est-ce ?* qui montre un degré de figement supplémentaire, éventuellement appuyée par l'adverbe *donc* à valeur énonciative (v. 1, 532, 1219, 1438). *Qu'est-ce ?* n'est pas loin de fonctionner comme une interjection, prédication « impliquée³³ » développée en contexte par une autre interrogation partielle. Ainsi, l'énoncé initial

30 Nous empruntons ce terme à G. Kleiber (« Les démonstratifs [dé]montrent-ils ? », art. cit.) en l'acclimatant à notre propos.

31 Hélène Merlin, « La cour et la ville, ou la question du public au siècle de Louis XIV (Étude de la scène 2 de l'acte I du *Misanthrope*) », *Les Cahiers de Fontenay*, 30-31, juin 1983, p. 93.

32 *Ibid.*, p. 94.

33 Voir Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve/Paris, Duculot/Hachette supérieur, 1997, p. 499-502.

de Philinte « Qu'est-ce donc? » du v. 1 devient « Qu'avez-vous? », et Éliante demandera de même à Alceste en IV, 2 « Qu'est-ce donc? Qu'avez-vous qui vous puisse émouvoir? » (v. 1219).

La construction représentante *c'est*

C'est peut glisser à un emploi représentant lorsque *ce* réfère médiatement à une entité par le biais d'une relation anaphorique ou cataphorique. La référence pronominale est alors particularisée par l'explicitation dans le cotexte de la source qui permet d'interpréter *c'est*. Le constituant droit n'est plus complément de *c'est* mais attribut du sujet – ou, le cas échéant, complément locatif de *être* (au sens où Pierre Le Goffic entend cette fonction³⁴). On étudiera successivement *c'est* représentant sans dislocation³⁵ puis *c'est* cataphorique en dislocation liée (*c'est Y [que] [de] X*).

126

C'est représentant sans dislocation

Dans *Le Misanthrope*, *c'est* anaphorique n'est presque jamais associé à la dislocation, le pronom *ce* trouvant sa source en amont de l'énoncé.

L'antécédent figure fréquemment dans la réplique précédente et *c'est* renforce alors l'enchaînement dialogal³⁶ par thématization de tout ou partie de ce qui précède. L'anaphore peut être résomptive et sa portée s'exercer sur un ensemble plus ou moins étendu de prédications. C'est ainsi qu'Alceste renverse l'orientation implicite du discours de Philinte en lui répondant : « Tant mieux, morbleu! tant mieux, c'est ce que je demande, / Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande » (v. 109-110). Au quatrain de Philinte, pronominalisé, et comme mis à distance, par *ce*, succèdent donc des prédicats organisés en gradation

34 Voir sa *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 213 sq.

35 Nous parlons d'un « *c'est* représentant » par métonymie car *c'est* bien évidemment le pronom démonstratif *ce* qui est représentant.

36 Sur l'enchaînement dialogal chez Molière, voir Anne-Marie Paillet, « D'une phrase à l'autre : l'enchaînement dialogal chez Molière », dans Franck Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 115-134.

qui valorisent la P₁ (sujet *je*, datif *me*³⁷...). Les mots grammaticaux (ici *ce, je...*), fortement sollicités en général par Alceste, visent à souligner les articulations et les oppositions, aussi bien au niveau du contenu qu'à celui de la relation interpersonnelle³⁸ : ils nourrissent la force d'assertion thétiq ue de son énonciation, son ton péremptoire. Du reste, les énoncés en *c'est* résomptif, dans *Le Misanthrope*, sont souvent centrés sur la personne locutive ou allocutive et/ou sur la relation interpersonnelle telle qu'elle est vécue, ou perçue, au moment de l'échange, alors que *c'est* segmental (voir *infra*) est davantage tourné vers des objets de discours correspondant à la personne délocutive³⁹.

Plus loin, Célimène répond à la paradoxale déclaration d'amour d'Alceste – qui se déploie sur 11 vers – d'un bref et ironique « C'est me vouloir du bien d'une étrange manière ! » (v. 1433). *C'est* peut encore faire dialogiquement écho, en réponse, à un autre *c'est* d'un type différent : « ALCESTE. – C'est que tout l'univers est bien reçu de vous. / CÉLIMÈNE. – C'est ce qui doit rasseoir votre âme effarouchée » (v. 496-497).

C'est résomptif peut encore intervenir en fin de réplique. C'est le cas au v. 373, dans lequel *ce* pronominalise le discours rapporté qui précède et prétend clore rhétoriquement la séquence au cours de laquelle Alceste transmet figurément son avis au sujet du sonnet d'Oronte : « C'est ce que je tâchai de lui faire comprendre ». Cette stratégie sera mise en échec par une ultime interrogation d'Oronte (v. 375), à laquelle Alceste répondra en ayant recours, cette fois, à trois *c'est* différents montés en gradation, comme autant d'étapes dans l'explicitation de son indignation : locution *qu'est-ce que* (v. 379), *c'est* représentant avec *ce* segmental modalisé par la négation exceptive *ce n'est que* (v. 387) et clivage : « Et ce n'est point ainsi que parle la nature » (v. 388). Le *c'est* marqueur de la péroraison de la tirade de V, 1 est, lui, peut-être plus hybride : « Allons, c'est trop souffrir les chagrins qu'on

37 Alceste personnalise volontiers *c'est* avec un clitique datif de P₁ : voir encore « Têtebleu ! ce me sont de mortelles blessures, / De voir qu'avec le vice on garde des mesures » (v. 141-142).

38 Nous empruntons ces termes à Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, op. cit., t. II, 1992, p. 9 sq.

39 Cela ne signifie pas que le locuteur ne puisse parler de lui en ayant recours à des formes de P₃.

nous forge » (v. 1521), car *ce* est à la fois anaphorique et exophorique, et doublement : *in praesentia*, en ce qu'il réfère aussi au fait de dire, à l'acte d'énonciation et de représentation de la « trahison », et *in absentia*, car faisant allusion, plus largement, à ce qu'éprouve Alceste ; *c'est* semble ici ouvrir dialogiquement une seconde voix, portée par l'interjection *Allons*, comme en réponse au clivage du v. 1518 en modalité exclamative : « C'est à ces actions que la gloire les porte ! »⁴⁰.

Les occurrences de *c'est* anaphorique dans lesquelles *ce* réfère par anaphore segmentale – *i.e.* par le biais d'un simple segment textuel (syntagme nominal, infinitif en emploi nominal, etc.) – sont moins nombreuses dans la pièce, et l'attribut est essentiellement nominal, presque toujours catégorisant, introduit par un article indéfini (« *c'est* un X ») ou la combinaison article *de* + démonstratif dans laquelle *de* partitive le démonstratif⁴¹ qui conserve ainsi sa valeur mémorielle (« [...] ce sont de ces gens qui [...] », v. 543-544). Le déterminant zéro se rencontre, le sens du prédicat glissant alors de la catégorisation à la qualification par valorisation du concept nominal, phénomène sensible dans « Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure » (v. 387), où *c'est se* lie à la négation exceptive pour définir polémiquement le « style figuré » (v. 385) mais aussi pour évaluer le sonnet d'Oronte : la cible est double, le discours concernant à la fois le type et l'occurrence⁴².

Célimène fait grand usage, en particulier dans la scène des portraits, de ce type d'énoncé en *c'est*. À plusieurs reprises, le pronom démonstratif anaphorise en II, 4 un nom propre lancé par l'un des marquis, l'acte de prédication consistant alors à classer son porteur dans une catégorie construite en discours. Les expansions prédicatives stylisent une forme de surenchère dans l'expression satirique :

40 On notera en outre la propension de *c'est* à former de courtes phrases lexicalisées, interjectives, juxtaposées ou en position de proposition incidente – selon un *continuum* à déterminer – ou bien employées comme phrases autonomes, qui commentent, évaluent, expriment, etc. Le style interjectif et discontinu d'Alceste y a notamment recours : « *c'en est trop* » (v. 445), après une interjection et un juron – préfiguration, sans doute, du v. 1521 –, « *c'est une chose dite* » (v. 185), etc.

41 Voir M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, *op. cit.*, p. 240.

42 Sur la détermination nominale après *c'est* en français classique, voir N. Fournier, *Grammaire du français classique*, *op. cit.*, p. 154-155.

C'est un parleur étrange, et qui trouve toujours
L'art de ne vous rien dire avec de grands discours (v. 579-580)

C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère,
Qui vous jette en passant un coup d'œil égaré (v. 586-587)

Au v. 579, l'attelage syntaxique coordonne un adjectif et une relative. Le même phénomène apparaît dans les vers suivants qui opèrent une variation stylistique, « le jeune Cléon » étant désigné par la périphrase « sa sottise personne » dans une construction disloquée en *que* : « C'est un fort méchant plat que sa sottise personne, / Et qui gâte, à mon goût, tous les repas qu'il donne » (v. 629-630). L'attelage syntaxique se combine ici à une coordination différée, particulièrement virtuose car développant la métaphore, ou la syllepse (voir les v. 625-626), filée du « plat ».

C'est et la dislocation liée en reprise : *c'est Y (que) (de) X*

Si l'on excepte quelques rares énoncés où *ce* anaphorise un constituant périphérique en prolepse⁴³, *c'est* en dislocation est toujours associé, dans *Le Misanthrope*, à un segment droit, qui « rappel[le] *a posteriori* [le] thème⁴⁴ ». Le segment en reprise peut être dans la pièce :

- un syntagme nominal, systématiquement lié au prédicat qui précède par le morphème invariable *que*, souvent appelé *que* de ligature du rhème et du thème (en séquence régressive) ou *que* inverseur : « C'est un fort méchant plat que sa sottise personne, / Et qui [...] » (v. 629-630) ;
- une relative périphrastique : « Et ce n'est que du bruit que tout ce qu'on écoute » (v. 582) ;

43 Voir notamment, chez Alceste, « Mais d'un aveu trompeur voir ma flamme applaudie, / C'est une trahison, c'est une perfidie, / Qui ne sauroit trouver de trop grands châtements » (v. 1305-1307).

44 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., p. 383. Cette présentation symétrique ne doit pas oblitérer le fait que les deux types de dislocation n'exercent pas les mêmes fonctions au regard de l'information véhiculée par l'énoncé. Voir par exemple, sur ce point, Mary-Annick Morel, « Le postrhème dans le dialogue oral en français », *L'Information grammaticale*, 113, juin 2007, p. 40-46.

- un groupe infinitival, dans lequel l’infinitif est toujours actualisé par *de* article de l’infinitif et/ou introduit par *que* inverseur, de sorte que la frontière rhème/thème est matérialisée par *de*⁴⁵, *que* seul (en particulier avec un prédicat infinitival : « Et c’est n’estimer rien qu’estimer tout le monde », v. 58) ou *que de*. Dans toutes ces constructions, le caractère périphérique du constituant thématifié est estompé⁴⁶.

Quelques précisions s’imposent ici :

- 1° Lorsque le prédicat est un infinitif⁴⁷, *que* tend à s’imposer, associé ou non à *de*, sans doute pour renforcer la démarcation fonctionnelle entre les deux infinitifs rhématique et thématique.
- 2° Contrairement à d’autres linguistes⁴⁸, nous n’analysons pas la construction en *que* comme clivée ou dérivée du clivage :
 - (i) la dislocation droite se rencontre sans *que*; *que* liant un syntagme nominal ou un infinitif actualisé par *de* peut disparaître (« C’est un méchant plat, sa sottise personne »)⁴⁹ ;

130

-
- 45 Magali Rouquier rappelle qu’on peut rencontrer en ancien français et en moyen français un syntagme nominal précédé de *de* : « c’est pou de chose de une ponme » (« Constructions en *c’est* en ancien et moyen français. Clivées, “liées” : un récapitulatif » dans Olivier Bertrand, Sophie Prévost, Michel Charolles, Jacques François et Catherine Schnedecker [dir.], *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 353).
 - 46 Dans « Ce n’est pas la raison qu’il ne leur coûte rien » (v. 820), faut-il repérer dans l’expression lexicalisée « ce n’est pas la raison » un *ce* cataphorique d’une conjonctive associé à un syntagme nominal *la raison* en emploi non référentiel (= raisonnable) ? La lexicalisation rend précisément difficile l’analyse en termes de dislocation.
 - 47 Tour qui apparaît, selon Magali Rouquier, au ^{xvi} siècle seulement (« Constructions en *c’est* en ancien et moyen français », art. cit., p. 359).
 - 48 Notamment Gérard Moignet (*Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 279) et Pierre Le Goffic (*Grammaire de la phrase française, op. cit.*, p. 224-225). La *Grammaire de la phrase française* de P. Le Goffic considère étrangement, selon nous, que « C’est une folie d’y aller ! » est un « tour quasi-impersonnel » (p. 145) alors que « C’est une douce chose que d’aimer », qui se distingue uniquement par l’insertion d’un *que* déclaré à juste titre « explétif », illustre un clivage incomplet (p. 145 et 224-225).
 - 49 Voir Florence Lefeuvre et Valérie Raby, « “Ô prince ! c’est à vous qu’on parle” : les structures focalisantes dans les *Sermons* de Bossuet », *L’Information grammaticale*, 97, mars 2003, p. 8.

- (ii) inversement, ce même *que* apparaît dans des énoncés attributifs non verbaux (« Un méchant plat, sa sottise personne ») ;
- (iii) le thème n'est pas de nature propositionnelle mais nominale – le recours à l'ellipse (= « c'est un méchant plat que sa personne est... ») ressemblant, ici comme ailleurs, à un tour de passe-passe, d'autant plus que la focalisation sur l'attribut est peu naturelle.

Dans *Le Misanthrope*, on notera en premier lieu, d'un point de vue formel, la mise en correspondance et la co-construction de la dislocation et de l'alexandrin ou du distique, *del quel que de* figurant toujours – sauf au v. 556 – après la césure ou au début du second vers du distique quand le tour diffère sa résolution au-delà des douze syllabes. Le schéma binaire de la prédication est renforcé par la cataphore qui s'ajuste à la structure du vers ou du distique, et le geste verbal qui la produit tend vers la stylisation du jugement péremptoire ou de la maxime⁵⁰ qui se détache ainsi de son entour discursif⁵¹. La condensation stylistique à laquelle travaille l'énoncé en *c'est* peut être renforcée par toutes sortes de figures auxiliaires qui en appuient la portée : paradoxe (« [...] c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde », v. 58), associé à une figure dérivative (« estime », v. 57 / « estimer »), épitrochisme mimétique du « bruit » (« Et ce n'est que du bruit que tout ce qu'on écoute », v. 582), hyperbate : « C'est un fort méchant plat que sa sottise personne, / Et qui gâte, à mon goût, tous les repas qu'il donne » (v. 629-630), etc. *Que* inverseur s'associe souvent, comme dans les v. 582 et 629-630, à différents types de mots en *qu-* (adverbe exceptif, pronom relatif...) qui viennent matérialiser et renforcer l'acte même de mise en relation prédicative.

Les énoncés concernés étant fortement évaluatifs, on s'attend à ce qu'ils interviennent souvent dans les répliques et les tirades d'Alceste, dont la tension psychique peut naturellement s'incarner dans l'emphase syntaxique. De fait, 8 occurrences sur 17 sont prononcées par Alceste – mais Célimène y a recours 6 fois. Ce qui, en revanche, rend bien

⁵⁰ En particulier quand le constituant disloqué est un infinitif, mode omni-personnel.
⁵¹ Voir aussi, sur ce point, les analyses de Véronique Montagne et de Cendrène Pagan-Naudet portant sur Montaigne (« Constructions en *c'est* chez Montaigne », art. cit., p. 49-50).

évidemment significative l'insertion de la dislocation liée en reprise par *c'est* dans les répliques d'Alceste, c'est son association avec d'autres faits linguistiques caractérisant son style, que nous avons rappelés en introduction (interjections, jurons, etc.). On insistera quoi qu'il en soit sur la dimension souvent « polémique » de ces constructions, pour reprendre un terme de Mary-Annick Morel qui analyse ce qu'elle appelle le *postrhème*, soit un constituant disloqué à droite relié sans pause à un rhème ainsi mis en valeur et focalisé par un « bouclage sur soi de la prédication⁵² ». Dans un registre similaire, Christian Touratier indique que la dislocation droite, qu'il appelle « extraposition postposée » apporte

132

un report informatif, c'est-à-dire une information de second ordre qui n'est pas l'information pour laquelle l'énoncé est asserté, mais néanmoins une information à laquelle le locuteur tient, soit parce qu'elle précise bien et de façon insistante les choses (par exemple en rappelant le thème de l'énoncé) soit parce qu'elle ajoute une information supplémentaire qui est en quelque sorte *in cauda venenum*, c'est-à-dire une roserie de la fin⁵³.

Ainsi, « sa sottre personne » au v. 629 fait retour à l'objet de discours glissé par Clitandre, « le jeune Léon », mais par le biais d'une description possessive fortement péjorative, laquelle est inscrite dans le présupposé.

On relèvera encore, comme pour d'autres *c'est* déjà examinés, la fonction structurante de la construction dans les énoncés développés : le distique « Morbleu, c'est une chose indigne, lâche, infâme, / De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme » (v. 25-26) succède à une narration qui occupe deux quatrains et, en un décrochage énonciatif – marqué notamment par le juron *Morbleu* –, introduit la distance indignée avec laquelle Alceste exprime son refus de la « lâche méthode » (v. 41) de Philinte⁵⁴. Cet énoncé réactif est fortement subjectivé (juron, cumul

52 « Le postrhème dans le dialogue oral en français », art. cit., p. 44.

53 Christina Touratier, *Analyse et théorie syntaxiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005, p. 188.

54 Même fonction structurante et réactive aux v. 141-142 : « Têtebleu ! ce me sont de mortelles blessures, / De voir qu'avec le vice on garde des mesures ».

d'adjectifs...) mais actantiellement débrayé en surface, de sorte que, suspendant provisoirement la *désignation* de la personne locutive (bien présente immédiatement avant et après), il renforce en fait ce qu'on peut appeler son *expression*. L'épiphonème – qui prend le tour d'une maxime non entièrement autonome (cf. l'adverbe anaphorique *ainsi*) – est donc représentatif du style d'Alceste.

On soulignera au passage l'importance, dans son idiolecte, de l'adverbe *ainsi* (« s'abaisser *ainsi* »), qui condense conceptuellement chez lui « ce qui est vu », « ce qui est » – ce qui *lui* est, dirait-on, pour imiter ses datifs – et qu'il faut donc refuser au nom des principes de sincérité et de vérité. L'adverbe est très souvent porteur, dans ses répliques, d'une forte charge péjorative, que l'énoncé soit disloqué (comme ici) ou clivé : *ainsi* est focalisé au v. 388 (« ce n'est point ainsi que parle la nature »), mais il prend part au thème du v. 520 (« c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi »⁵⁵); voir encore, dans d'autres structures, emphatiques ou non, les v. 54, 418, 1336, 1523⁵⁶.

LES EMPLOIS CORRÉLATIFS (COMPLEXES) DE *C'EST*

Nous proposons d'échelonner, d'une référence particularisée à une référence plus abstraite de *ce*, trois constructions complexes formées à partir de *c'est* représentant, puis présentatif.

La phrase pseudo-clivée

Dans la pseudo-clivée, le premier élément « comporte une expression référentielle interprétativement incomplète » qui correspond à « une

55 Marc Fumaroli a raison de relever cet « étrange amour qui se hait, dans la mesure où il arrache le mal à lui-même, et qui se fait honte » (« Au miroir du *Misanthrope* : le commerce des honnêtes gens », dans Patrick Dandrey [dir.], *Molière. Trois comédies « morales » : Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 194).

56 Autre structure disloquée mais quelque peu opacifiée : « Madame, c'est à vous de parler sans contrainte » (v. 1617). On peut penser que *ce* cataphorise l'infinifit introduit par l'article *de* (ou l'indice *à* : voir les v. 809 sq.) et que le syntagme prépositionnel *à vous* est complément locatif de *est*. Ce complément exprime sémantiquement l'agent projeté de l'infinifit dans le cadre d'une dérivation illocutoire = « parlez sans contrainte ».

expression référentielle employée attributivement » tandis que le constituant introduit par *c'est* « unifi[e] la description à un référent repéré spatio-temporellement »⁵⁷. Ainsi, dans « Et ce qui me surprend encore davantage, / C'est cet étrange choix où votre cœur s'engage » (v. 213-214), le syntagme nominal « cet étrange choix [...] » vient identifier le référent visé par « ce qui me surprend [...] ».

Le tour correspond à un type particulier de dislocation : « ce qui me surprend encore davantage, c'est cet étrange choix » peut être décrit comme une variante emphatique de « ce qui me surprend encore davantage est cet étrange choix »⁵⁸. Quand la construction thématise une relative périphrastique, ce qui correspond au cas prototypique⁵⁹, on peut aussi considérer qu'il y a corrélation, notamment au motif de la possible remontée à une phrase où disparaît le matériel grammatical du pseudo-clivage : « cet étrange choix où votre cœur s'engage me surprend encore davantage ». Le pseudo-clivage met paradigmatiquement en contraste le syntagme nominal droit, ainsi doté d'un fort accent rhématique.

Sauf erreur de notre part, le distique cité livre la seule pseudo-clivée prototypique de la pièce. L'emphase syntaxique donne tout son poids, ici, à la révélation (pour le spectateur, dans le cadre de l'exposition) de la contradiction d'Alceste, misanthrope qui aime une coquette, au sein d'un discours qui commence d'ailleurs par une dislocation gauche à fonction dialogique-dialectique :

57 Denis Apothéloz, « À l'interface du système linguistique et du discours : l'exemple des constructions identificatives (e.g. pseudo-clivées) », dans Olivier Bertrand, Sophie Prévost, Michel Charolles, Jacques François et Catherine Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 79.

58 Les remarques de Vaugelas, qui recommande la répétition de *ce* quand le premier *ce* est « fort éloigné » (*Remarques sur la langue française*, Paris, Vve Jean Camusat, 1647, p. 303-304), vont en ce sens. Ici, les deux *ce* inaugurent les vers et renforcent la structure thématico-énonciative du distique.

59 Denis Apothéloz étend cette conception à des structures dans lesquelles le premier segment n'est pas une relative périphrastique (« À l'interface du système linguistique et du discours », art. cit., p. 77). Il va de soi qu'il n'y a alors plus corrélation entre *c'est* et un terme gauche du type *ce qu-*. Pour ces pseudo-clivées *lato sensu* à segment gauche nominal de la pièce, voir les v. 1155-1160 et 1593-1596.

Mais cette rectitude
Que vous voulez en tout avec exactitude,
Cette pleine droiture, où vous vous renfermez,
La trouvez-vous ici dans ce que vous aimez? (v. 205-208).

C'est présentatif en construction complexe

Deux cas de figure doivent être théoriquement distingués, selon que *c'est* ... *qu-* extrait un constituant pour le focaliser – cas de clivage – ou bien rhématise l'entier de l'énoncé: dans *Que se passe-t-il? C'est Marie qui arrive*, le rhème *Marie*, dans un second temps, sert de thème à un autre rhème, celui qui est exprimé par la relative prédicative⁶⁰. Cette structure ne sera pas étudiée ici.

Le clivage se distingue des tours à rhématisation totale sur au moins deux points: d'une part, la séquence en *qu-* n'est pas rhématique, mais thématique et, d'autre part, ce n'est pas une subordonnée relative: (i) le clivage a fréquemment recours à un *que* inanalysable comme relatif standard (« C'est pour me quereller donc [...] / Que vous avez voulu me ramener chez moi? », v. 455-456), (ii) la séquence en *qu-* – que nous proposons d'appeler ainsi – n'a pas sémantiquement valeur de caractérisation de l'antécédent⁶¹. Même dans les cas où *qui* ou *que* sont analysables comme relatifs (sujets, COD...) ⁶², on ne les considérera pas comme des démarcatifs de relatives: ce sont des termes corrélatifs de *c'est* dans une structure présentative complexe.

Le pronom *ce*, dans les constructions présentatives complexes, est plus abstrait que le *ce* de la phrase pseudo-clivée, où l'hypothèse

60 Nous reprenons l'analyse de Claude Muller, *Les Bases de la syntaxe: syntaxe contrastive, français, langues voisines*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 109.

61 Voir Claude Muller, « Clivées, coréférence et relativation », dans Georges Kleiber et Nicole Le Querler (dir.), *Traits d'union*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 17-32. L'analyse de Claude Muller diffère cependant sur plusieurs points de ce qui est proposé ici.

62 La nature relative peut être soulignée en français classique: « [...] si c'est une femme à qui va ce billet » (v. 1344). Voir, sur ce point, N. Fournier, *Grammaire du français classique*, op. cit., p. 134-135 et C. Muller, « Clivées, coréférence et relativation », art. cit.

d'une dislocation restitue la possibilité d'une référence particularisée⁶³. *Ce* conserve cependant, dans le clivage, un fonctionnement particularisant, mais celui-ci affecte le sens de l'énoncé lui-même, puisque *c'est X qu-* oppose *X* à d'autres *X', X''*... du paradigme.

D'un point de vue quantitatif, les clivages d'Alceste dominent largement : les deux tiers des occurrences⁶⁴ figurent dans les répliques du Misanthrope. Comme nous l'avons noté précédemment à propos de la dislocation liée en reprise ouverte par *c'est*, il n'est pas étonnant que les tensions du personnage trouvent à s'incarner dans le dualisme du clivage. On a rappelé que la focalisation a valeur de réfutation sous-jacente, en ce que le constituant enchâssé, qui est présenté par *c'est*, l'est à l'exclusion de tout autre : dans *c'est X qu-*, *X* nie implicitement les autres éléments du paradigme susceptibles de valider la relation prédicative. De fait, le clivage intervient souvent chez Alceste pour intensifier l'expression personnelle de son opposition. C'est le cas dans ces trois distiques, où le clivage, modalisé par « Je veux », souligne dialogiquement, et dialectiquement, l'écart entre son point de vue et celui de Philinte :

136

Non, vous dis-je, on devrait châtier, sans pitié,
Ce commerce honteux de semblants d'amitié.
Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
Le fond de notre cœur dans nos discours se montre,
Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments
Ne se masquent jamais sous de vains compliments. (v. 67-72)

Le clivage peut s'associer à la négation pour rhématiser la non-validation de la relation prédicative. Alceste répond ainsi sur le mot et sur la modalité en II, 1 :

63 On rappelle que, pour Pierre Le Goffic, le clivage s'interprète comme une forme de dislocation droite portant sur une relative substantive (*Grammaire de la phrase française, op. cit.*).

64 « [...] c'est trop d'honneur que vous me voulez faire » (v. 277) hésite entre un fonctionnement représentant, avec relative déterminative-essentielle, et clivage, compte tenu de la faible valeur informationnelle de la séquence en *qu-*. Autre difficulté : le v. 1195 « Et si c'était qu'à moi la chose pût tenir » anticipe-t-il le *que* corrélatif du clivage (= et si c'était à moi que...)?

CÉLIMÈNE. – [...] Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors ?
 ALCESTE. – Non, ce n'est pas, Madame, un bâton qu'il faut prendre,
 Mais un cœur à leurs vœux moins facile et moins tendre » (v. 464-466).

Toute la scène II, 1 explore d'ailleurs la portée conflictuelle et polémique du clivage – à la différence de la scène des portraits centrée sur *c'est* segmental, comme on l'a vu. Ce sont trois structures clivées qui apparaissent en interrogation totale quand Alceste ridiculise Clitandre :

Est-ce par l'ongle long qu'il porte au petit doigt
 Qu'il s'est acquis chez vous l'estime où l'on le voit ?
 [...]
 Sont-ce ses grands canons qui vous le font aimer ?
 [...]
 Est-ce par les appas de sa vaste rhingrave
 Qu'il a gagné votre âme en faisant votre esclave ? (v. 479-480, 483,
 485-486)

Est-ce ... que sert l'esprit de caricature et d'ironie : Alceste « [se montre] lui-même supérieurement doué dans cet art de "peindre avec cruauté" et de "faire voir le ridicule des gens" qui est un des ingrédients indispensables de l'esprit et de la conversation mondaine⁶⁵ ».

De manière générale, les structures clivées sont de bons témoins des enjeux de la scène : la première réplique d'Oronte s'achève par « C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse » (v. 261), qui met en demeure Alceste de trouver une solution dans l'échange : le clivage annonce le trope communicationnel déployé quelques vers plus loin⁶⁶.

Au terme du parcours proposé, il apparaît que la diversité syntaxique, sémantique et pragmatique des énoncés en *c'est* dans *Le Misanthrope* (présentatifs, structures disloquées, pseudo-clivées, clivées, etc.) peut être organisée, du point de vue de la langue, à partir d'un double *continuum*

65 M. Fumaroli, « Au miroir du *Misanthrope* : le commerce des honnêtes gens », art. cit., p. 192.

66 Le clivage est à la source des interrogations partielles telles que « Quel service à l'État est-ce qu'on m'a vu rendre ? » (v. 1054). La locution pronominale *qu'est-ce que* + syntagme nominal ou équivalent (v. 379) comporte en revanche un *que* inverseur.

au sein duquel prennent place, d'abord, les emplois « simples », puis les emplois corrélatifs. Ces énoncés ont en commun d'établir ou de renforcer la rhématicité d'un ou de plusieurs constituants, éventuellement associée à des jeux d'opposition (avec d'autres constituants possiblement rhématiques) et/ou de mise en contraste (avec des éléments thématiques, comme la séquence en *qu-* du clivage). Ils exercent donc un rôle majeur dans le dialogue, et l'on a vu que, dans *Le Misanthrope*, ils permettaient des effets de modalisation, de condensation et/ou de soulignement du contenu adressé – ils représentent, pour une part, un stylème d'Alceste –, tout en intervenant, aussi, dans la structuration des répliques et des échanges.

L'INSINUATION GALANTE : UNE STRATÉGIE D'ÉNONCIATION OBLIQUE DANS *LE MISANTHROPE*

Françoise Poulet

À la lecture du *Misanthrope*, l'on relève aisément la récurrence des verbes de parole dans les répliques des personnages : dans le seul premier acte, le verbe *dire* et ses formes conjuguées comptent pas moins de vingt-deux occurrences, tandis que le verbe *parler* apparaît onze fois¹. La pièce se déroulant dans un lieu – les appartements de Célimène – fréquenté par des hommes et des femmes du monde, dont l'une des premières qualités est de faire preuve d'esprit dans la conversation, il n'est pas surprenant d'entendre les personnages débattre de la manière de discourir en société, du point de vue à la fois rhétorique et stylistique : que doit-on dire à autrui, et surtout, en quels termes s'adresser à lui ? Doit-on manier un parler « net et franc² », comme le souhaite Alceste, ardent défenseur d'un style naturel, ou bien faut-il plutôt emprunter des détours et des circonvolutions, comme le prônent Philinte et Célimène, porte-parole des usages galants³ ?

Stratégie d'énonciation oblique par excellence, l'insinuation se définit *a priori* comme un chemin de traverse langagier rejeté par le *Misanthrope*, mais emprunté bien volontiers par les autres personnages de la pièce. La part d'implicite que les acceptions modernes du terme

- 1 Pour *dire*, voir les v. 2, 3, 22, 67, 78, 81, 105, 185, 241, 247, 252, 253, 344, 352, 353, 358, 362 (2 occurrences), 392, 397, 409 et 413 ; pour *parler*, voir les v. 71, 180, 204, la didascalie suivant le v. 260, les v. 285, 302, 340, 388, 404, 431 et 442.
- 2 Ces adjectifs convertis en adverbes sont employés dans la pièce pour caractériser un type d'énonciation directe : pour *net*, voir I, 1, v. 11, 63 ; I, 2, v. 310 ; II, 1, v. 447. Pour *franc*, voir I, 1, v. 105. Sur le style naturel défendu par Alceste, voir la scène 2 de l'acte I : « Et vos expressions ne sont point naturelles » (v. 378) ; « Et ce n'est point ainsi que parle la nature » (v. 388).
- 3 Philinte s'oppose à la brutalité d'une parole trop franche dans la première scène de la pièce ; quant à Célimène, lorsqu'elle entre en scène (II, 1), elle rappelle à Alceste qu'elle se doit de ménager Clitandre parce qu'il peut la servir dans son procès (v. 489-492).

mentionnent⁴ ne peut qu'être blâmée par Alceste, qui proclame son refus de contribuer à l'hypocrisie des échanges mondains. Or Laurent Susini, dans l'ouvrage qu'il a consacré à cette notion, nous invite à ne pas superposer trop vite les sens modernes de l'insinuation sur ses acceptions classiques⁵ : dans la seconde moitié du xvii^e siècle, le sème d'implicite/ est seulement en cours d'actualisation et il ne s'imposera que dans le dernier quart du siècle⁶. Lorsqu'on s'en réfère aux textes, *insinuer* signifie majoritairement dire explicitement, mais de manière indirecte, en sollicitant la participation active du destinataire du message, qui doit le déchiffrer pour le comprendre; ce détour énonciatif peut emprunter des tons tout opposés, de la douceur perçue comme une atténuation bienveillante à l'antiphrase ironique la plus agressive⁷. On le voit, la prise en compte du récepteur est essentielle dans ce type de discours oblique. L'on comprendra donc aisément que le sens rhétorique de l'insinuation soit encore bien présent à l'Âge classique, tandis que le français moderne en fait un usage plutôt linguistique : dans le cadre de la conversation galante, le locuteur qui insinue est semblable à l'orateur utilisant ce détour pour convaincre (*probare*), séduire (*delectare*) et émouvoir (*movere*) ; il s'agit de gagner l'autre au moyen d'un détournement verbal

4 *Le Trésor de la langue française informatisé* définit l'insinuation ainsi : « Manière adroite de faire entendre quelque chose sans l'exprimer ouvertement ». Dans *L'Implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni définit l'insinuation comme « une sous-classe de sous-entendus » et lui attribue trois critères : le contenu est 1/ « énoncé » ; 2/ « sur le mode implicite » ; « de telle sorte qu'il disqualifie l'allocutaire, ou une tierce personne (on insinue rarement à propos de soi-même...) » (Paris, Armand Colin, [1986], 1998, p. 25-26). Voir également Laurent Susini, *La Colombe et le serpent. L'insinuation convertie : Pascal, Bossuet, Fénelon*, Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Delphine Denis, Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 45-46. (Nous remercions vivement Laurent Susini d'avoir bien voulu nous permettre de lire son ouvrage avant sa publication.)

5 *Ibid.*, p. 43 sq.

6 *Ibid.*, p. 59. En effet, à l'entrée « Insinuer », la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) ne mentionne pas le sème /implicite/ : « Introduire doucement, couler subtilement quelque chose. [...] Il signifie fig. Faire entendre adroitement, faire entrer dans l'esprit. [...] On dit aussi, *S'insinuer dans l'esprit de quelqu'un. S'insinuer dans ses bonnes grâces, dans sa bienveillance*, pour dire, Se mettre bien dans son esprit, gagner adroitement ses bonnes grâces, sa bienveillance ».

7 Sur l'ironie, voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

ou non verbal (lorsqu'il s'agit de gestes et de mines) qui peut être pris en bonne ou en mauvaise part.

Aussi les acceptions classiques de l'insinuation nous invitent-elles à ne pas séparer trop vite les personnages en deux camps, en opposant Alceste, locuteur franc et direct d'une part, à l'ensemble des autres personnages d'autre part, dont la conversation serait plus douce, mais aussi plus douceuse, voire trompeuse pour ceux de leurs interlocuteurs qui ne seraient pas capables de les entendre. Le Misanthrope manie l'oblique de manière aussi brutale que les mondains qu'il fustige, tandis que Célimène perd la face à la fin de la pièce faute d'avoir été capable d'insinuer avec suffisamment de prudence et de discrétion. Parallèlement à la rhétorique de l'« insinuation convertie⁸ » mise en œuvre par les orateurs et les poètes chrétiens dans la seconde moitié du siècle, Molière nous invite donc à percevoir les contours d'une bonne « insinuation galante », modèle de parole mondaine, mais aussi théâtrale. Car au travers de la pièce, c'est bel et bien la question de la pragmatique de l'énonciation comique qui se trouve posée : il s'agit, en séduisant les spectateurs, de les inviter, doucement et subtilement, à tirer les leçons du ridicule.

INSINUER : SE PREND EN BONNE ET EN MAUVAISE PART

Dans *Le Misanthrope*, on ne relève qu'une seule occurrence d'une forme appartenant à la famille lexicale d'*insinuer*, celle du verbe pronominal, qu'Alceste emploie dans la première scène de la pièce pour décrire la manière dont son adversaire, dans le procès qui les oppose, se conduit dans le monde : « Cependant sa grimace est partout bienvenue : / On l'accueille, on lui rit, partout il s'insinue » (I, I, v. 137-138). *S'insinuer*, que l'on peut définir avec Furetière comme le fait de « [se] couler, [...] entrer doucement, & sans qu'on s'en aperçoive, dans quelque chose⁹ »,

8 Voir Laurent Susini, *La Colombe et le serpent*, *op. cit.*

9 Furetière donne d'abord cette acception au sens propre, avant de préciser qu'elle se dit aussi « figurément en Morale ». On la trouve à l'entrée « Insinuer », mais le lexicographe donne un certain nombre d'exemples avec la forme pronominale du verbe : « C'est un homme adroit qui s'est insinué doucement dans la maison de ce Prince, dans cet employ, dans cette commission » (*Dictionnaire universel*, 1690).

évoque bien la figure du serpent séducteur, qui pousse Ève à conduire Adam vers le péché, selon un sens négatif que l'on associe fréquemment à l'insinuation en français classique¹⁰.

Dans la pièce, la locutrice la plus représentative de cette parole aussi flatteuse que trompeuse n'est autre, bien entendu, que Célimène. Celle-ci se révèle une insinuatrice particulièrement hypocrite dans les scènes 3 et 4 de l'acte III : alors qu'elle vient de brosser le portrait d'Arsinoé en fausse prude frustrée et jalouse devant Acaste et Clitandre, elle s'interrompt en plein milieu de sa réplique pour accueillir celle-ci avec force louanges¹¹. Le début de la scène 4 est ainsi marqué par un clivage entre les différents récepteurs : au sens littéral, les compliments de Célimène s'adressent à Arsinoé ; mais les deux marquis, qui sortent en riant après le vers 876, selon une didascalie ajoutée dans une réédition de 1734, saisissent le sens caché de ses répliques qui sont autant d'antiphrases ironiques¹² ; il en va de même pour les spectateurs qui ont eux aussi assisté à la scène précédente et qui ont pris la mesure de l'esprit railleur de Célimène depuis l'acte II. L'insinuation, qui se définit ici en mauvaise part comme une flatterie hypocrite, entraîne ainsi un partage des récepteurs entre ceux qui sont capables de décoder son message ou non. Comme le montre la locution « sans mentir » (v. 874), acmé du style antiphrastique de Célimène, cette notion est dans ce contexte synonyme de mensonge et de dissimulation : elle est le signe d'un cœur double, chez une femme du monde qui a déjà donné la preuve de sa nature vipérine par ses médisances dans la célèbre scène

142

10 Si la famille lexicale d'*insinuation* est faiblement représentée dans la pièce, son champ sémantique est en revanche beaucoup plus riche, avec les termes *mystère* (I, 2, v. 278 ; II, 4, v. 586 ; IV, 4, v. 1438 et 1470), *détour* (IV, 3, v. 1346 ; V, 3, v. 1664) et *détourner* (V, 1, v. 1484), *voile* (II, 4, v. 861), *obscurité* (V, 4, v. 1687), *masque* et *masquer* (I, 1, v. 72 et 125), *flatterie* et *flatter* (v. 93, 306, 337, 338, 342, 441, 655, 662, 665, 701, 799, 826, 827, 829, 1726) et les antonymes *clarté* (v. 1124), *clair* (v. 1352), *éclaircissement*, *éclaircir* et *éclairci* (v. 1471, 1599, 1670)...

11 Célimène s'interrompt au début du v. 873 (« Et... »), qui se déploie à cheval sur les deux scènes.

12 « Ah ! quel heureux sort en ce lieu vous amène ? / Madame, sans mentir, j'étois de vous en peine » (III, 4, v. 873-874) ; « Ah ! mon Dieu ! que je suis contente de vous voir ! » (v. 876) La didascalie « [Clitandre et Acaste sortent en riant. 1734] » est reproduite dans l'édition de la pièce par Jacques Chudeau, p. Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 116.

des portraits. Chez Célimène, l'insinuation se définit, pour reprendre les termes de Laurent Susini, comme une stratégie rhétorique « *lato sensu* », soit comme l'« art de pénétrer et circonvenir non moins doucement, non moins insensiblement, non moins adroitement [que l'insinuation rhétorique *stricto sensu*, qui intervient dans l'exorde du discours], les esprits, avec tout ce que cela peut supposer de dissimulation¹³ ». Dans cette scène, la coquette cherche bien à séduire les marquis, c'est-à-dire à les gagner en les faisant rire et en les invitant à admirer son esprit.

Face à ce type d'insinuation moqueuse, il existe toutefois une manière honnête d'insinuer, mise en pratique dans la pièce par le personnage d'Éliante. Lorsque Célimène, pressée par Alceste et Oronte de se déclarer, cherche une échappatoire en se tournant vers elle, dans l'avant-dernière scène de la pièce, sa cousine se sert d'un détour pour lui faire comprendre qu'elle n'aura pas son soutien :

N'allez point là-dessus me consulter ici :
 Peut-être y pourriez-vous être mal adressée,
 Et je suis pour les gens qui disent leur pensée. (V, 3, v. 1660-1662)

Cette réplique se rapproche de l'un des exemples types d'« implicite de l'énoncé » donnés par Oswald Ducrot dans *Dire et ne pas dire* : « Ne me demande pas mon avis, car, sinon, je te le donnerais¹⁴ ». Par une première proposition (v. 1660), Éliante déconseille à Célimène de s'adresser à elle, en sous-entendant la convention selon laquelle le fait de la consulter reviendrait à lui demander son soutien. Elle se justifie par deux autres propositions qui suggèrent toutes deux qu'elle désapprouve sa conduite et appuie la demande de ses deux amants : au vers 1661, elle insinue cet énoncé en recourant à la modalité épistémique (« peut-être », « pourriez-vous ») et à la voix passive, dont le sujet a pour référent sa cousine et qui fait disparaître tout pronom renvoyant à l'énonciatrice (« être mal adressée ») ; elle réapparaît en tant que locutrice au vers 1662 (« je »), mais pour formuler un avis concernant une catégorie générale de

13 Laurent Susini, *La Colombe et le serpent*, op. cit., p. 63.

14 Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980, p. 6-8.

personnes, sans préciser explicitement que Célimène n'en fait pas partie. L'on peut qualifier ce type d'insinuation, car elle ne présente aucune difficulté de décodage pour sa destinatrice tout en empruntant un détour afin de ne pas avoir à lui dire crûment une vérité désagréable.

Philinte recourt lui aussi à cette stratégie discursive, non pas lorsqu'il flatte Oronte à propos de son sonnet¹⁵, mais lorsqu'il se déclare à Éliante sous couvert de parler d'Alceste, en regrettant que celui-ci lui préfère Célimène :

Et s'il avoit mon cœur, à dire vérité,
Il tourneroit ses vœux tout d'un autre côté,
Et par un choix plus juste, on le verroit, Madame,
Profiter des bontés que lui montre votre âme. (IV, 1, v. 1187-1190)

144

Le locuteur ménage ici une transition habile et douce de l'implicite vers l'explicite : une subordonnée hypothétique exprimant l'irréel du présent lui permet tout d'abord de substituer ses sentiments à ceux de son ami (« s'il avoit mon cœur »), tandis que l'objet de ses feux, d'abord désigné par un groupe prépositionnel au sens spatial indéfini (« d'un autre côté »), s'impose progressivement comme son interlocutrice directe grâce à l'apostrophe « Madame » et au déterminant possessif « votre ». La locution adverbiale « à dire vérité » n'est pas à entendre ici comme une locution figée désémantisée, voire comme une antiphrase ironique, à la manière du « sans mentir » de Célimène : Philinte insinue bien la vérité. Mais cet honnête amant ne s'en tient pas là : il se dévoile explicitement à la fin de cette même scène, d'abord en évoquant la possibilité de son union avec Éliante sur le mode hypothétique (« Mais si [...] / Vous étiez hors d'état de recevoir ses vœux », v. 1207-1208), puis en utilisant plus directement encore le présent d'énonciation (« J'attends l'occasion de m'offrir hautement, / Et de tous mes souhaits j'en presse le moment », v. 1215-1216).

15 Dans cette scène, Philinte montre qu'il a parfaitement compris que les déclarations d'amitié adressées par Oronte au Misanthrope sous-entendaient une demande de flatteries, comme il le dira à Alceste à la fin du premier acte : « Et j'ai bien vu qu'Oronte, afin d'être flatté... » (I, 3, v. 441).

Ainsi, de même que la galanterie peut être prise en bonne ou en mauvaise part¹⁶, il convient de distinguer un mauvais usage de l'insinuation galante, parole hypocrite et mensongère, dont le caractère oblique vise à instaurer des dissensions entre ses différents récepteurs, et un usage honnête de ce type d'énonciation, dont le détour n'est justifié que par le souci de dire doucement une vérité parfois dure à entendre, ou bien exigeant un filtre pudique. Tandis que la première recourt volontiers à l'implicite, la seconde n'en fait qu'un voile aisé à lever, voire le remplace par l'énonciation, certes indirecte, de l'explicite. Néanmoins, ces deux types d'insinuation risquent d'être rejetés par le Misanthrope dans une même et unique condamnation de la galanterie, dans la mesure où il s'agit de modes d'énonciation équivoques et contraires à la clarté qu'il défend. En effet, le style naturel prôné par Alceste est un atticisme caractérisé par la transparence : comme le montre la chanson qu'il cite devant Oronte et Philinte (I, 2), le sentiment amoureux doit selon lui se dire littéralement, sans passer par le détour d'une parole figurée qui risque toujours d'être obscure. *A priori*, l'on serait donc tenté de distinguer Alceste, qui « parle ferme »¹⁷ et sans ménagement, des autres personnages de la pièce. Toutefois, si nous revenons sur le premier exemple que nous avons traité, celui de la scène 4 de l'acte III au début de laquelle Célimène accueille Arsinoé en la couvrant de faux compliments, nous constatons que la fausse prude n'est absolument pas dupe de l'ironie du message que celle-ci lui envoie et qu'elle lui répond sur le même ton. Le manque de douceur et l'explicite revendiqués par Alceste caractérisent donc

16 Selon le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), le « galant homme » est un homme « honnête, civil, sociable, de bonne compagnie, de conversation agréable » ; sans être nécessairement noble, il fréquente la Cour et les lieux raffinés de la capitale. L'Académie précise ensuite : « Il signifie aussi, Un homme qui cherche à plaire aux Dames, & dans ce sens on met Galant après le substantif. *C'est un homme fort galant* ». Il faut donc distinguer le « galant homme », modèle positif d'homme honnête, et l'« homme galant », figure plus soupçonnable de séducteur, voire de débauché. Quant à la femme dite *galante*, l'Académie nous indique qu'il s'agit d'une séductrice, d'une « galante qui affecte de donner de l'amour ». *Galant* et *galanterie* peuvent donc être pris en bonne ou en mauvaise part. Voir Alain Viola, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, coll. « Les littéraires », 2008.

