

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)



Christine de Pizan

Montaigne

Molière

Diderot

Hugo

Giono

VI Chaudier – 979-10-231-1547-5

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

Olivier Soutet

Avant-propos

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

Sarah Delale

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

Gabriella Parussa

La langue de Christine de Pizan :
usages et contraintes génériques

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

Violaine Giacomotto-Charra

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

Déborah Knop

Abondance ou brièveté ?
Le style crétois de Montaigne

MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE*

Nicolas Laurent

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

Françoise Poulet

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

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

Françoise Berlan

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

Éric Bordas

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

**VICTOR HUGO,
*LES CONTEMPLATIONS***

Claire Fourquet-Gracieux

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

Joëlle Gardes Tamine

L'amplification dans *Les Contemplations*

JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES*

Stéphane Chaudier

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

Sophie Milcent-Lawson

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 16

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)

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



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 979-10-231-0548-3

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

TIRÉS À PART EN PDF :

I Delale – 979-10-231-1537-6

I Parussa – 979-10-231-1538-3

II Giacomotto-Charra – 979-10-231-1539-0

II Knop – 979-10-231-1540-6

III Laurent – 979-10-231-1541-3

III Poulet – 979-10-231-1542-0

IV Berlan – 979-10-231-1543-7

IV Bordas – 979-10-231-1544-4

V Fourquet-Gracieux – 979-10-231-1545-1

V Gardes Tamine – 979-10-231-1546-8

VI Chaudier – 979-10-231-1547-5

VI Milcent-Lawson – 979-10-231-1548-2

Composition : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

AVANT-PROPOS

Olivier Soutet

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

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

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

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

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

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

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

Olivier Soutet

Jean Giono
Les Âmes fortes

NE PAS S'EN LAISSER CONTER : LE *COMME*
COMPARATIF DANS *LES ÂMES FORTES*

Stéphane Chaudier

Pour J., grand lecteur de Giono

La comparaison est une figure fascinante. C'est un acte intellectuel, une évaluation à visée pratique : la comparaison mord sur le réel. C'est aussi une opération esthétique : par jeu, volonté de séduire ou de surprendre, ou pour s'enchanter elle-même de sa liberté créative, la pensée prend plaisir à rapprocher ce que la raison conseillerait de laisser sans rapport. Pensée, action, beauté : on comprend pourquoi dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, se donne comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme. Par la comparaison, une subjectivité s'affirme, car la force d'âme est d'abord une relation à soi. Mais la comparaison prétend aussi être une description du monde : or l'âme forte assume le réel tel qu'il est, pour mieux en jouir ou s'en jouer. Enfin, la comparaison surgit comme un petit coup de force discursif. Elle veut en imposer ; or la force d'âme engage crucialement le rapport à l'autre. Dans un premier temps, je définirai la comparaison ; je justifierai mon choix d'avoir limité l'étude au seul morphème *comme*, assurément le plus souple, le plus labile, de tous les marqueurs de comparaison. Dans un second temps, j'analyserai les enjeux poétiques impliqués par les usages du mot *comme* dans *Les Âmes fortes*. Viendra ensuite le temps du relevé commenté ; ne pouvant être exhaustif, il s'efforcera de prolonger et d'affiner les grandes tendances présentées en deuxième partie.

