

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)



Christine de Pizan

Montaigne

Molière

Diderot

Hugo

Giono

I Delale – 979-10-231-1537-6

*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'énullage 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 recourre 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 *doulz 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.

frir, *palir*, *sechier* et *deffrre* 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
 Neouldroie
 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 / Neouldroie / 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.)

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. Cerquiglini-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.

–, « 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.

–, « 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, Héléne, « 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 (XII^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/ 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.

292

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-GÉRARD, 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'Arthey, 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. Vetter (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*, Liège/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