17 « ORONTE. – Vous me parlez bien ferme, et cette suffisance... » (I, 2, v. 431).

bien l'énonciation des autres personnages du *Misanthrope*, y compris lorsqu'ils empruntent des stratégies d'énonciation obliques.

L'INSINUATION COMME RHÉTORIQUE OFFENSIVE

Cependant sa visite, assez insupportable,
Traîne en une longueur encore épouvantable ;
Et l'on demande l'heure, et l'on bâille vingt fois,
Qu'elle grouille aussi peu qu'une pièce de bois. (II, 4, v. 613-616)

146

Bélise, dans le portrait que fait d'elle Célimène, se révèle une bien mauvaise herméneute de ne pas être capable de déchiffrer de tels sous-entendus discursifs (demander l'heure) et non discursifs (bâiller), qui sont signes d'ennui et signifient une demande de congé. Car Célimène, lorsqu'elle critique ou raille, a coutume de n'utiliser des stratégies d'énonciation obliques que pour communiquer un message de manière plus agressive encore que s'il était énoncé directement. Arsinoé et la coquette se rendent coup pour coup lors de leur premier et unique tête-à-tête sur scène (III, 4). Refusant de s'asseoir pour garder une posture d'accusatrice, la fausse prude déclenche les hostilités en inventant une scène d'énonciation fictive située dans un passé proche qui vient redoubler l'énonciation de leur dialogue :

Hier j'étois chez des gens de vertu singulière,
Où sur vous du discours on tourna la matière ;
Et là, votre conduite, avec ses grands éclats,
Madame, eut le malheur qu'on ne la loua pas. (v. 885-888)

La tirade d'Arsinoé est un modèle de rhétorique insinuatrice : après un exorde justifiant sa démarche à partir de maximes sur l'amitié (« L'amitié doit surtout éclater / [...] Témoigner l'amitié que pour vous a mon cœur », v. 879-884), commence la narration de la scène qui a opposé les censeurs de Célimène à sa seule partisane, Arsinoé (v. 885-904). Or cette narration sous-entend par de multiples procédés que la soi-disant amie de la coquette est en fait sa plus vive accusatrice : la défense prononcée par la prude occupe quatre vers (v. 893-896) et cultive l'équivoque grâce

à une subordonnée interrogative indirecte (« Vous pouvez bien penser quel parti je sus prendre », v. 893) et à une relative périphrastique (« Je fis ce que je pus [...] », v. 894) ; la répétition du semi-auxiliaire *pouvoir*, qui apparaît à trois reprises aux vers 893-894, brouille le contenu de son message en jouant sur le quiproquo, l'énoncé « Je fis ce que je pus pour vous pouvoir défendre » pouvant signifier qu'elle a fait tout son possible pour combattre les critiques portant sur Célimène, ou bien au contraire qu'elle n'a rien dit du tout !

Le réquisitoire contre son « amie », dont Arsinoé précise qu'il est énoncé par « des gens de vertu singulière » (v. 885), à savoir des locuteurs dignes d'estime et de confiance, s'étale quant à lui sur quatorze vers (v. 887-892 et 897-904)¹⁸. D'abord rapportées au discours narrativisé où percent des termes à l'axiologie négative (« votre conduite, avec ses grands éclats », v. 887 ; « galanterie », synonyme ici de coquetterie frisant le libertinage amoureux, v. 890), les médisances contre Célimène sont ensuite énoncées au discours indirect à mesure que l'énonciatrice les prend de plus en plus en charge : elles sont développées dans quatre complétives régies par la locution verbale *demeurer d'accord* (« Et je me vis contrainte à demeurer d'accord / Que l'air dont vous viviez vous faisoit un peu tort / [...] aux mauvais jugements », v. 899-904). Ce changement de discours rapporté s'accompagne d'une modification dans le choix des pronoms : d'abord blâmée par « des censeurs » anonymes, Célimène l'est ensuite par un « on » indéfini (« Qu'on ne peut excuser, quoiqu'on en ait envie », v. 898), puis par un « je » dont le référent est Arsinoé, les deux situations d'énonciation – celle, fictive, du passé et celle, présente, du dialogue – finissant par se rejoindre. Ce jeu sur les pronoms est redoublé par un changement de temps, l'imparfait laissant peu à peu place au présent d'énonciation. Arsinoé achève sa charge par une confirmation fortement ironique (v. 905-908), puis par une péroraison répétant, sur le mode antiphrastique, les déclarations d'amitié de l'exorde (v. 909-912).

18 À la scène suivante, Arsinoé utilisera le même type de stratégie énonciative, mais pour dire implicitement à Alceste qu'elle le tient en haute estime : « Et vous saurez de moi qu'en deux fort bons endroits / Vous fûtes hier loué par des gens d'un grand poids » (III, 5, v. 1067-1068). Elle prendra ensuite grand soin à insinuer la jalousie dans son esprit.

Or, pour lui répondre, Célimène va transformer cette insinuation hypocrite, dont elle aurait pu feindre de ne pas déchiffrer les accusations, en discours à l'ironie explicite, dans une tirade dont l'énonciation oblique vise à exprimer plus frontalement encore l'agressivité. La maîtresse d'Alceste imite en effet la rhétorique insinuatrice d'Arsinoé en reprenant chacune des étapes oratoires de sa tirade, mais en recourant à des procédés de surenchère et d'*amplificatio* qui en soulignent avec évidence l'ironie. L'exorde compte huit vers (v. 913-920) au lieu de six chez la prude et souligne grâce aux intensifs la nécessité de lui rendre la monnaie de sa pièce (« Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux », v. 919). Dans sa narration de vingt-sept vers¹⁹, qui invente elle aussi une situation d'énonciation ancrée dans un cadre spatio-temporel flou (« En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite », v. 921), les accusations portées contre Arsinoé par des « gens d'un très-rare mérite » (v. 921), locuteurs encore plus crédibles que les « gens de vertu singulière » fréquentés par la prude, sont rapportées au discours narrativisé (v. 925-926), puis au discours indirect sans verbe de discours introducteur, ce qui montre bien que Célimène prend en charge ces propos soi-disant tenus par des tiers (v. 927-936)²⁰. Preuve supplémentaire de cette superposition des deux systèmes énonciatifs, le discours indirect cède aussitôt la place au discours direct (v. 937-944), marqué par l'incise « disoient-ils », mais non délimité par des guillemets. S'ensuivent trois vers où Célimène feint d'avoir pris la défense d'Arsinoé (v. 945-947), mais qui laissent très bientôt place à un nouveau passage de discours indirect introduit par « Et leur conclusion fut » (v. 948), qui forme la confirmation de sa tirade. Toutefois, le déplacement des pronoms – « elle », dont le référent était Arsinoé dans la bouche de ses censeurs, est remplacé par « vous », déictique la désignant dans la situation d'énonciation scénique – montre bien que ce discours indirect rapporte les propres pensées de la coquette. Enfin, la péroraison constitue un sommet d'énonciation

19 Voir les v. 921-947. La narration d'Arsinoé n'en comptait que vingt.

20 La précaution oratoire que feint de prendre Célimène, « si je puis vous parler franchement » (v. 935), apparaît comme particulièrement offensante dans ce contexte d'énonciation ironique.

antiphrastique grâce à l'ironie citationnelle : à part une infime variante²¹, les vers 957-960 répètent les vers 909-912 prononcés par Arsinoé.

Bien loin de favoriser une énonciation douce et bienveillante, la rhétorique insinuatrice apparaît dans cette scène comme une attaque brutale et offensante, dont les sous-entendus sont aisément levés par son destinataire. En effet, la réplique suivante d'Arsinoé restaure immédiatement un type d'échange direct, sans détour par l'oblique, même si la prude feint de ne jamais avoir eu recours à l'ironie :

À quoi qu'en reprenant on soit assujettie,
Je ne m'attendois pas à cette repartie,
Madame, et je vois bien, par ce qu'elle a d'aigreur,
Que mon sincère avis vous a blessée au cœur. (v. 961-964)

Célimène comprend néanmoins, une fois encore, ce que l'adjectif *sincère* a d'antiphrastique et, après avoir fait semblant de chercher l'apaisement en reconnaissant que leurs deux conduites peuvent s'attirer des critiques, elle attaque à nouveau Arsinoé, directement cette fois-ci, en justifiant la posture pudique qu'elle adopte dans le monde par son grand âge (« Cela [la pruderie] sert à cacher de fâcheuses disgrâces », v. 981). La conversation s'envenime alors à tel point qu'Arsinoé préfère rompre l'entretien, de peur d'en dire encore davantage (v. 1027). Elle se vengera dès la scène suivante en entraînant Alceste pour lui remettre un billet écrit par sa maîtresse à Oronte.

Dans les appartements de Célimène, l'insinuation s'entend donc bien comme une rhétorique agonistique, dont la visée est d'abattre l'autre en le dominant verbalement. Sur ce point, Alceste n'apparaît pas comme un locuteur plus doux que les autres : en témoigne la célèbre scène du sonnet au premier acte, qui se lit comme une annonce du dialogue entre Célimène et Arsinoé que nous venons d'étudier. Le Misanthrope utilise la même stratégie énonciative que les deux femmes : tout d'abord, tout comme sa maîtresse commence par critiquer Arsinoé en son absence (III, 3), Alceste peste contre le sonnet de son rival à son insu, dans des

21 « Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable » (v. 909) devient « Madame, je vous crois aussi trop raisonnable » (v. 957).

apartés adressés à Philinte et, indirectement, au public (v. 320, 326, 334-335, 337, 338). Lorsqu'il se tourne enfin vers Oronte, c'est par le voile d'énoncés obliques :

Monsieur, cette matière est toujours délicate,
Et sur le bel esprit nous aimons qu'on nous flatte.
Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom,
Je disois, en voyant des vers de sa façon,
Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire
Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire [...]. (I, 2, v. 341-346)

150

L'on retrouve, échelonné sur plusieurs répliques, le même type de détour que celui employé par les deux femmes : une péroraison généralisante de quelques vers (v. 341-342), suivie d'une narration introduisant une scène d'énonciation ancrée dans un passé flou, qui permet de donner à Oronte un double anonyme et de rapporter les propos d'Alceste au discours indirect, mais dont le caractère fictif est vite dévoilé grâce au jeu des pronoms (« nous », v. 346) et aux temps, qui évoluent du passé au présent (« Je disois », « nous prennent »). Une fois encore, le destinataire n'est pas dupe du sens littéral de cette réplique et perçoit aisément l'implicite. D'où le comique de répétition qui s'instaure lorsque le Misanthrope affirme à plusieurs reprises, sous la forme de prétéritifs, que les propos qu'il rapporte ne s'adressent pas à Oronte : « Je ne dis pas cela [...] » (v. 352, 358 et 362). L'incise « lui disois-je » s'efface à mesure que les deux systèmes énonciatifs se confondent, si bien que l'auteur du sonnet ne peut plus ignorer l'attaque : « Voilà qui va fort bien, et je crois vous entendre » (v. 374). La fin du discours d'Alceste évolue de la même façon que l'entretien d'Arsinoé et Célimène : l'atrabilaire ayant choisi cette énonciation indirecte faute d'assumer son discours franc et net, il finit par éclater avec plus de véhémence que s'il avait parlé sincèrement à Oronte dès le début de la scène. « Franchement, il est bon à mettre au cabinet » (v. 376) : l'adverbe extraprédicatif²² *franchement* intervient bien tard

22 L'adverbe extraprédicatif est un adverbe de commentaire énonciatif incident à la phrase ; il s'oppose à l'adverbe intraprédicatif, toujours intégré à la phrase (voir

dans cet échange et montre que le comportement discursif d'Alceste n'est pas si différent de celui des hypocrites qu'il fustige.

Au seuil de la pièce, l'on s'aperçoit que Philinte avait pourtant donné au Misanthrope une véritable leçon de parole claire et directe :

Et puisque la franchise a pour vous tant d'appas,
Je vous dirai tout franc que cette maladie,
Partout où vous allez, donne la comédie,
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens. (I, 1, v. 104-108)

Dans cette réplique, aucune scène d'énonciation fictive ne vient redoubler le dialogue : Philinte adopte un parler « franc » et prend clairement en charge les énoncés qu'il profère, aussi durs soient-ils à l'encontre d'Alceste, comme le prouve le verbe de discours *dire*, dont le temps conjugué, le futur de l'indicatif, exprime à la fois la proximité temporelle et la certitude (« je vous dirai »). Ainsi, la circulation de la rhétorique insinuatrice dans la pièce, qui passe notamment par l'invention de situations d'énonciation fictives et par le recours au discours rapporté, permet de dessiner les contours d'une « satire croisée²³ » : Alceste manie l'insinuation de manière aussi brutale que sa maîtresse et ses hôtes, à l'exception, comme nous l'avons vu, d'Éliante, et dans une moindre mesure de Philinte. La fin de la scène 2 de l'acte I le montre également en train de rivaliser avec Oronte dans l'échange de compliments ironiques²⁴. En définitive, ce n'est pas tant l'insinuation comme parole oblique que le Misanthrope rejette que le détour comme expression douce et aimable. On peut même aller plus loin en affirmant que ses déclarations en faveur d'une parole sincère ne sont pas davantage des énoncés univoques : elles sous-entendent son désir de se distinguer

Claude Guimier, *Les Adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*, Paris, Ophrys, 1996). Le vers prononcé par Alceste peut être glosé ainsi : « Pour vous parler franchement [...] ».

23 Nous empruntons cette formule à Michèle Rosellini qui l'a employée à propos de *Dom Juan* et du *Misanthrope* dans le séminaire qu'elle a consacré à l'extravagance et aux figures de l'écart à l'ENS de Lyon en 2006-2007.

24 « ORONTE. – [...] Je suis votre valet, Monsieur, de tout mon cœur. / ALCESTE. – Et moi, je suis, Monsieur, votre humble serviteur » (v. 437-438).

des autres personnages, ou encore son orgueil et son « art de plaire paradoxal », comme l'affirme Célimène dans la scène des portraits²⁵.

Les voiles discursifs que les personnages emploient dans la pièce dissimulent donc mal la brutalité des échanges mondains. Arsinoé a beau se désigner sous le couvert du pronom indéfini *on*, elle n'en dit pas moins crûment le désir qu'elle éprouve pour Alceste : « On pourra vous offrir de quoi vous consoler » (III, 5, v. 1132)²⁶. Dans la dernière scène, Célimène est confondue par les marquis faute d'avoir été capable d'insinuer avec suffisamment de douceur et de subtilité : si elle parvient à se justifier une première fois auprès d'Alceste en maintenant imprécise la destination de la lettre que lui a remise Arsinoé, elle ne pourra plus, par la suite, désavouer les deux billets lus par Acaste et Clitandre ; le détour de l'écrit ne suffira pas à faire oublier qu'elle se déclare explicitement à chacun de ses amants.

152

On se riroit de vous, Alceste, tout de bon,
Si l'on vous entendoit parler de la façon. (I, 1, v. 203-204)

Cette réplique de Philinte est une manière, de la part de Molière, de glisser un message aux spectateurs : ils peuvent rire d'Alceste comme ils peuvent le faire des autres personnages. Mais, eu égard aux paroles insinuatrices que nous avons évoquées jusqu'alors, à quel type de détour énonciatif le discours théâtral correspond-il ? Cet art de l'insinuation se définit-il comme une parole explicite, mais douce, ou bien comme un mode de communication brouillé et difficile à déchiffrer ?

25 « Et ne faut-il pas bien que Monsieur contredise ? / À la commune voix veut-on qu'il se réduise [...] » (II, 4, v. 669-670). Voir Jean Mesnard, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972/5-6, p. 863-889 ; article repris dans *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 520-545.

26 Arsinoé emploie à de nombreuses reprises le pronom indéfini *on* à la place du déictique *je* (voir entre autres les v. 987 et 1001). Ce trait est également fréquent chez Célimène, notamment dans les billets lus par les marquis dans la dernière scène de la pièce : « Il [Clitandre] est extravagant de se persuader qu'on l'aime ; et vous l'êtes de croire qu'on ne vous aime pas » (V, 4, p. 874). Mais ce pronom est un voile trop mince pour dissimuler les désirs des deux femmes.

Quelques années avant de composer *Le Misanthrope*, au moment de la Querelle de *L'École des femmes*, Molière avait été accusé par ses ennemis de pratiquer la satire *ad hominem* en invitant le public à rire de personnages ridicules comme Arnolphe, ou encore le marquis de *La Critique de l'École des femmes*, à qui l'on pouvait attribuer des clés dans les lieux mondains : il aurait ainsi directement transposé sur la scène les personnes dont il voulait se moquer. Or le dramaturge répond dans *L'Impromptu de Versailles* que ses personnages ne sont que des types généraux composés à partir des traits ridicules affichés par tous les galants qui leur ressemblent, et non par un individu en particulier²⁷. Pour Molière, la parole dramatique se définit donc bien comme un art de l'insinuation : par le détour de l'intrigue, il s'agit de faire passer en douceur le discours comique, grâce à la séduction qu'opère le rire sur le public. Le théâtre apparaît ainsi comme le pendant littéraire du bon usage de l'insinuation en société, parole mesurée visant à communiquer un message aussi bienveillant que salutaire. Au contraire, le tort de Célimène, dans la célèbre scène des portraits comme dans les deux billets lus par Acaste et Clitandre à la fin de la pièce, est de manier la raillerie avec mordant, en l'absence des intéressés, au lieu de jouer doucement et subtilement sur le sous-entendu en leur présence pour les inviter à se corriger de leurs travers.

Comme nous l'avons vu, dans les scènes de confrontation entre Alceste et Oronte (I, 2) et entre Célimène et Arsinoé (III, 4), les personnages recourent fréquemment aux énoncés sentencieux et aux maximes. Ces formules gnomiques expriment une vérité qui dépasse la seule situation d'énonciation qui les voit naître et font intervenir des pronoms personnels dont le fonctionnement est à la fois déictique et non référentiel :

27 Dans cette pièce, c'est par l'intermédiaire de Brécourt que le dramaturge transmet ce message : « Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde [...] » (Molière, *L'Impromptu de Versailles*, scène 4, dans *L'École des femmes, L'École des maris, La Critique de l'École des femmes et L'Impromptu de Versailles*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, p. 252).

[...] si l'on étoit sage,
Ces avis mutuels seroient mis en usage :
On détruiroit par là, traitant de bonne foi,
Ce grand aveuglement où chacun est pour soi. (III, 4, v. 965-968)

154

Dans cette réplique de Célimène adressée à Arsinoé, le pronom indéfini *on* équivaut à la fois à un *nous* inclusif, dont le référent correspond à la locutrice et à son interlocutrice, et à un *nous* exclusif, englobant, au-delà des deux femmes, les hommes en général. Cet énoncé est donc littéralement dirigé vers Arsinoé, mais il est aussi implicitement destiné au public. En effet, la « double énonciation » théâtrale nous invite à ne pas oublier que le récepteur privilégié de ce qui se dit sur la scène n'est autre que le spectateur. Le théâtre apparaît comme une manière oblique de s'adresser à lui en insinuant dans son esprit, d'une façon insensible et adroite, des vérités que les moralistes ou les satiristes contemporains de Molière auraient tendance à exprimer plus « fermement ». Cet art opère un détour plaisant afin de faire oublier la médecine amère qu'il instille dans le corps du spectateur. Entre la parole brutale prônée par Alceste et la flatterie hypocrite à laquelle se livrent les galants, il existe donc une troisième voie qui accorde une place de premier plan à l'herméneute et le conduit subtilement à prendre conscience du message qu'on veut lui transmettre, après l'avoir décodé. Scéniquement s'accomplit ainsi un modèle social de parole insinuatrice qui vise le bien du destinataire.

Or, au vu des multiples réceptions dont la pièce a fait l'objet depuis ses premières représentations au xvii^e siècle, l'on peut légitimement se demander si, dans cette comédie, l'énonciation moliéresque n'est pas quelque peu brouillée : en effet, Alceste a été considéré par les contemporains de Molière, mais aussi par la postérité, tantôt comme le seul honnête homme de la pièce et comme un héraut de la vérité injustement moqué, tantôt comme un ridicule, voire comme un imposteur, tantôt comme les deux à la fois²⁸. La scène du sonnet

²⁸ « Le Misanthrope, malgré sa folie, si l'on peut ainsi appeler son humeur, a le Caractère d'un Honnête Homme, et beaucoup de fermeté, comme l'on peut connaître

d'Oronte (I, 2) est particulièrement emblématique des ambivalences du message comique : le rival d'Alceste pratique une poésie de l'insinuation galante caractérisée par le refus des « grands vers pompeux » au profit des « petits vers doux, tendres et languoureux » (v. 307-308). Molière nous invite-t-il à condamner ce style figuré au profit du style naturel défendu par le Misanthrope ? Comme l'a montré Claudine Nédelec²⁹, rien n'est moins sûr dans la mesure où Alceste défend son point de vue en citant une chanson démodée, qui déclenche le rire de l'honnête homme Philinte. Les deux pièces poétiques peuvent être à la fois louées et blâmées, selon le principe de la « satire croisée ». Dans les années 1660, la comédie moliéresque témoigne donc à sa manière de « l'équivoque communicative³⁰ » qui l'emporte sur d'autres types d'éloquence claire et transparente qui avaient pu triompher antérieurement. *Le Misanthrope* se caractérise en effet par une énonciation brouillée, propre à susciter de multiples interprétations de la part des spectateurs classiques et modernes. Mais cette manière de parler n'est pas clivante puisque

dans l'Affaire du Sonnet. [...] ce qui est admirable, est, que bien qu'il paraisse, en quelque façon, Ridicule, il dit des choses fort justes » (Donneau de Visé, « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* », dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 643) ; voir Antony McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, chap. V (« Alceste, le faux solitaire »), p. 73-102. Dans *À la recherche du temps perdu*, Albertine commente ainsi cette ambiguïté : « Mais je connais une jeune fille qui a eu à traiter (et à l'écrit encore) : "D'Alceste ou de Philinte, qui préféreriez-vous avoir comme ami ?" Ce que j'aurais séché là-dessus ! [...] Plusieurs familles ont écrit au *Gaulois* pour se plaindre de la difficulté des questions pareilles. Le plus fort est que dans un recueil des meilleurs devoirs d'élèves couronnées, le sujet a été traité deux fois d'une façon absolument opposée. Tout dépend de l'examineur. L'un voulait qu'on dise que Philinte était un homme flatteur et fourbe, l'autre qu'on ne pouvait pas refuser son admiration à Alceste, mais qu'il était par trop acariâtre et que comme ami il fallait lui préférer Philinte. Comment voulez-vous que les malheureuses élèves s'y reconnaissent quand les professeurs ne sont pas d'accord entre eux ? » (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 451).

- 29 Claudine Nédelec, « Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, n° 38, « Molière, *Le Misanthrope*, *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme* », dir. Charles Mazouer, janvier 2000, p. 117-137. Voir également Olivier Leplatre, *Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou les Comédies de la mondanité*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 1999.
- 30 Laurent Susini, *La Colombe et le serpent*, op. cit., p. 19.

les différentes lectures de la pièce, pour opposées qu'elles soient, ne s'invalident pas les unes les autres : elles se caractérisent au contraire par leur complémentarité.

156

Ainsi, en regard de la dissimulation libertine et de l'« insinuation convertie³¹ », il existe une « insinuation galante » dont *Le Misanthrope* nous a permis d'étudier les différentes facettes, entre bons et mauvais usages. Tandis que *Le Tartuffe* interroge les stratégies d'énonciation dévottes dans ce qu'elles peuvent avoir de dévoyé, *Le Misanthrope* met en scène l'obliquité des pratiques discursives dans le domaine de la galanterie. « Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre / Le fond de notre cœur dans nos discours se montre » (I, I, v. 69-70) : le vœu exprimé par Alceste dans la première scène de la pièce évoque probablement le reproche fait par Momus à Vulcain, selon ce que rapporte Lucien dans l'*Hermotimos*, de ne pas avoir ménagé une fenêtre dans le cœur de l'homme, qui permettrait d'en voir le fond. Mais cette transparence n'existe pas, ni pour l'homme du monde, qui doit sans cesse déchiffrer les énoncés galants, ni pour le spectateur, qui doit décoder le message comique que le dramaturge lui adresse indirectement. L'insinuation fait donc partie des stratégies d'énonciation obliques privilégiées par le langage dramatique, qui fonde en partie sur elles sa pragmatique et son efficacité.

31 *Ibid.* Voir également Jean-Pierre Cavallé, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

Denis Diderot
Le Neveu de Rameau

QUELQUES FAITS DE LEXIQUE
DANS *LE NEVEU DE RAMEAU*,
ENTRE ÉMANCIPATION ET CONTRÔLE
DE LA LECTURE

Françoise Berlan

Le Neveu de Rameau, comme presque toute l'œuvre de Diderot, est une réflexion à la fois anthropologique et esthétique sur l'*imitation*, et plus précisément l'*imitation des passions*, syntagme où figurent deux termes centraux dans ses écrits, deux termes aussi très difficiles à cerner, saisis dans une continuité sans cesse nourrie des conceptions antiques, passant par les contours de ces notions à l'Âge classique, mais faits aussi d'une nouveauté que pourrait masquer cette ressource lexicale issue de la tradition. Il s'agira donc de parcourir les emplois de ces termes-clés de son propos concernant à la fois le statut imitatif de l'art et la labilité du sujet imitant. Sous une conformité apparente à une phraséologie antérieure, c'est par des déviations légères, passant même parfois inaperçues, que Diderot adapte le lexique à ses investigations inédites. On s'interrogera successivement sur trois champs notionnels fortement reliés dans le texte, désignés ici par les trois termes emblématiques qui les identifient : *passion(s)*, *imitation*, *folie*. À partir de termes très généraux au spectre sémantique large, comme *imiter*, *entrer*, *faire* ou l'adjectif *fou*, dont le contenu se modifie quand il devient substantif, l'auteur joue sans cesse avec son lecteur et dérouté son interprétation par l'étagement des sens en sollicitant des constructions anciennes pour les adapter à la nouveauté de son propos. Autant que le contenu sémantique des unités lexicales étudiées, ce qui fera l'objet de cet examen sera l'émergence d'une subjectivation perceptible dans des nuances grammaticales relevant de la diathèse, de l'aspect, de la portée d'une préposition, de l'utilisation idiolectale d'un semi-auxiliaire.

Dans ce dispositif, c'est sans doute le terme de *passion* qui est au centre du réseau. Le premier écueil à éviter réside dans les malentendus de lecture. Pour s'en rendre compte, il faudrait consulter l'article correspondant dans un dictionnaire contemporain comme *Le Petit Robert* et le comparer à celui qui figure dans l'édition du *Dictionnaire de l'Académie* la plus proche par sa date de la rédaction du *Neveu de Rameau*, celle de 1762. On y verrait à quel point le contenu et le classement des sens sont différents. Contentons-nous ici de nous interroger sur la première occurrence du mot dans le texte :

160

Le voilà donc assis au clavecin ; les jambes fléchies, la tête élevée vers le plafond où l'on eût dit qu'il voyait une partition notée [...]. Sa voix allait comme le vent, et ses doigts voltigeaient sur les touches ; [...]. Les *passions* se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. (p. 72¹)

Aucun locuteur aujourd'hui n'inclurait le *plaisir* et la *douleur*, sans doute pas non plus la *tendresse*, dans les *passions*. Seule peut-être la *colère* serait admise. Diderot ici, comme ses prédécesseurs du XVII^e siècle, qualifie de *passion* toute émotion, surtout si elle est violente, qu'elle soit positive ou négative. De nos jours, les *passions* désignent un goût intense et volontiers valorisé et il est préconisé de « vivre ses passions ». Reste à part l'*amour-passion*, une sorte d'invariant, au moins en apparence, depuis plusieurs siècles et toujours d'actualité. Cet affect envahissant occupe tout l'espace intérieur et soustrait à la clarté rationnelle de la sérénité. Il peut se communiquer grâce à une participation empathique. C'est une des ressources des « arts d'imitation ». Voici un moment essentiel du texte où figurent le nom et le verbe et sur lequel nous allons nous arrêter :

Et puis le voilà qui se met à se promener, en murmurant dans son gosier, quelques-uns des airs de l'*Ile des Fous*, du *Peintre amoureux de*

1 Toutes nos références au *Neveu de Rameau* de Diderot, dans le texte, renvoient à l'édition de Pierre Chartier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002. Sauf indication contraire, dans les citations, je souligne les termes étudiés.

son Modèle, du Maréchal-ferrant, de la Plaideuse, [...]. Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps; et je dis, bon; voilà la tête qui se perd. (p. 137)

Entrer en passion

Dans le passage, c'est *entrer en passion* qui figure d'abord, repris par *se passionner*. Les deux expressions paraissent synonymes, à l'aspect près, qui motive leur succession. La première, « Il commençait à *entrer en passion* », évoque la phase initiale du processus enchaînant deux auxiliaires inchoatifs : *commencer à* et *entrer en*. Elle est précédée d'une indication gestuelle, elle-même affectée d'un auxiliaire inchoatif : « Et puis le voilà qui *se met à se promener* ». « À mesure qu'il *se passionnait davantage* », installe une valeur progressive, indiquée conjointement par la locution conjonctive *à mesure que*, la forme pronominale du verbe *se passionnait* et enfin l'adverbe *davantage*. Les imparfaits accompagnent tout ce trajet observé par MOI d'un œil de clinicien.

Entrer en; entrer dans

La locution inchoative est *entrer en* + nom sans déterminant et non *entrer dans* + déterminant + nom, avec laquelle elle a cependant des liens qu'il faut déterminer. *Entrer en passion* n'est attesté dans aucun des dictionnaires consultés, ni pour le français classique ni pour l'usage contemporain, ce qui donne la tentation d'en faire une création particulièrement heureuse de Diderot. La quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie* indique la valeur inchoative pour *entrer en procès, en guerre, en débat, en contestation*, glossé par « commencer un procès, etc. ». Plus proche de l'emploi du texte et concernant des états psychiques, on relève aussi *entrer en colère, en furie*, « pour dire se mettre en colère, en furie² ». L'inchoatif peut accompagner aussi des processus

2 *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition par Charles Pinot Duclos, Paris, Vve Brunet, 1762, s.v. « Entrer ». J'utiliserai désormais l'abréviation *Acad.* 1762.

mentaux comme dans *entrer en défiance, en soupçon*. À propos d'*entrer en passion*, un rapprochement avec *entrer en transes* serait tentant, mais l'expression n'a cours qu'à partir du XIX^e siècle. Pour les accidents psychiques extrêmes, l'usage classique connaît aussi la locution *tomber en* comme dans *tomber en pâmoison, en délire*.

Les faits, cependant, sont plus complexes que cela. Si la valeur inchoative est évidente, elle n'est peut-être que dominante. *Entrer en passion* est à rapprocher en effet d'*entrer dans les passions*, présent dans *Acad.* 1762 :

On dit, qu'*Un Auteur, un Prédicateur, un Peintre entre bien dans les passions*, pour dire qu'il les exprime bien, qu'il les représente bien.

On dit aussi, qu'*Un Comédien entre bien dans la passion, dans le caractère de son personnage*, pour dire, qu'il paraît ressentir la passion, qu'il semble être véritablement la personne qu'il représente³.

Entrer n'est pas alors un inchoatif. On peut l'interpréter au sens métaphorique d'atteindre l'intériorité du personnage, grâce au métier et au talent, et il en résulte un effet d'illusion pour le spectateur marqué par *paraître, sembler* et jusqu'au verbe *être*. Le commentaire de cette édition de 1762 a cependant une dimension psychologique suggérée pour le comédien lui-même qui pénètre dans une identité autre que la sienne. À partir de ces emplois attestés, Diderot semble jouer sur un entre-deux par l'innovation que constitue *entrer en passion*. La valeur inchoative est dominante, accompagnant un processus psychique subi, mais la portée imageante d'*entrer* reste perceptible. Cette double lecture postule à la fois le métier du neveu imitateur et la perte identitaire d'une perturbation psychique.

Passionner

Passons à l'étude du verbe dérivé *passionner*. Il est transitif. Son sens dominant alors est « donner une intensité émotionnelle ». L'objet est un inanimé. Cette acception est toujours en usage actuellement dans, par exemple, *passionner le débat*, son antonyme étant alors *dépassionner*. En

3 *Ibid.*

revanche, le verbe a un emploi désormais vieilli relevant de l'expressivité en art. Il est décrit en ces termes dans *Acad.* 1762 : « Donner un caractère animé, & qui marque de la passion. En ce sens & dans le régime actif, il n'a guère d'usage qu'en parlant de musique ou de déclamation. *Ce Musicien passionne extrêmement tout ce qu'il chante. Il passionne bien un air, un récit.* » Ce talent de l'artiste vise ainsi à communiquer une émotion par la médiation de son instrument ou de son pinceau.

Le dictionnaire ne mentionne pas la possibilité d'un objet humain, interlocuteur, spectateur, auditeur. Cette construction très rare est attestée cependant, près d'un siècle plus tôt, dans le *Télémaque* de Fénelon. Le jeune héros, charmé par un spectacle qui lui est offert, quête l'approbation de Mentor qui le rassure :

Personne ne souhaitera jamais plus que moi que vous goûtiez des plaisirs, mais des plaisirs qui ne vous *passionnent* ni ne vous amollissent point. Il vous faut des plaisirs qui vous délassent et que vous goûtiez en vous possédant, mais non pas des plaisirs qui vous entraînent. Je vous souhaite des plaisirs doux et modérés, qui ne vous ôtent point la raison et qui ne vous rendent jamais semblable à une bête en fureur⁴.

L'intensité émotionnelle ne doit pas aller jusqu'à la déraison et la perte identitaire. L'évocation de l'animalité (« une bête en fureur ») se retrouvera dans *Le Neveu de Rameau*. Cette acception est illustrée dans le *Littré* à l'article « Passionner » par une citation de Malebranche : « Il est vrai [...] que les personnes *passionnées* nous *passionnent*, et qu'elles font dans notre *imagination* des impressions qui ressemblent à celles dont elles sont touchées⁵ ». Diderot pourrait-il être malebranchiste ? Il est en tout cas très fidèle dans *Le Neveu de Rameau* à cette intersubjectivité émotive dans l'art. Le rôle central de l'imagination invoquée par le philosophe est souligné aussi dans de nombreux écrits chez notre auteur. Cette construction transitive directe donne un rôle éminemment actif au sujet. L'artiste est une sorte de démiurge qui, comme la divinité,

4 Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1699], Livre VII, dans *Œuvres*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1997, p.104-105.

5 Nicolas Malebranche, *La Recherche de la Vérité*, II, III, 1, cité par Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1859-1872, t. III, s.v. « Passionner ».

anime la création et les créatures dans une émotivité partagée. *Passionner* est un des motifs organisateurs du « Projet de poétique » de la *Lettre à l'Académie* de Fénelon. Fénelon déclare ainsi : « Virgile anime et passionne tout. Dans ses vers, tout pense, tout a du sentiment, tout vous en donne⁶ ». C'est une formule que Diderot pourrait en partie reprendre à son compte, car il est nourri des mêmes références que son aîné : la conception antique des *passions* et de l'*imitation* fondée sur une communication empathique.

Se passionner

164

Diderot ne se *représente* pas cependant en nouvel Orphée ou en Apollon civilisateur par la magie de son chant, doté d'un pouvoir supérieur sur les êtres et les choses. C'est la subjectivité de l'artiste elle-même qui est son objet, plus que l'emprise de son pouvoir sur son public. Aussi va-t-il préférer la construction pronominale du verbe, qui a déjà tendance à l'emporter dans l'usage. On lit dans *Acad.* 1762 : « SE PASSIONNER. v. réciproque. Se préoccuper de passion, s'intéresser avec chaleur pour quelque chose. *Un homme sage agit toujours avec raison & ne se passionne jamais. Il se passionne fort pour cette affaire* ».

Le sujet y est alors plus un siège qu'un agent, et *se passionner* renoue avec la valeur du déponent *patior* en latin. En emploi absolu, *se passionner* s'oppose au sang-froid et à la rationalité. C'est un état d'émotion perçu comme négatif. La construction *se passionner pour* suppose une cible de l'intérêt et désigne une conduite active. La valeur est la même aujourd'hui. *Se passionner pour l'histoire*, par exemple, suppose du temps et des recherches assidues concernant le domaine. L'emploi absolu est en revanche vieilli. On dirait plutôt *s'échauffer*, *s'exciter*. Cette construction pronominale est défendue par Diderot lui-même dans l'*Encyclopédie* à l'article correspondant. La précision est donc importante à ses yeux. Il conteste la construction transitive à actants distincts et la perçoit comme désuète : « Le verbe est peu d'usage à l'actif, & l'on ne dit guère *passionner* son chant, *passionner* sa déclamation, *passionner* une

6 Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1714], « Projet de poétique », dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 1166.

affaire⁷ ». Il opte donc pour la forme pronominale qu'il définit en ces termes : « *Se passionner*, c'est se préoccuper fortement & aveuglément : les gens à imagination se *passionnent* facilement. Il est difficile de ne pas se *passionner* pour la chose, lorsqu'on y prend un grand intérêt.⁸ » *Se passionner* et *se passionner pour* sont associés dans cette glose. Mais c'est l'exemple illustrant la construction absolue qui alerte, avec la présence du terme d'*imagination*. Diderot évoque l'investissement de l'esprit par un domaine intériorisé. On est sur le chemin de ses conceptions sur l'art, siège d'un ressenti transformé en œuvre par le créateur et objet de participation empathique pour le lecteur ou le spectateur. La suite de l'article confirme l'importance de cet indice. On y voit surgir une première personne non conforme au didactisme impersonnel attendu dans un dictionnaire : « Il ne me déplaît pas dans le sens que lui a donné un auteur lorsqu'il a dit, j'ai su jouer une de ces langueurs qui touchent, & j'ai vû quelquefois qu'on se *passionnait* à mon rôle⁹. » Par la préposition à préférée à *pour*, Diderot décrit une montée de l'émotion suscitée par « cette langueur qui touche ». On retrouve alors l'évocation de cette communication des affects que Diderot place au cœur de sa réflexion sur le théâtre.

Mais notre auteur, pas plus qu'*Acad.* 1762, ne fait mention d'une autre valeur, en quelque sorte « professionnelle » de *se passionner*, encore mentionnée en 1690 dans le *Furetière* où l'on peut trouver les informations suivantes : « PASSIONNER, signifie aussi, Animer ce qu'on dit de geste & d'action. Ce Declamateur, ce Comedien *se passionnent* bien, ont une action, un geste bien *passionnés*¹⁰ ». Le contexte du *Neveu de Rameau* renoue sans doute obscurément avec cette valeur. S'il n'est pas comédien de profession, le personnage sollicite tout son corps, gestuelle, voix, déclamation pour *imiter* un spectacle totalisant incluant la nature même. « Que ne lui vis-je pas faire ? », s'écrie MOI (p. 140). Entre l'article

7 Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1766, t. XI (1766), p. 153, s.v. « Passionner ».

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reignier Leers, 1690, t. II, s.v. « Passionner ».

du *Furetière* et la scène du texte que nous tentons d'interpréter surgit l'écart même qui constitue l'argument du *Paradoxe sur le comédien*. S'agit-il d'avoir du métier et de rendre avec expressivité les affects propres à persuader ou à émouvoir, et c'est clairement ce que suggère l'article du *Furetière* par le synonyme actif qu'est le verbe *animer* et l'appréciation positive de l'adverbe *bien*, ou alors, est-ce une intériorisation, un investissement total par le processus mimétique au point que « la tête se perd » ? Une même dérive est ainsi observable pour *entrer en passion* et *se passionner*, dotés d'une dimension psychique nouvelle, mais renvoyant en sourdine à des emplois quasi terminologiques relatifs au théâtre.

IMITER, IMITATION ET TERMES ASSOCIÉS

Si le mot de *passion* n'implique pas à lui seul, *in abstracto*, une référence à l'*imitation*, il n'en va pas de même dans le texte pour *se passionner* et *entrer en passion* que nous venons de traiter. Ils n'interviennent que lorsqu'il s'agit pour le neveu de reproduire dans le vaste champ du réel une intensité expressive, celle des affects de l'homme ou des voix de la nature. Le verbe *imiter* comme le substantif *imitation* apparaissent ainsi surtout dans le voisinage souvent très proche de ce terme à partir duquel nous nous efforçons de dévider quelques réseaux notionnels associés.

Imiter et Imitation dans les dictionnaires

C'est encore en consultant les dictionnaires d'époque et notamment *Acad.* 1762 que l'on se replace dans un contexte d'emploi bien différent du nôtre. En effet, aux articles correspondants, on ne relève que deux acceptions, liées entre elles. Les termes appartiennent au vocabulaire de la morale : on *imite* un modèle de vertu, ou à celui de l'esthétique : on *imite* un modèle de maîtrise dans l'art oratoire, la poésie, la peinture. Voici un résumé de ces articles :

IMITATION. s. f. Action par laquelle on imite. L'imitation des vertus [...]. Se proposer pour la conduite de sa vie l'imitation des plus grands hommes [...].

IMITATION, en parlant des productions de l'art ou de celles de l'esprit, se dit Des ouvrages dans lesquels on s'est proposé d'imiter quelque Orateur, quelque Poëte, quelque Peintre célèbre.

IMITATION est aussi le titre d'un Livre de Piété très-estimé.

À L'IMITATION. Façon de parler adverbiale. À l'exemple de, sur le modèle de, &c.

IMITER. v. a. Suivre l'exemple, prendre pour exemple, se conformer à un modèle. *Imiter les grands hommes*. [...]. *Imiter les Anciens*. [...]. *Imiter les vertus des Saints*.

IMITER, en parlant des ouvrages de l'esprit ou de l'art, se dit, soit d'Un auteur qui prend dans ses écrits l'esprit, le génie, le style d'un autre Auteur ; soit d'un Peintre qui suit dans ses tableaux la manière, le goût & l'ordonnance de quelque autre peintre. *Imiter Cicéron* [...] *Virgile*. [...]. *L'art imite la nature. Cela est bien imité, heureusement imité*¹¹.

Cette limitation est singulière et peut-être en partie délibérée. Comment l'expliquer ? Il faut tenir compte d'abord du statut d'emprunt des deux mots, qui sont tardifs, notamment *imiter* (xiv^e siècle). Termes savants, ils sont en effet employés essentiellement dans les premières attestations soit dans des textes religieux, et il s'agit de suivre l'exemple des saints ou du Christ lui-même, soit, et surtout à partir du xvi^e siècle, de reprendre la théorie antique de l'*imitation*, le mot formant un couple antonyme avec *invention*. Pour autant, ces mots s'émancipent assez tôt de ces domaines de spécialité et le sens banalisé de reproduire, à propos en particulier des cris d'animaux, est attesté un siècle plus tôt dans le *Furetière* où l'on peut lire les deux articles correspondants :

IMITATION. Subst. fem. Copie d'un original. Ce tableau n'est qu'une *imitation* du Raphael, de Poussin. les plus beaux endroits de Virgile sont des *imitations* d'Homere. Les larmes de St. Pierre de Malherbe, c'est une *imitation* du Tansile.

IMITATION, est aussi l'action par laquelle on agit conformément à un modèle. Le Sauveur a commandé à ses Apôtres de faire la Cene à son

11 Acad. 1762, s.v. « Imitation » et « Imiter ».

imitation. le livre de l'*imitation* de JÉSUS-CHRIST passe pour le plus beau des livres spirituels.

IMITER. v. act. Copier quelque chose sur une autre qu'on a choisie pour modèle. Un tel Peintre *imite* bien, mais il dessine mal. il y a des appeaux, des sifflets, qui *imitent* le chant des cailles, des perdrix. le perroquet *imite* la voix de l'homme, le singe ses actions.

IMITER se dit aussi en Morale. Ce jeune homme marche sur les pas de ses ancêtres, il imite bien leurs vertus. il faut *imiter* les grands Saints, les hommes illustres de l'antiquité.

On dit proverbialement, que l'art *imite* la nature. Et on dit d'une chose, qu'elle est bien *imitée*, quand elle est bien tirée d'après nature¹².

168

Notons néanmoins que cette acception n'apparaît que pour *imiter* et qu'elle est cantonnée à la fin du descriptif. Dans le *Littré* encore, bien que placée en première position, elle est très peu illustrée d'exemples, et l'on passe vite aux emplois dominants. Le silence d'*Acad.* 1762 peut s'expliquer par son parti de privilégier les contextes relevant de domaines élevés en dignité. Au contraire, le projet encyclopédique du *Furetière* l'amène à recenser les différentes occasions d'emploi, même si un oiseleur a moins de prestige qu'un orateur ou un poète.

De plus, la relation sémantique entre *imiter* et *contrefaire* n'est pas la même au XVIII^e siècle et de nos jours. Actuellement, *imiter* est le terme courant et non marqué, alors que la valeur dominante de *contrefaire* suppose l'idée de copie frauduleuse. Au simple sens de reproduire gestes ou manières, il est vieilli et littéraire. Au moment où Diderot écrit, au contraire, la répartition s'opère à partir des clivages que nous avons évoqués : les arts, la religion et la morale pour *imiter*, les domaines de spécialité comme l'oïsellerie ou la zoologie pour *contrefaire*. Il faut y adjoindre les emplois de ce second terme dans le registre du bas comique, la *charge* des tréteaux de la foire ou dans tout contexte où l'imitation d'autrui se fait caricature. Ce n'est pas par hasard si à l'article « Appeau » dans *Acad.* 1762, ce n'est pas *imiter*, mais *contrefaire* qui est attesté : « Sorte de filet avec lequel on *contrefait* la voix

12 Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s.v. « Imitation » et « Imiter ».

des oiseaux pour les faire tomber dans les filets. ». C'est le cas aussi dans le *Furetière* à l'article correspondant. Diderot grâce à l'usage conjoint des deux verbes désacralise le verbe *imiter*.