Les mots de *comparaison* et d'*analogie* recouvrent deux notions distinctes¹; néanmoins, toutes les deux permettent de définir le sens d'un énoncé comparatif introduit par *comme*. Pour Philippe Monneret, l'analogie construit une ressemblance saillante entre deux objets de pensée. Soit deux éléments non identiques : l'analogie dégage une ressemblance qu'elle promet par delà l'existence avérée des différences. Dans cet énoncé, [1] « Elles étaient mises comme des reines » (p. 70²), Thérèse sait bien que les femmes de chambre de Mme Charmasson ne sont pas des reines; mais malgré toute la distance entre ces deux statuts sociaux, il existe un point de vue, celui de Thérèse travaillant en cuisine, qui permet d'affirmer une ressemblance, elle-même fondée sur la toilette, mais aussi de privilégier cette ressemblance, de l'imposer à l'auditoire comme une représentation pertinente du réel. On cerne ainsi la pragmatique de l'énoncé analogique : non seulement la ressemblance existe, mais elle mérite aussi d'être dite. La notion de *comparaison*, elle, permet d'accéder à l'épistémologie de l'énoncé comparatif, qui repose sur la notion de catégorisation : [2] « Le vent m'activait comme un feu » (p. 296). Thérèse construit une classe englobante dans laquelle elle intègre deux éléments, *m'* et *un feu*, le comparé et le comparant. Le paramètre (en l'occurrence le verbe) renvoie à la propriété qui fonde et justifie la comparaison. La subordonnée est incidente au terme qui indique le paramètre (ici, le verbe *activait*). Dans les énoncés comparatifs, la structure syntaxique recoupe la structure logique sans se confondre avec elle. Dans une comparative elliptique, les éléments mentionnés par la subordonnée désignent le ou les comparant(s); le repérage du comparé se fait à partir du comparant, en partant du terme conséquent pour remonter à l'antécédent. Même s'il n'est pas ambigu³,

1 Pour la définition de l'analogie, voir Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004. Pour la comparaison, Catherine Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.

2 Édition de référence : Giono, *Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

3 Catherine Fuchs donne cet énoncé *Elle traite sa fille comme son mari* (qui a deux sens, selon que le SN *son mari* est sujet ou COD du verbe elliptique) comme

l'énoncé comparatif nécessite des opérations de rétro-lecture qui en font une structure sémantiquement complexe. Quand la subordonnée est incidente à l'ensemble d'une phrase, elle est mobile et détachée. Si le sujet de la principale et de la subordonnée sont distincts, l'interprétation demande alors de mobiliser la figure de l'analogie proportionnelle : [3] « Elle [Mme Numance] était jalouse de Firmin comme une femme l'est naturellement du mari de sa fille [...] » (p. 169).

Ce type de structure est assez rare dans *Les Âmes fortes*. On le voit : chaque exemple peut être traité à la fois comme analogie et comme comparaison.

Comparaisons qualitatives et quantitatives

S'appuyant sur l'évidence morphologique, Catherine Fuchs oppose comparaison quantitative et comparaison qualitative : [4] « Le café dont je te parle avait des grains pas plus gros qu'un pois chiche et luisants comme du verre » (p. 13). La première subordonnée recourt à *que* comme marqueur du comparant ; elle repose sur l'évaluation d'un degré : quoiqu'indéterminée, la qualité mesurable de grosseur (paramètre) permet de confronter les grains de café et les pois chiches. La seconde structure est introduite par *comme*. Il s'agit d'une comparaison qui réalise une analogie sur la base d'une ressemblance partielle entre le café et le verre. Si la distinction entre gradation et analogie, construite par l'esprit, mérite d'être prise en compte, il s'en faut que les réalités discursives présentent toujours une opposition aussi tranchée. C'est d'ailleurs tout l'intérêt stylistique du mot *comme* que de pouvoir parfois opérer un glissement entre évaluation quantitative et qualitative : [5] « Thérèse ne m'aime pas comme je l'aime, se disait-elle. Elle ne m'aime que par à-coups » (p. 179). *Comme* amalgame le point de vue quantitatif et qualitatif. Mme Numance croit en effet que Thérèse l'aime *moins* parce qu'elle l'aime *différemment* ; la phrase qui suit

exemple type de l'ambiguïté de la subordonnée comparative introduite par *comme* (*La Comparaison et son expression en français, op. cit.*, p. 141).

- 4 On note au passage que la narratrice évite soigneusement le mot *mère* et le remplace par l'hyponyme *femme* tandis qu'elle emploie une périphrase laborieuse au lieu du mot *gendre*. La jalousie de Mme Numance s'explique par et dans la comparaison : la question de la maternité pèse de tout son poids sur l'amour de Mme Numance pour Thérèse.

persiste à confondre quantité et qualité en les rapportant à la question de la continuité. L'affectivité est responsable de ce type d'ambivalences logiques que le texte enregistre sans pour autant les valider. Par la comparaison, il donne l'apparence d'une forme sinon parfaitement objective, du moins claire et rigoureuse à un raisonnement en réalité gauchi par un trouble affectif que le personnage ne perçoit pas, que la narratrice perçoit peut-être et que le lecteur doit percevoir : c'est là le jeu de la lecture. Ainsi, la littérature fabrique ce qu'on peut appeler un point de vue : le jugement de Mme Numance sur Thérèse n'est ni tout à fait vrai ni tout à fait faux ; sa valeur de vérité ne tient donc pas à son contenu (douteux), mais à sa nature, à sa typicité. Il *incarne* le point de vue de l'inquiétude amoureuse.