**L'article « Imitation » dans l'*Encyclopédie* ou le couple imitation/invention
supplanté par l'imitation de la nature**

Il est un autre silence éloquent dans *Acad.* 1762, c'est la quasi-absence de la dialectique immémoriale de l'art et de la nature. L'art, dans ce couple, est défini comme *imitation* de la nature, au point que le renversement des termes : « la nature *imite* l'art » est lui-même cliché. Cette expression apparaît furtivement dans ce dictionnaire avec son statut d'aphorisme et sans justification. Le *Furetière*, en revanche, présente une mention explicite de cette thématique à la fin de l'article déjà cité. Diderot, reprenant cette constante qu'*Acad.* 1762 paraissait avoir oublié, va faire éclater le carcan de la référence exclusive à la filiation des artistes pour ouvrir largement la fenêtre sur le monde. Cela ne l'empêche nullement, comme on le sait, dans ses différentes activités de créateur et de critique, d'être très attaché à la connaissance et à l'imprégnation des œuvres de ses prédécesseurs. Voici donc, dans sa simplicité véritablement philosophique, la définition de l'*imitation* qu'il donne à l'article correspondant de l'*Encyclopédie* :

IMITATION, s. f. (*Gramm. & Philosoph.*) c'est la représentation artificielle d'un objet. La nature aveugle n'imité point ; c'est l'art qui imite. Si l'art imite par des voix articulées, l'*imitation* s'appelle *discours*, & le discours est oratoire ou poétique. Voyez Eloquence & Poésie. S'il imite par des sons, l'*imitation* s'appelle *musique*. Voyez l'article Musique. S'il imite par des couleurs, l'*imitation* s'appelle *peinture*. Voyez l'article Peinture. S'il imite avec le bois, la pierre, le marbre, ou quelque autre matiere semblable, l'*imitation* s'appelle *sculpture*. Voyez l'article Sculpture. La nature est toujours vraie ; l'art ne risquera donc d'être faux dans son *imitation* que quand il s'écartera de la nature, ou par caprice ou par l'impossibilité d'en approcher d'assez près¹³.

13 Diderot, *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. VIII [1766], p. 567. Les italiques et les soulignements sont de Diderot.

Maître d'œuvre de l'entreprise encyclopédique, il répartit la matière en renvoyant aux articles spécialisés selon les formes d'art. Il clôt cette mise au point en ces termes : « Celui qui invente un genre d'*imitation* est un homme de génie. Celui qui perfectionne un genre d'*imitation* inventé, ou qui y excelle, est aussi un homme de génie¹⁴ ». Il prouve par là son souci d'un juste ménagement entre invention et *perfectionnement* par la tradition.

Imiter et contrefaire dans le texte

170 Avec le sens aigu de la différenciation sémantique et l'oreille musicale qu'on lui connaît, Diderot entrelace les deux verbes *imiter* et *contrefaire* dans *Le Neveu de Rameau* sans jamais les prendre l'un pour l'autre. Si *imiter* est le plus uniformément attesté quel que soit le moment où le personnage est saisi dans ses accès mimétiques, on le voit apparaître seul et surtout soutenu par le substantif *imitation*, dont la couleur de terme de spécialité est plus nette, dès qu'il est question de l'art musical et de l'opéra. On sait d'ailleurs que c'est LUI, le neveu, et non MOI, qui se fait théoricien pour définir le chant comme « une *imitation*, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature [...] des bruits physiques ou des accents de la *passion* » (p. 130) dans les pages qui précèdent l'*acmé* du texte, ce passage admirable où le personnage est investi par l'univers entier qui l'habite et qu'il livre. Sur ce fond, les emplois de *contrefaire* se démarquent. Ils accompagnent toutes les caricatures d'individus ou de types. C'est en prélude Bertin, transformé en « pagode » (p. 95), et en dernière partie, l'ample mouvement de la *pantomime* : « Il [le neveu] *contrefaisait* l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui s'attendrit » (p. 155). Plus loin, « il se met à sourire, à *contrefaire* l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant » (p. 163) ou encore : « Il *contrefaisait* à mourir de rire les positions des personnages » (p. 165-166). Le neveu achève cette démonstration de virtuosité par une dernière pantomime : « Puis le voilà qui se met à *contrefaire* la démarche de sa femme ; [...] c'était la *charge* de nos petites coquettes la plus plaisante et la plus ridicule »

14 *Ibid.*

(p. 169). Le verbe apparaît cependant aussi au cœur même de la grande transe totalisante, quand le neveu se fait homme-orchestre : « Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire, à la manière dont il *contrefaisait* les différents instruments. Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons [...] *faisant* lui seul [...] tout un orchestre. » (p. 139-140.)

Si le rire est franc lorsque le verbe *contrefaire* est à sa place, comme le personnage reste à sa place de fou de Bertin (singer l'entourage du roi, voire le roi lui-même est l'apanage de cette fonction), il accompagne une ambiguïté du ressenti quand il se mêle ainsi au verbe *imiter* et au substantif *imitation* dans le domaine musical : « Admirais-je ? Oui, j'admirais ! Étais-je touché de pitié ? J'étais touché de pitié ; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et le dénaturait » (p. 139). Dans cette confusion, le sublime dans l'art est déstabilisé par le « sublime des Petites Maisons ». En dépit de l'esprit de sérieux prêté à MOI, homme raisonnable ou jouant à l'être, c'est bien néanmoins un éloge de cette absorption mimétique qui nous est adressé. Car le neveu saisi dans ses transformations d'homme-caméléon ne manque pas d'*esquisser* « les caractères des passions avec une finesse et une vérité incroyables » (p. 155). Si la fonction mimétique est au moins partiellement réhabilitée, c'est bien parce que Diderot définit l'art dans son rapport à la nature. Par une observation ou un ressenti directs, les artistes sont investis par les spectacles qui les environnent. Mais ils les modèlent aux acquis de leur discipline. Le *chant* n'est pas le *cri*. Et le neveu, qui ne franchit pas le stade du mimétisme pur, n'est pas l'un d'eux.

Les intermittences du verbe *faire*

À côté d'*imiter* et de *contrefaire*, et souvent en situation d'anaphore, apparaît le verbe *faire* dont les emplois sont eux aussi des indices de cette science du lexique et de la phraséologie propre à Diderot. Elle lui permet à nouveau de jouer non pas vraiment sur l'ambiguïté, mais plutôt sur les lectures multiples et leur hiérarchie. Dans les occurrences nombreuses de *faire* à l'intérieur du texte, attendues *a priori* pour cet hyperonyme des verbes transitifs, nous regarderons en priorité les emplois en rapport

avec le sémantisme de l'imitation. Avant de les étudier, remarquons cependant que tout l'argument du *Neveu de Rameau* joue sans doute sur ces deux valeurs essentielles : *faire* au sens de *réaliser, créer* et *faire* au sens d'*imiter, reproduire*.

Faire au sens de réaliser, créer

172

La première est l'apanage de Dieu, de la Nature, mais aussi de l'artiste. Seul le Neveu est exclu de cette positivité. Il reconnaît avec envie qu'il aurait voulu avoir « *fait Mahomet* » (p. 57) comme Voltaire, et à propos de l'ouverture des *Indes galantes* de son oncle, il s'écrie : « Voilà ce que tu ne *feras* jamais. » (p. 58.) À MOI qui lui pose la question cruciale : « Comment est-il arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres [...], vous n'avez rien *fait* qui vaille ? » (p. 153-154), LUI répond par une parabole. La nature a *fait* d'un côté les artistes et de l'autre les « pagodes ». Et elle rejette loin d'elle le neveu parmi les *sots* et les incapables (p. 154-155). *Faire quelque chose*, quand il s'agit de lui, c'est, entre autres expédients, survivre en usurpant la compétence d'un maître de musique (p. 50). Plus tard, à nouveau sans ressources, il a ce cri de l'indigence et de la stérilité : « Quoi *faire* ? Car il fallait périr de misère ou *faire quelque chose*. » (p. 160.) On le voit alors exercer plusieurs métiers de fortune : comédien dans une troupe de province ou un spectacle des rues, musicien ambulancier, mendiant enfin (*ibid.*). Et toujours, il s'agit de *faire le fou* devant qui le nourrit et le méprise.

Faire dans le sillage d'imiter et de contrefaire

À cette stérilité s'oppose le talent de mime du neveu, qui en est peut-être la cause ou au moins le symptôme. *Faire* est en anaphore d'*imiter* et de *contrefaire* un peu partout et notamment dans la grande scène où le personnage devient en quelque sorte « homme-opéra ». Il nous est montré « *faisant* à lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers » (p. 139-140). Ce *faire* là, c'est celui du théâtre, comme l'indique dans cet extrait la présence du terme de *rôle*, en écho à d'autres séquences récurrentes qui sont autant de brefs épisodes joués,

celui, par exemple où « il *faisait la scène* du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait » (p. 68). Le texte alors nous mène vers le sublime ou la bassesse, non sans possibilité d'ambivalence. Si l'on poursuit la lecture à la page 140, on s'élève jusqu'au sommet de l'intensité poétique : « Que ne lui vis-je pas *faire*? Il pleurait, il riait, il soupirait [...] ; *c'était* une femme qui se pâme de douleur ; [...] des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; *c'était* la nuit avec ses ténèbres ; [...] ». Le verbe *être* dont on reconnaît ici un emploi courant pour désigner la distribution des rôles (*faire, jouer, être* le roi, le valet, Andromaque, etc.), y est bien plus que cela. Il suggère une fusion qui va jusqu'à l'effacement de soi, même si le présentatif *c'est* n'est pas de ce point de vue l'exact synonyme d'*être* avec sujet exprimé. Le verbe d'existence n'est ainsi accordé au neveu que dans l'illusion imitative. La seule identité que le neveu s'accorde est celle de ses postures multiples. Il se déclare « plus franchement impudent, meilleur *comédien*, plus affamé que les autres » (p. 97), malgré les vaines tentatives de Moi pour le doter d'une intériorité. « En dépit du *rôle* misérable, abject, vil, abominable que vous *faites*, je crois qu'au fond vous avez l'âme délicate », déclare ce dernier. À quoi le neveu rétorque : « Moi, point du tout. Que le diable m'emporte si je sais au fond *ce que je suis* » (p. 105).

Faire le fou

À cette incomplétude d'*être* qu'est la réduction à un *faire*, celui du comédien ou du parasite, c'est tout un, s'ajoute une pluralité supplémentaire d'interprétations du verbe dans la locution *faire le fou*, à laquelle s'adjoint le prisme des valeurs de l'adjectif substantivé dans ce contexte. La lecture s'oriente dans deux directions à partir de l'emploi décrit précédemment et relatif à la notion de *rôle*, comme au théâtre. Dans la première, ce rôle peut devenir une fonction, voire un métier. On sait qu'en italien le verbe *fare* peut ainsi être suivi de noms de profession là où le français utilise une construction attributive avec *être*. Quand le neveu déclare : « je faisais le fou » (p. 159) auprès du juif mélomane, il désigne bien un emploi dans les deux acceptions de profession et de rôle assigné. Ce n'est en revanche qu'une entrée en matière et le masque de l'ignorance dans la scène de la leçon de

musique. Le neveu amuse la mère de son élève par son bavardage, *il fait le fou*, pendant que la fillette « fait du bruit toute seule » à son clavecin (p. 80). Le verbe *être* se substitue au verbe *faire* quand le parasite évoque avec une émotion comique les dénominations qui le désignaient chez Bertin : « J'étais leur petit Rameau, leur joli Rameau, leur Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête » (p. 61). Ce faisceau d'épithètes énumère différents travers tout en désignant une fonction par les termes de *fou* et de *bouffon*. Aucune stabilité, cependant dans cet emploi très particulier, fait de réversibilité. C'est ce qu'exprime la page virtuose où Rameau prend directement à partie son interlocuteur, varie le verbe *être* ou le présentatif *il y a* en temps et en mode, fait alterner en position attributive l'adjectif et l'adjectif substantivé, non sans variation sémantique, car suggérer : « il est fou » est plus dérangeant que déclarer : « je suis le fou de Bertin » :

Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de *fou*. Longtemps il y a eu *le fou du roi* en titre ; en aucun, il n'y a eu en titre le sage du roi. Moi je suis *le fou* de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être en ce moment ; ou peut-être vous le mien. Celui qui serait sage n'aurait point de *fou*. Celui donc qui a *un fou* n'est pas sage ; s'il n'est pas sage, il est *fou* ; et peut-être, fût-il roi, *le fou de son fou* (p. 112).

La mention de « fou *en titre* » désigne bien l'idée d'emploi, de quasi-métier. L'allusion à une époque ancienne, à couleur médiévale, contribue à superposer plusieurs figures à celle du neveu, ici le bouffon à marotte, comme par d'autres notations, on voit surgir le parasite à l'antique, celui des *Satires* d'Horace ou de Juvénal. Elle suggère aussi un moment de l'histoire de la langue particulièrement bien fourni en emplois et en épisodes illustrant le mot. L'expression *le fou du roi* n'est pas à traiter en archaïsme, mais c'est un anachronisme assumé par Diderot qui veut faire surgir ce contexte pour mener sa réflexion. L'état de langue, sur ce point, est le même actuellement, où l'on ne peut dire « il est le fou de son patron, de son voisin fortuné, etc. » que par quasi-métaphore, en faisant allusion à cette fonction, qui subsistait encore de manière résiduelle au *xvi^e* siècle, mais non à l'Âge classique.

La seconde direction repère le passage du volontaire à l'involontaire. *Acad.* 1762 signale cette instabilité du sens : « On dit, *Faire le fou*, tant pour dire, Faire le bouffon, contrefaire le fou, que pour dire, Faire quelque extravagance, quelque impertinence. » La distinction est plus explicite à l'article « Faire » :

Quand les substantifs ou adjectifs substantivés, avec lesquels *Faire* se construit, marquent quelque mauvaise qualité morale, comme, *Impertinent, Fanfaron, &c.* alors il ne signifie plus simplement, représenter à dessein de paroître, mais, Agir de la même sorte que ... *Il fait l'impertinent. Il fait le fanfaron. Il fait le diable à quatre. Un petit garçon qui fait le mutin, qui fait le badin*¹⁵.

Ainsi, le neveu, qui se prétend maître dans son art est sans doute aussi emporté par son instabilité et sa déraison foncières. Le personnage, jouant de cette ambivalence, déclare lui-même : « C'est le ridicule et la *folie* qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et *fou*; et quand la nature ne m'aurait pas fait tel, le plus court serait de le paraître. Heureusement, je n'ai pas besoin d'être hypocrite » (p. 92).

Faire des fous

La recherche de Diderot en matière de différenciation des expressions ne s'arrête pas là. Dans cette quête de l'évaluation de l'involontaire et du simulé, il ose la locution *faire des fous* qu'aucun dictionnaire de son temps ou de la fin du siècle précédent ne donne. C'est un archaïsme qui vaut pour sa connotation de registre, le *vieux* étant volontiers perçu comme *familier* ou *bas* dans le jugement normatif de l'époque, mais aussi pour sa spécificité sémantique. Comme on l'a vu pour *entrer en passion*, la tournure est retravaillée, car nulle part ailleurs elle n'est attestée telle quelle, notamment avec l'adjectif substantivé au pluriel. C'est Voltaire dans ses *Commentaires sur Corneille* qui est à l'origine des remarques sur le tour. Les contextes qu'il relève sont repris en ces termes par l'abbé Féraud dans le *Supplément au Dictionnaire critique* : « *Faire de* est une expression du dernier siècle, aujourd'hui hors d'usage ». Il cite

¹⁵ *Acad.* 1762, s.v. « Faire ».

cette réplique d'Arsinoé dans *Nicomède*: « Tantôt, en le voyant, j'ai fait de l'effrayée », et l'accompagne d'une note qu'il emprunte aussi à Voltaire: « Les comédiens ont corrigé; j'ai feint d'être effrayée »¹⁶. La *Syntaxe française du XVII^e siècle* de Haase décrit cette locution dans le chapitre consacré aux prépositions. L'auteur y cite des auteurs, et surtout Corneille dont l'usage est celui du premier XVII^e siècle¹⁷.

Diderot ne se contente pas d'un possible effet de familiarisme qui a pourtant l'intérêt d'accompagner l'accusation cinglante de bassesse que MOI adresse au neveu. Il voit dans l'expression une différenciation sémantique. La préposition *de* y a sa valeur d'origine et de prélèvement. *Faire des fous* signifie faire ce qu'on attend des fous, utiliser tout l'arsenal de postures et de conduites de cet emploi. L'utilisation de l'adjectif substantivé au pluriel, qui est peut-être une invention de sa part, insiste sur une catégorie: les *fous* au sein de la comédie sociale. Le contexte de cette occurrence et la coordination avec *s'avilir* rendent cohérente la réplique de MOI: « Il faut convenir que vous avez porté le talent de *faire des fous* et de *s'avilir*, aussi loin qu'il est possible » (p. 99). Insister sur le caractère volontaire de l'attitude grâce à cette locution en partie forgée, c'est en creux alerter sur la double lecture possible de *faire le fou*.

EXTENSION DU LEXIQUE DE LA FOLIE

Cette ambiguïté est plus grande encore, si l'on abandonne les emplois de *fou* dans ces locutions avec le verbe *faire*. Diderot contrôle l'interprétation du mot par l'élargissement du lexique à des termes moins équivoques. *Fou*, substantif à l'origine, si l'on en croit l'étymologie: *follis*, le ballon gonflé d'air, image d'instabilité dans ses déplacements

16 Jean-François Féraud, *Supplément au Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, s.n., s.d., t. II, s.v. « Faire de », reproduit en *fac simile*, Paris, École normale de jeunes filles, 1988, p. 82.

17 Alfons Haase, *Syntaxe française du XVII^e siècle*, 7^e éd., nouvelle éd., trad. et remaniée, München/Paris, Hueber/Delagrave, 1969, chap. V, « De la préposition », l. « La préposition DE », § 107 D, p. 274. Voici les exemples regroupés à l'alinéa correspondant: « Il *fait* lui-même de l'*étonné*. (Malh., II, 624.) Tantôt en le voyant j'*ai fait* de l'*effrayée*. (Corn. *Nicom.*, I, 5, 339.) J'*ai fait* autrefois de la *bête*, j'*avois* des Philis à la tête. (*Id.*, *Poés. div.*, X, p. 26, v. 39) il *fait* de l'*insensible* afin de mieux surprendre... (*Id.*, *Rod.*, IV, 6, 1448.) ».

erratiques, requiert le support du contexte pour être circonscrit. Dans la comédie sociale, le neveu est un amuseur, d'autant plus drôle qu'il semble ne pas toujours se contrôler. Les répliques ou les commentaires de MOI amènent plus nettement un regard clinique sur son déséquilibre et sa « mauvaise tête ». L'utilisation de *folie* au singulier a le poids d'un diagnostic dans cette évocation qui infléchit la lecture de toute l'œuvre : « il continuait, saisi d'une *aliénation* d'esprit, d'un *enthousiasme* si voisin de la *folie*, qu'il est incertain qu'il en revienne; s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le *mener droit aux Petites-Maisons* » (p. 138). Lire *Le Neveu de Rameau*, c'est sentir un danger, voire se sentir soi-même en danger, tant est *incertaine*, pour reprendre l'adjectif de Diderot, cette frontière entre la santé mentale et la dérive vers la perte identitaire. La possibilité d'une atteinte irréversible est évoquée dans le traitement narratif de cette crise mimétique, mais il s'agit aussi d'un flottement permanent entre le conscient et l'inconscient. Ce n'est pas sans tremblement que sont évoquées ici les « Petites-Maisons », en écho dramatisé à l'expression plaisamment hyperbolique que l'on trouve ailleurs dans la bouche du neveu se vantant « d'atteindre au sublime des Petites-Maisons » (p. 94) ou d'être « les Petites-Maisons tout entières » (p. 116) pour ses protecteurs. Là encore le dictionnaire indique un usage et une doxa. Si quelqu'un est « bon pour les Petites-Maisons », ce n'est pas pour autant qu'il a perdu l'esprit ni qu'il y sera conduit effectivement. Dans le scénario que Diderot élabore, c'est cet effet de réel et ce suspens qui alertent, alors que les vantardises du neveu utilisent une norme conversationnelle. Ailleurs, c'est un terme isolé, presque inaperçu, qui rappelle en sourdine la continuité de l'allusion¹⁸.

L'enquête menée ici a tenté, sur quelques faits centraux de lexique, d'insister sur l'activité innovante de Diderot en ce domaine, et jusqu'à l'invention idiolectale. Nécessairement partielle, mais aisée à élargir, elle plaide aussi, plus généralement, pour une méthode d'accès au texte du *Neveu de Rameau* par le réseau des occurrences lexicales. Il présente en

18 « inspirés » (p. 54), « convulsions » (p. 71), « extase » (*ibid.*), « éner gumène » (p. 109), etc.

effet la particularité de trouver son unité dans le tissu itératif des mots eux-mêmes plutôt que par l'articulation de thèmes construits. Dans cette œuvre faite pour une oreille mentale et jouant sur la reconnaissance sonore et graphique de certains termes organisateurs, c'est par l'écho de leur reprise que l'ensemble atteint une unité signifiante aussi bien que musicale. Voilà pourquoi l'identité de l'*item* a tout son prix, car au gré des contextes il fait émerger en les unissant des dominantes sémantiques variées dans l'éventail de la polysémie. Chacun de ces emplois entre en résonance avec les autres attestations et le lien est garanti par la reprise du même signe. C'est ce qu'on a tenté de montrer pour le prisme des valeurs d'*imiter* ou de *fou*, et plus encore pour des verbes génériques comme *entrer* ou *faire*. Bien d'autres réseaux tout aussi centraux pour l'interprétation pourraient être soumis à cette voie d'investigation. Au fil de la lecture, par simple successivité, un syntagme-clé comme *le cri animal de la passion* appelle avant et après lui et par le seul adjectif, tout l'abondant bestiaire qui surgit sans cesse au détour d'un épisode, animaux imitateurs comme le singe ou le perroquet, prédateurs comme les loups ou les tigres. Pourtant, cette expression centrale ne fait pas directement allusion à l'animal en tant que tel, mais désigne cette part vitale et instinctive de l'être humain dont les *passions* sont l'exutoire. C'est bien alors le seul écho d'une identité formelle qui amène la relation. Du voisinage naît la suggestion de l'affinité et l'on sait à quel point Diderot s'est interrogé sur la pertinence des frontières au sein du vivant. La *Satire première* joue sur la même ambivalence par une argumentation plus construite. Pour dévider une autre série de contextes liés par l'émergence d'un même mot, qu'on s'interroge donc sur la présence du mot *diable*, à peine remarqué dans une interjection ou plus appuyé dans une épithète hypocoristique, scandant les interventions du neveu dont c'est l'un des termes favoris. Qu'est-ce que cela cache ou dit, dans toute cette évocation d'une distance imitative qui peut se muer en possession ? Plus modestement, suivre le fil conducteur d'un *item*, c'est s'assurer une prise sur ce texte énigmatique et fuyant. C'est aussi approcher la virtuosité de Diderot dans ses effets de *piano* et de *forte* au sein de cette partition puissante et subtile qu'est *Le Neveu de Rameau*.

LES IDIOTISMES DU RESSASSEMENT II¹.
PALIMPHRASIES, ÉPANALEPSES ET AUTRES FIGURES
DE RÉPÉTITION DANS *LE NEVEU DE RAMEAU*.
RYTHME ET DICTION

Éric Bordas

Rameau le neveu aime répéter les mêmes groupes nominaux, souvent par groupe de trois: [1] [1.1.] « [...] je suis un sot, un sot, un sot » (p. 155-156²); [1.2.] « [...] elle fit la grimace et puis la grimace, et puis la grimace encore » (p. 154); [1.3.] « [...] il me passa par la tête une pensée funeste, une pensée qui me donna de la morgue, une pensée qui m'inspira de la fierté et de l'insolence » (p. 116). Il aime aussi répéter les mêmes phrases, parfois là aussi littéralement, mais alors presque toujours en réponse à une réplique de son interlocuteur: [2] [2.1.] « Et laissez-la déraisonner [...]. Pourvu qu'elle soit jolie, amusante et coquette. / MOI.– [...]. / LUI.– Et laissez-la pleurer [...]; pourvu qu'elle soit jolie, amusante et coquette » (p. 75); [2.2.] « Ne croyez pas cela. Ils s'agitent beaucoup. / MOI.– [...]. / LUI.– Ne croyez pas cela. Ils sont sans cesse excédés » (p. 88-89). Sa palimphrasie serait-elle l'inquiétante palilalie des psychiatres modernes³?

- 1 Le présent article constitue la seconde partie d'une étude générale sur le rythme et la diction comme dynamiques stylistiques de l'expressivité dans *Le Neveu de Rameau*, expressivité reçue comme la manifestation d'un ressassement discursif et textuel: voir Éric Bordas, « Les idiotismes du ressassement. La juxtaposition asyndétique des GN et des GP dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Rythme et diction », *L'Information grammaticale*, 151, 2016 (à paraître).
- 2 Toutes les références paginées au texte du *Neveu de Rameau* renvoient à l'édition de Pierre Chartier: Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002. Cette édition a entre autres mérites celui d'avoir « scrupuleusement » (p. 37) respecté la ponctuation du manuscrit original du texte de Diderot: or celle-ci est loin d'être toujours homogène dans ses pratiques, comme nombre de citations données dans l'étude vont le montrer.
- 3 La palimphrasie désigne la « répétition continue d'un mot, d'une phrase, d'une rime ou d'un vers »; la palilalie est un « trouble de la parole consistant en la répétition spontanée, involontaire, deux ou plusieurs fois de suite, d'une même phrase ou d'un même mot; il s'accompagne souvent d'accélération progressive du débit (tachyphémie). Ce phénomène, voisin de l'*écholalie*, est en rapport

Les faits de langue récurrents, les idiotismes personnels et originaux de ce fou exubérant et obsessionnel⁴ seraient-ils autant de traits de style caractérologiques et symptomatiques dressant un portrait pittoresque et disant la vérité d'une personnalité⁵? Quand la stylistique (et la rhétorique plus encore) rejoint la clinique pour proposer une analyse...

Rameau le neveu répète parce qu'il ressasse. Le ressassement répète, mais surtout, pratique presque physique autant que mentale, remâche, voire rumine⁶, et il passe par la bouche: « même écrit, il garde quelque chose d'oral, a besoin d'être prononcé⁷ ». Il est en cela l'une des grandes épreuves stylistiques du texte fondamentalement dialogal et dialogique qu'est *Le Neveu de Rameau*⁸. Parce qu'il est une forme

180

avec l'affaiblissement de l'intelligence. » Ces deux définitions sont extraites du *Dictionnaire des termes techniques de médecine* de Garnier & Delamare, ouvrage de référence depuis sa première édition en 1900 (31^e édition, 2012), ici cité dans l'édition de 1978 (p. 924): les deux mots dateraient de thèses de médecine psychiatrique de 1907 et 1908. C'est par ces citations exactes de « Garnier-Del » (*sic*) que le *TLF* a inséré au *xxi*^e siècle une entrée « Palimphrasie », qui commence d'ailleurs par présenter la palilalie. Terme de médecine, la palimphrasie est donc le nom donné au *xx*^e siècle (pour décrire une pathologie) à ce qui en rhétorique relève de la figure microstructurale de la *répétition*: on comprend pourquoi ce mot est en revanche absent des dictionnaires de figures de discours (voir ici Bernard Dupriez, Georges Molinié, Henri Morier) dans lesquels il n'a tout simplement pas sa place. Les choses évolueront peut-être, comme le prouve d'ailleurs *écholalie*: ce n'est pas le seul point de rencontre entre vocabulaires de la médecine et de la rhétorique, voire de l'analyse du discours (*stéréotypie, métathèse, anamorphose*, etc.).

- 4 *Idiotisme* est pris ici dans son sens moderne courant de « forme propre à une langue » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008), mais Diderot donne au mot un sens social économique très fort et très nouveau: voir *Le Neveu de Rameau*, p. 82-83, ainsi que les notes de P. Chartier: « Dans la bouche du neveu, le concept d'idiotisme doit se comprendre comme la justification théorique d'un réflexe de défense à l'encontre de la réduction économique du temps à la catégorie abstraite de la valeur » (Pierre Hartmann, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, Corti, 2003, p. 290). Ce pourquoi, dans l'économie des échanges, la singulière façon de s'exprimer du neveu, mais parfois aussi de son interlocuteur, peut être le refus d'une valeur absolue d'un prétendu « beau style ».
- 5 Sur le discours fou du fou dans *Le Neveu de Rameau*, voir Kamel Gaha, *L'Énonciation romanesque chez Diderot*, Tunis, Publication de la faculté des Lettres de la Manouba/Sahar, 1994, p. 425-438.
- 6 Synonyme de *ressasser* proposé par le *TLF* en première ligne de l'article.
- 7 Éric Benoît, « Sas (la parole en exil) », *Modernités*, 15, 2001, p. 23.
- 8 Voir Érik Leborgne, « Le dialogisme dans *Le Neveu de Rameau* », dans Gerhardt Stenger (dir.), *Diderot et Rousseau. Littérature, science et philosophie*, Haute-Goulaine, Opéra éditions, 2014, p. 67-84.

manifeste du rythme, une proposition d'existence dans l'histoire d'un vécu. La présente étude entend d'abord s'interroger d'un point de vue rhétorique sur les pratiques de la répétition discursive dans le texte de Diderot (I), afin d'inscrire la figure dans un processus plus large de figuration qui détermine la représentation d'une pensée singulière ressassante dans une perspective dramatique portée par la forme du dialogue (II). Manifestation du rythme, la répétition dans le discours pose ainsi, comme un irritant défi herméneutique auquel il est difficile de se soustraire, la question de la sémantique de sa forte expressivité (III).

TYPOLOGIE DES FIGURES ET PRATIQUES DE LA RÉPÉTITION : DU MOT À LA FORME DES PHRASES

La répétition se définit par la reprise, le retour d'une unité dans un temps suffisamment homogène pour que ce retour soit remarquable et expressif⁹. En [1], il s'agit du retour d'un lexème à l'intérieur d'une unité discursive à repères prosodiques appelée *phrase* ; en [2], il s'agit du retour de cette unité *phrase* en tant que telle dans un ensemble de répliques appelé *dialogue* (comme texte). Figure microstructurale¹⁰, la répétition affecte ainsi la construction textuelle, mais tout autant l'élocution : la durée est sa mesure puisqu'elle n'existe que dans et par le sentiment de ce retour à l'intérieur d'une unité stabilisée¹¹.

C'est précisément la délimitation de cette unité cadre qui oblige à restreindre certaines répétitions comme figures à des formes d'épanalepses. Le retour des mots *sot* ou *grimace* à l'intérieur du *Neveu*

9 Pour Pierre Fontanier (*Les Figures du discours* [1821-1830], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009, p. 329), « la Répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion » (je souligne).

10 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992, p. 291.

11 L'étude de référence sur la répétition comme figure de rhétorique reste celle de Madeleine Frédéric : *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max-Niemeyer, 1985. Personne ne confondra cet objet et l'itération (ou aspect itératif) de la linguistique : voir Laurent Gosselin et al. (dir.), *Aspects de l'itération. L'expression de la répétition en français : analyse linguistique et formalisation*, Bern, Peter Lang, 2013.

de Rameau est une répétition ; mais le retour de ces mots à l'intérieur d'une séquence textuelle identifiée comme phrase ou réplique, lorsqu'il dramatise la pratique de répétition en l'inscrivant dans un processus explicite de représentation d'elle-même, fait de la répétition une épanalepse. Par l'épanalepse, « un discours se développe selon une succession de reprises de termes ou d'ensembles de phrases, du début à la fin du texte, les retours entourant des passages nouveaux (pouvant eux-mêmes former la matière d'une nouvelle reprise), suivant une procédure globalement elle-même itérative¹² ». L'épanalepse découvre un usage volontaire ou tout au moins signifiant de la répétition, quand elle s'inscrit dans une représentation précise.

182

En l'occurrence, l'épanalepse participerait donc de la représentation de la personnalité originale de Rameau le neveu, Diderot ayant ainsi caractérisé et individualisé sa façon propre de s'exprimer. Avant de revenir sur cette explication, commençons par distinguer les différentes réalisations de cette pratique énonciative, l'épanalepse étant une figure au croisement de plusieurs autres – Georges Molinî la présentant comme un « mélange d'épanaphore, d'épiphere, d'antépiphore et de symploque¹³ » : on va voir que la liste n'est pas close.

L'une des premières manifestations de la répétition en tant que figure de discours pensée comme forme de représentation, et l'une des plus simples, est l'anaphore [3]. Mais là encore, on distinguera épanaphore précise et anaphore générale. L'épanaphore est « la reprise exacte, en la même place syntagmatique absolument initiale, des mêmes éléments¹⁴ » ; exemple : [3.1.] « en a-t-il moins été condamné ? en a-t-il moins été mis à mort ? en a-t-il moins été un citoyen turbulent ? [...] en a-t-il moins encouragé les fous [...] ? en a-t-il moins été un particulier audacieux et bizarre ? » (p. 52). Le groupe verbal auxiliaire « en a-t-il moins » à l'initiale de la phrase est répété cinq fois littéralement, dont quatre fois avec le verbe *être*, « en a-t-il moins été ». L'effet est immanquable, puissamment oratoire, la tirade étant comme extraite d'une pièce de

12 G. Molinî, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 136.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

théâtre. Ce n'est pas la seule épanaphore employée par le neveu¹⁵, mais elle est particulièrement dramatique et développée; autres exemples, plus cursifs: [3.2.] « Soyez sûr que, quand Palissot est seul [...], il se dit bien des choses. Soyez sûr qu'en tête à tête avec son collègue, ils s'avouent franchement qu'ils ne sont que deux insignes maroufles » (p. 61); [3.3.] « Aussi l'on vous a pris par les épaules; on vous a conduit à la porte; on vous a dit: faquin, tirez » (p. 62); [3.4.] « Songez que Bouret était aimé de son chien. Songez que le vêtement bizarre du ministre effrayait le petit animal. Songez qu'il n'avait que huit jours pour vaincre les difficultés » (p. 100).

Plus diffuse et instable dans sa diction et surtout sa prosodie, l'anaphore peut sembler moins stricte, puisqu'elle se définit par le simple retour d'un mot quel que soit sa place dans la séquence textuelle et en dépit de modifications possibles dans sa configuration formelle à l'intérieur de la phrase¹⁶: [3.5.] « Moi, Rameau! fils de M. Rameau [...]. Moi, Rameau, le neveu de celui qu'on appelle le grand Rameau [...]! moi qui ai composé des pièces de clavecin [...]; moi! moi enfin! J'irais!... » (p. 64). Certes, le pronom personnel *moi* est répété cinq fois dans une

15 Voir ci-dessous: [8.3.].

16 On suit sur ce point la distinction de G. Molinié, *ibid.*, p. 49 et 136-137. Henri Morier, pour sa part, ne voit pas de différence et fait d'épanaphore le synonyme strict d'anaphore (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris, PUF, 1998, p. 114-115 et 452-453). À propos de ces identifications variées, rappelons, par pur plaisir, que Dumarsais, commentant la distinction entre épanadiplose et épanaplése proposées par Donat « et quelques autres grammairiens » remarquait, et ce précisément dans sa contribution pour Diderot à l'*Encyclopédie* en 1751-1756: « Pour moi, je trouve qu'il suffit d'observer qu'il y a répétition, et de sentir la grace que la répétition apporte au discours, ou le dérangement qu'elle cause. Il est d'ailleurs bien inutile d'appeler la répétition, ou *anadiplose*, ou *épanadiplose*, selon les diverses combinaisons des mots répétés. Ceux qui se sont donné la peine d'inventer ces sortes de noms sur de pareils fondemens, ne sont pas ceux qui ont le plus enrichi la république des lettres » (*Des tropes ou Des différents sens; Figure; (et) vingt autres articles de l'Encyclopédie* [1730], éd. Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988, p. 352). Quelques années plus tard, Fontanier note également que la répétition, figure d'élocution par déduction, « peut avoir lieu de plusieurs manières, et se présenter sous plusieurs aspects différens », ce pourquoi « on a cru devoir la subdiviser en autant d'espèces désignées par autant de noms »: « Mais à Dieu ne plaise que nous allions nous engager dans le détail, sans doute aussi inutile que fastidieux, de toutes ces subdivisions » (*Les Figures du discours*, éd. cit., p. 329).

unité de quelques séquences exclamatives et toujours à l'initiale, point commun avec l'épanaphore, mais le mot lui-même apparaît sous des formes diverses, avec expansion ou sans, avec unité apposée ou non : on a donc plus ici une cellule lexicale anaphorisée dans la logique expressive d'une épanalepse qu'une répétition stricte.

Autre forme de la répétition épanaleptique comme figure de discours, l'épanode [4] a l'intérêt de fonctionner par une sollicitation forte de la prosodie, insistant sur la dimension orale de la répétition. En effet, une épanode est la reprise d'un mot ou groupe de mots après une pause qui pouvait laisser penser que le discours était clos : le discours est relancé rythmiquement et les mots répétés introduisent un nouveau développement textuel¹⁷. C'est parfois très simple et procède comme un développement : [4.1.] « [...] j'ai tout perdu ! J'ai tout perdu pour avoir eu le sens commun, une fois, une seule fois en ma vie » (p. 62). On a ici une double épanode, la première autour de « j'ai tout perdu », la seconde autour de « une fois » : dans les deux cas, la relance rythmique de la répétition indique que la séquence matricielle ne se suffit pas à elle-même et sollicite une explication, un commentaire qui est donné par la reprise avec développement. La répétition est précision complémentaire, ce qui est très différent de la série [3].

Mais Rameau aime surtout les épanodes avec dérivation par conjugaison aux allures de polyptote. Par exemple avec une comparaison qui permet d'opposer les sujet/objet du binôme *je/vous* : [4.2.] « Je m'entends ; et je m'entends ainsi que vous vous entendez » (p. 54). Ou par une opposition temporelle, par exemple présent/futur : [4.3.] « J'aime à commander, et je commanderai. J'aime qu'on me loue et l'on me louera. [...] je leur dirai [...] qu'on m'amuse, et l'on m'amusera ; qu'on me déchire les honnêtes gens, et on les déchirera » (p. 85). Cette citation montre bien la nature périodique de l'épanode, avec cette opposition prosodique forte entre la protase au présent et l'apodose au futur, l'une et l'autre réunies par la répétition du verbe conjugué.

Le modèle de la parataxe illustré par ce dernier exemple se retrouve également parfois dans des répétitions par antimétabole [5], figure qui

17 Voir la définition de G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 137.

radicalise la forme de la répétition par une représentation quasi visuelle (et sonore) d'un principe de clôture du discours sur lui-même. La parataxe peut être explicite, découvrant une logique dans le raisonnement : [5.1.] « Tant vaut l'homme, tant vaut le métier ; et réciproquement, à la fin, tant vaut le métier, tant vaut l'homme » (p. 83). La répétition antimétabolique binaire ordonnée « homme/métier//métier/homme » s'inscrit dans une énonciation elle-même de syntaxe binaire avec cette parataxe explicative. Parfois, elle inverse un raisonnement présenté par l'équilibre d'un parallélisme : [5.2.] « [...] j'ai l'esprit rond comme une boule, et le caractère franc comme l'osier ; jamais faux, pour peu que j'aie intérêt d'être vrai ; jamais vrai pour peu que j'aie intérêt d'être faux » (p. 105). Après la répétition syntaxique parfaite « l'esprit rond comme une boule, et le caractère franc comme l'osier », l'antimétabole propose une répétition lexicale tout aussi parfaite, mais inversant l'équilibre de la coordination en repli sur l'objet de la pensée : « faux/intérêt/vrai//vrai/intérêt/faux »¹⁸. L'antimétabole peut ne pas toujours être impeccable sur le plan lexical, elle n'en demeure pas moins un modèle périodique, et la répétition est ici une forme de raisonnement : [5.3.] « Plus cette déclamation, type de chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y

18 On s'appuie ici sur la définition de Bernard Dupriez pour qui l'antimétabole « répète une paire de mots en ordre inverse » (*Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 111). Pour sa part, le chiasme, mot qui apparaît au XIX^e siècle, propose un « croisement des termes avec ou sans répétition des mêmes mots ». Cette définition est donc strictement formelle. Elle a été considérablement revue par Georges Molinié, qui ajoute un très intéressant critère syntaxique à l'identification de l'antimétabole : la figure consiste en effet en ce que « des groupes syntaxiques identiques se trouvent repris dans une permutation de leur dépendance interne. Ex. : *Ce peuple paraît adorer le prince, et le prince adorer Dieu* » (*Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 55). Le point fort de l'antimétabole serait donc « l'inversion fonctionnelle » (*ibid.*) qu'elle réaliserait dans la syntaxe. Si l'on suit ce critère, [5.1.] et [5.2.] seraient des chiasmes puisque, du fait de l'énonciation des séquences en parallélismes il n'y a aucune inversion des rapports syntaxiques. À ce propos, on lira l'étude de référence de Jean Starobinski sur le chiasme dans *Le Neveu de Rameau* : les retournements argumentatifs qu'il étudie rapprocheraient plutôt ses exemples d'antimétaboles quand les simples répétitions inversées seraient des chiasmes. De façon très avisée, J. Starobinski a d'ailleurs remplacé l'étiquette réductrice de *chiasme* par la notion générale de *réversion* dans sa reprise de cette étude vingt-huit années plus tard (« Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, 89/2, avril-juin 1984, p. 182-196, repris dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 224-243).

conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau » (p. 131). Cet énoncé commence comme une antimétabole, avec un binôme lexical « déclamation/chant » dans la protase, mais l'apodose oublie le mot *déclamation* pour refermer la répétition sur une reprise, avec pronominalisation, de *chant*. Le modèle rythmique binaire de la parataxe reste le même, mais on voit que la forme de la répétition peut prendre des libertés avec le lexique même sans que sa cohérence itérative soit vraiment altérée. Bien sûr, toute antimétabole ne repose pas toujours sur une syntaxe paratactique et certaines déclarations du neveu se contentent parfois d'opposer les mots les uns aux autres pour refermer le raisonnement sur lui-même en des énoncés qui semblent penser à la forme de la sentence : [5.4.] « [...] je vois une infinité d'honnêtes gens qui ne sont pas heureux ; et une infinité de gens qui sont heureux sans être honnêtes » (p. 90).

L'antimétabole comme figure de la répétition, variante de l'épanalepse, est très intéressante par cette représentation du repli du discours et de la pensée sur eux-mêmes, mais aussi comme forme d'argumentation quasi agressive. La répétition est dans ce cas explicitement la pratique d'un ressassement volontaire qui correspondrait à une logique, voire une vérité d'évidence. Un degré supplémentaire dans cette orientation énonciative, et nous obtenons la tautologie [6]. Deux énoncés du neveu caractéristiques de ce choix stylistique et rhétorique se trouvent centrés autour de la question de l'identité absolue, le premier reposant sur la circularité catégorique de l'antimétabole donc : [6.1.] « Le point important est que vous et moi nous soyons, et que nous soyons vous et moi » (p. 56). Le second se dispensant de l'antimétabole au sens strict, mais radicalisant plus encore l'énonciation tautologique, la microstructure de la figure de construction renvoyant alors à la macrostructure d'une pensée comme représentation : [6.2.] « Je suis moi et je reste ce que je suis » (p. 111) – et la figure de répétition devient figure d'amplification, selon un transfert qui n'est pas une rareté et correspond même à une logique de représentation¹⁹.

19 Voir l'étude de ce phénomène par Georges Molinié, « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, février 1994, p. 102-111.

L'énonciation par épanalepse est donc particulièrement importante dans la bouche de Rameau le neveu, faisant office de principe cohérent dans les choix de représentation, du sujet, mais plus encore de la pensée active du sujet. Mais la répétition comme principe ne se limite pas au cadre étroit de la reprise d'items lexicaux, ni même de formes de séquences phrastiques. La répétition participe d'une isotopie du ressassement, ce piétinement de la pensée qui est aussi rabâchage du discours, développée également par les pratiques de l'énumération, en particulier énumération des groupes nominaux (ou prépositionnels) en juxtaposition asyndétique [7]²⁰, mais aussi énumération de phrases, matrices ou enchâssées [8].

On a un exemple très simple d'énumération par juxtaposition de groupes nominaux en début de texte avec l'autoportrait que propose le neveu en une série de huit compléments d'objet à morphologie identique (déterminant défini + nom + groupe adjectival attribut) : [7] « J'ai le front grand et ridé ; l'œil ardent ; le nez saillant ; les joues larges ; le sourcil noir et fourni ; la bouche bien fendue ; la lèvre rebordée ; et la face carrée » (p. 48). Bien sûr, il n'y a là aucune répétition lexicale, mais il y a répétition de la même forme du COD à huit reprises : pour être moins immédiatement remarquable qu'une répétition comme celles des séries [1] ou [2], il ne semble pas interdit de comprendre, ou plutôt d'entendre (par le rythme de la diction énonciative) cette itération de huit COD les uns à côté des autres, en toute régularité, comme une forme d'anaphore syntaxique sinon lexicale. La répétition devient principe (d'énonciation) et subsume l'identification stricte d'items lexicaux repris au profit de la reconnaissance d'un phrasé piétinant. Certes la répétition de huit COD différents procède d'une logique de précision, de complémentarité, d'affinement de la description de la chose évoquée (le visage du locuteur), mais ce choix d'énonciation prouve que toute répétition n'est pas étroitement et sottement psittaciste²¹ : comme l'affirme Gérard Genette, « toute répétition est déjà variation²² ».

20 Voir É. Bordas, « Les idiotismes du ressassement », art. cit.

21 Ce pourquoi le cliché populaire *Répéter toujours la même chose* n'est ni un pléonisme ni une périsologie : on peut répéter tout court, sans répéter nécessairement les mêmes mots. *Se répéter* est une expression qui a plus de sens.

22 Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 101.

Quoi qu'il en soit, Diderot n'hésite pas à combiner répétition au sens le plus strict (avec reprise des mêmes mots, donc) et énumération de phrases à forme identique sur le modèle de l'hypozeuxe dans la séquence en des séries imputées toujours au même personnage et parfois franchement essoufflantes. Par exemple lors d'une de ses tirades pleines d'indignation contre les parasites de toute espèce et plus encore contre lui-même :

[8] [8.1.] Mille petits beaux esprits, sans talent, sans mérite ; mille petites créatures, sans charmes ; mille plats intrigants, sont bien vêtus, [8.2.] et tu irais tout nu ? Et tu serais imbécile à ce point ? [8.3.] Est-ce que tu ne saurais pas flatter comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas mentir, jurer, parjurer, promettre, tenir ou manquer comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas te mettre à quatre pattes, comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas favoriser l'intrigue de madame, et porter le billet doux de monsieur, comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas encourager ce jeune homme à parler à mademoiselle, et persuader mademoiselle de l'écouter, comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas faire entendre à la fille d'un de nos bourgeois, [8.4.] qu'elle est mal mise ; que de belles boucles d'oreilles, un peu de rouge, des dentelles, une robe à la polonaise, lui siérait à ravir ? que ces petits pieds-là ne sont pas faits pour marcher dans la rue ? qu'il y a un beau monsieur, jeune et riche, qui a un habit galonné d'or, un superbe équipage, six grands laquais, qui l'a vue en passant, qui la trouve charmante ; et que depuis ce jour-là il en a perdu le boire et le manger ; qu'il n'en dort plus, et qu'il en mourra?... (p. 66)

Cet authentique morceau de bravoure stylistique, qui semble vraiment appeler la déclamation sur scène par un acteur de talent tant sa composition est dramatique parce que périodique, soumise à la prosodie la plus signifiante et expressive qui soit, est composé avec soin. Les choses commencent prudemment en [8.1.] avec une assez simple répétition de trois groupes nominaux sujets juxtaposés par asyndète, de formes sinon exactement identiques du moins très proches (« Mille petits/mille petites/mille plats ») : telle est la protase. L'apodose en [8.2.] fonctionne par le principe de la parataxe et énonce deux indépendantes juxtaposées, l'une et l'autre commençant par « et tu + *verbe de forme simple au*

conditionnel » : cursive et minimale, la répétition n'en est pas moins là, répondant au principe rythmique qui a été impulsé par les sujets dans la protase. Le neveu s'étant ainsi chauffé, il s'emballe en [8.3.] en ce qui est une authentique épanaphore, très proche de l'exemple [3.1.] : là aussi, le groupe verbal auxiliaire d'interrogation totale à la forme négative « est-ce que tu ne saurais pas + *verbe prédicatif à l'infinitif* » est répété absolument à l'identique à six reprises, et cette répétition est une amplification évidente de [8.2.] du fait du même pronom (*tu*), du même tiroir verbal (*-rais*), et de la modalité interrogative forte, en dépit sur ce point de la différence entre les types de phrase (déclarative en [8.2.], interrogative en [8.3.]). On remarque d'ailleurs d'autres répétitions à l'intérieur de cette séquence microstructurée, mais rompant avec le principe de la reprise littérale pour revenir au choix de l'énumération d'une forme unique : ce sont les six infinitifs de la deuxième phrase (« Est-ce que tu ne saurais pas mentir, jurer, parjurer, promettre, tenir ou manquer ») ; plus quelques coordinations binaires qui s'inscrivent dans le même paradigme énonciatif (« favoriser l'intrigue de madame, et porter le billet doux de monsieur »), *a fortiori* quand elles reposent sur une antimétabole retrouvée (« encourager ce jeune homme à parler à mademoiselle, et persuader mademoiselle de l'écouter »). Après cet ensemble très homogène du groupe [8.3.], le neveu repart dans une autre série combinant répétition et énumération asyndétique avec le groupe [8.4.] qui juxtapose sept complétives en *que* (« qu'elle est mal mise, que de belles boucles [...] lui siéraient [...], que ces petits pieds-là ne sont pas faits pour [...], qu'il y a un beau monsieur [...]; et que depuis ce jour-là il en a perdu [...]; qu'il n'en dort plus, et qu'il en mourra »). Série à l'intérieur de laquelle, comme en [8.3.], on trouve d'autres répétitions de groupes nominaux juxtaposés (par exemple, les sujets de la deuxième complétive : « de belles boucles d'oreilles, un peu de rouge, des dentelles, une robe à la polonaise »).

L'exemple est spectaculaire parce qu'il est long (et brillant) et particulièrement resserré, faisant, en effet, vraiment penser à une tirade de théâtre, mais le principe stylistique (et rhétorique) sur lequel il repose parcourt l'ensemble du texte dans les déclarations de Rameau le neveu. Par exemple, la répétition d'indépendantes réunies par l'identité

du pronom sujet et du tiroir verbal : [9] « On serait monotone. On aurait l'air faux. On deviendrait insipide » (p. 97-98)²³. Ou encore la répétition de quatre mêmes formes de phrases enchâssées au moyen d'un *que* vicaire en protase : [10] « [...] lors [...] qu'il y a partage entre les sentiments ; que la dispute s'est élevée à son dernier degré de violence ; qu'on ne s'entend plus ; que tous parlent à la fois : il faut être placé à l'écart » (p. 98). Ou la répétition clairement dramatisée d'un présentatif déictique visant à l'hypotypose : [11] « Voilà la ville où il est né ; le voilà qui prend congé [...] ; le voilà qui arrive [...] ; le voilà aux genoux de son oncle [...] ; le voilà avec un juif » (p. 160).

190

La répétition comme principe d'énonciation, quand la microstructure des phrases rejoint la macrostructure de la pensée, avec ces piétinements, ces précisions obsessionnelles, dépasse largement le statut de figure de discours pour suggérer une figuration large et générale de la représentation. En fait, la répétition comme principe relègue les différentes formes d'épanalepses de la tradition au rang d'occurrences dont la récurrence fait sens ; elle réunit, en particulier avec les pratiques de l'énumération de noms ou de phrases par juxtaposition asyndétique des « modes de construction qui, pour être spécifiques, n'en reposent pas moins sur des mécanismes généraux du *logos* » et que Joëlle Gardes Tamine propose d'appeler « configurations » plutôt que « figures » : « Ce sont des matrices chargées de virtualité, elles ne sont pas données comme figuratives, elles sont à interpréter dans le cadre d'un questionnement plus ou moins explicite²⁴ ». La répétition et sa variante qu'est l'énumération par juxtaposition asyndétique participent ainsi d'une syntaxe d'intégration et d'insertion²⁵ qui prétend à une interchangeabilité des items pour imposer l'évidence sensible d'une présence intempestive dans la diction de la phrase. Diction qui découvre la nécessité de l'insistance pour tenter de cerner au plus près l'exactitude du juste terme à trouver, comme de l'exhaustivité des situations à décrire.

23 Cette série est interrompue par le remplacement du conditionnel par un présent de l'indicatif qui opère une vraie rupture en dépit du maintien du pronom sujet : « On ne se sauve de là que par du jugement » (p. 98).

24 Joëlle Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011, p. 124.

25 *Ibid.*, p. 128-131.

Figuration d'une représentation à idée fixe, la répétition participe ainsi d'une forme de discours de pensée que l'on pourrait qualifier d'obsessionnelle voire de paranoïaque. Ce pourquoi, dans le cas du récit de Diderot, l'identification de ce choix stylistique au personnage malheureux du neveu de Rameau est particulièrement « idiomatique » en effet : c'est là une *explication* par identification personnelle qui a le mérite d'être cohérente, de répondre à une certaine exigence dramatique (caractérisation), et de permettre de conclure à la pathologie ou au vice d'élocution devant une pratique toujours mal reçue – la palilalie n'est jamais très loin quand on est confronté à des répétitions excessives, nul ne saurait jamais l'oublier...

SÉMANTIQUE DE LA RÉPÉTITION ?

Mais la répétition a-t-elle un sens ? Et faut-il absolument lui en trouver un ? La répétition est d'abord et avant tout, fondamentalement, un phénomène rythmique, la manifestation même du rythme comme retour d'unités ponctuanes²⁶. Or le rythme n'a pas de sens en soi²⁷ : il n'est que « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet²⁸ ». La question est de savoir si le rythme exprime quelque chose, c'est-à-dire (voir l'étymologie d'*exprimer*, avec ce préfixe de mouvement extériorisant, essentiel) s'il révèle une structure sémantique (ou au moins interprétable comme telle par le récepteur) sous sa manifestation. Ou si le rythme est simplement expressif en soi, marqueur d'insistance d'une intention du locuteur dans l'attention, sans être pour autant expression de quelque chose²⁹.

26 Faut-il le rappeler ? cette approche formelle de la répétition n'est pas celle de la philosophie qui a beaucoup réfléchi sur la répétition, de Kierkegaard à Deleuze en particulier, faisant de la répétition moins un concept à proprement parler qu'un thème : voir Paul-Laurent Assoun, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, 15, « Répétition et variation », 1985, p. 75-87.

27 On se souvient de la suggestive formule de Henri Meschonnic : « Le rythme est l'utopie du sens » (*Critique du rythme* [1982], Lagrasse, Verdier, 2009).

28 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses* [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 28. Sur la spécificité théorique du rythme de (et dans) la prose, voir *SEMEN, revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 16, « Rythme de la prose », dir. É. Bordas, 2003.

29 On doit à Diderot (*Salon de 1767*) l'une des « définitions », si l'on peut dire, les plus suggestives du rythme : « Qu'est-ce donc que le rythme ? me demandez-vous.

En pratiquant ce type d'enquête, le style, comme régulateur d'un statut général que la forme pose et que le genre du discours permet d'identifier, ressortit au paradigme de l'indice permettant de retrouver et d'identifier un sujet individuel (ici Rameau le neveu) et le rythme devient l'une des manifestations les plus puissantes de ce style indiciaire. Parce qu'il appartiendrait à la vérité la plus personnelle, la plus intime, du sujet producteur de discours – et de style. Le rythme se trouve ainsi sommé de répondre à un devoir de lisibilité et d'intelligibilité³⁰. C'est cet impératif herméneutique et heuristique qui nous fait ici commenter la répétition en tant que figuration textuelle large comme la manifestation d'une pensée ressassante et d'un discours piétinant³¹. Par cette « lecture », nous

C'est un choix particulier d'expressions, c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent, et qu'on veut exciter, aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art-là n'est pas plus de conventions que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne s'apprend point, il ne se communique point, il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. Écoutez le défi énergétique et bref de cet enfant qui provoque son camarade ; écoutez ce malade qui traîne ses accents douloureux et longs. Ils ont rencontré l'un et l'autre le vrai rythme, sans y penser. » (Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 383-384.)

- 30 On sait que c'était là, dans toutes ses contradictions, le programme de la « stylistique du rythme » que critiquait et souhaitait Henri Meschonnic : « l'intérêt [...] de la stylistique du rythme est de situer la rythme dans un discours dont il n'est jamais séparé, séparé du sens. Il reste à situer le discours précisément hors de la théorie du signe – qui ne peut faire que l'association mystérieuse du signifié et du signifiant, du thème et du rythme – pour prendre le rythme comme discours, à la fois rythme d'une œuvre et rythme d'un sujet. » (*Critique du rythme, op. cit.*, p. 212.)
- 31 Jean de Guardia a résumé la question en interrogeant la répétition du point de vue de sa *pertinence* (ou *impertinence*) textuelle : « dans le discours, la caractéristique majeure de la répétition est de n'être attribuable ni à la langue, ni au hasard, ce qui nous conduit toujours à l'attribuer à une intention, fût-elle inconsciente et compulsive ». Conclusion : « l'enjeu herméneutique repose sur un constat d'évidence : le fait répété a une prééminence sémantique *a priori* sur le fait non répété » (« Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, 132, novembre 2002, p. 489-505).

introduisons du rationnel (culturel) dans l'abstraction d'une pure forme. Et la question du sens est résolue dans celle de la cause : pourquoi des répétitions permanentes ? parce qu'il ressasse, parce qu'il est fou. Soit.

Mais l'on voudrait se demander maintenant si la répétition comme expression du rythme, et le rythme comme expression du sujet du discours, doivent, l'un et l'autre, être individualisés en termes de personne, de sujet « neveu de Rameau ». La répétition semble la réalisation d'une pensée qui ressasse et d'un discours qui n'arrive pas à progresser autrement que par des précisions pointues, en jouant sur des recherches de synonymes juxtaposés ou sur la complétude des objets évoqués. Faut-il pour autant conclure à une pathologie personnelle et ne peut-on se contenter de voir dans le choix de cette énonciation le seul travail d'un effort de pensée et d'expression ? En somme, la répétition ne serait-elle pas une (simple) forme correspondant à la trace d'un sujet pensant dans le temps, quand ce temps devient durée³² ? Cette trace est celle de la pulsation rythmique découverte par le retour des unités à des places accentuelles fixes et prévisibles : or le rythme est fondamentalement une forme endogène du temps. Exprime-t-il (hors de lui-même) autre chose que cette forme du temps ? Et, en l'occurrence, exprime-t-il autre chose que l'effort d'une pensée pour se traduire, hors d'elle-même, sur la scène de la parole dialoguée, dans le temps du discours – dont la logique est de tout autre rigueur que celle de la pensée ? L'épuisant exemple [8] dans sa démesure, mais même le cursif exemple [10], entre autres, montrent un discours en train de se constituer en poursuivant des idées qui s'accumulent sans progresser. La syntagmatique du récit (car le discours est narratif) est en permanence suspendue par des déclinaisons paradigmatiques en forme d'énumérations qui sont les pratiques les plus récurrentes de la répétition – plus que les épanalepses *stricto sensu*. L'énonciation découvre le travail de la mise en mots et de la mise en

32 « La répétition est un faire, un procès qui intériorise la durée comme distance entre une présence, celle du sujet qui répète, et une absence invoquée, convoquée par le rituel de la répétition » (Kamel Gaha, « Répétition et nomination jubilatoire », dans Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon [dir.], *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 17).

idées et la répétition se comprend comme une figure de diction du récit, du texte³³.

Or l'autre élément essentiel de ce principe de répétition produisant une forme régulée par un style original est l'oralité³⁴. Parce que cette répétition découvre, répétons-le, un ressassement, de mots et d'idées, de pensées surtout. Et le ressassement implique une pensée de l'oralité, non nécessairement comme expression vocale articulée, mais comme pratique venant de la bouche³⁵. C'est là le point le plus important. En outre, nul n'a oublié que c'est en pensant à l'oralité que Saussure concluait à l'inexistence de la répétition en langue puisqu'il ne serait pas possible de prononcer quelque séquence verbale à l'identique : il y aurait toujours des nuances d'intonation, de débit qui feraient la différence sémantique³⁶. La répétition n'existerait que dans la subjectivité d'un discours personnel dont la voix serait l'identité. Texte écrit, *Le Neveu de Rameau* ne sollicite pas la voix, mais l'oralité comme représentation lisible d'une prononciation figurée. La répétition, figure de diction textuelle, s'impose au personnage de Diderot non tant parce que cette satire est un dialogue (il y a très peu de reprises littérales d'un mot, d'une phrase, d'une réplique de l'un à l'autre³⁷), mais parce que la pensée du neveu est puissamment dialogique elle-même.

194

33 Sur la notion de figure de diction telle qu'on l'envisage ici, voir É. Bordas, « Les idiotismes du ressassement », art. cit.

34 Les différents intervenants aux « entretiens sur *Le Neveu de Rameau* » de 1967 (Michèle Duchet et Michel Launay [dir.], *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*, Paris, Nizet, 1967), même sans évoquer la figure de la répétition, insistent tous sur l'importance capitale du rythme dans le style de Diderot, dans le prolongement de l'étude pionnière de Spitzer de 1948 (présentée et commentée dans le volume par Catherine Kerbrat[-Orecchioni]), et sur la composante orale de ce rythme, manifeste en particulier par sa ponctuation : voir Jacques Proust, « La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90/4, 1978, p. 369-387.

35 On a signalé les synonymes métaphoriques *rabâcher*, *ruminer* ; il y a également *remâcher*.

36 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 210. Sur la répétition dans la linguistique saussurienne, voir Jacques-Philippe Saint-Gérard, « "Genève-Paris 8h45 du soir" ou la linguistique saussurienne de la répétition », dans S. Chaouachi & A. Montandon (dir.), *La Répétition*, op. cit., p. 95-108.

37 Exemple : « Lui. – Vous êtes des êtres bien singuliers ! / Moi. – Vous êtes des êtres bien à plaindre » (p. 90).

Le modèle d'une énonciation orale, avec le spectre de la parole vive, est l'une des représentations fortes du dialogisme polyphonique, l'une de celles qui font sa cohérence³⁸ : le dialogue parlé est à l'intérieur du discours quasi monologuant du neveu. L'exemple [8] est ainsi explicitement un dialogisme à sujet unique, mais scindé, avec un locuteur qui se distingue de l'énonciateur pour citer des propos qui sont imputables aux autres, dans leur culture, leurs références, mais non à lui. Dialogique, l'énoncé de Rameau le neveu est même diaphonique, en ce qu'il fait entendre, ou au moins reconnaître, différentes pratiques prosodiques dans ses répétitions et énumération pour marquer les oppositions et contradictions avec lui-même³⁹. En fait, toutes les autres formes de répétitions doivent également être lues comme des manifestations d'un dialogisme diaphonique conducteur. Même un énoncé aussi simple que [I.I.] avec son attribut noté trois fois relève d'une pensée qui répond à l'objection ou à la demande de précision : le locuteur affirme en répétant pour répondre ou prévenir un discours autre qui viendrait s'imposer contre sa pensée personnelle, la question étant de rétablir mentalement (ou non) des accents différents sur chacun des mots répétés. D'où l'importance évidente du pronom sujet *on*, pronom dialogique et polyphonique par nature⁴⁰, qui revient si souvent dans ces répétitions : [3.3.], [4.3.], [9], [10].

38 Voir Laurence Rosier, « Polyphonie : les “dessous” d'une métaphore », dans Laurent Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 189-211, qui analyse le sens et la valeur de la métaphore vocale et orale irréductiblement attachée en français au mot (et à la notion) de *polyphonie* et qui rappelle aussi que le rapport à l'oral comme représentation est fondamental chez Bakhtine.

39 « Issu de l'école de Genève, le concept de diaphonie désigne la reprise des propos de l'interlocuteur, lorsque cette reprise s'accompagne d'une réinterprétation de quelque manière stratégique pour la suite de l'interaction », explique Hugues Constantin de Chanay (« Dialogisme, polyphonie, diaphonie : approche interactive et multimodale », *ibid.*, p. 67-68) qui insiste sur la réalisation prosodique en langue orale du phénomène. Sur polyphonie et prosodie à l'oral, voir Antoine Auchlin et Anne Grobet, « Polyphonie et prosodie : contraintes et rendement de l'approche modulaire du discours », *ibid.*, p. 77-104.

40 Voir Kjersti Fløttum *et al.*, *On : pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2007.

Car chaque mot répété, ou chaque forme syntaxique répétée, est la trace d'une pensée, soupçonneuse ou jouissive, autour de ce mot, cette forme. La répétition met en doute l'adéquation du mot à la chose, sa pertinence, ou témoigne au contraire d'une jubilation à prononcer le mot en boucle – pensons à l'enfant dans la découverte du stade oral, précisément, jouissant de répéter les sons et les mots qu'il s'entend produire. Il ne s'agit pas là d'une psychologie empirique du style ni d'une analyse symptomatique, mais d'un rappel de ce que la répétition est articulation (dans le temps), diction de la pensée dans la langue qui produit le discours.

196

Rameau le neveu répète et ressasse, c'est un fait incontestable. La répétition, forme sensible du rythme et donc du temps dans la durée, est ainsi l'objet d'une représentation dans et par un récit dialogué, une représentation qui prend la forme d'une figure (l'épanalepse et ses variantes) et même plus exactement d'une figuration élargie du *logos* soumis au travail de la pensée, ses piétinements, ses hésitations, ses reprises. Il est aisé et tentant, vu la personnalité singulière du personnage voulu par Diderot, de tirer l'épanalepse comme principe figurant du côté de la palimphrasie pathologique : ce n'est pas nécessairement un contresens. Mais c'est réduire à une anecdote individuelle ce qui est une expérience sensible du temps dans la diction d'une pensée. La répétition comme pratique de la pensée articulée par la diction du discours est une réalisation de l'oralité dans le texte, figuration de ce qui serait une forme de vie à l'origine de l'énonciation. Diderot est avant tout, toujours, un penseur du vivant et même du biologique⁴¹ : les répétitions dont il a ponctué les discours de son personnage affirment que cet homme existe, qu'il est bien vivant, jusque dans ses maladresses d'expression, mais surtout qu'il n'est pas de pensée qui ne s'inscrive d'abord dans la durée d'une expérience du vécu, avec toute son histoire et ses aléas.

41 Voir, entre autres études sur le sujet, Anne Ibrahim, « Le matérialisme de Diderot : formes et forces dans l'ordre des vivants », dans Anne Ibrahim (dir.), *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 1999, p. 87-102, mais aussi Béatrice Didier, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, 2001, dont l'étude du théâtre de Diderot insiste sur la mise en scène de la matière : la répétition comme figuration d'une prosodie de l'oralité (qui n'est pas une prosodie orale) participe de l'obsession du corporel.

Victor Hugo
Les Contemplations

LÉTHÉ ET L'ÈTHOS DANS *LES CONTEMPLATIONS*.
LE SUJET LYRIQUE, OBJET D'ÉTUDE
POUR L'ANALYSE DU DISCOURS?

Claire Fourquet-Gracieux

Répondant à l'invitation faite par Pierre Albouy en 1971¹, la critique de la fin du xx^e siècle a approfondi la question du sujet lyrique romantique sans toutefois accorder une place de choix à la perspective rhétorique². Or, la poésie lyrique met en scène plusieurs instances dont la variété et surtout la complexité peuvent trouver un éclairage dans la notion d'*èthos* telle que l'a infléchi l'analyse du discours en se penchant sur le corpus écrit. L'outillage offert par l'analyse du discours donne à penser aussi plus largement le sujet lyrique, qui ne saurait se réduire à l'individualité du *moi* ou à la singularité du *je*. L'image de soi construite délibérément à des fins argumentatives se retrouve en effet non seulement dans l'embranchement, mais aussi dans les marques de la subjectivité.

Rappelons brièvement les propriétés de l'*èthos* telles que l'analyse du discours les a enrichies depuis la fin des années 1990 en renouvelant les définitions conçues par la rhétorique³ : à l'articulation entre *èthos*

- 1 Pierre Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971/1-2, p. 53-64, ici p. 64.
- 2 Parmi les ouvrages qui ont approfondi la question du sujet lyrique, voir notamment Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (dir.), « Le sujet lyrique en question », n° 8 de *Modernité*, 1996 ; Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998. José-Luis Díaz fait partie de ceux qui manient les outils de l'analyse du discours. Il utilise la notion de paratopie (« Paratopies romantiques », *CONTEXTES* [en ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 1^{er} septembre 2016, <http://contextes.revues.org/5786>).
- 3 Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'èthos*, Paris/Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999 ; Dominique Maingueneau, « Problèmes d'*èthos* », *Pratiques*, 113-114, juin 2002, p. 55-67 ; Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, en particulier le chapitre 18 « L'*èthos* » ; « Le recours à l'*èthos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, 8 septembre 2014, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> ; voir également Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker, « *Ethos* : pour une mise

préalable (Ruth Amossy) ou prédiscursif (Dominique Maingueneau) et *èthos* discursif dont la synthèse constitue l'*èthos* effectif s'ajoute, à l'intérieur de l'*èthos* discursif, la distinction entre l'*èthos*-dit et l'*èthos*-montré (D. Maingueneau), l'ensemble du dispositif relevant de la stratégie d'écriture. En particulier, la nuance entre *èthos*-dit et *èthos*-montré est précieuse dans l'analyse d'un texte tel que *Les Contemplations*, partagé entre le discours et le récit autodiégétique, car elle permet non seulement de suivre la complexité d'un *je* affirmé, thématisé plus que dans d'autres types de textes (*èthos*-dit), mais aussi de saisir la trace d'une image au moment même où celle-ci semble se dérober en n'utilisant plus le pronom de la première personne ou en lui accordant une place moindre : subsiste l'image reflétée par l'écriture (*èthos*-montré). Dans tous les cas, le signifié éthique comporte trois composantes, catégorielle, expérientielle et idéologique⁴.

À côté de poèmes des *Contemplations* où l'*èthos* discursif confirme un *èthos* prédiscursif polémique, d'autres poèmes mettent en scène une tension à l'intérieur de l'*èthos* discursif, notamment entre plusieurs *èthè*-dits⁵, ou entre *èthos*-montré et *èthos*-dit, tension que favorise la fragmentation inhérente au recueil. Cette tension ne saurait se réduire à l'idée englobante de construction lente et dynamique d'un *èthos* final, à la fois politique et intime, qui arrimerait *Les Contemplations* à leur époque en les présentant comme le recueil de la totalisation positiviste⁶. L'éclatement demeure. S'agissant de l'image de soi, la prise de distance ironique mériterait à ce titre d'être soulignée dans *Les Contemplations*. Pour ce faire, il serait profitable d'introduire un troisième terme à côté

au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES* [en ligne], 13| 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 1^{er} septembre 2016, <http://contextes.revues.org/5685>.

- 4 Par ailleurs, la perspective elle-même a également changé : là où la tradition attribuait la preuve éthique à la seule responsabilité du locuteur, l'analyse du discours fait du destinataire un élément de construction de l'image, ce que Dominique Maingueneau appelle « l'incorporation ».
- 5 C'est peu ou prou l'étude que mène Pierre Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », art. cit.
- 6 Ludmila Charles-Wurtz privilégie la dynamique cumulative, selon laquelle *Les Contemplations* ajoutent une dimension intime au sujet politique de *Châtiments* et inventent le « sujet historique », dans son article « "Je ne suis pas en train de parler d'autres choses" : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 152, 2011/2, p. 75-86, en particulier p. 80.

de l'*èthos*-dit (auto-caractérisation du locuteur) et de l'*èthos*-montré (caractérisation du locuteur à travers son discours) : celui de l'*èthos*-exhibé que l'on pourrait qualifier également de *monstré* – si l'adjectif n'était néologique – dans la mesure où il associe à la caractérisation le mouvement de monstration, d'objectivation (caractérisation du *je* narré). Le sujet devient objet, mais c'est toujours une image de soi qui est proposée, notamment dans la description ou la narration.

« FAIS COMME MOI » (I, 1, « À MA FILLE ») : L'EXEMPLARITÉ, INVARIANT ÉTHIQUE
DES CONTEMPLATIONS

Rien d'étonnant à ce qu'un recueil défini en préface comme « [m]émoires d'une âme » contienne des poèmes très majoritairement embrayés. Parmi les rares pièces qui échappent à l'embrayage figurent les poèmes dont le fonctionnement s'apparente à celui de l'apologue – « Unité » (I, xxv), « La source tombait du rocher... » (V, iv), « Un jour le morne esprit... » (VI, vii) – ou encore ceux qui cultivent le présent de vérité générale à l'égal de « Heureux l'homme... » (I, xxiv). Bien plus, le recueil est fortement ancré dans un présent ouvert sur un passé polémique et lui-même polémique. L'*èthos* prédiscursif du recueil de 1856 emprunte en grande partie à l'*èthos* discursif de la satire napoléonienne publiée trois ans auparavant⁷. C'est un proscrit qui publie. Nombre des poèmes les plus célèbres des *Contemplations* portent cette dimension polémique, qu'il s'agisse de « Réponse à un acte d'accusation » (I, vii) sur le plan littéraire, de « Melancholia » (III, ii) sur le plan social ou de « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, xxvi) sur le plan métaphysique. Le livre III des *Contemplations*, centre du recueil dans la mesure où il articule la première à la seconde partie, unit également les deux publications hugoliennes par la coordination qui caractérise son titre « Les luttes et les rêves », et son deuxième poème, « Melancholia », est ainsi défini par John Andrew Drey comme un

7 Jean-Marie Gleize et Guy Rosa, « "Celui-là". Politique du sujet poétique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 24/4, 1976, p. 83-98.

morceau de l'art oratoire républicain romantique⁸. De la sorte, les deux recueils sont liés sur le plan énonciatif, malgré la différence qu'établit Hugo dans sa correspondance⁹.

En effet, l'*èthos* satirique et polémique est autant sollicité dans *Les Contemplations* – et donc confirmé – que construit par la fréquence même du régime allusif. Le cycle des poèmes écrits aux mois d'octobre et de novembre 1854 porte cette structure dialogique ouverte sur l'implicite¹⁰. Leurs débuts *in medias res* privilégient le modèle formel du dialogue et les marques d'inachèvement; l'incomplétude y est non seulement référentielle, mais aussi communicationnelle. Ainsi, placés à l'ouverture de poèmes, l'adverbe prophrase *oui* (I, v; I, xxvii; II, xxvi; V, xix), l'adverbe argumentatif *en effet* (V, viii) et les conjonctions *donc* (I, vii; VI, viii), *car* (I, viii) présupposent une situation antérieure (d'oralité ou d'écriture) tacite. De la sorte, dans ces cas particuliers, le mécanisme de l'embrayage rattache le discours non seulement à un présent énonciatif, mais surtout à un débat passé, celui pour lequel le locuteur défend son point de vue, sa position. Cette défense tourne au profit d'un éloge de soi-même¹¹ qui sert d'argument rhétorique, c'est-

202

- 8 John Andrew Frey, *Les Contemplations of Victor Hugo. The Ash Wednesday Liturgy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988, p. 60.
- 9 Rappelons une citation de Victor Hugo bien connue qui témoigne du lien intime qui unissait dès leur genèse *Les Châtiments* et *Les Contemplations*, diptyque qui sera ensuite démantelé : « *Les Contemplations* en conséquence se composeraient de deux volumes, premier volume : *Autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *Aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef. On pourrait vendre les deux volumes ensemble ou séparément au choix de l'acheteur » (lettre à Hetzel du 5 septembre 1852, citée par Pierre Albouy, dans Hugo, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967, p. xxviii). Le second volume a été publié en premier, sous le titre de *Châtiments*, tandis que le premier voit le jour trois ans plus tard, en prenant le nom de *Les Contemplations*. Mais la pensée en diptyque n'est pas abandonnée après la publication de *Châtiments*. Le 21 février 1854, Victor la réaffirme en même temps qu'il souligne un peu plus les différences : « Le moment sera bon pour publier un volume de vers calmes. *Les Contemplations* après *Les Châtiments*. Après l'effet rouge, l'effet bleu » (lettre citée par L. Charles-Wurtz, « "Je ne suis pas en train de parler d'autres choses" : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », art. cit., p. 76).
- 10 Voir Pierre Laforgue, introduction critique de l'édition de Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008, p. 13.
- 11 Ou *periautologia* en grec. L'article de Laurent Pernot servira de mise en perspective : « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition

à-dire qui n'est pas mû par des motifs personnels, mais qui sert de ligne argumentative politique et poétique.

Dans « Réponse à un acte d'accusation » en particulier, la valorisation de soi est poussée à son comble. Elle est introduite par la réécriture du fameux hémistiche de l'*Art poétique* de Boileau : « Enfin, Malherbe vint¹² ». La variation sur ce thème, « Alors, brigand, je vins » (v. 61), opère le tour de force de conserver le coefficient laudatif associé à la célèbre formule tout en en rejetant le contenu idéologique, l'héritage classique étant détourné par l'image de la marginalité. Degré supérieur de valorisation, l'*èthos*-exhibé atteint la divinisation dans la suite du poème : dans le *je* narré fusionnent l'énergie et la performativité du verbe divin tout-puissant. Parfois associée à la polysyndète dans le fragment concerné, l'anaphore de la première personne à l'attaque des vers (« Je fis souffler », v. 66 ; « Je mis un bonnet rouge », v. 67 ; « Je fis une tempête », v. 69 ; « Et je mêlai », v. 70 ; « Et je dis », v. 72 ; « Je bondis hors du cercle », v. 80 ; « Je nommai le cochon », v. 81 ; « J'ôtai du cou du chien », v. 83 ; « Je fis fraterniser », v. 86) sert l'éloge d'un sujet hyperactif. Les différentes actions ne sont pas choisies au hasard : elles synthétisent l'imagerie d'un dieu tout-puissant qui exerce son empire sur les éléments (vent et tempête) et dont le Verbe est créateur. Les verbes « m'écriais », « dis », « déclarai », « nommai » fonctionnent en effet comme autant de méronymes de cette action divine, tandis qu'est mise en scène la valeur sinon performative, du moins conative, des paroles du sujet lyrique : « Syllepse, hypallage, litote, / frémirent » (v. 73-74) ; ici, le verbe est souligné par le rejet ; ailleurs, il l'est par sa dimension métaphorique dans : « la perruque alors rugit » (v. 107). L'automystification hugolienne rappelle l'élaboration de la figure cicéronienne¹³ à l'exception près qu'elle est peu entourée des précautions d'usage visant à excuser la laideur de l'éloge de soi-même : le sème du déplaisant est rejeté dans le passé, celui

éthique et rhétorique gréco-romaine », *Revue des études grecques*, 111/1, janvier-juin 1998, p. 101-124.

12 Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 131 dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 230.

13 Voir l'article de L. Pernot, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine », art. cit., p. 107.

du débat, il n'appartient plus à la sphère de l'énonciation. Faire l'éloge de soi n'est plus envisagé par Hugo comme déplaisant pour autrui, mais comme un geste décomplexé, exemplaire et didactique.

Pourtant, l'*èthos*-dit n'est pas si fréquent que cela. C'est notamment ce qui apparaît à la lecture des poèmes d'ouverture de chaque livre, le seuil pouvant être assimilé à l'exorde du discours rhétorique. L'exorde étant un lieu privilégié de l'*èthos* dans la tradition rhétorique, l'étude des poèmes liminaires pourrait livrer des éléments d'interprétation de l'*èthos* discursif des *Contemplations*. Or, si l'on suit la série des six poèmes liminaires, il apparaît que l'*èthos*-dit suit une trajectoire brisée : il s'estompe progressivement jusqu'au quatrième livre au profit d'un *èthos*-exibé éclaté, puis discret, voire impersonnel, avant de s'affirmer de nouveau dans le cinquième, de s'estomper dans le sixième et de revenir en force dans le poème final « À celle qui est restée en France ».

204

Le premier poème du livre I, « À ma fille », érige d'emblée un *èthos*-dit en miroir : toutes les caractérisations au féminin sont à transcrire au masculin, notamment « vis du monde éloignée » (v. 2), « Sois bonne et douce » (v. 5). Il dresse un *èthos* d'exemplarité qui est résumé par l'impératif « Fais comme moi » (v. 2). À mille lieues de la virulence du militant mû par la rupture, cette tournure sentencieuse cherche une conciliation qui différencie radicalement *Les Contemplations* des *Châtiments*. Cette opposition prend sens à la lumière de celle que dégage Francis Goyet à la suite de Quintilien lorsqu'il « assimile le *pathos* avec la tragédie et l'*èthos* avec la comédie¹⁴ » : aux *Châtiments* reviennent le discours politique et le ressort du *pathos*, aux *Contemplations* le discours de l'intimité et l'*èthos* érigé en ressort dès ce premier poème. Cet *èthos* liminaire contraste avec l'*èthos* prédiscursif, mais aussi avec l'*èthos*-dit qui le relaie quelques poèmes plus tard, à savoir l'*èthos* catégoriel d'opposant politique. « Ne rien haïr, mon enfant ; tout aimer, / Ou tout plaindre »

14 Francis Goyet, « Hiérarchie de l'*èthos* et du *pathos* : Drancès dans l'*Énéide* », dans François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, 2000, p. 177-199, ici p. 191. Le cadre établi par Quintilien (*Institution oratoire*, VI, 2, 20) est assoupli par Francis Goyet, notamment en nuançant la part de comédie.

(I, 1, v. 43-44) : la figure du sage relaie et côtoie simultanément celle de l'opposant¹⁵.

Le poème liminaire du livre II, « Premier mai », contraste apparemment avec le poème « À ma fille » : l'*éthos*-dit n'est pas développé ; l'*éthos*-exhibé est varié, il est celui de l'amoureux (*je* narré, v. 5) et de l'énonciateur (*je* narrant v. 2). Cependant, l'*éthos*-montré vient réaliser l'exemplarité programmée dans « À ma fille » (I, 1) à travers l'anaphore de l'indéfini de la totalité (« Tout aime, et tout l'avoue », v. 28), d'autant plus que le dernier vers rend l'activité poétique naturelle : « Repètent un quatrain fait par les quatre vents » (v. 32). L'exemplarité morale du poème « À ma fille » est ainsi reprise et s'enrichit d'une dimension, celle de la contagion poétique.

Dans le poème d'ouverture du livre III, le personnage principal ne sert plus que de relais, de témoin sur le plan catégoriel, puisqu'il laisse la parole à un autre. Cependant, le titre « Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* » réactive deux sèmes des poèmes liminaires précédents : l'idée d'exemplarité résonne dans le jeu polysémique et celle de travail métapoétique est affirmée. Le poème qui lance le livre IV est encore plus discret en matière d'*éthos*-exhibé : il utilise la généralité de la quatrième personne et de l'impersonnel (« on », v. 11, 32 ; « nos yeux », v. 18 ; « nos âmes », v. 23) et regagne la collectivité la plus abstraite qui soit. Par ce lexique, l'*éthos*-montré est celui d'un philosophe.

Dans les deux derniers livres, le mouvement s'inverse progressivement, l'*éthos*-dit se réaffirme par intermittences. La figure personnelle, à la fois familiale et historique du « père en exil », revient au seuil du livre V et se met en scène comme modèle dans « À Aug. V. », image qui réalise l'exhortation du poème « À ma fille ». Le verbe *suivre* qui emblématise l'idée de modèle encadre d'ailleurs le poème : il marque l'attaque du troisième vers « Suis à côté de moi la voie inexorable » et se trouve mis en valeur par la syntaxe à retardement des deux derniers vers « Et suivi, dédaignant l'abîme et le péril, / Lui, la fille au tombeau, toi le père à l'exil » (v. 33-34). Cette synthèse dans l'*éthos*-dit de l'homme privé et

15 L'hypothèse élaborée par Pierre Albouy d'un « Je éclaté » trouve ici une nouvelle application.

de l'homme public cède la place à une image antithétique, désincarnée, au seuil du livre VI : récurrente à l'attaque des vers, la P1 renvoie à un *je* atemporel et anhistorique à travers la fiction spirituelle et littéraire du pont franchissant l'abîme, empruntée au *Paradis perdu* de Milton¹⁶. L'*èthos*-dit s'évanouit au profit de l'*èthos*-exhibé. L'utilisation du pronom impersonnel nous invite à faire du *je*-exhibé un représentant de l'humanité (« On apercevait Dieu comme une sombre étoile », v. 6) ; mais le quatrième vers attire également l'attention sur l'idée d'un *je* réduit à néant, vide de toute représentation, si l'on fait l'hypothèse d'une syllepse de sens sur le participe passé *perdu* : « Je me sentais perdu ». Deux directions sont alors simultanément proposées, celle du trop-plein et celle du vide. Le poème « À celle qui est restée en France », hors-livre, brise de nouveau la trajectoire par le retour à un *èthos* personnel fortement marqué, à la fois public et privé, où s'ajoute la dimension métalittéraire : l'image est celle à la fois d'un écrivain, d'un narrateur, d'un père et d'un proscrit.

Retenons de ce parcours deux idées. La première, c'est que les deux *èthè* du conciliateur métaphysique et de l'opposant politique relèvent autant l'un que l'autre de l'*èthos*-dit et de l'*èthos*-exhibé. Tous deux font l'objet d'une mise en scène et cherchent à faire tache d'huile : à travers l'impératif et la tournure généralisante de « À ma fille » pour le premier, à travers l'inscription dans des collectivités de « Réponse à un acte d'accusation » pour le deuxième (« Nous faisons basculer la balance hémistiche », v. 183 ; « Les écrivains ont mis la langue en liberté », v. 193). Ce faisant, le programme d'universalité de la préface se réalise à travers le signifié éthique de l'exemplarité, commun aux deux *èthè* antagonistes et récurrent d'un poème liminaire à l'autre. La deuxième idée, c'est l'oscillation constante, le passage non prévisible d'un *èthos* à l'autre.

16 Cette fiction court dans les chants II et X du *Paradis perdu* de Milton auxquels fait référence Pierre Albouy dans son édition critique (Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, p. 1603).

La conjonction des propriétés éthiques ne se fait pas sans heurt. La figure lyrique se construit sous le signe de la complexité, voire de la contradiction assumée.

Scandale suprême, c'est en s'accordant avec les adversaires que le poète marque son désaccord : par l'intermédiaire de la diatopie, les poèmes « André Chénier » et « Réponse à un acte d'accusation » visent ainsi à confirmer la réputation scandaleuse acquise par le poète ; la *confirmatio*, c'est-à-dire la formulation de l'argument, ne fait alors plus qu'avec la *refutatio*. Ce jeu avec la *dispositio* rhétorique se retrouve dans l'élaboration de l'image éthique, car l'*èthos* expérientiel prend ainsi son autonomie vis-à-vis de l'*èthos* catégoriel d'opposant. Si la rupture annoncée dans « Réponse à un acte d'accusation » se fait par la reprise décalée d'un modèle, c'est qu'elle utilise l'ironie comme mode d'action. Et en effet, l'ironie sert de ressort à la dynamique interne à de nombreux poèmes¹⁷ et se retrouve également sur le plan structurel.

Nous touchons ici au cœur de mon propos. Si Victor Hugo se plaît à associer par leurs sonorités finales « l'athos, l'ithos et le pathos » (« Réponse à un acte d'accusation », I, VII, v. 124) selon un jeu de mots qui signale un auteur ne se prenant pas au sérieux, qu'il me soit permis de rapprocher l'*èthos* et *Léthé*, non pour faire un jeu de mots qui serait cette fois-ci douteux sous ma plume, mais pour résumer l'idée que je souhaite développer : *Léthé* renvoie à la fois au fleuve mythologique de l'oubli, et à *èthè*, pluriel grec d'*èthos*. En d'autres termes, à travers la variété, voire l'éclatement des *èthè* discursifs, l'oubli le dispute à la mémoire. Certes, nous retrouvons alors le principe même de la fiction poétique telle qu'elle se met en place dans un texte autobiographique où l'invention pallie les manques et les faiblesses de la mémoire. Mais cette rivalité entre oubli et mémoire introduit aussi le principe de l'instabilité caractéristique de l'ironie des *Contemplations*.

17 Voir tous les effets de chute, en particulier celui du poème xxvii du livre II. Le renversement axiologique que connaît le souvenir embarrasse l'entreprise de rationalisation que lance Pierre Albouy dans « Hugo, ou le Je éclaté », art. cit., p. 62.

Loin de la poétique harmonieuse des quatre recueils hugoliens de 1831 à 1840¹⁸, *Les Contemplations* marquent une rupture lyrique, Pierre Albouy l'a montré¹⁹. Mais sur le plan proprement technique de la versification et du lexique, la provocation revendiquée dans « Réponse à un acte d'accusation » n'est pas programmatique, c'est-à-dire qu'elle ne prend pas corps dans les différents poèmes des *Contemplations*, notamment afin de garder pour soi l'écoute populaire, selon l'hypothèse développée par Michèle Aquien²⁰. Même si elle est assouplie par des effets de discordance interne (enjambement entre substantif et adjectif, entre auxiliaire et participe passé, entre deux éléments d'une négation) et par la pratique du vers brisé, la césure de l'alexandrin continue d'être exploitée pour ses ressources expressives et dramatiques, tant dans les clausules que dans les passages d'action²¹. Sur le plan de l'exécution poétique, la rupture reste de l'ordre de l'effet d'annonce. En d'autres termes, l'*èthos*-dit ne coïncide pas avec l'*èthos*-montré. Cette idée d'une provocation annoncée plutôt qu'effectuée, nous souhaitons la reprendre à la lumière des outils offerts par l'analyse du discours, et la mettre au compte de l'ironie, ajoutant ainsi une dimension rhétorique à l'axe de l'autodérision établi par Matthieu Liouville²².

L'*èthos*-exhibé du *je* narré se révèle bien peu exemplaire dans le cinquième livre « En marche ». L'on s'éloigne en effet de la figure quasi divine dessinée dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » du premier livre. Le poème « Les malheureux » en particulier dévalorise la *persona* lyrique. L'*èthos* expérientiel cultivant le *pathos*, issu de l'*èthos* prédiscursif d'opposant, est dévalorisé au profit d'une autre image d'exemplarité. L'idée d'un éclatement lyrique prend ici toute sa force.

18 *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les ombres* (1840).

19 *Ibid.*, p. 54.

20 Michèle Aquien, « Victor Hugo et l'architecture du vers », *L'Information grammaticale*, 93, mars 2002, p. 33-38.

21 Voir l'article de Michèle Aquien, dont nous résumons la première partie.

22 Matthieu Liouville, « L'œuvre poétique de l'autodérision », dans Ludmila Charles-Wurtz (dir.), *Victor Hugo 6. L'Écriture poétique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 123-144. La pratique de l'autodérision est courante chez les romantiques et se développe dans les recueils lyriques de Hugo parallèlement à une poétique du petit.

L'*éthos*-dit est contesté par l'*éthos*-exhibé, pour servir de marchepied à un autre modèle, à la faveur d'un transfert de l'exemplarité.

Dédié aux enfants du poète, le poème « Les malheureux » (V, xxvi), qui clôt le livre, donne en son exorde l'image d'un patriarche capable de dispenser des leçons de vie, ce que confirme la structure déductive du poème. *Éthos*-dit et *éthos*-montré coïncident. À l'échelle des *Contemplations* d'ailleurs, lorsque le poète se présente comme un chef de famille voire comme un grand-père, cette figuration est positive, exemplaire. En particulier, elle trouve une caution dans l'intertexte biblique, lorsque la citation évangélique « Laissez venir à moi les petits enfants²³ » est quasiment reprise mot pour mot dans « La vie aux champs » (I, vi), poème qui précède « Réponse à un acte d'accusation » : « Tous les petits enfants viennent autour de moi » (v. 17). La pluralité converge autour du singulier. Ce cliché du bonheur selon lequel des petits « grimpent sur mes genoux » se retrouve dans la quatrième section à travers la même image : « Mes quatre enfants groupés sur mes genoux » (« Elle avait pris ce pli... », IV, v, v. 20). En clôture du livre V, le poème « Les malheureux » est à son tour placé sous le signe du souvenir à valeur argumentative : « Je me souviens qu'un jour » (v. 3). L'*éthos* est celui du patriarche qui raconte pour donner une leçon et qui exerce la fonction du *conciliare*. Mais dans « Les malheureux », l'anecdote aux couleurs autobiographiques ne vient pas mythifier la figure lyrique, comme l'indiquent les variations de l'*éthos*-exhibé.

Certes, la grille de lecture mythologique est utilisée puisque la marche prend cette fois-ci la forme d'une catabase, d'une descente aux enfers. Mais loin d'ériger le *je* lyrique en héros à la manière d'Énée, la descente vient valoriser un autre modèle au point que le *je* lyrique est mis à distance, dissocié de l'exemple à suivre. Examinons tour à tour ces différents éléments.