236

L'analyse de cet exemple montre que la subordonnée comparative en *comme* ne doit pas être trop rapidement étiquetée comme similitive (ou qualitative) : [6] « Trois écus un petit flacon *pas plus gros que mon pouce*, ça fait réfléchir⁵ ! » (p. 201) ; [7] « Ces petits écus pour un petit flacon *gros comme le pouce* la terrifiaient et l'encharmaient » (p. 201, je souligne). Quoique formellement distincts, ces deux énoncés ont apparemment le même sens ; ils se présentent d'ailleurs dans la même page, à quelques lignes l'un de l'autre, ce qui renforce l'effet de synonymie. Incidente à un adjectif de mesure, la comparaison en *comme* prend un sens nettement quantitatif : [8] « C'est une salle à peu près grande comme le hangar des Bernard, vous voyez » (p. 131) ; [9] « [...] en ouvrant des yeux grands comme des bobèches » (p. 249) ; [10] « Son mari, comme il fallait s'y attendre, était à peine gros comme un sifflet » (p. 102) ; [11] « [...] des boutons de cuivre gros comme des écus » (p. 168). Dans tous ces exemples, la structure en *comme* est paraphrasable par une construction en *aussi... que*. On peut en conclure que *comme* engage la subjectivité du locuteur dans l'appréciation d'une manière et/ou d'une quantité elle-même perçue sous l'aspect de l'égalité : *Il ment comme il respire* signifie *autant qu'il respire, aussi naturellement qu'il respire*. Les deux notions sont connexes. Au locuteur qui affirme *Elle est fraîche comme une rose*, il est loisible de répondre : *Pas tant que ça*. C'est donc bien l'idée de degré qui se dégage de celle de manière ou de qualité. C'est pourquoi *comme* peut indiquer le

5 C'est moi qui souligne.

haut degré et la manière ou la qualité, comme le montre l'énoncé suivant : [12] « Il vous connaît comme sa poche » (p. 134). La paraphrase (*il vous connaît très bien*) fait apparaître un complément de manière (*bien*) et une spécification relevant du degré absolu (*très*).

Cette mise au point étant faite, on peut donc opposer deux grands types sémantiques de comparatives :

- 1° les comparatives classifiantes sont aptes à catégoriser les éléments qu'elles comparent, c'est-à-dire à les insérer dans une classe stable : ce sont les comparatives d'égalité, introduite par *aussi... que* ou par *comme* : *Paul est aussi fort que son frère* ; *Paul est fort comme son frère*. On ne peut pas remettre en question le fait que Paul et son frère sont forts. Le test de la négation fait apparaître un autre critère de distinction sémantique. En disant *Paul n'est pas aussi fort que son frère*, *il n'est pas fort comme son frère*, la négation ne porte pas sur l'existence de la classe (tous les deux continuent légitimement d'appartenir à la classe des forts), mais elle introduit une hiérarchie qui rompt l'égalité entre les deux frères.
- 2° les comparatives non classifiantes sont inaptées à catégoriser les éléments qu'elles confrontent ; en revanche, elles les hiérarchisent. Ce sont les comparatives d'inégalité. En disant *Paul est plus fort que son frère*, on ne dit pas si Paul et son frère méritent ou non de figurer dans la classe des forts. Ainsi, l'énoncé suivant n'a rien d'illogique : *Paul est plus fort que son frère, mais ils sont tous deux très faibles*. Le *mais* inverse subtilement le présupposé logiquement faux qui déduit l'existence d'une qualité du simple rapport hiérarchique qui la met en jeu. C'est pourquoi la langue dispose de deux moyens efficaces pour rétablir la catégorisation dans une comparative hiérarchisante : (i) l'ajout de l'adverbe *encore* : *Paul est encore plus fort que son frère* ; (ii) le détachement : *Plus que son frère, Paul est fort* ; *Paul est fort, plus que son frère*⁶. La prédication première affirme la qualité et garantit l'opération de catégorisation ; la prédication seconde institue la hiérarchie entre les deux entités comparées.