Le cadre spatial du récit liminaire de « Les malheureux » s'inscrit dans le *topos* du *locus horribilis* dont le modèle est l'enfer de l'imaginaire judéo-chrétien. Il contraste ainsi avec le *locus amoenus* du poème de

23 Matthieu, XIX, 14 ; Luc, XIX, 16 ; Marc, X, 14.

clôture du premier livre, « Halte en marchant »²⁴, ce qui témoigne, soit dit en passant, de l'attention prêtée aux phénomènes de structuration dans *Les Contemplations*, car le poème « Les malheureux » joue à son tour le rôle de clausule, cette fois-ci pour le livre V. L'hostilité de la nature se conjugue à la pauvreté humaine : « ravins » (v. 20), « ronce » (v. 5), « crevasses » (v. 10), « vent » (v. 23) construisent le *locus horribilis*, tandis que la caractérisation active l'isotopie de la pauvreté : « chétif et misérable » (v. 14), « noir » (v. 3), « tremblant, triste, humble » (v. 12) ; la métonymie du singulier pour le pluriel « le chaume » (v. 16) et de la partie pour le tout s'inscrit dans cette représentation du dénûment. Le *topos* descriptif est présenté de manière hyperbolique à travers le binôme synonymique « chétif et misérable » (v. 14) et à travers les tournures proches du pléonasme telles que le « ravin creux » (v. 20), mouvement hyperbolique dont participent les références au merveilleux et au religieux. En effet, la nature et plus largement le décor s'animent sous l'effet du « doigt » de l'arbre, évoqué à travers une comparaison modalisée (« sembla se faire un doigt », v. 22), sous l'effet de la volonté présupposée par le complément de verbe à valeur de destination « m'en ouvrit la porte » (v. 23), et sous l'effet de l'apparente hypallage « logis tremblant, triste, humble » (v. 12), autant d'éléments qui rappellent l'univers merveilleux du conte, lui-même campé par la connotation du « logis » (v. 12) et de « la mesure » (v. 20) ainsi que par la simplicité avec laquelle sont caractérisés les personnages : anonymat du « muletier » (v. 16) et du « vieillard » (v. 25), sélection d'un trait récurrent à travers la figure dérivative et l'anaphore fidèle « cet homme [...] l'homme » (v. 18-19) et « un vieux [...]. Ce vieillard [...] le vieux [...] » (v. 24-29). Les allitérations en [v] contribuent à l'animation sur le plan sonore en prolongeant le souffle du vent : « Le vent m'en ouvrit la porte ; et j'y trouyai / Un vieux, vêtü de bure, assis sur un payé » (v. 23-24). L'intertexte biblique se mêle à celui de la mythologie avec la mention de symboles très connus, placés à des positions stratégiques du vers. Est évoquée à la rime la « pomme » (v. 29) qui renvoie au jardin d'Éden,

24 Les comparaisons sont faciles à établir : souffle du vent, chaume dans les bois, allusion à un vieil homme.

tandis que sont niés deux objets familiers de l'au-delà : en position de rejet, la « clef » (v. 28) du royaume divin, associée dans l'imagerie populaire à saint Pierre, et le « chien » (v. 27) du royaume d'Hadès, à la rime avec « rien ». La relation entre les deux personnages fait quant à elle écho à un lien spirituel de « fils » (v. 38) à « bon père » (v. 37).

Dans ce cadre saturé par l'intertexte des récits d'origine, le narrateur, aussi autodiégétique soit-il, finit par se désolidariser du jeune personnage principal du récit et reporte son éloge sur le personnage du vieillard, nouveau Nestor.

Pour asseoir cette rupture très discrète entre le *je* narré et le *je* narrant, il convient de s'attarder sur la caractérisation du *je* narré. Le personnage principal entre en discussion avec deux hommes, un muletier et un vieillard qui sont marqués de polarités opposées. Après tout, quel rôle joue le muletier dans ce récit ? Sur le plan diégétique, il informe le personnage principal en lui apportant une réponse lapidaire : « Un malheureux » (v. 19). Mais cette information apparaît vite erronée, elle relève du stéréotype, de l'information hâtive, puisqu'elle est démentie par le vieillard lui-même qui lui fait écho par la phrase suivante : « je suis heureux » (v. 55), mise en valeur par la présentation en vers brisé. Le muletier exerce aussi un rôle symbolique, il rappelle au lecteur que le cadre spatial est hostile, puisque la mule fait partie de ces animaux qui peuvent emprunter des voies étroites. Mais surtout, il incarne le chant et, ce faisant, sert à dévaloriser ce dernier²⁵. À l'opposé, le vieillard est décrit de manière élogieuse. L'intertexte le rattache même à la tradition religieuse populaire avec l'allusion biblique à la pomme et à la clef, mais aussi avec la symbolique de la « bure » (v. 24), métonymique du moine. Les discours rapportés achèvent d'opposer le vieillard au muletier. La diction du vieillard qui parle « doucement » (v. 38) contraste avec le

25 En effet, le muletier se caractérise par trois actions réunies dans le même hémistiche : « passa, chantant, fouettant » (v. 17). L'homéoptote entre les deux participes présents rapproche le chant et la maltraitance des animaux. Cependant, le chant est mentionné deux fois au cours de ce bref épisode : « passa, chantant, fouettant » (v. 17) et « L'homme, tout en chantant, me dit » (v. 19). La forme intemporelle du participe présent et la récurrence du verbe rendent le chant consubstantiel à ce personnage et déprécient par conséquent cette activité symbolique de la poésie en la liant à un homme caractérisé par le préjugé et par la violence physique.

chant du muletier ; sur le plan formel, à la brièveté du muletier s'oppose le flot verbal du vieillard. En d'autres termes, le premier personnage incarne le stéréotype, le deuxième le paradoxe.

Entre ces deux pôles, quelle est la position du *je*? L'image du *je* narré vient mettre en valeur le vieillard en lui servant de contre-modèle. Certes, au début de la séquence narrative, plusieurs éléments dessinent une figure éthique héroïque, voire épique. Mais par la suite, le locuteur prend ses distances avec le personnage, au cours de la rencontre entre le *je* narré et le malheureux. Cela se remarque dans les différents choix de discours rapporté. Pour transcrire les paroles du personnage principal, le narrateur passe du discours narrativisé qui résume de manière didactique la scène qui suit (« je me mis à plaindre ce pauvre homme », v. 30) au discours indirect libre qui utilise les modalités du discours telles que l'interrogation et l'exclamation tout en préférant la troisième personne à la cinquième (de « Comment pouvait-il vivre ainsi? » jusqu'à « et dans ce coin étroit », v. 31-35) avant de passer dans un troisième temps au discours direct dans les deux vers qui commencent par : « Vous devez être mal » (v. 36-37). Dans cette variation du discours narrativisé au discours indirect libre (DIL), puis au discours direct, le choix du discours indirect libre surprend²⁶. Il semble que le locuteur condamne ainsi l'indiscrétion du *je* lyrique (*èthos* expérientiel) qui ne se contente pas de plaindre le vieillard, mais formule sa plainte à haute voix. Le DIL signale que cette plainte devrait rester silencieuse, intériorisée²⁷. Il joue alors à la fois le rôle d'une proposition, celle de la retenue, et le rôle d'une condamnation, à travers l'intégration des paroles du personnage à la voix du narrateur. Le signe de cette condamnation se trouve dans le contraste creusé entre les deux discours : celui du *je* lyrique est tout en exclamations et en style coupé à travers les phrases atypiques – phrases averbales, constructions clivées – qui ne sont pas sans rappeler le style lapidaire du muletier,

26 Il est interprété comme élément de dramatisation de « la parole du pauvre devenu sujet » par Ludmila Charles-Wurtz (Hugo, *Les Contemplations*, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002, p. 381, note 1).

27 Florence Naugrette, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" (*Les Contemplations*) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, 2012/4, p. 949-954, ici p. 953. Florence Naugrette indique combien le passage entre la parole intérieure et la parole prononcée intéressait Victor Hugo.

dont la réponse avait été averbale : « Un malheureux ». Celui du vieillard cultive l'affirmation et recourt à des phrases construites dans lesquelles le rythme binaire ou ternaire accompagne un équilibre de la pensée, de même que l'alternance entre phrases courtes (« Je n'ai point fait de mal », v. 45 ; « Je suis heureux », v. 56) et phrases longues. Valorisé en héros dans le premier *èthos*-exhibé, le *je* narré devient discrètement un contre-modèle, exemple que l'on pourrait être tenté de suivre mais qui est dévalorisé, tandis que le rôle de l'anti-modèle, pleinement dévalorisé, est réservé au muletier. Deux figures se trouvent valorisées et partagent les qualités de la sagesse et de l'expérience : celle du personnage-vieillard rejoint celle du *je* narrant dont l'*èthos*-dit est patriarcal.

La dévalorisation de l'*èthos*-exhibé tient donc à un détail dans le poème « Les malheureux », à côté duquel passerait le lecteur qui ne prêterait pas attention à la comparaison entre les prises de parole ou aux nuances de discours rapportés. Elle n'est pas toujours aussi discrète et s'exerce de manière plus forte dans « Apparition » (V, xviii). On peut même se demander si la dévalorisation de l'*èthos* ne sourd pas dans tout le recueil, dans la mesure où elle mine l'*èthos*-dit le plus valorisé, celui du révolutionnaire poétique porté par « Réponse à un acte d'accusation ».

Dans « Apparition », *je* discute de nouveau avec un personnage, mais cette fois-ci la figure lyrique est moins complexe que dans « Les malheureux ». L'*èthos*-dit est absent, tandis que l'*èthos*-exhibé est caractérisé par le ridicule. En effet, d'une part, le comportement et la gestuelle sont ceux d'un anti-héros : « j'eus peur » (v. 6), « tremblant et lui tendant les bras » (v. 7). D'autre part, la logique du *je* lyrique est mise à rude épreuve à deux reprises. Tout d'abord, le lien de causalité n'est pas évident dans le commentaire qui relève du point de vue raconté : « j'eus peur, car je vis que c'était une femme ». Du moins, la logique est très elliptique, car pour être comprise, la causalité convoque un présupposé qui n'est pas énoncé, celui de l'asexualité des anges, de sorte que la peur naît de l'ébranlement d'un préjugé concernant l'identité de l'interlocuteur. Femme ou homme, peu importe, en fait, ce qui fait peur, c'est le caractère sexué de l'apparition ; mais ce n'est pas ce que précise le narrateur, qui sélectionne l'hyponyme *femme* au lieu d'utiliser un hyperonyme tel que *être sexué*. La mise en avant du caractère généré

de l'ange va au-delà de la métonymie de la mort selon nous ; elle joue sur le présupposé populaire de la caractérisation de l'ange. La logique adoptée est d'autant plus mise à distance que le *je* lyrique interprète de manière littérale l'énoncé euphémisant et mortifère de l'ange : « Je viens prendre ton âme » (v. 5). De nouveau, le personnage ne comprend pas l'allégorie de la mort et en reste à une lecture naïve, cette fois-ci d'un élément lexical. Le décalage entre le sens figuré véhiculé par l'ange et le sens propre du verbe *prendre* retenu par le *je* lyrique est rendu par la versification : du côté de l'ange, l'expression est présentée de manière solidaire dans le second hémistiche de l'alexandrin : « Lui dis-je. Il répondit : // – Je viens prendre ton âme ». En revanche, dans le discours direct du *je* lyrique, la césure sépare le verbe de son complément pour lui rendre son sème concret : « S'éteignait... – Si tu prends // mon âme, m'écriai-je ». L'isotopie du concret confirme cette acception concrète, avec les termes *emporteras*, *où* et *lieu* : « Où l'emporteras-tu ? Montre-moi dans quel lieu ». Non seulement le dialogue repose sur un quiproquo, mais le *je* lyrique échoue surtout à trouver la réponse malgré l'interrogation double, contraignante, qu'il impose : « Es-tu la mort, lui dis-je, ou bien es-tu la vie ? » (v. 13). En effet, une troisième solution est adoptée dans la formule prédicative : « Et l'ange devint noir, et dit : Je suis l'amour » (v. 15). En fait, ce qui est implicitement reproché au *je* lyrique, dans cet *èthos* mis en scène, c'est de parler à tort et à travers. Il lui est également reproché, au terme de la comparaison avec l'ange, de parler d'abondance. En effet, là où le flux verbal du *je* lyrique exploite tout l'alexandrin, voire le déborde à deux reprises par l'enjambement externe, l'ange se contente d'un hémistiche puis de quatre syllabes. Face à la débauche de paroles, l'ange est laconique. Comme dans la première partie des « Malheureux », la figure exemplaire privilégie la modalité assertive qui fait d'elle l'incarnation de la sagesse, à la différence de la figure lyrique tout en exclamations et en interrogations. Le poème sert alors d'illustration au pouvoir de l'ange résumé au vers 3 : « Et faisait taire au loin la mer pleine de bruit ». Mais le silence n'est pas la conséquence de l'exil vécu par le poète, il n'advient que parce qu'il est remplacé par la contemplation avec la figure dérivative qui encadre le poème de dix-huit vers : « je vis » (v. 1), « je voyais » (v. 17).

Cette distance ironique, nous la retrouvons également dans l'autodérision qui mine l'*èthos*-dit héroïque construit dans « Réponse à un acte d'accusation » et qui repose sur le décalage entre l'*èthos*-dit et exhibé d'un côté, et l'*èthos*-montré de l'autre. La divinisation est en effet minée par l'argumentation qui repose sur l'excès et le dérisoire²⁸.

Par conséquent, aux côtés de l'*èthos*-dit qui affirme une identité, et de l'*èthos*-montré que le lecteur décèle dans la discursivité, *Les Contemplations* œuvre autobiographique, exploite un *èthos*-exhibé, le met en scène, le re-présente à travers le souvenir par exemple. Si pour certains critiques, *Les Contemplations* marquent le passage d'une conception dualiste du sujet à une conception moniste²⁹, il semble que l'unité trouvée reste précaire à la lumière de l'analyse de l'*èthos*, car l'oubli le dispute à la mémoire dans *Les Contemplations*. Dans l'écho qui est fait à *Châtiments*, dans le travail de remémoration du passé, l'oubli ne semble pas appartenir aux « [m]émoires d'une âme » exilée et englobante, incarnée à la fois dans un *je* et dans un *on*. Aussi l'oubli est-il rejeté avec vigueur, requalifié de « lâcheté » dans « Dolorosæ » (V, XII, v. 15). L'*èthos* prédiscursif est ainsi souvent sollicité. Rappelons cependant, à la suite de Pierre Albouy, que la pièce finale du livre II se clôt étrangement par le conseil d'oublier : « L'oubli ! l'oubli ! c'est l'onde où tout se noie : / C'est la mer sombre où l'on jette sa joie » (v. 65-66). Cette injonction place alors le livre III sous le signe de l'oubli, de la rupture avec la poésie personnelle. Et il s'avère en effet que ce livre, « Les luttes et les rêves », constitue le point de départ d'une trajectoire qui s'achemine vers les « livres de la mort et de l'exil », à savoir les livres IV et V où le « poète est devenu fantôme »³⁰. Mais par un retournement final, hors-livre, « À celle qui est restée en France » se veut un poème de clôture très personnel, qui prolonge les livres du père en deuil (III) et de l'exil (IV), tout en réécrivant certains poèmes tels que « Demain, dès l'aube... » (IV, XIV).

28 Nous renvoyons le lecteur à l'article de M. Liouville, « L'œuvre poétique de l'autodérision », art. cit., p. 140.

29 Voir L. Charles-Wurtz, « "Je ne suis pas en train de parler d'autres choses" : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », art. cit., p. 81.

30 P. Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », art. cit., p. 63.

L'injonction d'oublier a ainsi été elle-même oubliée, la mémoire revient. Par conséquent, à l'échelle des *Contemplations*, l'instabilité domine plus que l'unité: oubli et mémoire se relaient sans cesse, mais aussi rupture et synthèse, posture personnelle et impersonnelle, ordre livresque et faux ordre chronologique, dans une oscillation incessante. « À celle qui est restée en France » est ainsi davantage un poème de dédicace qu'un poème de clôture. Cette écriture fondamentalement inquiète cultive l'autodérision et plus encore, l'ironie, qui se manifeste à l'échelle du recueil par le contraste renouvelé entre les *èthè*, mais aussi à l'intérieur d'un même poème par la distorsion entre l'*èthos*-montré et l'*èthos*-exhibé, entre l'*èthos*-dit et l'*èthos*-montré, voire entre plusieurs *èthè*-exhibés. *Èthos*-dit et *èthos*-exhibé font l'objet d'un jugement, implicite ou non, tandis que l'*èthos*-montré se présente comme une réalité présente et vivante, qui est image-action plus encore qu'image, car il n'a pas encore été figé, fossilisé, par l'acte de jugement. Exigeante, l'idée d'exemplarité qui domine met alors en avant d'autres figures que celles du poète, en particulier celle du vieux des « Malheureux » dont la manière de parler est érigée en modèle, ou encore celle de la mère en deuil, figure à laquelle s'identifie le poète à partir du livre III selon Ludmila Charles-Wurtz³¹. En mettant en avant d'autres images d'énonciateurs, en s'inspirant notamment de leurs manières de parler³², le poète se met au second plan, s'oublie pour mieux chasser ses vieux démons, tracer sa propre voie, trouver son propre style.

31 L. Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 569-602.

32 Le poème « Paroles dans l'ombre » réécrit une lettre écrite par Juliette Drouet : voir F. Naugrette, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" », art. cit.

Joëlle Gardes Tamine

Dans *Écrire Hugo*, Henri Meschonnic déclarait : « l'immense est [...] une catégorie inhérente à [l']exercice de la parole » de Hugo¹. C'est à rassembler certains traits de cet exercice que cet article est consacré. Si ces traits appartiennent à tous les domaines de la langue, lexique, syntaxe, figures, mètre et rythme, tous se laissent ranger dans une catégorie unique, l'amplification.

217

L'AMPLIFICATION. DÉFINITIONS

Le terme d'*amplification* s'emploie en grammaire comme en rhétorique, car de la langue au style, il n'y a pas solution de continuité². En grammaire, il s'agit du mécanisme qui permet de passer de la proposition simple, réduite à ses composants obligatoires, *Sujet Verbe*, en cas de verbe intransitif, *Sujet Verbe Objet*, en cas de verbe transitif, à la phrase complexe. Le processus consiste dans le développement d'une unité textuelle pour construire un texte. J'ai proposé de distinguer deux types de construction de la phrase, l'intégration et l'insertion³. Ils ne se différencient pas par la nature des éléments qu'ils emploient, mais par leur mode de construction.

L'intégration consiste à ajouter des éléments dans les groupes obligatoires. Ces éléments se rattachent à une tête de groupe, ce qui se traduit par des marques telles que l'accord en nombre et en genre : « Un refrain joyeux sort de la nature entière » (I, IV, v. 11), ou des formes différentes du relatif, par exemple, « qui » *vs* « lequel » pour distinguer

- 1 Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo 1*, Paris, Gallimard, 1977, p. 206.
- 2 Sur cette conception du style, voir Joëlle Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- 3 Voir Joëlle Gardes Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.

l'animé de l'inanimé. La structure de la proposition n'est pas modifiée, seul l'intérieur des groupes l'est.

L'insertion, elle, ajoute des groupes entre ceux qui sont obligatoires pour construire la proposition. Ces groupes ne se rattachent à rien, ce sont, en d'autres termes, des constituants flottants, des satellites : « L'insertion se fonde sur l'exploitation de la faculté énonciative d'interrompre la chaîne syntagmatique et de la faculté syntaxique de placer des éléments non nécessaires dans certaines zones frontières, entre certaines des cases obligatoires à la cohésion » de la proposition⁴. C'est un moyen très souple de développement complexe, par exemple quand les groupes insérés sont eux-mêmes des propositions :

218

Le soir, elle regarde en rêvant quelque étoile,
Et chante au bord du toit tant que dure l'été. (III, II, « Melancholia »,
v. 20-21)

Si l'adjectif épithète, la relative et le complément déterminatif de nom sont employés dans l'intégration, l'insertion utilise les compléments de phrase, les apostrophes, et les appositions.

Le terme d'*amplification* en syntaxe est en fait emprunté à la tradition rhétorique où il désigne « un mode par lequel une production discursive est développée pour rassembler le plus grand nombre d'idées possibles en liaison avec son sujet. Elle peut aussi consister à orner le style, et elle a à voir avec la *copia*, l'abondance verbale⁵. » Tous les textes de Hugo, prose comme poésie, en donnent de nombreux exemples :

Poète, quand mon sort s'est brusquement ouvert,
Tu n'as pas reculé devant les noires portes,
Et, sans pâlir, avec le flambeau que tu portes,
Tes chants, ton avenir que l'absence interrompt,
Et le frémissement lumineux de ton front,
Trouvant la chute belle et le malheur propice,
Calmé, tu t'es jeté dans le grand précipice! (V, I, « À Aug. V. », v. 18-24)

4 *Ibid.*, p. 92.

5 Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 15.

Sept vers pour une idée unique et simple : « tu m'as suivi en exil ». Le premier mouvement, de deux vers, est déjà amplifié par l'apostrophe initiale, la subordonnée complément de phrase, et le second, qui lui est coordonné, est développé par l'énumération des compléments de phrase, le participe et l'adjectif apposés, avant de se clore sur la proposition minimale faite du sujet, du verbe et du complément obligatoire⁶.

Mais l'amplification, l'*amplificatio*, n'est pas seulement un ensemble de faits de style, c'est aussi, c'est d'abord une attitude en face du monde, qui consiste à agrandir la perspective, tandis que l'attitude opposée, la *minutio*, la rapetisse. Chez Hugo, qui déclarait qu'en poésie, « la forme, c'est le fond⁷ », il existe de fait une correspondance entre la contemplation de « l'excessif, de l'immense », « l'atmosphère natale », dont parlait Baudelaire dans la *Revue fantaisiste*⁸, et le style. L'amplification n'est que l'autre face du sentiment d'effarement éprouvé au contact du monde :

Et, dans l'ombre, pendant que son bourreau redouble,
 Il [le cheval] regarde Quelqu'un de sa prunelle trouble ;
 Et l'on voit lentement s'éteindre, humble et terni,
 Son œil plein des stupeurs sombres de l'infini,
 Où luit vaguement l'âme effrayante des choses. (III, II, « Melancholia »,
 v. 175-179)

Lexique, intégrations et insertions, effets de rythme, tous les procédés de l'amplification sont dans ces quelques vers, ils constituent la trace tangible de l'infini et de ce « Quelqu'un » qui n'est pas nommé. Ce sont ces faits qu'il faut analyser plus en détails.

- 6 « dans le grand précipice » n'est en effet pas un complément de phrase, car « tu t'es jeté » demande un complément. Il n'est possible ni de le déplacer, ni de le supprimer, c'est bel et bien un complément de verbe.
- 7 « Utilité du beau », dans *Proses philosophiques de 1860-1865 ; Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jacques Seebacher, *Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 581. L'idée est réaffirmée plusieurs fois dans les pages qui suivent.
- 8 Charles Baudelaire, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, repris dans Hugo, *Les Contemplations*, éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002, p. 575.

LE LEXIQUE

On ne s'étonne pas que les mots privilégiés de Hugo renvoient précisément au déploiement, à l'élargissement. Outre le mot d'*infini* (dans le dernier poème cité, on remarque sa place à la rime), il faudrait citer *horizon*, *immensité*, *abîme*, *gouffre*, *profondeur*, *ombre*... : à leur manière, chacun de ces substantifs amplifie l'espace en effaçant toute délimitation. C'est ce à quoi contribuent également plusieurs adjectifs. Sans les citer tous, on rappellera les deux adjectifs en paronomase et presque interchangeables que sont *vaste* et *vague* :

La brute qui rougit sous les nuits constellées,

[...]

A sous son fier sourcil les monts, les vastes ombres (III, XIX, « Baraques de la foire », v. 21-26)

Par instant, dans le vague espace,

Regarde, enfant ! tu vas la voir !

Une brusque planète passe ; (III, XXX, « Magnitudo parvi », v. 158-160)

Ces deux adjectifs impressifs produisent le même effet : dilater l'espace, atténuer les contours de la réalité au regard, s'il est vrai, comme le rappelle Jean Gaudon, citant « Magnitudo parvi », que « contempler les choses / C'est finir par ne plus les voir » (III, XXX, v. 566-567).

L'adverbe *vaguement*, qui apparaît dans l'exemple cité plus haut, est également fréquent. Il présente un double avantage, puisqu'à sa valeur sémantique, il ajoute son volume de trois syllabes. On connaît le goût de Hugo pour les mots volumineux, comme *incommensurable* (« l'onde incommensurable », V, XV, « À Alexandre D. », v. 21). Souvent, le monosyllabe contraste avec le polysyllabe, qui élargit le vers :

Sous mes yeux, dans l'austère et gigantesque place

J'avais les quatre points cardinaux de l'espace, (V, VIII, « À Jules J. »,

v. 19-20)

D'autres adjectifs, qui ne portent pas en eux-mêmes le sens de grandeur, l'acquièrent en contexte. C'est le cas de *blème* ou de *morne*, qui estompent les contours des choses et les diluent dans l'immensité et la profondeur :

Les choses s'effaçaient, blêmes, diminuées,
Sans forme et sans couleur ; (III, xxx, « Magnitudo parvi », v. 8-9)

Comme l'écrit justement Jean Gaudon, il ne s'agit pas de perception, mais d'une impression, d'un sentiment devant « une béance obscure et désespérante⁹ », devant l'abîme où tout se confond. Avec ces adjectifs, nous passons du « spectacle » à la « vision », dit-il encore¹⁰, du délimité à l'illimité.

LA SYNTAXE

Ce que dit clairement le lexique, la syntaxe le suggère. Henri Meschonnic notait dans *Écrire Hugo* que « la recherche de l'absolu déforme l'espace de ses mots et de sa syntaxe¹¹ » et il relevait le goût pour l'emploi intransitif des verbes qui, du coup, ne fixent pas l'action, le mouvement, le regard sur un objet, un terme précis, mais ouvrent sur l'immensité :

J'ai devant moi le jour et j'ai la nuit derrière ;
Et cela me suffit ; je brise la barrière.
Je vois, et rien de plus ; je crois, et rien de moins. (V, III, « Écrit en 1846 », v. 381-383)

C'est essentiellement le mouvement de la phrase qui est significatif.

Elle ne se réduit que rarement à la proposition minimale. On aura déjà constaté sur les exemples précédents combien les adjectifs épithètes permettent de développer les groupes. L'intégration est constante, les groupes nominaux ne se réduisent presque jamais au substantif accompagné d'un déterminant, mais c'est surtout le mécanisme de l'insertion qui est remarquable. La phrase progresse sur la base des trois types de satellites rappelés plus haut.

Le premier, l'apostrophe, se relie directement à l'énonciation. Souvent placée en début d'unité, elle lance un vers et même un poème :

9 Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969, p. 303.

10 *Ibid.*, p. 298.

11 H. Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo 1, op. cit.*, p. 193.

Enfant, laisse aux mers inquiètes
 Le naufragé, tribun ou roi ;
 [...]
 Elle [la poésie] t'échauffe, elle t'inspire,
 Ô cher enfant, doux alcyon, (V, II, v. 1-7)

La construction syntaxique définit la figure rhétorique de l'apostrophe, qui, selon Pierre Fontanier, naît du « sentiment excité dans le cœur jusqu'à éclater et à se répondre au dehors¹² » et donc, d'un mouvement d'expansion, en l'occurrence vers les autres.

222

Le second type de satellite est constitué par les compléments de phrase (les adverbiaux). On connaît la différence entre les compléments de verbe, essentiels à sa construction et les compléments de phrase, aléatoires, qui n'ont aucun ancrage dans la phrase, comme le montre en particulier leur mobilité :

Tout ce qui peut tenter un cœur ambitieux
 Était là, devant moi, sur terre et dans les cieux ;
 Sous mes yeux, dans l'austère et gigantesque place,
 J'avais les quatre points cardinaux de l'espace, (V, VIII, « À Jules J. »,
 v. 17-20)

Les premiers compléments, « devant moi » et « sur terre et dans les cieux », suivent le verbe, les seconds, « Sous mes yeux » et « dans l'austère et gigantesque place », le précèdent. Ils dessinent un chiasme qui les met en contact et élargit la vision. Un exemple particulièrement intéressant est offert par le début de « Demain, dès l'aube... » :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
 Je partirai. [...] (IV, XIV, v. 1-2)

Aux deux compléments de deux syllabes (puisque le e muet de aube ne compte pas), succède une unité amplifiée par la relative, qui occupe 8 syllabes par-dessus la césure, avant, au vers suivant, la proposition

¹² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1830], introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 372.

minimale de quatre syllabes. La syntaxe crée ainsi des effets de rythme sur lesquels on reviendra.

Le troisième type, enfin, est constitué par l'apposition, qu'Hugo utilise abondamment, comme d'ailleurs la plupart des poètes de son époque, car elle est créatrice de rythme par les coupes qu'elle dessine. L'apposition emploie des participes et des adjectifs :

Dans ce baigne terrestre où ne s'ouvre aucune aile,
Sans me plaindre, saignant, et tombant sur les mains,
Morne, épuisé, raillé par les forçats humains,
J'ai porté mon chaînon de la chaîne éternelle. (IV, XIII, « Veni, vidi, vixi », v. 21-24)

Dans ce quatrain se succèdent des adverbiaux et des appositions, participes et adjectifs mêlés, avant le noyau de la phrase, sujet-verbe-complément, ce dernier étant lui-même amplifié par le complément déterminatif. Hugo affectionne ce schéma – une période structurant un ensemble de vers – qui fait attendre la proposition principale.

L'apposition utilise tout aussi fréquemment des groupes nominaux :

Leur visage riant comme un masque est tombé,
Et leur pensée, un monstre effroyable et courbé,
Une naine hagarde, inquiète, bourrue,
Assise sous leur crâne affreux, m'est apparue. (V, XXVI, « Les malheureux », v. 307-310)

Le mouvement repose une fois de plus sur un contraste entre les deux appositions nominales, élargies par les adjectifs, et le groupe verbal, rejeté à la fin, dans un segment de quatre syllabes. L'amplification crée un dynamisme, elle fait progresser le texte, en même temps qu'elle participe à la création d'un espace du texte en accord avec l'espace du monde et de la vision. C'est tout particulièrement le cas quand l'apposition est métaphorique¹³ et que son thème renvoie aux grandes forces de l'univers :

13 Sur les thèmes des métaphores de Hugo, voir Edmond Huguet, *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1905. Le livre a été republié en 2011 aux éditions Nabu Press. Sur les constructions des métaphores, voir Joëlle Gardes Tamine, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, 54, juin 1979, p. 65-81.

Les siècles devant eux poussent, désespérés,
Les Révolutions, monstrueuses marées,
Océans faits des pleurs de tout le genre humain. (V, III, « Écrit en
1846 », v. 273-275)

On note dans cet exemple la place des métaphores, en fin de la section IV du poème. Elle se clôt ainsi sur une image frappante élargissante où le déterminant *tout* renforce encore l'amplification.

LES FIGURES

224

Ce sont moins les tropes, comme la métaphore, qui participent à l'amplification, que les figures de construction liées à des configurations syntaxiques particulières. La figure, en effet, n'est pas un écart : elle s'appuie sur des propriétés de la langue¹⁴. Le chiasme, dans l'exemple cité plus haut, est par exemple lié à l'ordre des mots et à la faculté qu'ont les adverbiaux de se placer librement entre les groupes qui définissent la proposition minimale.

Les figures qui concourent à l'amplification sont donc pour l'essentiel liées à la syntaxe. C'est ainsi que l'énumération s'appuie sur la juxtaposition et la coordination :

Oui, depuis ce jour triste où pour nous ont pâli
Les cieux, les champs, les fleurs, l'étoile, l'aube pure,
Et toutes les splendeurs de la sombre nature,
Avec les trois enfants qui nous restent, trésor
De courage et d'amour que Dieu nous laisse encor,
Nous avons essuyé des fortunes diverses,
Ce qu'on nomme malheur, adversité, traverses,
Sans trembler, sans fléchir, sans haïr les écueils, (V, XII, « Dolorosæ »,
v. 16-23)

On voit ici se déployer la *copia* verbale : « adversité » et « traverses » n'ajoutent rien à « malheur », dont ils ne sont en contexte que des

¹⁴ Voir J. Gardes Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, op. cit.

parasynonymes, mais ces accumulations donnent aux malheurs humains et terrestres les dimensions d'un drame cosmique. Le poème XI du livre III, « ? », est particulièrement saisissant de ce point de vue, car il est construit sur un bloc de 21 vers suivi, après une ligne de blanc, d'un vers unique qui reprend par une anaphore résomptive ce qui précède :

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux !

Comme dans ce poème, l'énumération se joint souvent à la répétition et au parallélisme :

Des continents couverts de fumée et de bruit,
Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme,
Où toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux ; – (v. 18-21)

Il s'agit le plus souvent de parallélismes matrices, de parallélismes qu'on peut appeler architectoniques¹⁵, car ils construisent tout un passage, une strophe et parfois même un poème :

Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.
Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit.
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit.
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure. (III, IV, « Écrit au bas d'un crucifix », v. 1-4)

Ce poème de quatre vers, formellement, repose entièrement sur le parallélisme qui, vers après vers, reproduit l'intégralité du schéma syntaxique, et compense sa brièveté par l'énumération ouverte ainsi constituée, car, n'étant pas close par un outil coordonnant, elle semble pouvoir se prolonger encore et encore.

Les cinq premières strophes de « À Villequier » (IV, xv) sont lancées par le même « Maintenant que » et sont suivies par deux strophes qui commencent par « Je viens à vous, Seigneur ». Un effet d'attente est créé, puisque les cinq premières strophes, sur le plan syntaxique, proposent

15 Voir Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie* [1982], t. I, *Vers et figures*, Paris, PUF, 1992, p. 209-227.

les subordonnées, et que la principale n'apparaît qu'à la sixième. Le style de Hugo, qui avait pourtant déclaré la guerre à la rhétorique, est ainsi souvent un style périodique, où une longue protase fait attendre une apodose beaucoup plus brève. Dans l'exemple qui suit, la période est vraiment circulaire, puisque le sujet et le verbe sont en tête, suivi d'une énumération d'insertions, appositions, adverbiaux, de nature diverse, et qu'elle se clôt sur le complément que le verbe faisait attendre et qui occupe le dernier hémistiche du poème.

Car j'aperçois toujours, conseil lointain, lumière,
 À travers mon destin, quel que soit le moment,
 Quel que soit le désastre ou l'éblouissement,
 Dans le bruit, dans le vent orageux qui m'emporte,
 Dans l'aube, dans la nuit, l'œil de ma mère morte ! (V, III, « Écrit en
 1846 », v. 414-418)

Nous touchons à la question du rythme.

LE VERS ET LE RYTHME

Pas plus dans *Les Contemplations* que dans ses autres recueils, Hugo ne renonce au vers traditionnel, mais il ouvre la voie à la révolution métrique et au passage de l'alexandrin binaire, césuré à la sixième syllabe, au trimètre 4-4-4¹⁶. Parmi les moyens de cet assouplissement du vers, de nombreux décalages entre le mètre et le rythme. On sait que le mètre est, selon les mots de l'historien du vers Georges Lote au premier tome de son *Histoire du vers français*, « un mécanisme brutal qui soumet le texte et le brise inexorablement selon un schéma donné¹⁷ », c'est-à-dire pour l'alexandrin, deux hémistiches séparés par une césure fixe à la sixième syllabe. Une série d'interdits pèsent sur cette position, mettant en jeu

16 Voir Joëlle Gardes Tamine, « Le vers de *La Légende des siècles* », dans André Guyaux et Bertrand Marchal (dir.), *Victor Hugo, La Légende des siècles. Première série*, Paris, PUPS, 2002, p. 101-119. Voir également Benoît de Cornulier, *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995 et Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 1996, en particulier la deuxième partie.

17 Georges Lote, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1949, t. I, p. 137.

le *e* muet, les frontières de mots, les proclitiques et les prépositions¹⁸. Les libertés relatives que prend Hugo ne concernent ni les frontières de mots (il ne fait jamais passer la césure à l'intérieur d'un mot) ni le *e* muet, mais il lui arrive de placer à la sixième syllabe, qui ne peut, dans la doctrine classique, être occupée que par une syllabe qui pourrait être accentuée, un morphème non accentogène, comme un proclitique, une préposition, une conjonction :

Errer, et comme si + vous évitiez les yeux (IV, xvii, « Charles Vacquerie », v. 98)

Et, sans pâlir, avec + le flambeau que tu portes (V, I, « À Aug. V. », v. 20)

Ces libertés sont rares. En revanche, Hugo joue beaucoup des décalages entre le mètre et le rythme linguistique dessiné par les coupes. À la différence du mètre, le rythme linguistique n'est pas codé. Il repose sur la présence de groupes syntactico-sémantiques accentuels, le français n'ayant pas d'accent de mot, comme l'italien ou l'anglais :

Un bouquet de houx **vert** et de bruyère en **fleur** (IV, xiv, « Demain, dès l'aube... », v. 12)

Seuls « vert » et « fleur », qui forment respectivement la dernière syllabe des deux groupes, sont accentués. En l'occurrence, chacun des groupes comprend six syllabes et il y a donc superposition du mètre, la césure passant après « vert », et du rythme linguistique. En revanche, dans ce vers :

Quel âge hier ? Vingt ans. Et quel âge aujourd'hui ? (V, xiv, « Claire P. », v. 1)

le premier hémistiche est fait de deux groupes rythmiques séparés par une coupe. Hugo joue des associations, des couplages ou au contraire des décalages entre les deux organisations pour des effets d'amplification. De ces deux vers qui terminent le poème « Baraques de la foire » :

¹⁸ Voir Joëlle Gardes Tamine, *La Stylistique* [1992], Paris, Armand Colin, 2010, chap. 2, p. 59-73.

Et porte en son œil calme, où l'infini commence,
Le regard éternel de la nature immense. (III, XIX, v. 29-30)

le premier offre un balancement bien en accord avec l'adjectif « calme » à la césure, tandis que le second propose un enjambement par-dessus la césure, le groupe syntaxique formé par le groupe tête et son complément occupant tout le vers. Le rythme du vers précédent est ainsi amplifié, en accord avec le dernier mot du poème, « immense ». Ainsi n'y a-t-il véritablement qu'une forme-fond. Dans cet autre vers de clôture :

Puis, le vaste et profond silence de la mort! (IV, XI, v. 20)

228

le même accord se lit : « profond » et « vaste » se redoublent, « profond » étant renforcé par sa place à la césure, et la longueur du groupe de 11 syllabes est d'autant plus sensible qu'il succède au monosyllabe « Puis ».

Les enjambements ne se font pas seulement à l'intérieur du vers, ou de vers à vers :

J'entends encore au loin dans la plaine ouvrière
Chanter derrière moi la douce chevrière, (V, XXIII, « Pasteurs et
troupeaux », v. 35-36)

ils jouent parfois par-dessus les limites d'une strophe, comme dans le court poème « Pendant que le marin... » :

Pendant que le marin, qui calcule et qui doute,
Demande son chemin aux constellations ;
Pendant que le berger, l'œil plein de visions,
Cherche au milieu des bois son étoile et sa route ;
Pendant que l'astronome, inondé de rayons,

Pèse un globe à travers des millions de lieues,
Moi, je cherche autre chose en ce ciel vaste et pur. (IV, X, v. 1-7)

Lexique, style périodique, appositions, énumération, parallélisme, tout se conjugue dans cet extrait.

On aura pu remarquer que les effets d'amplification s'associent fréquemment en fin d'unité. Il existe en effet, dans la phrase, ce que

l'on peut appeler des « places rhétoriques », c'est-à-dire des lieux plus sensibles, comme le début et la fin, et dans le vers, la strophe et le poème, des places métriques. C'est en effet en fin de poème que l'effet d'élargissement est le plus sensible. Il l'est d'autant plus que, souvent, en poésie, cette fin est marquée par des procédés de clôture, comme le lexique qui renvoie à la mort ou à l'achèvement. Ici, c'est au contraire l'ouverture qui est fréquente, ouverture sur l'univers et l'infini, sur le mystère et l'immensité de l'obscur. Paradoxalement, quand c'est la mort qui est évoquée, elle est elle-même étendue illimitée, béance :

Ô Seigneur! ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse! (IV, XIII, « Veni, vidi, vixi »,
v. 31-32)

La contemplation, écrivait Jean Gaudon, « ne serait rien si elle n'était un style¹⁹. » Mais le style, en retour, est aussi la pensée même, déroulement infini, création qui ne connaît pas plus de bornes que l'océan ou l'univers, être vivant, énorme, toujours en devenir. L'amplification cesse d'être un ensemble de faits de langue, elle est consubstantielle à la contemplation.

¹⁹ *Le Temps de la contemplation, op. cit.*, p. 406.

Jean Giono
Les Âmes fortes

NE PAS S'EN LAISSER CONTER : LE *COMME*
COMPARATIF DANS *LES ÂMES FORTES*

Stéphane Chaudier

Pour J., grand lecteur de Giono

La comparaison est une figure fascinante. C'est un acte intellectuel, une évaluation à visée pratique : la comparaison mord sur le réel. C'est aussi une opération esthétique : par jeu, volonté de séduire ou de surprendre, ou pour s'enchanter elle-même de sa liberté créative, la pensée prend plaisir à rapprocher ce que la raison conseillerait de laisser sans rapport. Pensée, action, beauté : on comprend pourquoi dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, se donne comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme. Par la comparaison, une subjectivité s'affirme, car la force d'âme est d'abord une relation à soi. Mais la comparaison prétend aussi être une description du monde : or l'âme forte assume le réel tel qu'il est, pour mieux en jouir ou s'en jouer. Enfin, la comparaison surgit comme un petit coup de force discursif. Elle veut en imposer ; or la force d'âme engage crucialement le rapport à l'autre. Dans un premier temps, je définirai la comparaison ; je justifierai mon choix d'avoir limité l'étude au seul morphème *comme*, assurément le plus souple, le plus labile, de tous les marqueurs de comparaison. Dans un second temps, j'analyserai les enjeux poétiques impliqués par les usages du mot *comme* dans *Les Âmes fortes*. Viendra ensuite le temps du relevé commenté ; ne pouvant être exhaustif, il s'efforcera de prolonger et d'affiner les grandes tendances présentées en deuxième partie.

Les mots de *comparaison* et d'*analogie* recouvrent deux notions distinctes¹; néanmoins, toutes les deux permettent de définir le sens d'un énoncé comparatif introduit par *comme*. Pour Philippe Monneret, l'analogie construit une ressemblance saillante entre deux objets de pensée. Soit deux éléments non identiques : l'analogie dégage une ressemblance qu'elle promet par delà l'existence avérée des différences. Dans cet énoncé, [1] « Elles étaient mises comme des reines » (p. 70²), Thérèse sait bien que les femmes de chambre de Mme Charmasson ne sont pas des reines; mais malgré toute la distance entre ces deux statuts sociaux, il existe un point de vue, celui de Thérèse travaillant en cuisine, qui permet d'affirmer une ressemblance, elle-même fondée sur la toilette, mais aussi de privilégier cette ressemblance, de l'imposer à l'auditoire comme une représentation pertinente du réel. On cerne ainsi la pragmatique de l'énoncé analogique : non seulement la ressemblance existe, mais elle mérite aussi d'être dite. La notion de *comparaison*, elle, permet d'accéder à l'épistémologie de l'énoncé comparatif, qui repose sur la notion de catégorisation : [2] « Le vent m'activait comme un feu » (p. 296). Thérèse construit une classe englobante dans laquelle elle intègre deux éléments, *m'* et *un feu*, le comparé et le comparant. Le paramètre (en l'occurrence le verbe) renvoie à la propriété qui fonde et justifie la comparaison. La subordonnée est incidente au terme qui indique le paramètre (ici, le verbe *activait*). Dans les énoncés comparatifs, la structure syntaxique recoupe la structure logique sans se confondre avec elle. Dans une comparative elliptique, les éléments mentionnés par la subordonnée désignent le ou les comparant(s); le repérage du comparé se fait à partir du comparant, en partant du terme conséquent pour remonter à l'antécédent. Même s'il n'est pas ambigu³,

1 Pour la définition de l'analogie, voir Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004. Pour la comparaison, Catherine Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.

2 Édition de référence : Giono, *Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

3 Catherine Fuchs donne cet énoncé *Elle traite sa fille comme son mari* (qui a deux sens, selon que le SN *son mari* est sujet ou COD du verbe elliptique) comme

l'énoncé comparatif nécessite des opérations de rétro-lecture qui en font une structure sémantiquement complexe. Quand la subordonnée est incidente à l'ensemble d'une phrase, elle est mobile et détachée. Si le sujet de la principale et de la subordonnée sont distincts, l'interprétation demande alors de mobiliser la figure de l'analogie proportionnelle : [3] « Elle [Mme Numance] était jalouse de Firmin comme une femme l'est naturellement du mari de sa fille [...] »⁴ (p. 169).

Ce type de structure est assez rare dans *Les Âmes fortes*. On le voit : chaque exemple peut être traité à la fois comme analogie et comme comparaison.

Comparaisons qualitatives et quantitatives

S'appuyant sur l'évidence morphologique, Catherine Fuchs oppose comparaison quantitative et comparaison qualitative : [4] « Le café dont je te parle avait des grains pas plus gros qu'un pois chiche et luisants comme du verre » (p. 13). La première subordonnée recourt à *que* comme marqueur du comparant ; elle repose sur l'évaluation d'un degré : quoiqu'indéterminée, la qualité mesurable de grosseur (paramètre) permet de confronter les grains de café et les pois chiches. La seconde structure est introduite par *comme*. Il s'agit d'une comparaison qui réalise une analogie sur la base d'une ressemblance partielle entre le café et le verre. Si la distinction entre gradation et analogie, construite par l'esprit, mérite d'être prise en compte, il s'en faut que les réalités discursives présentent toujours une opposition aussi tranchée. C'est d'ailleurs tout l'intérêt stylistique du mot *comme* que de pouvoir parfois opérer un glissement entre évaluation quantitative et qualitative : [5] « Thérèse ne m'aime pas comme je l'aime, se disait-elle. Elle ne m'aime que par à-coups » (p. 179). *Comme* amalgame le point de vue quantitatif et qualitatif. Mme Numance croit en effet que Thérèse l'aime *moins* parce qu'elle l'aime *différemment* ; la phrase qui suit

exemple type de l'ambiguïté de la subordonnée comparative introduite par *comme* (*La Comparaison et son expression en français, op. cit.*, p. 141).

- 4 On note au passage que la narratrice évite soigneusement le mot *mère* et le remplace par l'hyponyme *femme* tandis qu'elle emploie une périphrase laborieuse au lieu du mot *gendre*. La jalousie de Mme Numance s'explique par et dans la comparaison : la question de la maternité pèse de tout son poids sur l'amour de Mme Numance pour Thérèse.

persiste à confondre quantité et qualité en les rapportant à la question de la continuité. L'affectivité est responsable de ce type d'ambivalences logiques que le texte enregistre sans pour autant les valider. Par la comparaison, il donne l'apparence d'une forme sinon parfaitement objective, du moins claire et rigoureuse à un raisonnement en réalité gauchi par un trouble affectif que le personnage ne perçoit pas, que la narratrice perçoit peut-être et que le lecteur doit percevoir : c'est là le jeu de la lecture. Ainsi, la littérature fabrique ce qu'on peut appeler un point de vue : le jugement de Mme Numance sur Thérèse n'est ni tout à fait vrai ni tout à fait faux ; sa valeur de vérité ne tient donc pas à son contenu (douteux), mais à sa nature, à sa typicité. Il *incarne* le point de vue de l'inquiétude amoureuse.

236

L'analyse de cet exemple montre que la subordonnée comparative en *comme* ne doit pas être trop rapidement étiquetée comme similitive (ou qualitative) : [6] « Trois écus un petit flacon *pas plus gros que mon pouce*, ça fait réfléchir⁵ ! » (p. 201) ; [7] « Ces petits écus pour un petit flacon *gros comme le pouce* la terrifiaient et l'enchantaient » (p. 201, je souligne). Quoique formellement distincts, ces deux énoncés ont apparemment le même sens ; ils se présentent d'ailleurs dans la même page, à quelques lignes l'un de l'autre, ce qui renforce l'effet de synonymie. Incidente à un adjectif de mesure, la comparaison en *comme* prend un sens nettement quantitatif : [8] « C'est une salle à peu près grande comme le hangar des Bernard, vous voyez » (p. 131) ; [9] « [...] en ouvrant des yeux grands comme des bobèches » (p. 249) ; [10] « Son mari, comme il fallait s'y attendre, était à peine gros comme un sifflet » (p. 102) ; [11] « [...] des boutons de cuivre gros comme des écus » (p. 168). Dans tous ces exemples, la structure en *comme* est paraphrasable par une construction en *aussi... que*. On peut en conclure que *comme* engage la subjectivité du locuteur dans l'appréciation d'une manière et/ou d'une quantité elle-même perçue sous l'aspect de l'égalité : *Il ment comme il respire* signifie *autant qu'il respire, aussi naturellement qu'il respire*. Les deux notions sont connexes. Au locuteur qui affirme *Elle est fraîche comme une rose*, il est loisible de répondre : *Pas tant que ça*. C'est donc bien l'idée de degré qui se dégage de celle de manière ou de qualité. C'est pourquoi *comme* peut indiquer le

5 C'est moi qui souligne.

haut degré et la manière ou la qualité, comme le montre l'énoncé suivant : [12] « Il vous connaît comme sa poche » (p. 134). La paraphrase (*il vous connaît très bien*) fait apparaître un complément de manière (*bien*) et une spécification relevant du degré absolu (*très*).

Cette mise au point étant faite, on peut donc opposer deux grands types sémantiques de comparatives :

- 1° les comparatives classifiantes sont aptes à catégoriser les éléments qu'elles comparent, c'est-à-dire à les insérer dans une classe stable : ce sont les comparatives d'égalité, introduite par *aussi... que* ou par *comme* : *Paul est aussi fort que son frère* ; *Paul est fort comme son frère*. On ne peut pas remettre en question le fait que Paul et son frère sont forts. Le test de la négation fait apparaître un autre critère de distinction sémantique. En disant *Paul n'est pas aussi fort que son frère*, *il n'est pas fort comme son frère*, la négation ne porte pas sur l'existence de la classe (tous les deux continuent légitimement d'appartenir à la classe des forts), mais elle introduit une hiérarchie qui rompt l'égalité entre les deux frères.
- 2° les comparatives non classifiantes sont inaptées à catégoriser les éléments qu'elles confrontent ; en revanche, elles les hiérarchisent. Ce sont les comparatives d'inégalité. En disant *Paul est plus fort que son frère*, on ne dit pas si Paul et son frère méritent ou non de figurer dans la classe des forts. Ainsi, l'énoncé suivant n'a rien d'illogique : *Paul est plus fort que son frère, mais ils sont tous deux très faibles*. Le *mais* inverse subtilement le présupposé logiquement faux qui déduit l'existence d'une qualité du simple rapport hiérarchique qui la met en jeu. C'est pourquoi la langue dispose de deux moyens efficaces pour rétablir la catégorisation dans une comparative hiérarchisante : (i) l'ajout de l'adverbe *encore* : *Paul est encore plus fort que son frère* ; (ii) le détachement : *Plus que son frère, Paul est fort* ; *Paul est fort, plus que son frère*⁶. La prédication première affirme la qualité et garantit l'opération de catégorisation ; la prédication seconde institue la hiérarchie entre les deux entités comparées.

6 Sur l'ajout de *encore*, voir C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 42 ; sur le détachement des comparatives d'inégalité, voir p. 89-94.

Résumons l'acquis : *comme* sera envisagé comme un marqueur de comparaison classifiant, susceptible de signifier la manière ou la qualité, mais aussi l'égalité, le haut degré ; il est apte à catégoriser les éléments qu'il rapproche mais ne les hiérarchise pas, sauf en cas de négation. Naturellement, les classifications qu'il établit n'ont pas d'objectivité ou de rigueur scientifiques et c'est pourquoi l'énoncé analogique offre une prise infinie à la discussion : c'est sur cette propriété que fait fonds un texte enclin à soupçonner les discours, qui ne sont jamais aussi vrais qu'ils le paraissent ou le prétendent. Manifestant l'initiative d'un locuteur, *comme* confronte deux entités avant d'engager cette mise en relation sur la voie de la ressemblance, fondée sur une égalité quantitative ou une manière d'être ou de faire. Quand la part de subjectivité inhérente à cette opération intellectuelle diminue, on obtient toute la palette des *comme* de conformité : [13] « Et voilà, comme je le disais, la justice » (p. 50) ; [14] « Il avait son petit verre dans toutes les fermes, comme il se doit » (p. 24) ; [15] « [...] la demi-fraîcheur que j'ai maintenant encore comme toutes les femmes soignées et menues » (p. 170). Soit, la conformité d'un énoncé à une source discursive ([13]), d'une situation à une norme ([14]) ou l'inclusion d'un élément dans une classe ([15]⁷). Quand la part de subjectivité impliquée par la mise en rapport croît au détriment du constat objectif, c'est l'effet d'approximation qui s'impose : [16] « Il resta [...] planté devant Thérèse qui était comme morte » (p. 229).

Faute de percevoir ce *continuum* sémantique, l'analyse stylistique risque de ne retenir, de manière aléatoire, que les comparaisons fastueuses, mobiles et/ou poly-isotopiques, qui permettent de commenter des effets de rythme ou de sens. À défaut, on se contenterait volontiers des réalisations humoristiques et réflexives où l'énoncé comparatif problématise sa propre énonciation, en jouant sur la position du paramètre : [17] « Ce mariage, c'est le chef-d'œuvre de Firmin. Il en a fait comme une course à pied. Qui arrivera le premier : le pasteur ou l'enfant ? » (p. 136) ; [18] « Je m'étais dit : "L'ombre est comme le

7 L'idée de comparaison se perd quand *comme* fonctionne comme un simple coordonnant : « Je pouvais regarder tous ces gens-là et me dire des uns comme des autres : "entre mes pattes, vous ne feriez pas long feu [...]" » (p. 306).

paon : elle a des yeux dans ses moindres plumes” » (p. 369) ; [19] « Même propre, et c’est rare, elle est comme un navet. Il y a au moins dix ans qu’elle n’a plus de dent » (p. 38) ; [20] « Voulez-vous que je vous dise ? Eh bien, elle était *contagieuse*. Avec elle on attrapait les bonnes qualités comme on attrape la rougeole » (p. 146).

Envisagée sous l’angle de la performance stylistique, la comparaison repose sur le seul comparant : soit il provoque un effet de surprise, soit il tombe à plat, étant trop attendu. Il ne resterait ensuite qu’à observer la façon dont le texte négocie cet effet de rupture, s’il le prolonge ou le justifie. Ainsi, dans les exemples 17 à 19, le comparant est énoncé avant son paramètre⁸ ; d’où son caractère énigmatique. Dès la phrase suivante, le texte s’empresse de lever cette énigme toute provisoire. Ce dispositif tactique décompose ludiquement les phases de la comparaison, dont le caractère analytique, processuel, est parfois perçu comme un défaut. Dans l’exemple 20, la comparaison s’adosse, de manière ancillaire, à la métaphore dont elle valide après coup la pertinence. Soit la comparaison est appréhendée comme un petit bijou langagier, soit elle est envisagée par le biais des services qu’elle rend à la métaphore. Comment échapper à cette stylistique restreinte, trop rhétorique et trop fonctionnelle ?

LES ENJEUX DU *COMME* COMPARATIF DANS *LES ÂMES FORTES*

Approche poétique et vitaliste

Pourquoi étudier le mot *comme* dans *Les Âmes fortes* ? Cette chronique ne présente guère de somptueux morceaux qui autorisent les analogies poétiques, et dont la description du hêtre de la scierie, dans *Un roi sans divertissement*, fournit l’exemple canonique⁹. Qu’on en juge :

- 8 Dans les exemples 17 à 19, le paramètre, c’est-à-dire l’élément qui motive la comparaison, est énoncé par une phrase autonome. Dans l’exemple 17, le comparant *course à pied* est une métaphore qui a besoin d’être explicitée par la phrase qui suit, telle une glose. Dans les exemples 18 et 19, la subordonnée comparative sature la place de l’attribut, sans que soit mentionnée la qualité qui aurait dû servir de paramètre, lequel se trouve rejeté à droite, dans une phrase distincte, surajoutée.
- 9 Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 38-39.

[21] Le ramage paresseux des courlis, des grives, des rossignols était dans l'air *comme le sucre au fond d'une liqueur*. [...] Les peupliers que le soleil vif taillait à facettes [...] longeaient la route en ronronnant ou en étincelant *comme des chats*. Parfois un aigle tombait du sommet des montagnes *comme une pierre* vers quelque tache de couleur perdue dans les éteules, au-dessus desquelles il freinait subitement en ouvrant ses larges ailes qui claquaient *comme des voiles de barque*. [...] L'épaisseur de l'air chaud où les rayons de soleil se cassaient *comme verre* donnait aux formes de toutes ces choses des contours imprécis et fuyants *comme d'un plomb tombé dans le feu* (avec lequel on va pouvoir faire autre chose que ce que c'était; ce qu'on veut). (p. 177, je souligne.)

[22] [...] je me disais en respirant profond: « Il faut de l'air frais pour l'odeur des buis. » En effet, au bout de cent pas elle était douce-amère *comme une cire de ruche*. Les fayards en mue se frottaient contre le vent *comme des ânes contre les murs*. [...] Je me disais: « Où est le nord? » De ce côté-là le ciel était bleu. Ailleurs, fleuri et éblouissant *comme les lunes sur un tablier de veuve*. (p. 273)

Dans le premier cas, le paysage est vu par les yeux de Mme Numance; dans l'exemple 22, par ceux de Thérèse. Cela ne change rien au régime poétique de la comparaison: les subordonnées sont brèves, presque toujours en position finale; elles ne font l'objet d'aucune expansion. Elles mettent en jeu des comparants prosaïques, tirés du quotidien. Le jeu associatif repose sur le principe de la contiguïté métonymique. Dans le monde de Mme Numance et de Thérèse, il y a des fayards et des ânes, des oiseaux et des carrés de sucre qui fondent dans les tasses. L'analogie consiste à créer un dense réseau de ressemblances entre ces réalités spatialement séparées mais qui cohabitent dans le même espace mental et culturel de référence. En ce sens, l'analogie est un puissant vecteur de cohésion: l'esprit remembre et solidarise ce que les contingences de la vie ont démembré; il puise dans cet inventaire des richesses du monde qu'il s'est constitué par l'expérience. Ainsi fait-il coexister par le discours et dans l'imaginaire ce qui se présente aux sens, dans la vie matérielle, comme épars. L'effet est toujours le même: la

comparaison intensifie le mode d'être du comparé. Inaccessibles, les oiseaux prennent la consistance toute proche d'un goût sucré ; l'aigle lointain revêt la dureté concrète du minéral ; les peupliers s'animent jusqu'à devenir des chats, et les fayards des ânes. Ces échanges incessants de qualités (d'un régime sensoriel à l'autre, d'un règne naturel à l'autre) manifestent la continuité vitale circulant d'un fragment du réel à l'autre, dans un gigantesque système d'échos contenu par le monde (un cosmos) et déployé par l'imaginaire, ravi. L'ennui arrive quand cette féerie cesse d'enchanter ou ne débouche que sur la perception du vide, de l'usure ou de la mort. La grande vertu éthique de ces comparaisons poético-prosaïques est d'unifier la communauté des personnages en faisant valoir les ressources d'une culture populaire, régionale, que le narrataire est prié de s'approprier bien vite, s'il veut participer à cette grande fête de l'imagination : [23] « Elle [...] prit cette main déjà fatiguée de lessives qui sautait vers elle comme un petit oiseau » (p. 162). Qui voit ainsi la scène ? la narratrice (le Contre) ? le personnage à l'origine de l'action (Mme Numance) ? Thérèse ? Les trois. Toutes, elles partagent cette même sensibilité au devenir oiseau de la main, qui s'anime à l'amoureuse pression d'une main bienveillante. À s'en tenir là, à cette poéticité générale de la comparaison gionienne qui doit presque tout au vitalisme post-symboliste¹⁰ dont héritent aussi Proust, Claudel, Colette et tous les grands descripteurs actifs au tournant du siècle, on manquerait ce qui caractérise *Les Âmes fortes*, c'est-à-dire le lien si puissant entre analogie et autorité discursive.

Approche pragmatique

Le degré zéro de la comparaison confronte le discours à ce qui tient lieu de norme des normes dans le monde gionien, c'est-à-dire le réel : [24] « Ça vaut mieux que de se souffler dans les doigts et de battre la semelle en plein air, à neuf kilomètres – comme c'est – en dessous de ce col qui n'est pas précisément un lieu de récréation » (p. 345).

¹⁰ Le vitalisme postule que la conscience humaine a la capacité de ressaisir l'élan vital qui anime les êtres naturels non dotés de conscience, au nom de la solidarité qui unifie tous les aspects du vivant. Le vitalisme offre souvent une représentation anthropomorphe des réalités non humaines.

Comme c'est, c'est comme ça. C'est le triomphe de la certitude : que répliquer à l'âme forte qui sait les choses et sait les dire exactement comme elles sont ? Le fondement le plus sûr du discours, c'est l'aptitude à dire le réel, c'est-à-dire le vrai ; mais l'âme forte ne devient vraiment forte que si elle arrime son discours non plus à ce qui se contente d'être, mais à ce qu'elle a décidé de faire advenir : [25] « [...] on y voyait comme en plein jour rien qu'à cause d'elles [les étoiles] » (p. 58). Un instant, la comparaison effleure l'irréel et menace de faire sombrer le discours : c'est le jour ou c'est la nuit ? Ne pas savoir ce qu'on dit, c'est perdre la face dans cette agora intime, féminine et rurale qu'est la veillée. La face, c'est-à-dire la subjectivité, son paraître, son allure et son allant, tel est là le nerf de la guerre des discours. La narratrice décide que la nuit, sans cesser d'être nuit, produit le même effet que le jour ; sa botte, ce sont les étoiles. La comparaison institue le petit moi parlant comme un régulateur des forces cosmiques. Bref, la comparaison prend des libertés par rapport au réel pour triompher du réel ; elle oblige donc l'auditoire à reconnaître, à saluer, ce tour de force simultanément existentiel et langagier : [26] « J'ai traversé le toit de la serre comme le parquet de ma cuisine, *ni plus ni moins* » (p. 59). Le commentaire autonymique final est un communiqué de victoire. L'âme forte a vécu cela : la transformation magique du toit en parquet, pour les besoins romanesques de l'histoire dont elle est l'héroïne et la narratrice. Il faut être un mouton subjugué pour se contenter d'applaudir à cette mise en scène continue des exploits de l'autre que soi, la rivale. Les interruptions sont l'âme du dialogue, car elles sont la manifestation de cette impétuosité à être dans et par la parole. De celle-ci, on ne peut user que si on exhibe les titres qui y donnent droit. La comparaison est l'un de ses titres : [27] « – Moi j'aime aussi quand on ferre les chevaux : la corne brûlée. – *Aucune comparaison.* Le café quand on ouvre la tirette du brûloir!... » (p. 13¹¹, je souligne). Des goûts et des idées, il faut discuter, car tout se discute quand on est décidé à *ne pas s'en laisser conter*, surtout quand soi-même on raffole de

11 Thérèse dans son premier récit revient à cette sensation de corne brûlée : « Le pays ne sentait que le cheval, le harnais, la graisse de roue, le fer chaud, l'étincelle et la corne brûlée. [...] Ma tête tournait un peu [...] » (p. 65.) Est-ce elle qui interromp sa payse ?

ces histoires ou de ces débats qui divertissent et qui instruisent. Discuter de tout, parce que les idées ne sont que des goûts ; parce que goûts et idées expriment la subjectivité, font sonner ses prétentions. Il suffit donc d'énoncer une ressemblance (*aussi*), de la projeter dans l'espace semi-public de la veillée, pour risquer la contradiction : [28] « – Je ne serai pas comme vous. – Tu seras comme tu pourras. » (p. 52-53.) En voilà du conflit ! Et sans l'épreuve de la guerre, où est la force d'âme ? On se fait la guerre aussi par voie de comparaison ; car la comparaison n'est pas la photographie du réel mais l'initiative d'un esprit qui croit pouvoir aller plus loin que le simple et sûr enregistrement de l'existant. La comparaison est ici catégorisation : ces deux femmes appartiennent-elles oui ou non à la même classe ? Il y a débat, il y a stichomythie : au vouloir impétueux de l'une, l'autre réplique en la renvoyant à son faible pouvoir. Même un compliment peut donner lieu à l'escarmouche : [29] « – Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse. – Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose ? » (p. 349) Est-ce qu'une âme forte autorise quiconque à avoir barre sur elle, fût-ce par le biais flatteur de l'admiration ? Ces mémés provençales ont des points d'honneur d'*hidalgo* espagnols : c'est d'ailleurs ce qui les rend si attachantes.

Rien n'est plus fragile, on le sait, qu'une âme forte, orgueilleuse, consciente (et un peu trop, sans doute) de ce qu'elle est, c'est-à-dire de ce qu'elle a fait, et de ce qu'elle peut encore. Certes, l'âme forte se sent éminemment vivante parmi les vivants : [30] « Comme je suis vivante, je vous le dis : c'est moi qu'elle regardait » (p. 47) ; [31] « C'est moi qui la faisais boire. Comme il y a un Dieu au ciel » (p. 49). La comparaison de conformité, qui confronte en l'occurrence la valeur de vérité de deux énonciations, mesure le discours à l'aune de la conscience que le sujet a de sa propre vie ; et à ce jeu-là, c'est toujours Dieu le plus fort. Pour l'âme forte, Dieu n'est donc que le nom conventionnel et hyperbolique de sa propre prétention à être : quand on est, on est comme Dieu, ou rien. Le génie de Giono situe cette ontologie première en Haute-Provence ; car ce qui donne vie et droit au discours, c'est d'être enté sur l'expérience d'une vivante qui peut témoigner de ce qu'elle dit par ce qu'elle est... Et réciproquement. Or c'est bien le problème : en voulant s'assurer

sur la conscience de l'être vivant qui le tient, le discours oublie que le sujet parlant n'a qu'un accès limité à la vie, ce dont, évidemment, la comparaison, toute lestée d'incertitude, témoigne aussi : [31] « Je vois comme s'il était là : un bel homme, de grandes moustaches » (p. 85) ; [32] « Pendant que Firmin dormait, elle voyait encore Mme Numance comme si elle était là » (p. 155). La locution *comme si* révèle et explicite la part d'auto-intoxication volontaire qu'il y a dans le discours altier de la comparaison : *comme si* feint d'annuler la distance entre le voir réel et le voir imaginaire ; elle donne à la subjectivité imaginante la solidité ontologique de l'existant. Bref, l'imagination prend ses vessies pour des lanternes : [33] « Thérèse leur avait demandé si elle connaissait celle-là. Celle qui était comme ci et comme ça. Mais elle en faisait une telle description qu'il était impossible de la reconnaître » (p. 196). Être *comme ci comme ça*, c'est faire advenir une Mme Numance modelée par le désir. Et le désir n'est pas toujours, tant s'en faut, le réel. L'âme forte veut dominer : elle-même, la vie, les autres ; mais elle veut toujours au-delà de ce qui se peut ; et bien souvent, elle est obligée d'en rabattre. La pudeur de l'âme forte consiste donc à masquer sa défaite en victoire. Mme Numance se fait plumer par sa protégée ? Tant mieux, qu'on lui laisse le champ libre. Thérèse est abandonnée par sa belle protectrice ? Tant mieux, c'est ce qu'elle avait manigancé dès le début. Qui peut croire à ces jolis contes de l'amour propre ? On sait bien comment finissent les Merteuil de ce monde. La comparaison est la figure micro-structurale qui reproduit en mineur la problématique du roman en apprenant, figure après figure, l'art si noble et si nécessaire de la méfiance. *Ne pas s'en laisser conter.*

Le symbole de l'*ego* qui se gonfle, dans le récit, c'est bien sûr le ventre maternel, ce ventre fécond qui crée la vie, et que la prolifique et prolétaire Thérèse oppose orgueilleusement à la froide majesté de la femme qu'on suppose stérile, ce dandy femelle qu'est Mme Numance aux yeux de loup. Loup, mais non louve. Or voilà comment ce ventre égotiste est successivement décrit : [34] « Elle est comme une barrique » (p. 136) ; [35] « Il [le ventre de Thérèse] relevait mes robes comme quelqu'un qui va sortir de dessous un rideau » (p. 325) ; [36] « Mon ventre devenait comme un chaudron à cuire la pâtée des porcs » (p. 330). Dans

l'exemple 34, c'est le Contre qui parle. Certes, Thérèse n'est pas une barrique, mais c'est l'idée adventice qui s'impose dès qu'on veut rendre compte du réel. C'est le premier degré de l'orgueil : imposer une vision du monde en lieu et place d'une simple observation. La vision s'autorise bien sûr du réel à peindre (car quand la vie exagère, il faut exagérer aussi, en ce sens, l'hyperbole est au cœur d'une poétique vitaliste), mais surtout de l'*èthos* du peintre, de cette énergie qu'il revendique et qui le rend apte à peindre. Dans les exemples 35 et 36, le sujet se met directement en scène ; la comparaison atteint le second et ultime degré de l'orgueil. La différence syntaxique (comparaison mobile, détachable, dans l'exemple 35 ou comparaison en fonction d'attribut en 36) n'y change rien : la comparaison imageante s'émancipe du stéréotype qui limite l'expansion de l'orgueil par le recours à la convention. En 35, la comparaison transforme le ventre qui saille sous la robe en un lever de rideau théâtral : théâtre de la vie complaisamment offert et dont Thérèse, qui n'en est en réalité que le site, devient l'agent. C'est en cela que la comparaison relève de l'outrance imaginaire. Dans l'exemple 36, la comparaison assume le grotesque carnavalesque : s'impose l'image de la monstruosité dans l'abondance, de la difformité comme signe de plénitude. Toutes les deux sont empreintes d'un indice métadiscursif : l'énoncé analogique a conscience d'ajouter au réel un surplus, une surréalité, ce qu'il traduit par le recours à la temporalité de l'imminence (*quelqu'un qui va sortir, devenait*), comme si la parole, précédant l'acte, en hâtait l'accomplissement. Face à tant de séduction, une fois encore, la prudence s'impose : il ne faut pas s'en laisser conter, c'est la morale des *Âmes fortes*.

RELEVÉ COMMENTÉ DE QUELQUES FORMES

La problématique stylistique qui permettrait de rendre compte des diverses formes de *comme* comparatif pourrait bien être celle-là : tout entier immergés dans l'art de Giono, lui-même écartelé entre le goût du secret, de l'implicite, du demi-mot, du clair obscur, qui est le gage de la finesse classique, et le goût inverse pour la dépense, l'ostentation, la magnificence, qui atteste d'une générosité baroque, les *comme*

comparatifs se déploient sur l'axe esthétique qui va de la transparence à la saillance, c'est-à-dire de la comparaison incolore ou non imageante, mais qui fait penser, à la comparaison imageante, qui charme, et fait elle aussi penser, mais autrement.

La comparaison incolore : petits effets, gros enjeux

246

Comme : de ce morphème, Bélise penserait qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros ; et elle n'aurait pas tort. Pour s'en convaincre, l'herméneute a la tâche presque trop facile : [37] « Comment aimerais-tu être habillée ? – Comme vous », répondit Thérèse » (p. 185) ; [38] « Je la connaissais comme si je l'avais faite » (p. 326 : Thérèse à propos de Mme Numance). Entre ces deux comparaisons qui ne paient pas de mine se tient tout l'arc psychologique de Thérèse, qui va de la petite paysanne fascinée à la créatrice d'une dramaturgie luciférienne. Qui est Thérèse ? *Comme* dit exactement le vertige de l'identité approchée : si x est comme y, c'est que x n'est pas y ; cet écart suscite la subjectivité, celle qui mesure ou évalue la distance, aussi bien que celle qui habite ou comble la faille par l'imaginaire et le désir. *Être comme* : est-ce l'expression de l'élan vital et du désir ou le signe infamant de la tare bovaryste ? Faut-il trancher ? [39] « Cet affût donnait à Thérèse le bonheur le plus vif. Elle tenait dans sa main gauche les plis de son tablier de ménagère comme là-bas madame Numance tenait l'ampleur de son amazone. » (p. 202) De l'exemple 37 à 39, on passe de la comparaison incolore à la comparaison qui peint et qui montre. Mais l'idée est la même : lorsque le tablier devient amazone sans cesser d'être un simple tablier, quand l'abîme des conditions sociales est à la fois révélé puis nié par la conscience, il y a liberté et aliénation, souveraineté et entrave. En décrivant « l'affût » de l'amante chasseresse, le texte oblige les flaubertiens que nous sommes à ce tour de force : en Thérèse, il faut imaginer Emma heureuse.

Même confronté à la comparaison la plus terne, le stylisticien doit se rendre sensible à ce travail de la pensée qui s'implique dans le mot *comme* et dont l'exemple qui suit donne une belle illustration : [40] « Elle esquivait comme sans y penser ou, plutôt, comme si elle était tout le temps sur ses gardes ; comme si elle ne cessait jamais d'y penser » (p. 340). Palinodie ? La pensée ne sait plus comment approcher ce réel,

et elle procède par petites touches successives, quitte à se contredire, comme se contredisent les récits successifs de Thérèse et du Contre, comme se contredisent aussi les quatre Évangiles, qui donnent du Christ des images si diverses. Mais qui, à part Socrate, peut penser que la contradiction n'est pas la voie royale que les âmes fortes empruntent dans leur quête ou leur épuisement de la vérité? Quand on pense sans cesse à quelque chose, c'est *comme si* on avait cessé d'y penser; on est devenu son idée fixe; on est hanté; c'est parfaitement contradictoire, et c'est parfaitement exact. On comprend ce qui sauve la comparaison incolore (mais non insipide) du risque de la fadeur et de la banalité. C'est son immersion dans un contexte. De ce point de vue, la comparaison de Giono ressemble à la gelée du fameux bœuf mode de Françoise, dans la *Recherche*: ce *comme* idéalement gélatineux s'imprègne de tous les sucs du récit. Donnons deux exemples. Le premier porte sur la locution figée *comme par hasard*: [41] « Qu'est-ce qu'il vient faire? Comme par hasard, s'occuper des bestiaux » (p. 41); [42] « On dit que le hasard fait bien les choses; je n'en sais rien; ce que je sais c'est qu'il en fait de drôles » (p. 144). On n'y prête guère attention à ce *comme par hasard* si passe-partout. On le dit très souvent sans penser à ce qu'on dit. De ce point de vue, un grand texte littéraire oblige à retrouver dans les mots de la tribu le trésor que la tribu y a déposé et dont elle-même ne se souvient plus. La narratrice des exploits de ce prédateur qu'est Le Blond en est persuadée: le hasard n'existe pas. Le Blond tombe à pic parce qu'il a acheté le médecin et qu'il dispose de ce levier moderne du pouvoir: l'information, le délit d'initié. *Les Âmes fortes* plaident en faveur d'une épistémologie paranoïaque: puisque tout a du sens, tout a donc un sens maléfique. Mais cette thèse qui fait frissonner (ce en quoi elle est romanesque) est indéfendable, malgré les quelques succès éclatants qu'on peut attribuer à son pouvoir explicatif. Il faut donc affirmer la thèse sans l'affirmer, la suggérer, et c'est le mirage ou le miracle du *comme*. Les interprétations ironiques se superposent: est naïve (donc cible de l'ironie) celle qui croira au hasard; est aussi digne d'ironie celle qui croit qu'il n'est pas de hasard, et qui érige cette absence en vérité dogmatique. Est au-dessus de l'ironie l'âme forte qui se moque des thèses générales (hasard ou pas hasard), et qui se moque de la vérité, et qui contemple, rassise, toute à

son plaisir, telle la muse panoptique d'Homère, le jeu de cette force, nommons-la *hasard*, et qui *en fait de drôles*. Pour Giono, comme pour Proust, il n'y a rien de mieux que la position de l'artiste : voir à distance et créer à partir de cette distance les formules qui l'expriment, telles ce *comme par hasard*. Autrement dit, agir en s'étant retiré de l'action.

L'autre exemple tient à l'expression *comme ça*. Rien qui fasse moins « figure de style » que l'association de ces deux morphèmes. Et pourtant : [43] « Alors qu'est-ce qu'elle faisait chez le notaire, il y a trois mois avec un nez long comme ça ? » (p. 38) Degré zéro de la comparaison, avon-nous dit, que celle qui renvoie le signe à la pure désignation du réel. Point n'est besoin d'imaginer un geste pour impliquer le corps et le cœur du locuteur dans son énoncé. La comparaison s'achève dans l'épuisement d'un langage qui montre la stricte coïncidence entre ce que *je dis* et ce qui est. Le sujet devient le centre du discours, donc du monde : « Cette corde, grosse comme mon poignet [...] » (p. 45) dit une des narratrices. Ces comparaisons sont de vrais marqueurs d'oralité ; elles invitent à croire à une voix qui *dirait* le texte : car l'oralité a sur l'écrit le charme de tout ce qui s'indexe à un surcroît de présence, à une exaltation du corps. Or *comme ça* n'est pas seulement un comble de l'égotisme bavard : c'est aussi un outil très efficace de catégorisation partagée/partageable : [44] « Passé un temps où si j'avais bu un café comme ça, j'aurais eu des palpitations de cœur » (p. 11) ; [45] « Une femme ne peut pas rester seule dans un endroit comme ça » (p. 38) ; [46] « [...] et, dans des occasions comme ça, on ne discute pas » (p. 41¹²). *Un café comme ça*, c'est celui qui est bu par la narratrice et que chacune des auditrices peut voir, goûter ; mais c'est aussi un type, un standard, un parangon : le bonheur consiste à hausser l'expérience en train de se vivre au statut d'une généralité à inscrire dans le marbre précaire de la parole. Ainsi, l'observation se leste du poids de cette vérité universelle qu'on va proposer ou imposer aux autres : à la fois passionnément sienne et passionnément générale, cette vérité mérite qu'on se batte pour elle, gratuitement, par jeu. La locutrice pense à partir de ce qu'elle vit : elle unifie les ordres de l'action et de la réflexion : elle est déjà une artiste, mais une artiste sans œuvre, qui se fiche

12 Il s'agit du deuil.

de faire œuvre, une artiste populaire et féminine et aristocratiquement désinvolte : le plaisir de l'œuvre éphémère, sans labeur, le plaisir de la parole lui suffisent.

Au *ça* déictique, on peut opposer le *ça* endophorique, qui réfère à du déjà énoncé ; mais les deux valeurs se superposent souvent : [47] « Enfin, ça s'est réglé comme ça » (p. 16) ; [48] « Moi c'est à de petites choses comme ça que je me faisais mon opinion » (p. 97) ; [49] « Il était comme ça ton Firmin. – Je sais. C'est lui craché. » (p. 135). L'exemple 49 est particulièrement significatif : présentant un caractère conclusif, la comparaison de conformité identifie le discours et le réel, ce que valide Thérèse, bon prince. L'âme forte n'est pas égocentrique au point de ne pas savoir reconnaître avec simplicité les mérites de l'autre, puisque de cette reconnaissance elle peut tirer un surcroît d'estime et de jouissance d'elle-même. Le *ça* qui suit est quant à lui nettement cataphorique : [50] « C'est malheureux à dire mais c'est comme ça : si on est trop bonne on est volée » (p. 46). Il n'est encore question à ce moment du roman que de ridicules et homériques disputes d'héritage entre deux sœurs, Marie et Rose. Dans cette dernière, on peut être tenté de reconnaître le Contre : même verve, même aplomb, même rouerie. Je suis sensible pour ma part au fait que la comparaison suit le *mais* qui inverse la conséquence prévisible de la proposition précédente. Autrement dit, s'il y a du malheur à vivre (c'est-à-dire à subir) l'injustice, il n'y en a plus du tout à la dire ; la comparaison de conformité a la vertu d'une assumption ou d'une sublimation du réel. En ce sens, dire, c'est faire, ou plus exactement, c'est faire passer le réel au second rang pour redonner la première place au sujet parlant. *Ego loquor*.

La comparaison esthétisée : affects, effets, enjeux

A priori, voilà des comparaisons dont on ne peut pas craindre qu'elles nous « prennent la tête », comme le disent si bien les jeunes gens, tant l'effet est immédiat et sensible, tant elles sollicitent naïvement l'affect ! La comparaison tend à donner à l'idée ou au sentiment, ces réalités invisibles, mais non immatérielles, la densité d'un corps physique : [51] « [...] son cœur lui faisait mal comme un doigt sur lequel on vient de frapper un coup de marteau [...] » (p. 169) ; [52] « Quand elle pense à

cela, elle est comme du miel d'été » (p. 174) ; [53] « "Elle est si froide", se disait Thérèse qui prenait la timidité des sentiments nobles pour de la froideur, "elle est si froide, je l'ai vue bouillir comme du lait!" » (p. 207) Il s'agit de lester la vie intérieure de cette consistance qui auréole les choses concrètes, celles dont tout le monde s'accorde à dire qu'elles existent. En cela, la comparaison montre la prise qu'un sujet inquiet se donne sur ce qu'il ressent et dont il n'est jamais sûr que cela corresponde effectivement à une vérité certaine. Le sujet se rassure, se berce avec les mots, comme cet ancien admirateur de Thérèse :

[54] Quelqu'un qui l'a bien connue à ce moment-là me disait : « Elle était belle comme ce marteau, vois-tu ! » Et il me montrait le marteau dont il faisait usage depuis vingt ans (c'était un cordonnier, un marteau dont le manche était d'un bois doux comme du satin depuis le temps qu'il le maniait), dont le fer si souvent frappé étincelait comme de l'or blanc. (p. 340)

Même une critique qui se veut structurale ne dédaignera pas de rappeler que le père tant aimé de Jean le Bleu était cordonnier ; cet homme aimant ou désirant Thérèse enchaîne les comparaisons qui créent une circularité entre le monde du travail masculin et les douceurs de l'éros. Pour dire la beauté idéale, il faut s'en remettre à la beauté matérielle du quotidien, comme si, de proche en proche, un seul flux de bienveillante vénusté savait unir, par la sensation tactile, toutes les manifestations émanant de la même essence du Beau.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la poétique des comparaisons hyperboliques stéréotypées, toutes paraphrasables par un énoncé actualisant une marque de haut degré : [55] « Je suis tranquille comme une jarre d'huile » (p. 11) ; [56] « [...] content de lui comme s'il avait attrapé la lune avec ses dents » (p. 305) ; [57] « Il [...] se mettait à souffler là-dedans comme un bœuf » (p. 27) ; [58] « Et je te regarde comme je n'aurais pas aimé être regardée » (p. 62) ; [59] « [...] ils avaient allumé la lampe, on les voyait très bien, comme au théâtre » (p. 89). Le texte est truffé de ces énoncés, dont certains sont récurrents : « heureux comme un roi » tient (qui s'en étonnera ?) le pompon (p. 183, 271, 224, 277, 319), mais on trouve aussi « sale comme un peigne » (p. 204, 296), « bon

comme le pain » (p. 168, 301) ou « bête comme ses pieds » (p. 50, 298). Ces émanations de la créativité populaire affluent sans cesse pour animer le texte d'un enjouement qui fait son charme. Le coup est double : la locutrice fait valoir son discours en signalant qu'elle parle de choses notables, sortant de l'ordinaire ; mais elle se fait valoir en montrant son aptitude à choisir la bonne expression, celle qui peint la situation de chacun avec les mots de tous. Ces comparaisons ne sont pas baroques ; foin de l'adynaton ! Il ne s'agit pas de forcer la nature des choses décrites, mais au contraire de référer un fragment du réel à l'élément qui est juste au-dessus de lui dans une échelle conventionnelle des valeurs (qu'elles soient physiques ou morales) : [60] « Il avait des poings comme des melons » (p. 281) ; [61] « Elle n'a pas bougé. Elle est comme une souche » (p. 18) ; [62] « [...] bel homme, robuste, et gentil comme une fille » (p. 55).

Le schéma simple de ces comparaisons permet des variations, qui peuvent affecter soit le comparant (ex. 63 à 66) soit le comparé (ex. 67 et 68) : [63] « C'était dans une ruelle rouge comme une tranche de pastèque » (p. 296) ; [64] « Madame Numance remercia mais devint rouge comme une pivoine » (p. 214) ; [65] « Elle s'est jetée sur le lit comme une tigresse ! » (p. 48) ; [66] « [...] si le sort vous était contraire, elle se jetterait sur le sort comme une lionne » (p. 138) ; [67] « [...] il a sauté sur moi comme un chien sur un os » (p. 204) ; [68] « Des fois je lui donnais ce qu'il voulait, mais comme un os à un chien » (p. 298). Ces comparaisons rendent hommage à la plasticité du langage : avec deux concepts (un os, un chien), on construit une situation (donner un os à un chien) que l'on adapte ensuite à toutes les situations qui s'y prêtent : Thérèse manquant d'être violée par un rustaud (ex. 67) ou Thérèse remplissant son devoir conjugal (ex. 68).

De même, il y a tant de façon d'être raide ! C'est à ce nuancier des réalités que rend hommage un signe unique et polysème : [69] « J'étais raide comme un bâton » (p. 21) ; [70] « [...] mon Firmin faisait le cocardier et il marchait raide comme un manche à balai » (p. 65) ; [71] « Il était raide comme la justice » (p. 295). *Raide* est la femme prête à se défendre contre les coups d'un mari irrité ; *raide* est l'homme humble qui s'est trouvé un motif de fierté ; *raide* est le cadavre d'un libidineux mourant dans les

bras de sa maîtresse, et passant, Justice oblige, d'une raideur à l'autre ! La comparaison hyperbolique se nourrit d'une sorte d'Encyclopédie populaire, universelle en ses savoirs et ses curiosités, et qui ne dédaigne pas de relever ses observations d'un petit grain de sel. Le texte peut aussi extraire son comparé de la situation narrative qui enchâsse l'analogie, en faisant fond sur le principe de motivation métonymique : [72] « Il en devint sot comme une bûche » (p. 309). La comparaison est d'autant mieux choisie qu'il s'agit d'un forestier travaillant à l'essartage d'une clairière. Mais ce jeu reste assez rudimentaire. La comparaison ne se dégage vraiment du stéréotype que lorsqu'on passe de la quantité, de l'évaluation constative, à la notation impressive : [73] « [...] quelques jours d'hiver roux comme des renards [...] » (p. 210) ; [74] « [...] la saison était particulièrement belle ; les jours roux comme des abricots ; [...] » (p. 238-239).

Il faudrait aussi faire droit à la comparaison humoristique ou ironique, celle qui tire des effets humoristiques du décalage entre comparé et comparant, et qui peut verser dans une satire quelque peu corrigée par la bienveillance : [75] « Elle se mit à aimer follement madame Numance comme les ramoneurs aiment les choux à la crème en regardant la devanture des pâtisseries » (p. 204) ; [76] « Il ne peut pas se promener avec son acte de propriété sur le chapeau comme un numéro de conscrit » (p. 159) ; [77] « On savourait les gendarmes, les sangles et le plateau perdu dans les montagnes comme des bonbons » (p. 335).

Ces trois comparaisons ne visent que des formes naïves et presque inoffensives du désir (ex. 75 et 77) ou de l'amour-propre (ex. 76) : les personnages ainsi raillés n'ont pas conscience de leur ridicule et ne songeraient pas à argumenter en faveur de leur conduite. Plus incisive est la comparaison ironique qui attaque l'imposture : [78] « Il parla de l'amour comme peuvent en parler ceux qui suivent les voix de Dieu » (p. 187). La comparaison repose sur une inférence, qu'on dégage du contexte : le pasteur parle de l'amour comme quelqu'un qui n'y comprend rien. Cette arrogance de l'ignorant qui croit atteindre le réel quand il nage dans l'irréel s'oppose au réalisme de madame Numance et de Thérèse qui, elles au moins, connaissent l'amour (et ses ambiguïtés) pour les avoir vécues : [79] « « Je n'ai pas perdu la tête, se

disait-elle. Pourquoi Dieu parlerait-il par la bouche du pasteur plutôt que par la mienne, puisque j'ai eu le sang-froid de regarder les choses en face?" » (p. 215). On le voit : sans cesse la comparaison reconduit à la problématique de la force d'âme, à cet orgueil de l'esprit fort, parfois légitime, et parfois moins.

On terminera cette section sur les comparaisons saillantes en évoquant le caractère structurant, du point de vue de la composition d'un texte éclaté en plusieurs récits, de certaines comparaisons récurrentes. Commençons par un exemple comique qui montre comment la comparaison récurrente vaut non seulement pour elle-même, mais en ce qu'elle sollicite la mémoire du lecteur et la fait coïncider avec la durée fictive du récit : [80] « Et que je t'y repince à t'installer dans leur fauteuil comme une duchesse ! » (p. 152) ; [81] « Au bon soleil, dans l'abri du talus, Thérèse était installée dans sa grossesse comme dans un fauteuil » (p. 193) ; [82] « [...] elle a le génie du *bout des fesses*. Elle s'assoit tellement sur le bout des fesses qu'on insiste : "Asseyez-vous bien, mettez-vous à votre aise" » (p. 138). Les comparaisons des exemples 80 et 81 trouvent leur source dans un fragment antécédent (ex. 82). La figure microstructurale, se déployant dans les limites de la phrase, contribue par sa répétition à cet incessant travail de remembrement du récit voulu par le texte. Ce détail du « *bout des fesses* » permet de mesurer la distorsion entre les phases successives d'une stratégie d'ascension sociale, entreprise cohérente fondée sur la dissimulation, et la prise en charge narrative de ces épisodes par des « parleuses » emportées par leurs passions et peu soucieuses de cohérence chronologique. Ainsi, dans l'exemple 80, Thérèse, comédienne manipulée par son metteur en scène de concubin, est *déjà* chez les Numance, alors que dans l'exemple 81, elle est *encore* sur les routes de Châtillon, tâchant d'appâter le bourgeois pitoyable. Plus décisifs encore, ces deux exemples : [83] « Elle sait, elle a vu que cette petite fille, tous les matins trotte comme un furet sur les traces de ce qu'elle aime » (p. 174) ; [84] « "Je suis heureuse comme un furet devant le clapier." Ça, mes enfants, c'était une découverte ! [...] J'étais heureuse d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner ; et d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi » (p. 316).

Le premier exemple émane de la narration du Contre; ce récit tend à donner le beau rôle à Mme Numance, sorte de divinité omnisciente, consentant souverainement à sa ruine par une sorte de passion de la perte. Dans cette posture, il entre à la fois l'orgueil de mépriser ce à quoi les autres tiennent, et la résignation d'une femme vieillie, qui trouve là l'occasion de faire une belle fin, digne d'elle et de son amour pour Thérèse. Dans ce contexte, l'analogie avec le furet ne saurait inquiéter le lecteur : Mme Numance n'est-elle pas un loup ? C'est elle la reine des prédatrices, même s'il s'agit d'une prédation sublime, qui veut tout donner à celle qu'elle aime, hormis, bien sûr, son orgueil et sa liberté : Mme Numance est une âme forte. L'exemple 84 fascine parce qu'il reprend le même matériel lexical et en inverse du tout au tout la signification, mettant ainsi en abyme le ressort fondamental du roman : cette fois, c'est Thérèse qui parle et qui se représente elle-même comme un furet. Mais justement, à ce stade de l'histoire, Thérèse ne peut parler d'elle-même qu'en « reprenant », sur le mode de la subversion, les paroles d'une autre (le Contre) dites à propos d'une autre : Mme Numance. N'est-ce pas ce qui explique la tragédie de Thérèse, et qui explique aussi sa fierté un peu ombrageuse ? Thérèse ne sera jamais que la *seconde*, celle qui vient après coup, une fois que le texte a fixé à jamais dans l'esprit du lecteur l'image sublime d'une héroïque Mme Numance, qui sait échapper à Thérèse, et choisit librement l'heure et le moment de sa sortie de la scène. Mme Numance aime Thérèse : mais que vaut cet amour, aux yeux de l'aimé, que ne valide pas, hélas, la dépendance de l'aimant ? Que ce soit dans l'amour ou la haine, Thérèse n'est-elle pas à jamais prisonnière d'un modèle qu'elle cherche à imiter sans jamais pouvoir le surpasser ? N'est-ce pas d'ailleurs le destin des anges révoltés, dans la théologie chrétienne ?

Revenons, pour finir, à la comparaison qui ouvre le texte et dont la saveur m'a décidé à entreprendre cette étude : [85] « Ce ne sont plus que les nerfs qui te tiennent ; s'ils te lâchent tu tomberas comme un sac de cuillers » (p. 7). Cette image, si bien choisie par Giono pour ouvrir le bal des comparaisons, n'a-t-elle pas toutes les qualités qui en font un objet digne d'être aimé ? Elle est orale ; elle est concrète ;

elle parle à l'imagination : les os du squelette, lâchés par les nerfs, sont censés faire en tombant le bruit métallique des cuillers. Cette trouvaille paraît toute simple, et elle l'est, mais si l'on veut la décrire, on s'aperçoit qu'elle implique une très grande élaboration conceptuelle et langagière, que tentent de cerner les notions complémentaires d'*analogie* et de *comparaison*. Non contente de susciter la voix qui l'énonce, cette comparaison s'inscrit dans une temporalité discursive qu'elle contribue à rythmer : très vite au cours de la veillée, il sera à nouveau question de cuillers à café, « roulées dans du papier fou » (p. 11), et on retrouve nos « cuillères à café » lors de la dispute des deux sœurs, Marie et Rose, au chevet de leur mère agonisante (p. 50). Que dire de plus ? La comparaison a l'art de ne pas se faire oublier sans cependant abuser de son statut de figure ; plus discrète, elle est parfois plus attachante que la métaphore ; ondoyante, elle est comme le furet que veut être Thérèse : elle se coule dans les plis du texte, elle apparaît ici, revient là-bas, et ses métamorphoses successives finissent par porter l'empreinte de l'art du romancier Giono.

TROPES ÉNONCIATIFS ET MYTHOMANIE.
L'ÉNALLAGE DANS *LES ÂMES FORTES*

Sophie Milcent-Lawson

Elle n'était plus Thérèse ;
elle était madame Numance.