6 Sur l'ajout de *encore*, voir C. Fuchs, *La Comparaison et son expression en français*, op. cit., p. 42 ; sur le détachement des comparatives d'inégalité, voir p. 89-94.

Résumons l'acquis : *comme* sera envisagé comme un marqueur de comparaison classifiant, susceptible de signifier la manière ou la qualité, mais aussi l'égalité, le haut degré ; il est apte à catégoriser les éléments qu'il rapproche mais ne les hiérarchise pas, sauf en cas de négation. Naturellement, les classifications qu'il établit n'ont pas d'objectivité ou de rigueur scientifiques et c'est pourquoi l'énoncé analogique offre une prise infinie à la discussion : c'est sur cette propriété que fait fonds un texte enclin à soupçonner les discours, qui ne sont jamais aussi vrais qu'ils le paraissent ou le prétendent. Manifestant l'initiative d'un locuteur, *comme* confronte deux entités avant d'engager cette mise en relation sur la voie de la ressemblance, fondée sur une égalité quantitative ou une manière d'être ou de faire. Quand la part de subjectivité inhérente à cette opération intellectuelle diminue, on obtient toute la palette des *comme* de conformité : [13] « Et voilà, comme je le disais, la justice » (p. 50) ; [14] « Il avait son petit verre dans toutes les fermes, comme il se doit » (p. 24) ; [15] « [...] la demi-fraîcheur que j'ai maintenant encore comme toutes les femmes soignées et menues » (p. 170). Soit, la conformité d'un énoncé à une source discursive ([13]), d'une situation à une norme ([14]) ou l'inclusion d'un élément dans une classe ([15]⁷). Quand la part de subjectivité impliquée par la mise en rapport croît au détriment du constat objectif, c'est l'effet d'approximation qui s'impose : [16] « Il resta [...] planté devant Thérèse qui était comme morte » (p. 229).

Faute de percevoir ce *continuum* sémantique, l'analyse stylistique risque de ne retenir, de manière aléatoire, que les comparaisons fastueuses, mobiles et/ou poly-isotopiques, qui permettent de commenter des effets de rythme ou de sens. À défaut, on se contenterait volontiers des réalisations humoristiques et réflexives où l'énoncé comparatif problématise sa propre énonciation, en jouant sur la position du paramètre : [17] « Ce mariage, c'est le chef-d'œuvre de Firmin. Il en a fait comme une course à pied. Qui arrivera le premier : le pasteur ou l'enfant ? » (p. 136) ; [18] « Je m'étais dit : "L'ombre est comme le

7 L'idée de comparaison se perd quand *comme* fonctionne comme un simple coordonnant : « Je pouvais regarder tous ces gens-là et me dire des uns comme des autres : "entre mes pattes, vous ne feriez pas long feu [...]" » (p. 306).

paon : elle a des yeux dans ses moindres plumes” » (p. 369) ; [19] « Même propre, et c’est rare, elle est comme un navet. Il y a au moins dix ans qu’elle n’a plus de dent » (p. 38) ; [20] « Voulez-vous que je vous dise ? Eh bien, elle était *contagieuse*. Avec elle on attrapait les bonnes qualités comme on attrape la rougeole » (p. 146).

Envisagée sous l’angle de la performance stylistique, la comparaison repose sur le seul comparant : soit il provoque un effet de surprise, soit il tombe à plat, étant trop attendu. Il ne resterait ensuite qu’à observer la façon dont le texte négocie cet effet de rupture, s’il le prolonge ou le justifie. Ainsi, dans les exemples 17 à 19, le comparant est énoncé avant son paramètre⁸ ; d’où son caractère énigmatique. Dès la phrase suivante, le texte s’empresse de lever cette énigme toute provisoire. Ce dispositif tactique décompose ludiquement les phases de la comparaison, dont le caractère analytique, processuel, est parfois perçu comme un défaut. Dans l’exemple 20, la comparaison s’adosse, de manière ancillaire, à la métaphore dont elle valide après coup la pertinence. Soit la comparaison est appréhendée comme un petit bijou langagier, soit elle est envisagée par le biais des services qu’elle rend à la métaphore. Comment échapper à cette stylistique restreinte, trop rhétorique et trop fonctionnelle ?