Jean Giono, *Les Âmes fortes*, p. 192¹.

Le projet initial des *Âmes fortes* était de faire s'affronter deux versions incompatibles des mêmes faits, opposant la version mensongère de Thérèse et celle d'une contradictrice², veilleuse anonyme, que Giono appelle donc « le Contre » dans ses carnets, et même parfois le « vrai »³. Si le romancier renonce rapidement à ce simple dédoublement contradictoire au profit d'une structure plus complexe où vrai et faux deviennent indiscernables, Thérèse n'en demeure pas moins d'abord une menteuse et une mythomane, ainsi que le confirment diverses notes du carnet de travail de Giono :

C'est la vraie Madame N. que Th. aurait voulu être (ça on doit le sentir fortement) et elle aurait voulu que Firmin soit M. Numance. Voilà la vie qu'elle aurait voulu *de là son invention* qui doit être à mesure

- 1 Toutes les références au texte des *Âmes fortes* renvoient à l'édition suivante : Jean Giono, *Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972. Dans toutes les citations, sauf indication contraire, nous soulignons.
- 2 Voir Jean Giono, Carnet de travail des *Âmes fortes* (*Op. 28/Op. 31*, f° 46r) : « Le vrai et le faux en train de se battre comme des chiens autour d'un panier d'os » (cité dans la notice des *Âmes fortes*, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 vol., 1971-1983, t. V, p. 1053). Les carnets de Giono sur *Les Âmes fortes* viennent de faire l'objet d'une publication : « Carnets de travail des *Âmes fortes* », texte établi par Christian Morzewski, *Revue Giono*, 9, 2016, p 64-137.
- 3 Voir notice des *Âmes fortes*, *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. V, p. 1015-1016.

qu'elle monte de plus en plus belle sainte *pendant que la vérité plonge aux abîmes*⁴.

Pour rendre compte de la prégnance de son imaginaire dans l'âme de Thérèse, le texte recourt à un dispositif énonciatif propre à représenter ses pensées et ses actes imaginaires comme s'ils appartenaient à la réalité référentielle du récit. Ces tropes énonciatifs s'inscrivent au cœur de la poétique d'un texte dont le projet repose sur la capacité de l'héroïne à projeter ses rêves dans la réalité, actualisant au plan linguistique la définition même de l'âme forte :

258

Thérèse était une âme forte. [...] clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve; pas pour la réalité. Ce qui faisait la force de son âme c'est qu'elle avait, une fois pour toutes, trouvé une marche à suivre. Séduite par une passion, *elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité.* (p. 349-350)

On s'intéressera d'abord aux énellages de personne qui affectent les pronoms personnels sujets. S'y manifestent l'identification de la jeune mythomane à Mme Numance, par la substitution d'un *je* au *elle* attendu, ou encore la dualité d'une Thérèse au moi scindé en un *je* et un *tu*. Le second temps de l'étude se consacrera à l'analyse des énellages temporelles-modales qui actualisent fictivement un irréel imaginé.

4 Carnet de travail des *Âmes fortes* (Op. 28/Op. 31, f° 45r), cité *ibid.*, p. 1014.

[...] l'énallage est une chimère inventée par les Grammatistes qui n'ont pas su analyser les phrases usuelles.

Nicolas Beauzée⁵.

Selon Pierre Fontanier, l'énallage consiste en l'« échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne contre un autre temps, un autre nombre ou une autre personne ⁶. » Michèle Aquien reformule le concept d'échange en termes d'écart et de substitution : « figure de construction fondée sur un phénomène d'écart par substitution des morphèmes de personne, de temps, de mode, de nombre ou de genre⁷. » L'énallage « est donc un trope grammatical », conclut Catherine Fromilhague, qui ajoute : « Le déplacement logique qui la fonde a pour principe la manipulation du cadre énonciatif, qu'il soit temporel, personnel ou spatial »⁸. Les définitions contemporaines soulignent la dimension énonciative de la figure⁹. Catherine Kerbrat-Orecchioni l'affirme plus nettement encore :

Les énéallages sont classés¹⁰ par Fontanier dans la rubrique « Figures du discours autres que les tropes », sans doute à cause du caractère syntaxique de leur support signifiant. Mais ce sont pour nous des tropes, qu'il s'agisse des énéallages temporels ou des énéallages de personne, qui sont lexicalisés à des degrés divers (emploi du « vous » « de politesse », du « nous » « de majesté » ou « de modestie », d'un « je » ou d'un « nous »

- 5 Nicolas Beauzée, « Subjonctif », dans Denis Diderot, Jean Le Rond D'Alembert et Jean-Baptiste Robinet, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Pellet, 1778, t. 31, p. 831.
- 6 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821), éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 293.
- 7 Michèle Aquien *Dictionnaire de poétique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1993, p. 123.
- 8 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 71.
- 9 Voir aussi Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992, p. 130-131.
- 10 Bien que le mot *énéallage*, issu d'un nom féminin grec, soit du genre féminin, on le trouve fréquemment employé au masculin.

dénotant l'allocutaire, d'un « tu » valant pour un « on », d'un « il » valant pour un « tu » ou un « je » etc. [...] En tant qu'ils investissent des unités déictiques, les énallages relèvent de la pragmatique énonciative. Ils peuvent également pour la plupart être regroupés sous le label des « tropes pragmatiques »¹¹.

N'en déplaise à l'avertissement railleur de Beauzée¹², le texte de Giono présente, outre des énallages lexicalisées, des occurrences proprement figurales et riches d'effets de sens¹³. Nous procéderons à l'examen des phénomènes énonciatifs liés à l'énallage en infléchissant l'approche rhétorique traditionnelle qui conçoit la figure comme une simple substitution grammaticale, par une prise en compte de la dimension pragmatique de la figure en contexte, suivant la voie ouverte par les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni et de Catherine Détrie¹⁴. Notre étude se situe dans le cadre de l'analyse pragma-énonciative des figures impulsée par les propositions d'Alain Rabatel¹⁵.

Figure peu étudiée, l'énallage est étonnamment absente de l'ouvrage de Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures*¹⁶. L'énallage de personne,

- 11 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 107. Voir aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 3^e éd., 1997, p. 62-66.
- 12 Le procès de l'énallage est ancien. Pour un historique de la notion, voir Geneviève Clérico, « Rhétorique et syntaxe. Une figure chimérique : l'énallage », *Histoire. Épistémologie. Langage*, 1/2, 1979, p. 3-25. L'enjeu des débats repose sur une certaine conception de la langue qui fige les catégories dans un fonctionnement syntaxique unique et préfère à une lecture en termes de changements de valeur, une interprétation en termes d'ellipse. Voir l'analyse qu'en donne G. Clérico, p. 12.
- 13 Si les énallages lexicalisées telles celles citées plus haut par Catherine Kerbrat-Orecchioni peuvent être considérées comme des « phrases usuelles » et non comme des figures méritant un étiquetage rhétorique que Beauzée considère comme pédantesque et superflu, il existe, comme pour toutes les figures, un *continuum* entre tours relevant de la langue, et usages déviants originaux lorsqu'un locuteur ou un auteur s'empare d'une forme pour lui accorder une plus-value stylistique et sémantique, lui conférant un statut de figure vive.
- 14 Catherine Détrie, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. Alain Rabatel, décembre 2008, p. 89-104.
- 15 Alain Rabatel, « Figures et point de vue en confrontation », *ibid.*, p. 21-36.
- 16 Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005. L'énallage est aussi absente de son petit opus sur *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1998.

substitution à une forme pronominale attendue d'une autre qui en prend toutefois la valeur (*tu* mis pour *je*, *je* mis pour *elle*, etc.), engage une représentation du sujet parlant et interroge les questions d'identité, le locuteur se glissant temporairement à la place d'un autrui éventuellement conçu comme *alter ego*. L'énallage pronominal est dès lors le siège d'opérations mentales et psychologiques qui en font une entrée féconde pour explorer la représentation linguistique du personnage de Thérèse.

Tu générique ?

Très fréquent dans le discours oral, destiné à associer plus étroitement l'allocutaire au propos, et relevant à ce titre de la fonction phatique, cet emploi du *tu* interpelle le partenaire de l'échange verbal et l'englobe dans l'énonciation :

[1] Tu aurais eu cent bras tu les occupais tous. (p. 78)

Ces cas sont en général interprétés en termes de *tu* indéfini ou générique, recouvrant une valeur très ouverte, équivalente à peu de choses près à un *on* omniperso-nnel. Ils dessinent une subjectivité diffuse (*vs* l'objectivité construite par le *on*), sans rupture avec les autres coénonciateurs : *tu*, c'est moi, ou toi, ou vous, ou nous.

Sans être dépourvu de toute valeur généralisante, les *tu* auxquels recourt Thérèse masquent en réalité le plus souvent un *je*. Elle fait part d'une expérience personnelle en l'élargissant à toute personne susceptible de la partager : ce *tu* « est un je partiel [...] qui s'élargit aux autres¹⁷ ». Ces emplois soulignent ainsi l'appartenance à une même communauté de villageoises issues du petit peuple des domestiques et employés, les veilleuses pouvant aisément s'imaginer, comme Thérèse, à la place des filles d'auberge :

[2] [...] dès que *tu* avais mis le pied dans le petit escalier noir et refermé la porte, *tu* étais seule. *Tu* descendais en comptant vingt-six marches. Et puis *te* voilà. C'étaient des voûtes qui engouffraient toute la diligence de Valence [...]. (p. 76)

17 C. Détrie, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », art. cit., p. 98.

[3]Après ça, naturellement, *tes* clients descendaient, *tu* les faisais déjeuner. [...] *Tu* n'avais pas encore tourné les talons qu'à six heures *tu* entendais corner l'arrivée de la grande voiture de Valence. Alors là, c'était le grand branle-bas. Normalement, *tu* devais avoir *ton* tablier blanc et *ton* bonnet, et tirée à quatre épingles. (p. 78)

[4] Au bout du couloir, ça tournait à droite. *Tu* avais un petit endroit obscur où il fallait *te* méfier. C'était là que toutes les nouvelles cassaient un plateau d'assiettes. Il y avait une marche dans le noir. *Tu* suivais en mettant *ta* main contre le mur et *tu* arrivais à une porte. Et là, c'était la cuisine. (p. 84)

L'allocutaire direct – les veilleuses auxquelles s'adresse Thérèse locutrice –, et les allocutaires additionnels que sont les lecteurs se sentent interpellés par ces *tu* qui facilitent l'identification empathique et la projection imaginaire.

Mais au-delà de la connivence énonciative établie par ces procédés propres aux techniques de *conteur*¹⁸, il est permis de déceler un véritable penchant, chez Thérèse, à l'identification imaginaire. Si le *tu* marque normalement une altérité face au *je*, dans ces emplois particuliers il revêt une valeur inclusive du *je*, dans une projection fantasmée du moi dans un autre. Dans la citation suivante, on voit comment, à la recherche de connivence énonciative avec l'auditoire des veilleuses, s'ajoute une invite à se projeter imaginativement dans une vie qui n'a jamais été ni la sienne ni la leur :

[5] Une supposition : *tu* arrivais là avec *ton* mari et il ne voulait pas que *tu* sois avec tout le monde dans la grande salle, soit qu'il ait peur que *tu* aies froid, soit qu'il soit aux petits soins pour *toi*. Alors il demandait un salon et on vous menait là. On allumait la lampe. Ces lampes étaient soignées comme des bijoux. Des fois, c'était moi qui les récurais et quand c'était moi j'y prenais beaucoup de plaisir. Le cuivre venait comme de l'or. (p. 84)

18 Voir le répertoire de ces procédés que nous avons proposé sous l'entrée « Conteur » du *Dictionnaire Giono*, dir. Jean-Yves Laurichesse et Mireille Sacotte, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 236-238.

Le *tu* réalise une osmose entre la servante d'auberge et la cliente plus fortunée, avant un retour à la réalité et au *je* mis en valeur par le clivage (« c'était *moi* qui les récurais ») : Thérèse prend orgueil d'être celle qui astique bien les lampes, le confort des petits salons auquel elle contribue lui offrant une sorte de jouissance par procuration et une occasion de rêverie romantique.

Le *tu* est parfois, sous l'apparence d'un *tu* indéfini, le substitut d'un *je* stratégiquement effacé :

[6] Quand *tu* regardais cette auberge, de la route, ce que *tu* voyais tout de suite c'étaient des combles immenses. *Tu* te disais : « Quelle place vide il doit y avoir sous ces grands toits ! [...] » *Tu* te disais aussi en respirant l'odeur des cuisines : « Qu'est-ce qu'on doit gaspiller comme nourriture dans une maison comme ça ! Combien on nourrit de gens rien qu'avec des restes ! » Alors, nous avons une chambre là-haut et nous mangions aussi tant que nous voulions les restes de la cuisine. (p. 79)

L'emploi de la 2^e personne semble, comme dans les cas précédents, une invite à un partage d'expérience, à une connivence empathique avec l'allocutaire, conférant une portée générale aux observations personnelles de Thérèse. C'est pourtant bien son enthousiasme de petite domestique de village face à l'effervescence de la grande auberge que traduisent les exclamations retranscrites au discours direct. Le *tu* générique gomme le lien sans cela trop visible entre ces pensées ravivées par l'évocation d'un passé idéalisé et leur incidence directe dans le récit truqué de ses souvenirs, trucage trahi par le « Alors » consécutif. C'est l'évocation enjolivée de l'auberge qui donne l'idée à Thérèse de s'y réinventer, après coup, une existence enviable – version qui sera contredite par celle du Contre, lui substituant une vie misérable dans la fameuse « cabane à lapins ». Quand l'emploi du *je* aurait affiché la subjectivité du point de vue de Thérèse, le *tu* générique permet d'atténuer le soupçon de déformation subjective : ce n'est plus l'auberge telle que l'a vue Thérèse, mais l'auberge telle que tout un chacun pourrait la percevoir en arrivant à Châtillon.

Notons que le Contre, pourtant habile conteuse elle aussi, n'a jamais recours à ce procédé impliquant l'allocutaire dans l'énonciation. Il est

donc permis d'y voir un premier signe d'une tendance chez Thérèse à endosser, en pensée et en discours, d'autres identités.

Aux confins de l'énallage : la dissociation du sujet : *je* > *tu*

On constate dans les monologues auto-adressés de Thérèse (*je me disais*), la présence d'un *tu* qui masque une auto-désignation en deuxième personne :

[7] Je me dis : « L'orgueil peut *te* perdre ; *tu t'es* montée à la tête ; *tu te* crois quelqu'un ; *tu* ne seras rien si *tu* n'es pas humble. Fais-moi vite ça. » (p. 307)

264

[8] Je me dis : « Ma vieille, il est temps qu'il *t'*arrive quelque malheur bien touchant. » (p. 319)

Forme de dédoublement puisque l'énonciateur adopte la position extérieure de récepteur de sa propre énonciation, la mise en scène énonciative en *tu*, souvent doublée de formules d'apostrophe du type « ma petite » (p. 302), « ma fille » (p. 314), « ma vieille » (p. 73, 319), intervient préférentiellement dans un moment de débat, dans une mise à distance délibérative :

[9] Je me dis : « Mais enfin, ma fille, qu'est-ce qui *t'*étonne là-dedans ? Qu'est-ce que tu attendais ? Qu'est-ce que tu veux, en fin de compte ? [...] » (p. 315)

S'agit-il encore d'énallage, c'est-à-dire de substitution d'un pronom à un autre avec changement de valeur ? Si l'effet de surface est analogue (*tu* mis pour un *je*), le dispositif du dialogue interne suppose deux énonciateurs différents quoiqu'imaginaires. Le processus psychologique de la dissociation du moi suscite deux sujets distincts bien qu'ayant un même individu pour référent. L'actualisation discursive en *tu* permet ainsi de construire un nouveau point de vue rendu saillant par le recours au pronom personnel de 2^e personne. Le dédoublement énonciatif par auto-dialogisation permet une sorte d'objectivation de soi appréhendé en extériorité comme un *tu* : [10] « Alors *je* me dis : “si *tu* te trompes, *tu* te pends.” » (p. 303) Ce *tu*

est bien l'outil d'un dédoublement imaginaire, comme le suggère l'alternance avec le *je* :

[11] Pour m'éprouver, je me dis même : est-ce que *tu* serais capable de tuer dans ce cas-là ? Je n'eus pas besoin de réfléchir longtemps : j'en étais capable. (p. 306)

Le dialogue avec elle-même représente ainsi la division interne de Thérèse, déliaison que signale le changement de personne grammaticale :

[12] « *Voilà qui tu es, une femme rouée de coups, tout juste bonne apparemment à servir de jouet au premier venu et dans une écurie.* » (p. 205)

Aux frontières de l'énallage, la dissociation énonciative impliquée par le glissement à une P₂, loin de se borner à un artifice rhétorique de conteur, signale chez Thérèse « l'activation de facettes identitaires plurielles¹⁹ », opposant celle qu'elle est, celle qui est perçue et celle qu'elle voudrait être.

Identifications fantasmatiques : *il(s)-elle(s) > je (nous)*

À l'opposé de ce mouvement de mise à distance du moi qui conduit à user de substituts du *je*, Thérèse fait un assez large usage d'énallages pronominales qui désignent par une P₁ tropique d'autres personnes auxquelles elle s'identifie ponctuellement. Fille d'auberge, ce sont d'abord ceux qu'elle y croise (cochers, voyageurs) qui font l'objet des premières projections imaginaires :

[13] et *je* te crie pour mes colis et pour mes paquets, et *je* te fais un ramage du diable (p. 77)

[14] Il fallait les voir arriver chez nous. C'était un spectacle. Ils se battaient pour aller se fourrer dans la cheminée. [...] Et *je* te tisonne, et *je* te mets des bûches, et *je* m'enlève mes souliers, et *je* me frotte les pieds,

19 C. Détrie, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », art. cit., p. 99.

et *je* me les flanque dans le feu à me roussir les bas, et *je* me mouche, et *je* crache. (p. 78)

On notera l'affairement presque hystérisé de ces descriptions d'actions, coordonnées par une polysyndète insistante, et surtout l'association de la figure de l'énallage (*ils>je*) avec des datifs éthiques²⁰ et bénéfactifs²¹ qui réintègrent la locutrice dans l'énoncé sous les espèces d'un tiers prenant part à l'action à titre de témoin. Le phénomène devient toutefois plus intéressant lorsqu'il affecte la relation entre Thérèse et Mme Numance :

266

[15] Si vous imaginez qu'elle avait changé quoi que ce soit à sa façon d'être, alors c'est que vous ne la connaissez pas. Toujours son amazone et son chapeau à plumes, ses petits pas, ses yeux de loup. Et *je* trotte, et *je* te file, et par les rues, et par les champs à sa promenade habituelle. Et *je* te regarde sous le nez fixement sans te voir. Et j'*ai* mon air pigeon. (p. 95)

À la non-personne délocutée (*elle*), la figure de l'énallage substitue une P1 fusionnelle, qui pique la curiosité de l'auditeur, mais apparaît aussi comme un indicateur du pouvoir de fascination (marqué par le datif éthique) et du désir d'imitation qu'éveille Mme Numance chez Thérèse. On trouve toutefois le même emploi avec un personnage auquel pourtant Thérèse ne voudrait pour rien au monde ressembler :

[16] Bien entendu, la mère Carluque commença à faire de l'esbroufe. Et *je* t'attelle le trotteur, et *je* viens faire *mes* commissions et *mes* visites en boggey. Elle allait surtout chez monsieur le Curé et devant l'église. (p. 99)

20 Le datif éthique participe de l'énonciation : il est indice d'une prise à témoin de l'interlocuteur : *Il te lui a flanqué une de ces gifles !* Ce datif, le plus souvent à la P2, peut aussi se rencontrer à la P1 : *Il me l'a flanqué par terre !* (Voir Martin Riegel Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 226.)

21 Le datif bénéfactif, encore appelé datif d'intérêt, indique au profit ou au détriment de qui se fait le procès : *On se fait un ciné ? Il nous a organisé ça aux petits oignons !*

Le *je* mis pour un *elle* (et l'alignement corollaire des possessifs) relève d'une part d'une logique d'implication de Thérèse-narratrice dans son récit, et d'autre part de la projection fantasmatique en une Mme Carluque qui fonctionne comme double dévalué de Mme Numance : rappelons en effet que la ruine de cette dernière offre à sa rivale l'occasion de lui racheter son cheval et par là même de la singer. On pourrait encore interpréter ce penchant de Thérèse à endosser des *je* multiples non tant comme un substitut discursif à un désir d'identification mimétique, mais comme un symptôme langagier de sa vision égocentrée en toute chose, arrogance qui connote ces associations entre énallage et datif éthique du côté de la raillerie.

Le recours au *nous* exclusif (*je* + *elle*, excluant l'allocutaire, en l'occurrence Firmin) instaure quant à lui une relation où l'individuation subjective se résout en une intersubjectivité fusionnelle :

[17] Thérèse s'abandonnait à l'amour! [...] Aussi fut-il très surpris de s'entendre répliquer : « C'est grâce à moi que tu es chez eux, fiche-*nous* la paix. » S'il avait compris ce *nous* tout de suite il gagnait sa bataille d'Austerlitz. (p. 153)

[18] À partir de ce moment-là, en répondant à Firmin [...], elle dit *nous* : « Laisse-*nous* tranquilles. Ne viens pas *nous* déranger » ; et même « Contente-toi de ce que *nous* t'avons donné. » (p. 200)

Dans ce dernier exemple, on voit bien comment Thérèse se solidarise abusivement avec sa patronne (ce que *nous* t'avons donné), n'ayant aucune part aux dons prodigués par les Numance. Le *nous* n'est plus seulement le signe d'une association fusionnelle avec le couple des bienfaiteurs, tenant Firmin à l'écart de cette nouvelle identité plurielle. Il est peut-être déjà le signe d'une identification fantasmée, et ce bien avant la proposition d'adoption qui ferait de Thérèse la fille de madame Numance.

La valse des pronoms instaure ainsi un véritable carrousel des voix et des identités. Elle manifeste chez Thérèse un *ethos* discursif enclin aux jeux de rôles, ce que confirment les énallages modaux qui font l'objet du second temps de cette étude.

Les énallages modales sont particulièrement récurrentes dans *Les Âmes fortes*. L'emploi de l'indicatif y figure l'emprise d'un imaginaire qui supplante le réel. L'imparfait, dont la large gamme d'usages a suscité une fort riche bibliographie spécialisée²², est le tiroir verbal qui domine dans ces emplois contrefactuels. Les grammairiens ont de longue date souligné sa capacité à dire le fictif, qu'il s'agisse des protases des systèmes hypothétiques (*si j'étais riche...*), ou de diverses valeurs modales et stylistiques comme l'imparfait préludique (*Tu étais le papa...*). Pierre Le Goffic propose d'ailleurs d'unifier les valeurs de l'imparfait en termes d'inactualité: « Tous les emplois de l'imparfait, temporels ou non, ont en commun une caractéristique de renvoyer à des mondes en un certain sens inaccessibles pour le moi-ici-maintenant du locuteur²³ ». Toujours selon P. Le Goffic, ce décalage peut se manifester dans l'ordre du temporel (à savoir le passé), dans l'ordre du modal (les imparfaits hypothétiques) et par la prise en charge énonciative (imparfaits de politesse et hypocoristique), le passé réel et le passé fictif n'étant en quelque sorte que des variantes de mondes inaccessibles. C'est le *toncal* de Jacques Damourette et Édouard Pichon²⁴ (l'inactualité du *tunc*, « alors », « à ce moment-là » s'opposant au *nunc*, « actuellement », « au moment présent »). Cet « imparfait du fictif²⁵ » se retrouve dans des situations de jeux de rôles où les actants de l'énonciation simulent des situations fictives pour se projeter dans une identité autre.

22 Voir principalement Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « Sur l'imparfait contrefactuel », *Travaux de linguistique*, 53, 2006/2, p. 7-65 ; Jacques Bres, *L'imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, 2005 ; *id.*, « Encore un peu, et l'imparfait était un mode... L'imparfait et la valeur modale de *contreactualité* », *Cahiers de pragmatique*, 46, 2006, p. 149-176 ; Pierre Le Goffic, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans Pierre Le Goffic (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre de Publications de l'université de Caen, 1986, p. 55-69.

23 Pierre Le Goffic, « La double incomplétude de l'imparfait », *Modèles linguistiques*, 16/1, 1995, p. 133-148, ici p. 138.

24 Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire française*, Paris, d'Artrey, t. V, *Verbes (fin), auxiliaires, temps, modes, voix*, 1911-1936, § 1725.

25 Albert Henry, « L'imparfait est-il un temps? », dans *Mélanges de linguistique française offerts à M. Charles Bruneau*, Genève, Droz, 1954, p. 11-17, ici p. 15.

Imparfais contrefactuels

Parmi la grande variété de valeurs que peut revêtir l'imparfait, les grammairiens et linguistes identifient deux principales valeurs modales : celle d'hypothèse et celle de contrefactualité. *Les Âmes fortes* présente une série d'occurrences d'indicatifs qui sont le signe d'un imaginaire triomphant, grâce au gommage de tout indice de fictivité du type « elle s'imaginait que », « selon elle », « en pensée », « en imagination » et en dehors de tout système hypothétique explicitant la valeur contrefactuelle. Laissant de côté les cas codifiés en langue en *si + imparfait*, on examinera ici des occurrences figurales hors système hypothétique explicite et qui font l'ellipse d'un *c'était comme si*.

Emplois lexicalisés de *voir*

Certains tours impliquant *voir* relèvent de la polysémie de ce verbe et prennent appui sur une métaphore verbale lexicalisée. Dans ces emplois contrefactifs, le verbe ne désigne plus un procès perceptif, mais une *vision* procurée non par la vue, mais par l'esprit ou l'imagination :

[19] Je faisais la fière mais en réalité je n'en menais pas large. Nous marchions en nous tenant par la main, heureusement. La première fièvre passée, tout me faisait peur. *Je voyais mes frères, je voyais mon père, je voyais ma mère, je voyais ma sœur, je voyais des catastrophes, du malheur partout, des misères*, jusqu'à *imaginer* des choses auprès desquelles la mort n'est rien. Il n'y avait que la main. La main de Firmin, ça arrangeait tout. (p. 61)

[20] [...] elle ne pouvait plus s'imaginer en train de vivre loin de son idole. Pendant que Firmin dormait, elle *voyait* encore madame Numance comme si elle était là. (p. 155)

On remarque la présence, dans le cotexte immédiat, d'indices qui signalent clairement la contrefactualité : « imaginer des choses », « comme si elle était là ». En somme, c'est la conjonction du sens métaphorique extensif du signifié lexical du verbe (*voir* signifie ici « s'imaginer », « se représenter en esprit »), de l'indicatif imparfait et des marques contradictoires invalidant une lecture factuelle qui aboutissent

à une lecture contrefactuelle du procès verbal à l'imparfait. Même si la lexicalisation (*voir* mis pour [*s'*]*imaginer*) neutralise l'incongruité de l'énoncé, cet emploi entre en cohérence avec une série d'occurrences où d'autres verbes à l'indicatif se voient détournés de leur usage ordinaire au profit d'une valeur contrefactuelle.

Imparfait de réalisation anticipée

Les structures syntaxiques prototypiques où l'imparfait s'interprète avec une valeur proche de celle d'un conditionnel passé se présentent sous la forme d'un circonstant frontal du type [*une minute de plus, (et) IMP*] ou [*sans x, IMP*] précisant la circonstance qui a empêché la réalisation – imminente et inéluctable sans cela – du procès à l'imparfait :

Une minute de plus, et le train déraillait.

Sans la vigilance du conducteur, le train déraillait.

Dans le cas qui nous intéresse, la circonstance qui a bloqué la réalisation effective du procès n'adopte pas l'une des formes prototypiques identifiées par les spécialistes²⁶, mais celle de l'apposition antéposée d'un couple d'adjectifs coordonnés : [21] « Enceinte et abandonnée, j'étais la reine du monde! » (p. 318) Ce groupe frontal est bien l'élément responsable de la non-survenue du procès à l'imparfait, comme le montre la possibilité de le paraphraser par *si* : *Si j'avais été abandonnée, enceinte, j'aurais été la reine du monde!* L'énoncé constitue une variante expressive à un système hypothétique avec conditionnel passé marquant l'irréel du passé. Les

26 Voir A.-M. Berthonneau et G. Kleiber, « Sur l'imparfait contrefactuel », art. cit., *passim* et principalement p. 37 sq. Les formes répertoriées sont des compléments placés en position frontale de forme *unité de temps + de plus/de moins* (*Une minute de plus, une seconde de moins* etc.) ou *une unité quantifiable + de plus/de moins* (*Un mot/un pas/un verre de plus..., un peu plus + IMP*. Modèle : *Deux kilos de moins, et j'entrais dans ma jupe*), ou enfin des GP de forme *sans x* (*Sans vous (= si vous n'étiez pas venu), je m'ennuyais*). (Voir p. 50 sq.) L'antéposition adjectivale n'est jamais citée comme déclencheur d'imparfait contrefactuel (sauf à être associée à une évaluation quantitative, comme dans l'unique exemple adjectival tiré d'une publicité pour une clôture : *Moins cher, c'était du fil de fer*). Dans la citation de Giono, « abandonnée » ne recouvre pas une variation de quantité. Il semble donc que Giono fournisse ici l'exemple d'une configuration inédite où l'imparfait n'est pas provoqué par « une faible variation de quantité événementielle posée fictivement » (p. 61).

adjectifs détachés, apposés au *je*, indiquent à la fois la condition remplie (*enceinte*), et celle non remplie (*abandonnée*) qui aurait pu conduire à une autre issue plus heureuse que celle qui s'est effectivement produite. On entre donc dans le cadre de la cause contrecarrée et de la « réalisation antidatée²⁷ » : *Il n'a pas manqué grand-chose / Il s'en est fallu de peu / Il aurait suffi que F. m'abandonne / et j'étais la reine du monde!* L'imparfait (*j'étais la reine du monde*) signale que « la condition a été si près de se réaliser qu'on exprime déjà la conséquence comme réalisée. Extension du *realis* à la marge d'*irrealis* immédiatement contiguë²⁸ » analyse Albert Henry dans son étude pionnière de 1954. À la suite d'A. Henry, qui parle d'« imparfait de réalisation dramatique antidatée²⁹ », Marc Wilmet rebaptise cet emploi « imparfait de réalisation anticipée » : « Par une sorte de projection visionnaire, un procès avorté est imaginé dans son déroulement effectif, devançant l'événement qui a manqué se produire³⁰ ». A. Henry ajoutait : « L'imparfait de l'indicatif est le seul à remplir ce rôle. L'imparfait de l'indicatif est par excellence, dès qu'il y a le moindre lien avec le passé, la forme verbale du mirage (imparfait du fictif, du rêvé, du désiré, etc.)³¹ ».

Ce moule syntaxique d'*imparfait d'imminence contrecarrée* est le plus souvent utilisé pour décrire une catastrophe évitée de justesse. Rien de tel ici. Ce que laisse prévoir le groupe détaché, *enceinte et abandonnée*, les deux adjectifs étant d'abord perçus comme co-orientés vers une issue peu enviable, est spectaculairement démenti dans l'apodose exclamative euphorique : *j'étais la reine du monde!* Paradoxalement, dans le système de Thérèse, plus sa situation aurait été pitoyable, plus elle aurait été précisément susceptible d'éveiller la compassion et la charité parmi la bonne bourgeoisie de Châtillon. C'est pourquoi l'abandon de Firmin et la situation de fille-mère auraient pour elle été « pain béni ». Son abandon lui aurait, selon elle, garanti un avenir meilleur aux crochets

27 Jean-Michel Adam, « Grammaire de l'autofiction : une lecture de *Remise de peine* de Patrick Modiano », dans *Le Style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, p. 185-211, ici p. 203.

28 A. Henry, « L'imparfait est-il un temps ? », art. cit., p. 15.

29 *Ibid.*

30 Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, 2003, § 502, p. 424.

31 A. Henry, « L'imparfait est-il un temps ? », art. cit., p. 15.

de quelque bonne âme généreuse, telle Mme Numance. C'est donc la connaissance du contexte et de la stratégie intéressée de Thérèse qui permet de saisir le système hypothétique sous-jacent à l'énoncé et la logique (en apparence paradoxale: *abandonnée/reine du monde*) de sa conclusion.

De plus, comme le soulignent Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, ce tour présente « un avantage discursif (ou narratif) appréciable: [il] permet d'inférer la vraie fin de "l'histoire" sans l'exprimer. La véritable fin, celle qui correspond à la négation de l'événement rapporté à l'événement n'est en effet jamais exprimée³². » D'une certaine manière, on a donc affaire à un tour de passe-passe: « j'enlève ou j'ajoute fictivement un "pion" et j'obtiens tel ou tel résultat. Une absence ou une présence fictive, c'est-à-dire un seul élément de plus ou de moins, fait passer de *p* à *non p*³³ ». Il est donc loisible de lire dans ce type de formulation, la propension de Thérèse à réécrire l'histoire et à inventer des circonstances qui auraient changé les choses, puisque ses choix discursifs conduisent à taire le réel (dégradé à l'état d'inférence), mais à dire l'irréel, ce qui ne s'est pas passé et n'a eu lieu que dans son esprit.

272

Imparfait fantasmatique

Selon la belle formule de Robert Ricatte, Thérèse et Mme Numance s'adonnent à un « mimétisme amoureux³⁴ ». C'est d'abord Thérèse qui s'applique à imiter en tout sa patronne: vêtements, port de tête, démarche, gestes, phrases, si bien que la seconde narratrice peut affirmer: [22] « Elle n'était plus Thérèse; elle était madame Numance. » (p. 192) Cet emploi contrefactuel (*elle était madame Numance*) rappelle les imparfaits préléudiques identifiés dans le langage enfantin par Albert Henry lors de la phase de distribution des rôles précédant l'entrée dans le jeu (sur le modèle *Tu étais le papa, j'étais la maman*), concurrent de l'emploi plus répandu en français du conditionnel dans ce même emploi

32 A.-M. Berthonneau et G. Kleiber, « Sur l'imparfait contrefactuel », art. cit., p. 36.

33 *Ibid.*, p. 51.

34 Notice des *Âmes fortes*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. V, p. 1014.

(*Toi tu serais le papa, je serais la maman*)³⁵. On constate toutefois des différences notables avec notre texte. Dans l'exemple 22, l'emploi de l'imparfait apparaît dans la narration à la troisième personne, et non dans du discours direct impliquant les actants mêmes de l'énonciation, comme c'est le cas avec l'imparfait préludique. Par ailleurs, les imparfaits ne sont ici pas commutables avec des conditionnels. On pourrait en revanche analyser le tour comme une forme de discours rapporté avec ellipse des marques de modalisation en discours second que seraient « dans son esprit », « selon elle », « à ce qu'elle s'imaginait », indications qui signaleraient la contrefactualité. Une autre paraphrase consisterait en un *elle se croyait madame Numance*, qui modaliserait l'assertion. De même, une paraphrase en *on aurait dit/cru [qu'elle était devenue] madame Numance* changerait le point de vue, qui ne serait plus celui de Thérèse, relayé par la narratrice, mais un point de vue extérieur. Or, loin d'être modalisé, le point de vue de Thérèse est intégré à la narration. La seconde narratrice l'intègre à sa réalité, elle le prend en charge sans aucune marque de distance, dans une fusion dialogique des points de vue. L'énoncé opère ainsi une déliaison entre locuteur (le Contre) et énonciateur source du point de vue (Thérèse). Il s'agit donc, selon la théorisation du point de vue de Rabatel, de pensée représentée³⁶. L'imparfait de l'indicatif actualise une donnée contrefactuelle, fait « comme si » l'échange des personnalités était de l'ordre du factuel³⁷. Il confère une extension à la vision de Thérèse qui envahit tout l'espace de la réalité. On mesure le saut qualitatif franchi avec les rêves énoncés comme tels, au conditionnel, formulés comme des souhaits :

35 Marc Wilmet note la différence d'effet de sens entre les deux temps : l'imparfait « confère d'autorité l'investiture » (*Grammaire critique du français, op. cit.*, § 500, p. 423).

36 Alain Rabatel, *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert Lucas, 2008, t. 2, p. 456 sq.

37 Dans la continuité de l'imparfait préludique, on pourrait se demander si la variation sémantique ne se situe pas sur le verbe lui-même (*être* aurait ici un sens de jeu de rôle, moins fort que l'identité absolue, comme dans « Depardieu était Montecristo »). De même, la dimension contrefactuelle semble ici subsister à la variation du tiroir verbal (*Elle n'est plus/ ne sera plus/ n'a plus été/ ne fut plus Thérèse ; elle est/ sera/ a été/ fut Mme Numance*). Je remercie Romain Benini d'avoir attiré mon attention sur ce point.

[23] Celle-là, j'aimerais bien l'être, se disait Thérèse [...]. (p. 193-194)

[24] Naître tout d'un coup dans la vie sur une route bordée de peupliers, être une femme en amazone et palatine, grande, souple, aux yeux clairs, et marcher vite et solidement comme un homme, de cette façon qui rassurait et comme une femme en même temps avec ce petit balancement des hanches [...] : être celle-là! (p. 194)

274 La mise en équivalence du tour attributif et la coréférence qu'il induit gomme toute différence référentielle : « elle était madame Numance ». L'équivalence métaphorique dit l'imitation et le désir d'identification sur le mode hyperbolique, par escamotage d'un « c'était comme si » qui ramènerait l'équivalence à une simple analogie-similitude.

Symétriquement, Mme Numance se projette en Thérèse :

[25] La vulgarité même de cette odeur dont s'inondaient toutes les boniches enchantait littéralement madame Numance. Elle *se croyait* femme de ménage. (p. 169)

[26] Madame Numance se disait : « C'est moi qui lui donne ce bonheur... » *Elle avait quarante ans de moins. Elle était à l'âge de Thérèse.* (p. 184)

Si le « elle se croyait » marque à la fois une distance et un jugement³⁸, en revanche les phrases « *Elle avait quarante ans de moins. Elle était à l'âge de Thérèse* » suppriment toute distanciation pour adopter, dans une forte connivence empathique, le point de vue exalté de Mme Numance. Avec l'imparfait, sont donc présentés comme réalisés des faits qui n'ont lieu que dans l'imagination des personnages. Le discours intérieur semblerait approprié pour formuler le secret de ces pensées :

[27] « C'est par là, se disait-elle, qu'on monte chez elle. » Elle l'imaginait bien au chaud dans un grand lit qu'elle n'avait encore jamais vu. *Elle la couvrait* de draps brodés, de couvertures piquées à grandes fleurs d'or,

38 Voir Robert Martin, *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Bruxelles, Mardaga, 1987, chapitre IV « L'opérateur croire », p. 53-64.

d'édredons de soie. Ces imaginations lui donnaient un grand plaisir à la fois chatouilleur et endormant semblable à celui que procure le vent tiède de mai quand il vous enveloppe. [...] Elle était dans une ivresse physique. (p. 199)

Le bref passage qui rapporte au discours direct le discours intérieur de Thérèse (« se disait-elle ») assure en réalité la transition vers un discours indirect libre, analysable en termes de pensée représentée. L'énoncé à l'imparfait tire ces faits, qui n'ont jamais existé que dans son esprit, du côté d'une présentification, d'une actualisation : « *Elle la couvrait* de draps brodés, de couvertures piquées à grandes fleurs d'or, d'édredons de soie. » La valeur contrefactuelle est toutefois explicitée par la présence du verbe contrefactif³⁹ « imaginait », par la relative négative qui explicite la non-actualisation (« qu'elle n'avait encore jamais vu »), et par la mention des « imaginations » – la concrétisation métonymique, sous l'effet du pluriel, faisant glisser le terme de l'abstrait au résultat concret : ces productions de son imagination, ces fantasmes. Car c'est bien de cela qu'il est question, comme le signale le riche champ sémantique de « l'ivresse physique » qui encadre ce passage. Au sein des imparfaits fictifs ou contrefactuels, on pourrait donc ajouter à côté de l'imparfait préludique oral des jeux d'enfants, un imparfait fantasmatique étiquetant ces emplois où se dit le rêve éveillé. Mais ce qu'il importe de souligner, c'est la force d'actualisation de ces imparfaits : « l'imparfait fictif retient bien une assertion sur le mode du certain, au même titre que l'imparfait de passé effectif : il n'y a pas moins d'affirmation de vérité dans le cas de figure *irréel* que dans l'autre, mais simplement cette affirmation vaut dans le cadre référentiel spécifié en dehors de l'imparfait [...]. D'où l'impression de force, de sincérité, de *vécu* de ce passé fictif », commente Pierre Le Goffic⁴⁰.

39 Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle *factifs* les verbes comme *savoir*, par opposition à *prétendre* ou *s'imaginer*, *contrefactifs* (*L'Implicite*, op. cit., p. 38).

40 Pierre Le Goffic, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans Pierre Le Goffic (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Publications de l'université de Caen, 1986, p. 55-69, ici p. 66.

L'imparfait n'est toutefois pas le seul temps apte à revêtir de telles valeurs. Contrairement à P. Le Goffic qui rattache ces effets de sens à la valeur aspectuelle d'inaccompli de l'imparfait, nous suivrons plutôt ici Marc Wilmet selon lequel « Ni le présent composé [PC] ni le passé 1 [PS] ne contrecarrent un récit onirique [...]. L'aspect sécant du passé 2 [IMP], gommant les contours des procès aide seulement à leur représentation flottante⁴¹. » Des emplois similaires du présent, du passé simple et du passé composé se rencontrent.

Passé simple modal d'irréalité

276

Dans l'exemple 28, l'énoncé nous fait pénétrer comme par effraction dans les pensées de Thérèse, l'ellipse d'un « dans son esprit », ou « en imagination » rendant la formule particulièrement saisissante. Le texte présente en effet un procès envisagé seulement en pensée comme effectif et même réalisé :

[28] S'il avait fallu tuer M. Numance pour l'avoir, elle n'aurait peut-être pas réfléchi longtemps. Il était très gentil avec elle. [...] À condition que Mme Numance ne soit pas trop tendre avec lui. [...] *Elle le tua deux ou trois fois* pendant qu'elle chaussait et déchaussait Mme Numance, ou qu'elle lui remplissait sa chaufferette, ou qu'elle courait derrière elle dans la rue pour lui porter un châle qu'elle avait oublié. (p. 156-157)

Les précisions circonstancielles incompatibles avec le procès principal – « deux ou trois fois », itératif qui entre en conflit avec l'aspect perfectif du verbe *tuer*, ou la mention d'actes quotidiens dérisoires qu'on voit mal concomitants d'un meurtre (« pendant qu'elle chaussait et déchaussait Mme Numance ou qu'elle lui remplissait sa chaufferette »), ou encore mentionnant un déplacement en public (« pendant qu'elle courait derrière elle dans la rue ») contribuent à un détournement de la valeur habituelle du passé simple de l'indicatif au profit d'une lecture énallagique contrefactuelle. L'hypothèse au conditionnel passé qui ouvrait la séquence (« S'il avait fallu tuer M. Numance, elle n'aurait [...] pas réfléchi longtemps ») signale que la circonstance n'a pas été

41 M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, op. cit., § 493, p. 420.

actualisée et rejette donc ce qui la suit dans le domaine de l'irréel du passé. L'énallage est toutefois bien plus riche d'effets de sens que la variante au conditionnel passé (*elle l'aurait tué*) qui signifierait d'emblée la non-réalisation du procès. Il en irait de même avec un verbe contrefactif: *Elle s'imagina deux ou trois fois en train de le tuer*. Le choix énonciatif du DIL confère une prégnance tout à fait remarquable au point de vue de Thérèse et le passé simple camoufle le glissement dans un monde imaginaire en lui donnant le même degré de réalité qu'à l'univers factuel. En contexte, c'est doter l'énoncé d'une valeur d'indice proleptique: Thérèse va bel et bien être à l'origine du décès de M. Numance, et s'avérer la meurtrière qu'elle n'est pour l'instant qu'en puissance.

Présent et passé composé fictifs

Le roman présente également des énallages verbales où ce sont le présent et le passé composé qui se dotent d'une valeur contrefactuelle. La prégnance du souvenir induit une réactualisation du passé qui le rend fictivement contemporain de l'énonciation :

[29] Là, il y avait d'abord des habitués : le notaire, les riches marchands de bois, notamment un nommé Numance. *Je le vois* comme s'il était là : un bel homme, de grandes moustaches [...]. (p. 85)

Ici l'évocation visuelle est toutefois assortie d'un « comme si » qui explicite la contrefactualité du présent de l'indicatif, à moins qu'il ne faille le considérer comme une description d'une vision. Thérèse, lectrice de *La Veillée de chaumières*, a une âme romantique portée à la rêverie. C'est des pages de cette revue publiant des histoires sentimentales que la madame Numance qu'elle décrit semble d'ailleurs tout droit sortie :

[29] Thérèse se souvenait du feuilleton de *La Veillée des chaumières* qu'on lisait à haute voix, le soir à la cuisine des Charmasson et des images qu'elle regardait après et où il y avait en effet une femme en amazone, mais jeune. D'ailleurs celle-là devait être jeune : Thérèse était jeune, à plus forte raison si on lui disait que celle-là avait soixante-cinq ans. Que voulez-vous qu'on fasse à soixante-cinq ans ? Et tout ce que celle-là faisait ! (p. 196)

Ses rêveries de lectrice apparaissent dans un autre passage qui montre combien l'identification *via* l'immersion fictionnelle peut être prégnante au point de supplanter la réalité environnante :

[30] Elle m'en lit un peu et moi aussi je me mets à pleurer. *J'ai passé deux jours dans la montagne*, sans quitter la salle de l'auberge : *j'étais* dans une grotte, sous des rochers, et des gentillesse me *faisaient* fondre. (p. 282)

278

Là où le passé composé se borne à un simple constat sous forme de bilan, l'imparfait replonge dans l'actualité d'un passé rappelé à la vie, son aspect inaccompli et non borné opérant un effet de dilatation qui donne à voir le procès en plein déroulement. Aussi, malgré la précision « sans quitter la salle d'auberge » qui dénonce la nature contrefactuelle des procès, l'effet de la figure demeure-t-il intact, et plus troublant quand il a pour support un imparfait. Comme l'affirment Jacques Damourette et Édouard Pichon, dans l'actualité toncale, « on se transporte avec suffisamment de vivacité en dehors du présent pour ressentir en quelque sorte la durée vécue d'un laps de temps non présent⁴². » Alors que les linguistes soulignent souvent l'effet de distanciation produit par les imparfaits (imparfaits passés, mais aussi hypocoristiques ou forains), c'est à l'inverse le gommage de toute distance au profit d'une actualisation toncale qui ressort de tous nos exemples. L'éballage s'avère donc un instrument précieux pour mener à bien l'entreprise narrative qui fonde le projet romanesque de Giono : donner à entendre une « autofiction »⁴³ où Thérèse mêle souvenirs (factuels) et affabulations (imaginaires), la frontière entre les deux étant habilement dissimulée sous les nuances sémantiques d'un tiroir verbal particulièrement multivalent : l'imparfait. Étudiant ses effets chez Modiano, Monique et Jack Burston ont montré comment par « sa propriété invariante de toncal, ce temps a le pouvoir

42 J. Damourette et É. Pichon, *Des mots à la pensée*, op. cit., t. V, § 1725.

43 Jean-Michel Adam étudie des emplois similaires qui engagent le genre chez Modiano : « Stylistiquement, l'IMP a effacé les frontières du "réel" autobiographique et de la fiction romanesque. » (« Grammaire de l'autofiction : une lecture de *Remise de peine* de Patrick Modiano », dans *Le Style dans la langue*, op. cit., p. 185-211, ici p. 206.)

d'évoquer à la fois ce qui a existé et ce qui a été imaginé, et d'estomper les différences entre les deux⁴⁴ ».