LES ENJEUX DU *COMME* COMPARATIF DANS *LES ÂMES FORTES*

Approche poétique et vitaliste

Pourquoi étudier le mot *comme* dans *Les Âmes fortes* ? Cette chronique ne présente guère de somptueux morceaux qui autorisent les analogies poétiques, et dont la description du hêtre de la scierie, dans *Un roi sans divertissement*, fournit l’exemple canonique⁹. Qu’on en juge :

- 8 Dans les exemples 17 à 19, le paramètre, c’est-à-dire l’élément qui motive la comparaison, est énoncé par une phrase autonome. Dans l’exemple 17, le comparant *course à pied* est une métaphore qui a besoin d’être explicitée par la phrase qui suit, telle une glose. Dans les exemples 18 et 19, la subordonnée comparative sature la place de l’attribut, sans que soit mentionnée la qualité qui aurait dû servir de paramètre, lequel se trouve rejeté à droite, dans une phrase distincte, surajoutée.
- 9 Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 38-39.

[21] Le ramage paresseux des courlis, des grives, des rossignols était dans l'air *comme le sucre au fond d'une liqueur*. [...] Les peupliers que le soleil vif taillait à facettes [...] longeaient la route en ronronnant ou en étincelant *comme des chats*. Parfois un aigle tombait du sommet des montagnes *comme une pierre* vers quelque tache de couleur perdue dans les éteules, au-dessus desquelles il freinait subitement en ouvrant ses larges ailes qui claquaient *comme des voiles de barque*. [...] L'épaisseur de l'air chaud où les rayons de soleil se cassaient *comme verre* donnait aux formes de toutes ces choses des contours imprécis et fuyants *comme d'un plomb tombé dans le feu* (avec lequel on va pouvoir faire autre chose que ce que c'était; ce qu'on veut). (p. 177, je souligne.)

[22] [...] je me disais en respirant profond: « Il faut de l'air frais pour l'odeur des buis. » En effet, au bout de cent pas elle était douce-amère *comme une cire de ruche*. Les fayards en mue se frottaient contre le vent *comme des ânes contre les murs*. [...] Je me disais: « Où est le nord? » De ce côté-là le ciel était bleu. Ailleurs, fleuri et éblouissant *comme les lunes sur un tablier de veuve*. (p. 273)

Dans le premier cas, le paysage est vu par les yeux de Mme Numance; dans l'exemple 22, par ceux de Thérèse. Cela ne change rien au régime poétique de la comparaison: les subordinnées sont brèves, presque toujours en position finale; elles ne font l'objet d'aucune expansion. Elles mettent en jeu des comparants prosaïques, tirés du quotidien. Le jeu associatif repose sur le principe de la contiguïté métonymique. Dans le monde de Mme Numance et de Thérèse, il y a des fayards et des ânes, des oiseaux et des carrés de sucre qui fondent dans les tasses. L'analogie consiste à créer un dense réseau de ressemblances entre ces réalités spatialement séparées mais qui cohabitent dans le même espace mental et culturel de référence. En ce sens, l'analogie est un puissant vecteur de cohésion: l'esprit remembre et solidarise ce que les contingences de la vie ont démembré; il puise dans cet inventaire des richesses du monde qu'il s'est constitué par l'expérience. Ainsi fait-il coexister par le discours et dans l'imaginaire ce qui se présente aux sens, dans la vie matérielle, comme épars. L'effet est toujours le même: la

comparaison intensifie le mode d'être du comparé. Inaccessibles, les oiseaux prennent la consistance toute proche d'un goût sucré ; l'aigle lointain revêt la dureté concrète du minéral ; les peupliers s'animent jusqu'à devenir des chats, et les fayards des ânes. Ces échanges incessants de qualités (d'un régime sensoriel à l'autre, d'un règne naturel à l'autre) manifestent la continuité vitale circulant d'un fragment du réel à l'autre, dans un gigantesque système d'échos contenu par le monde (un cosmos) et déployé par l'imaginaire, ravi. L'ennui arrive quand cette féerie cesse d'enchanter ou ne débouche que sur la perception du vide, de l'usure ou de la mort. La grande vertu éthique de ces comparaisons poético-prosaïques est d'unifier la communauté des personnages en faisant valoir les ressources d'une culture populaire, régionale, que le narrataire est prié de s'approprier bien vite, s'il veut participer à cette grande fête de l'imagination : [23] « Elle [...] prit cette main déjà fatiguée de lessives qui sautait vers elle comme un petit oiseau » (p. 162). Qui voit ainsi la scène ? la narratrice (le Contre) ? le personnage à l'origine de l'action (Mme Numance) ? Thérèse ? Les trois. Toutes, elles partagent cette même sensibilité au devenir oiseau de la main, qui s'anime à l'amoureuse pression d'une main bienveillante. À s'en tenir là, à cette poéticité générale de la comparaison gionienne qui doit presque tout au vitalisme post-symboliste¹⁰ dont héritent aussi Proust, Claudel, Colette et tous les grands descripteurs actifs au tournant du siècle, on manquerait ce qui caractérise *Les Âmes fortes*, c'est-à-dire le lien si puissant entre analogie et autorité discursive.

Approche pragmatique

Le degré zéro de la comparaison confronte le discours à ce qui tient lieu de norme des normes dans le monde gionien, c'est-à-dire le réel : [24] « Ça vaut mieux que de se souffler dans les doigts et de battre la semelle en plein air, à neuf kilomètres – comme c'est – en dessous de ce col qui n'est pas précisément un lieu de récréation » (p. 345).

¹⁰ Le vitalisme postule que la conscience humaine a la capacité de ressaisir l'élan vital qui anime les êtres naturels non dotés de conscience, au nom de la solidarité qui unifie tous les aspects du vivant. Le vitalisme offre souvent une représentation anthropomorphe des réalités non humaines.

Comme c'est, c'est comme ça. C'est le triomphe de la certitude : que répliquer à l'âme forte qui sait les choses et sait les dire exactement comme elles sont ? Le fondement le plus sûr du discours, c'est l'aptitude à dire le réel, c'est-à-dire le vrai ; mais l'âme forte ne devient vraiment forte que si elle arrime son discours non plus à ce qui se contente d'être, mais à ce qu'elle a décidé de faire advenir : [25] « [...] on y voyait comme en plein jour rien qu'à cause d'elles [les étoiles] » (p. 58). Un instant, la comparaison effleure l'irréel et menace de faire sombrer le discours : c'est le jour ou c'est la nuit ? Ne pas savoir ce qu'on dit, c'est perdre la face dans cette agora intime, féminine et rurale qu'est la veillée. La face, c'est-à-dire la subjectivité, son paraître, son allure et son allant, tel est là le nerf de la guerre des discours. La narratrice décide que la nuit, sans cesser d'être nuit, produit le même effet que le jour ; sa botte, ce sont les étoiles. La comparaison institue le petit moi parlant comme un régulateur des forces cosmiques. Bref, la comparaison prend des libertés par rapport au réel pour triompher du réel ; elle oblige donc l'auditoire à reconnaître, à saluer, ce tour de force simultanément existentiel et langagier : [26] « J'ai traversé le toit de la serre comme le parquet de ma cuisine, *ni plus ni moins* » (p. 59). Le commentaire autonymique final est un communiqué de victoire. L'âme forte a vécu cela : la transformation magique du toit en parquet, pour les besoins romanesques de l'histoire dont elle est l'héroïne et la narratrice. Il faut être un mouton subjugué pour se contenter d'applaudir à cette mise en scène continue des exploits de l'autre que soi, la rivale. Les interruptions sont l'âme du dialogue, car elles sont la manifestation de cette impétuosité à être dans et par la parole. De celle-ci, on ne peut user que si on exhibe les titres qui y donnent droit. La comparaison est l'un de ses titres : [27] « – Moi j'aime aussi quand on ferre les chevaux : la corne brûlée. – *Aucune comparaison.* Le café quand on ouvre la tirette du brûloir!... » (p. 13¹¹, je souligne). Des goûts et des idées, il faut discuter, car tout se discute quand on est décidé à *ne pas s'en laisser conter*, surtout quand soi-même on raffole de