Loin de voir dans la mythomanie de Thérèse la faiblesse d'une femme contrainte d'enjoliver une vie médiocre pour capter l'intérêt de son auditoire par le récit de ses souvenirs, Giono fait de ce trait psychologique celui de cette humanité à part que sont les héros : « Thérèse était une âme forte. [...] clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve ; pas pour la réalité. [...] *Elle se satisfaisait d'illusions comme un héros*. Il n'y avait pas de défaite possible » (p. 349-350). Il faut relire l'analyse que Robert Ricatte propose de ce passage clé :

En ce qui concerne le primat absolu de l'imaginaire, la formule à relever c'est « elle se satisfaisait d'illusions comme un héros », qui montre, par le heurt des deux mots, que l'illusion, loin d'être défaut, implique plénitude, monde imaginaire parfaitement autonome où peut vivre, sans jamais le quitter, celui qui est assez fort pour l'avoir créé, tel Don Quichotte – l'une des plus constantes et des plus vives admirations de Giono⁴⁵.

Si Thérèse, mais aussi Mme Numance, sont des âmes fortes, c'est précisément par leur capacité à projeter leur rêve sur la réalité, et à vivre dans cet univers imaginaire qu'elles se sont forgé : « [...] c'est la passion, quelle qu'elle soit, sans limite et sans faiblesse, et c'est *l'étrange monopole de l'imagination*, qui définissent les "âmes fortes" », écrit encore Robert Ricatte⁴⁶. Mais on voit bien que c'est aussi faire indirectement le portrait de l'artiste par lui-même, et chanter les prestiges de la fiction. La richesse des effets des tropes énonciatifs met enfin en lumière l'acuité de Giono sur un terrain linguistique où l'on a sans doute moins l'habitude de traquer ses trouvailles stylistiques, faute de les avoir suffisamment explorées.

44 Monique Monville-Burston et Jack Burston, « Retour à *Remise de peine* : l'imparfait, un toncal à faible marquage », *Cahiers Chronos*, 14, 2005, p. 135-165, ici p. 152.

45 Notice des *Âmes fortes*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. V, p. 1031.

46 *Ibid.*, p. 1037.

BIBLIOGRAPHIE

CHRISTINE DE PIZAN

Édition de référence

Le Livre du Duc des vrais amants, éd. et trad. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2013.

Autres textes de Christine de Pizan

Cent Ballades d'amant et de dame, éd. J. Cerquiglini, Paris, UGE, coll. « 10/18. Bibliothèque médiévale », 1982.

La Cité des dames, éd. et trad. Th. Moreau et É. Hicks, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1986 ; *La Città delle Dame*, éd. E.J. Richards, trad. P. Caraffi, Roma, Carocci, 2003.

The Livre de la Paix, éd. C.C. Willard, 's-Gravenhage, Mouton, 1958.

Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose, éd. A. Valentini, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 2014.

Le Livre du corps de policie, éd. A.J. Kennedy, Paris, Champion, coll. « Études christiniennes », 1998.

La Mutacion de Fortune, éd. S. Solente, Paris, Picard, 1959-1966, 4 vol.

Autres textes du Moyen Âge

BRUNET LATIN, *Li Livres dou tresor*, éd. F.J. Carmody, Berkeley, University of California Press, 1948 ; Genève, Slatkine Reprints, 1998.

EUSTACHE DESCHAMPS, *L'Art de dictier*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, t. VII, 1891, p. 266-292.

FROISSART, Jean, *L'Espinette amoureuse*, éd. A. Fourrier, Paris, Klincksieck, 2^e éd. revue, 1972.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, éd. et trad. P. Imbs, introduction, coordination et révision par J. Cerquiglino-Toulet, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1999.

JACQUES LEGRAND, *L'Archiloge Sophie*, éd. E. Beltran, Genève, Droz, 1986.

LA MARCHE, Olivier de, *Mémoires*, éd. H. Beaune et J. d'Arbaumont, Paris, Renouard, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », 1883-1888, 4 vol.

Études critiques

282

BOUSMAR, Éric, « La place des hommes et des femmes dans les fêtes de cour bourguignonnes (Philippe le Bon – Charles le Hardi) », dans J.-M. Cauchies (dir.), *À la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 11-31.

BOZZOLO, Carla et Hélène LOYAU (éd.), *La Cour amoureuse dite de Charles VI. Étude et édition critique des sources manuscrites*, Paris, Le Léopard d'or, 3 vol., t. I, 1982, t. II et III, 1992.

BRUINS, Jan Gerard, *Observations sur la langue d'Eustache Deschamps et de Christine de Pisan*, Amsterdam, De Dordrechtsche Drukkerij, 1925.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

CAZAL, Yvonne et Gabriella PARUSSA, « Orthographe pour l'œil, pour l'oreille ou pour l'esprit? Quelques réflexions sur les choix graphiques à la rime dans deux manuscrits du 15^e siècle », dans A. Lavrentiev (dir.), *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français: ponctuation, segmentation, graphies*, Chambéry, Université de Savoie, 2007, p. 107-127.

–, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, Armand Colin, 2015.

CERQUIGLINI, Bernard, *Le Roman de l'orthographe. Au paradis des mots, avant la faute 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996.

CERQUIGLINI, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985.

–, « Des emplois seconds de la rime et du rythme dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles », *Le Moyen français*, 29, « La rime et la raison », 1991, p. 21-31.

–, *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit. Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, SEDES, 2001.

COMBETTES, Bernard, « Ordre des mots, types de textes, diachronie : topicalisation de la subordonnée en moyen français », *Verbum*, 12/4, 1989, p. 339-346.

–, « Thématisation et topicalisation : leur rôle respectif dans l'évolution du français », dans C. Guimier (dir.), *La Thématisation dans les langues*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 231-245.

–, « Le topique comme constituant périphérique : aspects diachroniques », *Travaux de linguistique*, 47/2, 2003, p. 137-161.

–, « Évolution des structures thématiques en moyen français », dans A. Vanderheyden *et al.* (dir.), *Texte et discours en moyen français*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 35-46.

COMBETTES, Bernard et Sophie PRÉVOST, « Évolution des marqueurs de topicalisation », *Cahiers de praxématique*, 37, 2001, p. 103-124.

DELALE, Sarah, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenuiae*, 13, novembre 2015, p. 5-15.

FENSTER, Thelma, « Did Christine Have a Sense of Humor? The Evidence of the *Epistre au dieu d'Amours* », dans E.J. Richards (dir.), *Reinterpreting Christine de Pizan*, Athens (Ga.), University of Georgia Press, 1992, p. 23-36.

GAY, Lucy Mary, « On the Language of Christine de Pisan », *Modern Philology*, VI, 1908-1909, p. 69-96.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

HUOT, Sylvia, « Reliving the *Roman de la rose*: Allegory and Irony in Machaut's *Voir Dit* », dans R.B. Palmer (dir.), *Chaucer's French Contemporaries. The Poetry / Poetics of Self and Tradition*, New York, AMS Press, 1999, p. 47-69.

KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, trad. P. Jacob et F. Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

KRUEGER, Roberta L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

KUYUMCUYAN, Annie, « *Lequel* outil de reprise : parcours d'un indéfini », dans C. Guillot, B. Combettes, A. Lavrentiev, É. Oppermann-Marsaux et S. Prévost (dir.), *Le Changement en français. Études de linguistique diachronique*, Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, p. 209-224.

- LAIGLE, Mathilde, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion, 1912.
- LECHAT, Didier, « Discorde ou concorde des langages masculins et féminins dans *Le Livre du Duc des vrais amans* de Christine de Pizan? », *Textuel*, 49, 2006, p. 53-71.
- LLAMAS POMBO, Elena, « *Variatio delectat*: variation graphique et écriture du nom propre dans le *Roman de la Rose* (manuscrits des XVI^e et XV^e siècles) », dans A. González Doreste et M. del P. Mendoza-Ramos (dir.), *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives sur le Roman de la Rose*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2011, p. 183-208.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *L'Évolution du français : ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, 1995.
- , *La Langue française aux XIV^e-XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997.
- MEHL, Jean-Michel, *Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XV^e siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- MUSSOU, Amandine et Laëtitia TABARD, « La règle du jeu au Moyen Âge : “On ne peut bien sans regle ouvrir” », *Questes*, 18, 2010, p. 4-29.
- OUY, Gilbert et Christine RENO, « Les hésitations de Christine : étude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pizan », *Revue des langues romanes*, 92/2, 1988, p. 265-293.
- PARUSSA, Gabriella, « Stratégies de légitimation du discours autorial : dialogie, dialogisme et polyphonie chez Christine de Pizan », *Le Moyen Français*, 75, 2014, p. 43-65.
- , « “Le bel stille de leur mettres et proses”. Caractéristiques et modèles de l’écriture christiniennne », dans S. Albert *et al.* (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015.
- RICKARD, Peter, « The Word-order object-verb-subject in Medieval French », *Transactions of the Philological Society*, 1962 (1963), p. 1-39.
- ROCHELOIS, Cécile, Agathe SULTAN et Danièle JAMES-RAOUL, *Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989.
- , « “En la foret de longue actente” : réflexions sur le style allégorique de Charles d’Orléans », dans D. Poirion (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l’art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 167-186.

- , « Le style allégorique de Christine », dans L. Dulac et B. Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 167-186.
- , « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- VALENTINI, Andrea, « La syntaxe du *Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose* de Christine de Pizan à la lumière de la typologie linguistique », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 132/2, 2016, p. 378-415.
- WAGNER, Robert-Léon, « En marge d'un problème de syntaxe (l'ordre de phrase sujet + verbe) », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale à Ernst Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 53-62.
- ZINK, Gaston « La phrase de Christine de Pizan dans le *Livre du corps de policie* », dans L. Dulac et B. Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 383-395.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

MICHEL DE MONTAIGNE

Édition de référence

Essais, éd. d'E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, 3 vol.

Autre édition citée

Les Essais, éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

Sources primaires et autres textes

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, dans *Œuvres*, éd. S. Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, t. II.
- CICÉRON, *De l'invention*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1994.
- , *L'Orateur*, éd. et trad. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930.
- HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.
- , *Satires*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1985.

- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. N. Boileau, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995
- PLATON, *Le Politique*, éd. et trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.
- , *Les Lois*, éd. et trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.
- QUINTILIEN, *De l'institution de l'orateur*, trad. M. l'abbé Gedoyn, Paris, Grégoire Dupuis, 1718.
- , *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1975-1980, 7 vol.
- Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.

Études critiques

- ARGOD-DUTARD, Françoise, « L'écriture du mouvement dans le livre III des *Essais*. Aspects syntaxiques et stylistiques », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 507-519.
- BALSAMO, Jean, « Brièveté du polémiste, brièveté héroïque : à propos de "Contre la fainéantise" (*Essais*, II, 21) », dans P. Desan (dir.), *Les Chapitres oubliés des Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2011, p. 181-199.
- CAVE, Terence, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- COMPAGNON, Antoine, « La brièveté de Montaigne », dans J. Lafond (dir.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 1984, p. 9-21.
- DEMONET, Marie-Luce, *Michel de Montaigne, Les Essais*, Paris, PUF, 1985.
- , « À plaisir », *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- GAVIANO, Marie-Pierre, « Moi, nous, tous ? Quelques usages du pronom *nous* dans le Livre III des *Essais* », *Cahiers Textuel*, 26, 2002, p. 27-40.
- GONTIER, Thierry et Suzel MAYER (dir.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- GOYET, Francis, *Les Audaces de la prudence*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

- JOUKOVSKY, Françoise, « Qui parle dans le livre III des Essais? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988/5, « Montaigne 1588-1988 », p. 813-827.
- KNOP, Déborah, « L'amplificatio chez Montaigne: une question d'optique, et de jugement (*Essais*, III, 6, "Des coches") », dans B. Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes, de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, 2005, p. 393-404.
- LECOINTE, Jean, « L'organisation périodique du "style coupé" dans le livre III des *Essais* », dans Anne-Marie Garagnon (dir.), *Styles, genres, auteurs 2*, Paris, PUPS, 2002, p. 9-24.
- , « Montaigne et la formation du conceptisme français », *Montaigne Studies*, XVIII, 2006, p. 137-154.
- LEGROS, Alain, « Ici essais », dans Franco Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 313-323.
- LLIÑAS BEGON, Joan Lluís, « Les *Lois* de Platon dans les *Essais* de Montaigne », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 39-40, 2005, p. 13-29.
- MAGNIEN, Michel, « Un écho de la querelle cicéronienne à la fin du XVI^e siècle: éloquence et imitation dans les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 1-2, « Rhétorique de Montaigne », dir. F. Lestringant, juillet-décembre 1985, p. 85-99.
- , « Montaigne et le sublime dans les *Essais* », dans J. O'Brien, M. Quinton et J. Supple (dir.), *Montaigne et la rhétorique*, Paris, Champion, 1995, p. 27-48.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Montaigne, l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988.
- , « Dire, signifier: la figure de la *significatio* dans les *Essais* », *Montaigne Studies*, III, 1991, p. 68-81.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Le "dictionnaire tout à part [s]oi" de Montaigne: quelques remarques sur les mots des métiers et les mots "paysans" dans les *Essais* », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 405-423.
- SÈVE, Bernard, *Montaigne, des règles pour l'esprit*, Paris, PUF, 2007.
- SMITH, Paul J., *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier. Exercices de lecture rapprochée*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- TOURNON, André, « *Route par ailleurs* : le « nouveau langage » des *Essais* », Paris, Champion, 2006.

MOLIÈRE

Édition de référence

Le Misanthrope, dans *Œuvres complètes*, éd. Robert Jouanny, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2014.

Autres textes de Molière

L'École des femmes, *L'École des maris*, *La Critique de l'École des femmes et L'Impromptu de Versailles*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Autre texte du XVII^e siècle

288

VAUGELAS, *Remarques sur la langue françoise*, Paris, Vve Jean Camusat, 1647.

Études critiques

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

APOTHÉLOZ, Denis, « À l'interface du système linguistique et du discours : l'exemple des constructions identificatives (e.g. pseudo-clivées) », dans O. Bertrand, S. Prévost, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 75-92.

ATTAL, Pierre, *Questions de grammaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – Quelques repères », dans J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-96.

CALAS, Frédéric et Nathalie ROSSI-GENSANE, « Étude de *c'est/il est* + adjectif ou (+ déterminant) + nom dans le deuxième dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, de Jean-Jacques Rousseau », *L'Information grammaticale*, 101, mars 2004, p. 28-34.

CARLIER, Anne, « *Ce sont des Anglais* : un accord avec l'attribut ? », *L'Information grammaticale*, 103, octobre 2004, p. 13-18.

–, « *Ce sont des Anglais* : un accord avec l'attribut ? (Seconde partie) », *L'Information grammaticale*, 104, janvier 2005, p. 4-14.

- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980.
- FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
- FUMAROLI, Marc, « Au miroir du *Misanthrope*: le commerce des honnêtes gens », dans P. Dandrey (dir.), *Molière. Trois comédies « morales » : Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Klincksieck, 1999.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Grammaire*, Paris, Armand Colin, 1990, 2 vol.
- GREVISSE, Maurice et André GOOSSE, *Le Bon Usage*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 14^e éd., 2011.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990-1992, 2 vol.
- , *L'Implicite* [1986], Paris, Armand Colin, 1998.
- KLEIBER, Georges, « Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 51/2, 1983, p. 99-117.
- , « Déictiques, embrayeurs, “token-reflexives”, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'Information grammaticale*, 30, juin 1986, p. 3-22.
- LEFEUVRE, Florence et Valérie RABY, « “Ô prince ! c'est à vous qu'on parle” : les structures focalisantes dans les *Sermons* de Bossuet », *L'Information grammaticale*, 97, mars 2003, p. 3-8.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- LEPLATRE, Olivier, *Le Misanthrope, Georges Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou les Comédies de la mondanité*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 1999.
- LEVESQUE, Mathilde et Olivier PÉDEFLOUS (dir.), *L'Emphase. Copia ou brevitās ? (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, 2010.
- MANNO, Giuseppe, « Alceste et Oronte : un dialogue de sourds. La politesse et la négociation de la relation interpersonnelle dans la scène 2, acte I du *Misanthrope* de Molière », *Vox romanica*, 60, 2001, p. 168-187.

- MCKENNA, Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, chap. V (« Alceste, le faux solitaire »), p. 73-102.
- MERLIN, Hélène, « La cour et la ville, ou la question du public au siècle de Louis XIV (Étude de la scène 2 de l'acte I du *Misanthrope*) », *Les Cahiers de Fontenay*, 30-31, juin 1983, p. 91-104.
- MESNARD, Jean, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972/5-6, p. 863-889 ; repris dans *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 520-545.
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MOLINIER, Christian « Constructions en *c'est* : une classification générale », *Cahiers de grammaire*, 21, 1996, p. 75-94.
- MONTAGNE, Véronique et Cendrine PAGANI-NAUDET, « Constructions en *c'est* chez Montaigne », dans M. Vallespir et R. de Villeuneuve (dir.), *Styles, genres, auteurs 10*, Paris, PUPS, 2010, p. 33-51.
- MOREL, Mary-Annick, « Le postrhème dans le dialogue oral en français », *L'Information grammaticale*, 113, juin 2007, p. 40-46.
- MULLER, Claude, « Clivées, coréférence et relativation », dans G. Kleiber et N. Le Querler (dir.), *Traits d'union*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 17-32.
- , *Les Bases de la syntaxe : syntaxe contrastive, français, langues voisines*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- NÉDELEC, Claudine, « Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, 38, « Molière, *Le Misanthrope*, *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme* », dir. Ch. Mazouer, janvier 2000, p. 117-137.
- PAGANI-NAUDET, Cendrine, *Histoire d'un procédé de style. La dislocation (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Champion, 2005.
- PAILLET, Anne-Marie, « D'une phrase à l'autre : l'enchaînement dialogal chez Molière », dans F. Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 115-134.
- PRAT, Marie-Hélène, « Réplique, phrase, mètre dans *Le Misanthrope*. L'esprit de la conversation », dans F. Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 135-151.
- ROUQUIER, Magali, « Constructions en *c'est* en ancien et moyen français. Clivées, "liées" : un récapitulatif », dans O. Bertrand, S. Prévost, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du*

français. Études en hommage à Bernard Combettes, Berne, Peter Lang, 2008, p. 353-370.

SUSINI, Laurent, *La Colombe et le serpent. L'insinuation convertie : Pascal, Bossuet, Fénelon*, Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Delphine Denis, Université Paris-Sorbonne, 2015.

TOURATIER, Christian, *Analyse et théorie syntaxiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve/Paris, Duculot/Hachette supérieur, 1997.

DENIS DIDEROT

Édition de référence

Le Neveu de Rameau, éd. P. Chartier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.

Autres textes de Diderot

Entretien entre D'Alembert et Diderot ; Le Rêve de D'Alembert ; Suite de l'entretien, éd. J. Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005.

Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.

DIDEROT, Denis et Jean Le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1766, 35 vol.

Autres textes des XVII^e et XVIII^e siècles

Dictionnaire de l'Académie française, 4^e éd., par Charles-Pinot-Duclos, Paris, Vve Brunet, 1762, 2 vol.

DUMARSAIS, César, *Des tropes ou Des différents sens ; Figure ; (et) vingt autres articles de l'Encyclopédie* [1730], éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, coll. « Critiques », 1988.

- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, 2 vol.
- FÉRAUD, Jean-François, *Supplément au Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, s.n., s.d., t. II.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye/L Rotterdam, Arnout et Reignier Leers, 1690, 3 vol.

Études critiques

- ASSOUN, Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, 15, « Répétition et variation », 1985, p. 75-87.
- AUCLIN, Antoine et Anne GROBET, « Polyphonie et prosodie : contraintes et rendement de l'approche modulaire du discours », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 77-104.
- BENOÎT, Éric, « Sas (la parole en exil) », *Modernités*, 15, 2001, p. 23-40.
- BORDAS, Éric, « Les idiotismes du ressassement. La juxtaposition asyndétique des GN et des GP dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Rythme et diction », *L'Information grammaticale*, 151, à paraître.
- BORDAS, Éric (dir.), « Rythme de la prose », *SEMEN, revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 16, 2003.
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900* [1905-1943], Paris, Armand Colin, 1966-1972.
- CHAOUACHI, Slaheddine et Alain MONTANDON (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994.
- CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues, « Dialogisme, polyphonie, diaphonie : approche interactive et multimodale », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 49-75.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses* [1998], Paris, Armand Colin, 2005.
- DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, 2001.
- DUCHET, Michèle et Michel LAUNAY (dir.), *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*, Paris, Nizet, 1967.

- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.
- FLØTTUM, Kjersti, Kerstin JONASSON et Coco NORÉN, *On: pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2007.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max-Niemeyer, 1985.
- GAHA, Kamel, *L'Énonciation romanesque chez Diderot*, Tunis, Publication de la Faculté des Lettres de la Manouba/Sahar, 1994.
- , « Répétition et nomination jubilatoire », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 15-30.
- GARDES TAMINE, Joëlle, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- GARNIER, Marcel et Valéry DELAMARE, *Dictionnaire des termes techniques de médecine [1900]*, Paris, Maloine, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- GOSSELIN, Laurent *et al.*, *Aspects de l'itération. L'expression de la répétition en français : analyse linguistique et formalisation*, Bern, Peter Lang, 2013.
- GUARDIA, Jean de, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, 132, novembre 2002, p. 489-505.
- HAASE, Alfons, *Syntaxe française du XVIII^e siècle*, 7^e éd., nouvelle éd., trad. et remaniée, München/Paris, Max Hueber/Delagrave, 1969.
- HARTMANN, Pierre, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, Corti, 2003.
- IBRAHIM, Anne, « Le matérialisme de Diderot : formes et forces dans l'ordre des vivants », dans A. Ibrahim (dir.), *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 1999, p. 87-102.
- LEBORNE, Érik, « Le dialogisme dans *Le Neveu de Rameau* », dans G. Stenger (dir.), *Diderot et Rousseau. Littérature, science et philosophie*, Haute-Goulaine, Opéra éditions, 2014, p. 67-84.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme [1982]*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- , « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, février 1994, p. 102-111.

- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris, PUF, 1998.
- PERRIN, Laurent (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006.
- PROUST, Jacques, « La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90/4, 1978, p. 369-87.
- ROSIER, Laurence, « Polyphonie: les “dessous” d'une métaphore », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 189-211.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « “Genève-Paris 8h45 du soir” ou la linguistique saussurienne de la répétition », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 95-108.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot & Rivages, 2016.
- SEGUIN, Jean-Pierre, *La Langue française au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1972.
- , *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.
- STAROBINSKI, Jean, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, 89/2, avril-juin 1984, p. 182-196 ; repris dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 224-243.

VICTOR HUGO

Édition de référence

Les Contemplations, éd. L. Charles-WURTZ, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002.

Autres éditions

Les Contemplations, dans *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967.

Les Contemplations, éd. P. Laforgue, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.

Autres textes de Hugo

Proses philosophiques de 1860-1865, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par J. Seebacher, *Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

Autres textes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles

BAUDELAIRE, Charles, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, repris dans Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. L. Charles-Wurtz, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

Études critiques

ALBOUY, Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971/1-2, p. 53-64.

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*, Paris/Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AQUIEN, Michèle, « Victor Hugo et l'architecture du vers », *L'Information grammaticale*, 93, mars 2002, p. 33-38.

CHARLES-WURTZ, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.

–, « “Je ne suis pas en train de parler d'autres choses” : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », *Romantisme*, 152, 2011/2, p. 75-86.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995

DHONDT, Reindert et Beatrijs VANACKER, « *Ethos*: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES*, [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://contextes.revues.org/5685>.

DIAZ, José-Luis, « Paratopies romantiques », *CONTEXTES* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://contextes.revues.org/5786>.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 372.

FREY, John Andrew, *Les Contemplations of Victor Hugo. The Ash Wednesday Liturgy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988.

GARDES TAMINE, Joëlle, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, 54, juin 1979, p. 65-81.

- , « Le vers de *La Légende des siècles* », dans A. Guyaux et B. Marchal (dir.), *Victor Hugo, La Légende des siècles. Première série*, Paris, PUPS, 2002, p. 101-119.
- , *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.
- , *La Stylistique* [1992], Paris, Armand Colin, 2010.
- , *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- GARDES TAMINE, Joëlle et Marie-Antoinette PELLIZZA, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998.
- GAUDON, Jean, *Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969.
- GLEIZES, Jean-Marie et Guy ROSA, « "Celui-là". Politique du sujet lyrique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 24/4, 1976, p. 83-98.
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 1996.
- GOYET, Francis, « Hiérarchies de l'èthos et du pathos : Drancès dans l'*Énéide* », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, 2000, p. 177-199.
- HUGUET, Edmond, *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1905.
- LILOUVILLE Matthieu, « L'œuvre poétique de l'autodérision », dans L. Charles-Wurtz (dir.), *Victor Hugo 6. L'Écriture poétique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 123-144.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, t. I, 1949.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'èthos », *Pratiques*, 113-114, juin 2002, p. 55-67.
- , *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- , « Le recours à l'èthos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, 8 septembre 2014, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie IV. Écrire Hugo 1*, Paris, Gallimard, 1977.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie* [1982], t. I, *Vers et figures*, Paris, PUF, 1992.
- NAUGRETTE, Florence, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" (*Les Contemplations*) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, 2012/4, p. 949-954.

PERNOT, Laurent, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine », *Revue des études grecques*, 111/1, janvier-juin 1998, p. 101-124.

RABATÉ, Dominique, Joëlle de SERMET et Yves VADÉ (dir.), « Le sujet lyrique en question », n° 8 de *Modernités*, 1996.

JEAN GIONO

Édition de référence

Les Âmes fortes, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Autres textes de Giono

« Carnet de travail des *Âmes fortes* », texte établi par C. Morzewski, *Revue Giono*, 9, 2016, p. 64-137.

Œuvres romanesques complètes, éd. R. Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983, 6 vol.

Un roi sans divertissement, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Études critiques

ADAM, Jean-Michel, « *Si* hypothétique et l'imparfait : une approche linguistique de la fictionalité », dans *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, p. 55-96.

–, « Grammaire de l'autofiction : une lecture de *Remise de peine* de Patrick Modiano », dans *Le Style dans la langue : une reconception de la linguistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, p. 185-211.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1993.

BEAUZÉE, Nicolas, « Subjonctif », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Pellet, 1778, t. 31.

BERTHONNEAU, Anne-Marie, et KLEIBER Georges, « Sur l'imparfait contrefactuel », *Travaux de linguistique*, 53, 2006/2, p. 7-65.

BONHOMME, Marc, *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1998.

–, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

- BRES, Jacques, « Encore un peu, et l'imparfait était un mode... L'imparfait et la valeur modale de *contrefactualité* », *Cahiers de praxématique*, 46, 2006, p. 149-176.
- , *L'Imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- CHAUDIER, Stéphane, « La comparaison a ses raisons : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative », dans B. Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar*, Rennes, PUR, 2014, p. 67-80.
- CLÉRICO, Geneviève, « Rhétorique et syntaxe. Une figure chimérique : l'énullage », *Histoire. Épistémologie. Langage*, 1/2, 1979, p. 3-25.
- DAMOURETTE, Jacques et Édouard PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire française*, Paris, d'Artrey, t. V, *Verbes (fin), auxiliaires, temps, modes, voix*, 1911-1936.
- DENIS, Delphine et Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- DÉTRIE, Catherine, « L'énullage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 89-104.
- DUBOIS, Jean (dir.), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Armand Colin, coll. « I28 », 2005.
- FUCHS, Catherine, *La Comparaison et son expression en français* Paris, Ophrys, 2014.
- GARDES TAMINE, Joëlle, « La parole rapportée dans *Les Grands Chemins* », *Roman 20-50*, n° spécial, « Les styles de Giono », dir. C. Morzewski, 1990, p. 11-21.
- HENRY, Albert, « L'imparfait est-il un temps ? », dans *Mélanges de linguistique française offerts à M. Charles Bruneau*, Genève, Droz, 1954, p. 11-17.
- JAUBERT, Anna, « Le déploiement littéraire du temps verbal », dans C. Vettors (dir.), *Le Temps. De la phrase au texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 193-205.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

- , *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 3^e éd., 1997.
- LE GOFFIC, Pierre, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans P. Le Goffic (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre de Publications de l'université de Caen, 1986, p. 55-69.
- , « La double incomplétude de l'imparfait », *Modèles linguistiques*, 16/1, 1995, p. 133-148.
- MARTIN, Robert, *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Lièges/Bruxelles, Mardaga, 1987.
- , *Pour un logique du sens*, Paris, PUF, 2^e éd. revue, 1992.
- MILCENT-LAWSON, Sophie, « Conteur », dans J.-Y. Laurichesse et M. Sacotte (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 236-238.
- , « *Les Âmes fortes* de Jean Giono », dans J.-M. Gouvard (dir.), *Agrégation de Lettres 2017*, Paris, Ellipses, 2016, p. 363-469.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- MONNERET, Philippe, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004.
- MONVILLE-BURSTON, Monique et BURSTON, Jack, « Retour à *Remise de peine* : l'imparfait, un toncal à faible marquage », *Cahiers Chronos*, 14, 2005, p. 135-165.
- RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert Lucas, 2008, 2 vol.
- , « Figures et point de vue en confrontation », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 21-36.
- RIEGEL Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005.
- VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- WAGNER Robert-Léon et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, 3^e éd., 2003.

RÉSUMÉS

CHRISTINE DE PIZAN, *LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS*

Sarah DELALE (Université Paris-Sorbonne – EA 4349)

« Faire le courtois : représentation, allégorisation et théâtralisation de l'amour dans *Le Livre du Duc des vrais amants* »

Le Livre du Duc des vrais amants témoigne du goût des XIV^e et XV^e siècles pour l'amour courtois, en tant que jeu de théâtralisation et répertoire de personnages topiques. Par glissements linguistiques, la courtoisie remodèle les contours du réel, lui substitue une réalité seconde au service de l'argumentation amoureuse. La personnification est un des procédés qui permettent ce travail de modélisation et de théâtralisation du monde. Dans une perspective de déconstruction et de moralisation du discours courtois, *Le Livre du Duc* réutilise la topique littéraire, mais met en tension ce pôle littérisé et symbolique avec un pôle réaliste et mimétique, proche du quotidien. Le traitement des personnifications, dans la narration, le discours des personnages et les pièces lyriques, est représentatif de cette tension stylistique. En confrontant pour une même notion des occurrences abstraites et personnifiées, Christine de Pizan donne à voir dans son processus d'élaboration la théâtralisation courtoise de l'amour.

Gabriella PARUSSA (Université Sorbonne nouvelle – Clesthia)

« La langue de Christine de Pizan : usages et contraintes génériques »

Cet article propose une analyse linguistique du *Livre du Duc des vrais amants* dans le but de contribuer à l'étude de la langue de l'auteure ainsi que, plus largement, aux descriptions du moyen français. Étant donné l'étendue assez réduite du corpus, l'analyse linguistique porte surtout sur la relation entre les contraintes linguistiques (la grammaire

implicite du français écrit au début du xv^e siècle) et les contraintes liées à la versification (rime et nombre de syllabes) et au genre textuel : *Le Livre du Duc* associe un dittié en vers heptasyllabiques, des lettres en prose, ainsi que d'autres formes poétiques. Les différents aspects de la langue du texte analysés ici, à savoir les graphies – éventuellement dans leur rapport avec la phonie –, la morpho-syntaxe et le lexique ont permis de faire ressortir ce qui est propre au moyen français et ce qui constitue, par contre, l'originalité de Christine de Pizan. Cette contribution permet ainsi d'aborder la question du style christinien et de montrer que langue et style ne s'opposent pas, mais se situent résolument sur une sorte de continuum graduel. Les notions de forme (vers/prose) et de genre textuel se révèlent en outre comme des variables essentielles, à prendre en compte quand on étudie la langue d'un texte ou d'un auteur.

MICHEL DE MONTAIGNE, *ESSAIS*, LIVRE III

Violaïne GIACOMOTTO-CHARRA (Université Bordeaux Montaigne)

« Je » et la matière du livre : l'énonciation dans les *Essais* »

L'énonciation, en particulier la manière dont se dit le « je », est évidemment l'une des questions centrales des *Essais*. Or la présence du moi ne se construit pas seulement à travers l'usage du pronom *je*, mais aussi à travers celui de *nous*, un *nous* dont la complexité et la relative opacité ont déjà été signalées. Paradoxalement, en outre, et contrairement à l'impression que peut produire le texte sur le fond, la présence de *je* et *nous* demeure minoritaire dans un cadre énonciatif globalement dominé non seulement par la troisième personne, mais, bien souvent, par une énonciation de type gnomique. Cet article se propose d'examiner à nouveau les relations qui se tissent au fil du texte entre *je*, *nous*, mais aussi *il/ils* et *on* dans les structures énonciatives, en considérant les tiroirs verbaux utilisés, ainsi que la construction particulière de certains fragments textuels dans lesquels ces pronoms sont employés, pour essayer de montrer que Montaigne distribue précisément les rôles entre *je* et *nous* dans la manière dont il tente de saisir et la permanence – l'essence du moi – et la multiplicité changeante des éléments qui le composent.

Déborah KNOP (Université Grenoble Alpes – Équipe RARE)

« Abondance ou brièveté? Le style crétois de Montaigne »

On a souvent qualifié le style de Montaigne d'abondant ; on l'a souvent aussi qualifié de bref. Comment expliquer une telle divergence ? Le présent article propose de considérer ce problème à la lumière d'une citation des *Lois* de Platon : « [A] Les Athéniens (dit Platon) ont pour leur part le soin de l'abondance et élégance du parler ; les Lacédémoniens, de la brièveté, et ceux de Crete, de la fécondité des conceptions plus que du langage : ceux-ci sont les meilleurs » (I, 26, « De l'institution des enfants »). Nous replacerons les jugements esthétiques de Montaigne, qu'ils portent sur sa propre écriture ou sur le style d'autres auteurs, dans des considérations montaigniennes plus larges, en particulier morales. Quant à ces questions, nous tenterons aussi de le situer vis-à-vis de certains de ses grands modèles littéraires et rhétoriques : Platon, Plutarque, Salluste, et bien sûr Cicéron.

MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE*

Nicolas LAURENT (École normale supérieure de Lyon – IHRIM [UMR 5317])

« Les énoncés en *c'est* dans *Le Misanthrope* : (ré)examen linguistique et stylistique »

La diversité syntaxique, sémantique et pragmatique des énoncés en *c'est* peut être décrite à partir de l'hypothèse d'un double continuum organisant ce que les guillaumiens nommeraient un tenseur binaire radical : les emplois « simples », non corrélatifs, de *c'est* sont étudiés en fonction d'un principe de particularisation et d'explicitation croissantes de ce dont il est question, les emplois corrélatifs selon un mouvement inverse où *ce* se subtilise pour valoriser un mécanisme grammatical et énonciatif modelant la répartition du contenu informationnel. C'est à partir de cette hypothèse que sont examinées les occurrences du *Misanthrope*, dont on montre notamment l'importance pour l'individualisation stylistique d'Alceste ainsi que pour la structuration des répliques et des échanges. D'autres fonctions sont mises au jour qui concernent le rapport avec le mètre ou divers faits de modalisation énonciative.

Françoise POULET (Université Bordeaux Montaigne – EA CLARE)

« L'insinuation galante : une stratégie d'énonciation oblique
dans *Le Misanthrope* »

304

« Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (I, 1, v. 35-36) : cette prise de parti d'Alceste en faveur d'un langage « net et franc », expression transparente et univoque de la pensée, s'oppose aux répliques volontiers ironiques et hypocrites qui s'échangent dans les appartements de Célimène. *A priori*, l'insinuation, entendue au sens moderne d'énoncé implicite, est un type de discours oblique inconnu du *Misanthrope*. Or, en français classique, *insinuer* ne signifie pas encore dire implicitement : le sème /implicite/ ne fera partie de la définition du mot qu'à la toute fin du XVII^e siècle. L'insinuation doit plutôt être entendue au sens rhétorique d'énonciation visant à faire entendre indirectement, mais aussi de stratégie discursive clivante susceptible de ne pas être décodée par tous les récepteurs. Dans *Le Misanthrope*, l'on peut ainsi distinguer de bons et de mauvais usages de l'« insinuation galante », entre parole honnête visant à énoncer subtilement une vérité dure à entendre et discours brutal, souvent ironique, n'utilisant le détour que pour blesser le destinataire. Malgré sa défense d'une parole directe, Alceste manie ce dernier type d'insinuation de manière aussi agressive que le font sa maîtresse et les personnages qui fréquentent sa maison. Au contraire, Molière montre dans cette pièce comment le langage théâtral peut être une bonne mise en pratique de l'« insinuation galante » : par le détour de l'énonciation comique, il s'agit de faire entendre au spectateur, de manière douce et subtile, toute la portée du ridicule.

DENIS DIDEROT, *LE NEVEU DE RAMEAU*

Françoise BERLAN (Université Paris-Sorbonne – STIH GEHLF)

« Quelques faits de lexique dans *Le Neveu de Rameau*, entre émancipation
et contrôle de la lecture »

Libre dans son rapport à la langue, Diderot est novateur par sa capacité à renouer avec l'invariant sémantique de certains mots centraux dans *Le Neveu de Rameau*. Autour des problématiques de l'imitation et de la

passion, et testant l'investissement empathique de celui qui se passionne, il en arrive, par la figure du neveu, à interroger les emplois d'un lexique impliquant l'adjectif *fou* et le prisme de ses emplois. S'autorisant parfois l'archaïsme, il innove par le maniement de certains tours en jouant avec les ressources signifiantes de la diathèse ou de l'aspect. Il contrôle ainsi les interprétations de son lecteur non sans lui laisser le plaisir de la découverte ou celui du choix dans les possibles. Dotant son texte d'une écriture musicale, il le construit par les échos des mêmes items où l'identité subsume la variété des nuances et autorise les effets de sourdine comme de relief.

Éric Bordas (École normale supérieure de Lyon – IHRIM [UMR 5317])

« Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction »

Rameau le neveu aime répéter : les mots, parfois les phrases. Il ressasse et remâche ses obsessions : sa pensée piétine et son discours multiplie les figures de répétition de la rhétorique. Cette étude commence par classer et analyser ces figures : épanalepses, anaphores, épanodes ou encore antimétaboles. Mais c'est pour envisager le paramètre rythmique de l'énonciation du texte, faisant de la répétition, avant tout, une figure de diction. La répétition comme principe rythmique a-t-elle un sens ?

VICTOR HUGO, *LES CONTEMPLATIONS*

Claire FOURQUET-GRACIEUX (Université Paris-Est Créteil Val de Marne – EA LIS)

« L'éthé et l'*ethos* dans *Les Contemplations*. Le sujet lyrique, objet d'étude pour l'analyse du discours ? »

L'épineux problème du sujet lyrique a déjà profité de la conceptualisation de plusieurs recherches linguistiques, parmi lesquelles l'opposition entre énonciateur et locuteur (Ducrot) ou entre *je* narré et *je* narrant (Genette). L'analyse du discours livre à son tour des outils qui permettent de saisir la complexité des facettes du sujet lyrique qui s'exprime notamment dans *Les Contemplations*. Entendu comme image de soi construite par le discours, l'*ethos* effectif

se subdivise en *èthos* prédiscursif et discursif, lequel distingue *èthos*-dit et *èthos*-montré, autant de catégories qui permettent de rendre compte de la complexité de la représentation de soi. Nous avons ressenti le besoin d'ajouter à cet appareil conceptuel celui de l'*èthos*-exhibé qui correspond en partie seulement au *je* narré : en effet, un *je* narré peut être le support de plusieurs *èthè*-exhibés, c'est-à-dire de plusieurs images de soi objectivées et assorties d'un jugement de valeur. Dans *Les Contemplations*, l'*èthos* prédiscursif polémique issu de *Châtiments* publiés trois ans plus tôt nourrit en profondeur l'*èthos* discursif caractérisé par deux principaux sèmes : l'exemplarité et l'ironie. À l'échelle du recueil, l'*èthos* est loin d'être simple ; bien plus, il assume les contradictions. L'*èthos*-dit se fait discret, tandis que l'*èthos*-exhibé est volontiers marqué par le ridicule, dans une autodérision constante qui joue sur les représentations de soi, qu'il s'agisse de poèmes aussi variés que « Réponse à un acte d'accusation » (IV, VII), « Les malheureux » (V, XXVI) ou « Apparition » (V, XVIII). Cette prise de distance souvent discrète, toujours effective, correspond à une écriture foncièrement ironique, dont rend compte l'*èthos*-montré.

Joëlle GARDES TAMINE (Université Paris-Sorbonne)

« L'amplification dans *Les Contemplations* »

L'immense, l'infini, autant de notions fondamentales chez Victor Hugo, en particulier dans *Les Contemplations* où il passe de la vision à la contemplation qui abolit le contour des choses. Pour le poète, qui a toujours déclaré que la forme en poésie est le véritable fond, il existe une série de traits stylistiques qui incarnent cette démesure. Ils sont ici rassemblés sous le terme d'*amplification*. Ce sont autant de moyens qui permettent de développer la phrase et le poème, et qui appartiennent à tous les domaines de la langue, lexicque, syntaxe (appositions, apostrophes, compléments de phrase), figures et mètre. Ainsi le texte est-il, comme la pensée, déroulement à l'infini, ouverture sur le gouffre et le mystère.

JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES*

Stéphane CHAUDIER (Université Charles de Gaulle Lille 3 – EA 1061 : ALITHiLa)

« Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes* »

Dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, apparaît comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme, cette notion labile, créée pour séduire et intriguer plus que pour définir une réalité psychologique, morale ou philosophique bien déterminée. La comparaison se veut rationnelle : elle mesure, elle évalue, elle confronte les objets du monde en se donnant des critères partageables. Mais la comparaison relève aussi d'un imaginaire : elle met en œuvre une vision du monde. Qu'elle se veuille objective ou subjective, elle est toujours prétention à la pertinence : elle émane d'un sujet qui veut en imposer par son aptitude à comparer. Or, dans *Les Âmes fortes*, les destinataires de l'énoncé comparatif ne sont pas prêts à s'en laisser conter ; les comparaisons prolifèrent ; ce jeu de répétitions-variations contribue à rythmer, à structurer le récit.

Sophie MILCENT-LAWSON (Université de Lorraine – EA 3476, CREM, équipe Praxitexte)

« Tropes énonciatifs et mythomanie. L'énallage dans *Les Âmes fortes* »

Les « tropes énonciatifs » (Catherine Kerbrat-Orecchioni), domaine encore peu exploré, s'inscrivent au cœur de la poétique des *Âmes fortes*, roman dont le projet repose sur la capacité de l'héroïne à projeter ses rêves dans la réalité. Sous les espèces de l'énallage, figure fondée sur un « phénomène d'écart par substitution des morphèmes de personne, de temps, de mode, de nombre ou de genre » (Michèle Aquien), ils incarnent linguistiquement la définition même de l'âme forte, qui donne son titre au livre : « Thérèse était une âme forte. [...] clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve ; pas pour la réalité. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité ». On s'intéressera d'abord aux énallages de personne, qui affectent principalement les pronoms personnels sujets. S'y manifestent l'identification de la jeune mythomane à Mme Numance, par la substitution d'un *je* au *elle* attendu, ou encore la dualité d'une Thérèse au moi scindé en un *je* et un *tu*. La narration met par ailleurs en place un dispositif énonciatif – les énallages temporelles-modales –, qui permet

de décrire certains actes imaginaires comme s'ils se déroulaient dans la réalité référentielle du récit. Le texte donne ainsi à lire la prégnance de son imaginaire dans l'âme de Thérèse au moyen d'indicateurs tropiques qui actualisent fictivement un irréel imaginé, notamment grâce à des emplois de l'imparfait dans des tours qui le dotent en contexte d'une valeur contrefactuelle. L'analyse pragma-énonciative de quelques-unes de ces énonciations remarquables montrera ainsi comment le texte actualise énonciativement ce trait caractéristique de Thérèse-narratrice comme de Thérèse-personnage : une forme de mythomanie qui réfléchit les puissances de la parole (af)fabulatrice.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet	7

CHRISTINE DE PIZAN *LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS*

Faire le courtois : représentation, allégorisation et théâtralisation de l'amour dans <i>Le Livre du Duc des vrais amants</i>	
Sarah Delale	11

La langue de Christine de Pizan : usages et contraintes génériques	
Gabriella Parussa	43

MICHEL DE MONTAIGNE *ESSAIS, LIVRE III*

« Je » et la matière du livre : l'énonciation dans les <i>Essais</i>	
Violaine Giacomotto-Charra	67

Abondance ou brièveté? Le style crétois de Montaigne	
Déborah Knop	91

MOLIÈRE *LE MISANTHROPE*

Les énoncés en <i>c'est</i> dans <i>Le Misanthrope</i> : (ré)examen linguistique et stylistique	
Nicolas Laurent	117

L'insinuation galante : une stratégie d'énonciation oblique dans <i>Le Misanthrope</i>	
Françoise Poulet	139

DENIS DIDEROT
LE NEVEU DE RAMEAU

Quelques faits de lexique dans *Le Neveu de Rameau*,
entre émancipation et contrôle de la lecture
Françoise Berlan159

Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres
figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction
Éric Bordas179

VICTOR HUGO
LES CONTEMPLATIONS

310

Léthé et l'*èthos* dans *Les Contemplations*.
Le sujet lyrique, objet d'étude pour l'analyse du discours?
Claire Fourquet-Gracieux.....199

L'amplification dans *Les Contemplations*
Joëlle Gardes Tamine217

JEAN GIONO
LES ÂMES FORTES

Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes*
Stéphane Chaudier.....233

Tropes énonciatifs et mythomanie. L'éballage dans *Les Âmes fortes*
Sophie Milcent-Lawson257

Bibliographie281

Résumés.....301

Table des matières309