11 Thérèse dans son premier récit revient à cette sensation de corne brûlée : « Le pays ne sentait que le cheval, le harnais, la graisse de roue, le fer chaud, l'étincelle et la corne brûlée. [...] Ma tête tournait un peu [...] » (p. 65.) Est-ce elle qui interromp sa payse ?

ces histoires ou de ces débats qui divertissent et qui instruisent. Discuter de tout, parce que les idées ne sont que des goûts ; parce que goûts et idées expriment la subjectivité, font sonner ses prétentions. Il suffit donc d'énoncer une ressemblance (*aussi*), de la projeter dans l'espace semi-public de la veillée, pour risquer la contradiction : [28] « – Je ne serai pas comme vous. – Tu seras comme tu pourras. » (p. 52-53.) En voilà du conflit ! Et sans l'épreuve de la guerre, où est la force d'âme ? On se fait la guerre aussi par voie de comparaison ; car la comparaison n'est pas la photographie du réel mais l'initiative d'un esprit qui croit pouvoir aller plus loin que le simple et sûr enregistrement de l'existant. La comparaison est ici catégorisation : ces deux femmes appartiennent-elles oui ou non à la même classe ? Il y a débat, il y a stichomythie : au vouloir impétueux de l'une, l'autre réplique en la renvoyant à son faible pouvoir. Même un compliment peut donner lieu à l'escarmouche : [29] « – Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse. – Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose ? » (p. 349) Est-ce qu'une âme forte autorise quiconque à avoir barre sur elle, fût-ce par le biais flatteur de l'admiration ? Ces mémés provençales ont des points d'honneur d'*hidalgo* espagnols : c'est d'ailleurs ce qui les rend si attachantes.

Rien n'est plus fragile, on le sait, qu'une âme forte, orgueilleuse, consciente (et un peu trop, sans doute) de ce qu'elle est, c'est-à-dire de ce qu'elle a fait, et de ce qu'elle peut encore. Certes, l'âme forte se sent éminemment vivante parmi les vivants : [30] « Comme je suis vivante, je vous le dis : c'est moi qu'elle regardait » (p. 47) ; [31] « C'est moi qui la faisais boire. Comme il y a un Dieu au ciel » (p. 49). La comparaison de conformité, qui confronte en l'occurrence la valeur de vérité de deux énonciations, mesure le discours à l'aune de la conscience que le sujet a de sa propre vie ; et à ce jeu-là, c'est toujours Dieu le plus fort. Pour l'âme forte, Dieu n'est donc que le nom conventionnel et hyperbolique de sa propre prétention à être : quand on est, on est comme Dieu, ou rien. Le génie de Giono situe cette ontologie première en Haute-Provence ; car ce qui donne vie et droit au discours, c'est d'être enté sur l'expérience d'une vivante qui peut témoigner de ce qu'elle dit par ce qu'elle est... Et réciproquement. Or c'est bien le problème : en voulant s'assurer

sur la conscience de l'être vivant qui le tient, le discours oublie que le sujet parlant n'a qu'un accès limité à la vie, ce dont, évidemment, la comparaison, toute lestée d'incertitude, témoigne aussi : [31] « Je vois comme s'il était là : un bel homme, de grandes moustaches » (p. 85) ; [32] « Pendant que Firmin dormait, elle voyait encore Mme Numance comme si elle était là » (p. 155). La locution *comme si* révèle et explicite la part d'auto-intoxication volontaire qu'il y a dans le discours altier de la comparaison : *comme si* feint d'annuler la distance entre le voir réel et le voir imaginaire ; elle donne à la subjectivité imaginante la solidité ontologique de l'existant. Bref, l'imagination prend ses vessies pour des lanternes : [33] « Thérèse leur avait demandé si elle connaissait celle-là. Celle qui était comme ci et comme ça. Mais elle en faisait une telle description qu'il était impossible de la reconnaître » (p. 196). Être *comme ci comme ça*, c'est faire advenir une Mme Numance modelée par le désir. Et le désir n'est pas toujours, tant s'en faut, le réel. L'âme forte veut dominer : elle-même, la vie, les autres ; mais elle veut toujours au-delà de ce qui se peut ; et bien souvent, elle est obligée d'en rabattre. La pudeur de l'âme forte consiste donc à masquer sa défaite en victoire. Mme Numance se fait plumer par sa protégée ? Tant mieux, qu'on lui laisse le champ libre. Thérèse est abandonnée par sa belle protectrice ? Tant mieux, c'est ce qu'elle avait manigancé dès le début. Qui peut croire à ces jolis contes de l'amour propre ? On sait bien comment finissent les Merteuil de ce monde. La comparaison est la figure micro-structurale qui reproduit en mineur la problématique du roman en apprenant, figure après figure, l'art si noble et si nécessaire de la méfiance. *Ne pas s'en laisser conter.*

Le symbole de l'*ego* qui se gonfle, dans le récit, c'est bien sûr le ventre maternel, ce ventre fécond qui crée la vie, et que la prolifique et prolétaire Thérèse oppose orgueilleusement à la froide majesté de la femme qu'on suppose stérile, ce dandy femelle qu'est Mme Numance aux yeux de loup. Loup, mais non louve. Or voilà comment ce ventre égotiste est successivement décrit : [34] « Elle est comme une barrique » (p. 136) ; [35] « Il [le ventre de Thérèse] relevait mes robes comme quelqu'un qui va sortir de dessous un rideau » (p. 325) ; [36] « Mon ventre devenait comme un chaudron à cuire la pâtée des porcs » (p. 330). Dans

l'exemple 34, c'est le Contre qui parle. Certes, Thérèse n'est pas une barrique, mais c'est l'idée adventice qui s'impose dès qu'on veut rendre compte du réel. C'est le premier degré de l'orgueil : imposer une vision du monde en lieu et place d'une simple observation. La vision s'autorise bien sûr du réel à peindre (car quand la vie exagère, il faut exagérer aussi, en ce sens, l'hyperbole est au cœur d'une poétique vitaliste), mais surtout de l'*èthos* du peintre, de cette énergie qu'il revendique et qui le rend apte à peindre. Dans les exemples 35 et 36, le sujet se met directement en scène ; la comparaison atteint le second et ultime degré de l'orgueil. La différence syntaxique (comparaison mobile, détachable, dans l'exemple 35 ou comparaison en fonction d'attribut en 36) n'y change rien : la comparaison imageante s'émancipe du stéréotype qui limite l'expansion de l'orgueil par le recours à la convention. En 35, la comparaison transforme le ventre qui saille sous la robe en un lever de rideau théâtral : théâtre de la vie complaisamment offert et dont Thérèse, qui n'en est en réalité que le site, devient l'agent. C'est en cela que la comparaison relève de l'outrance imaginaire. Dans l'exemple 36, la comparaison assume le grotesque carnavalesque : s'impose l'image de la monstruosité dans l'abondance, de la difformité comme signe de plénitude. Toutes les deux sont empreintes d'un indice métadiscursif : l'énoncé analogique a conscience d'ajouter au réel un surplus, une surréalité, ce qu'il traduit par le recours à la temporalité de l'imminence (*quelqu'un qui va sortir, devenait*), comme si la parole, précédant l'acte, en hâtait l'accomplissement. Face à tant de séduction, une fois encore, la prudence s'impose : il ne faut pas s'en laisser conter, c'est la morale des *Âmes fortes*.

RELEVÉ COMMENTÉ DE QUELQUES FORMES

La problématique stylistique qui permettrait de rendre compte des diverses formes de *comme* comparatif pourrait bien être celle-là : tout entier immergés dans l'art de Giono, lui-même écartelé entre le goût du secret, de l'implicite, du demi-mot, du clair obscur, qui est le gage de la finesse classique, et le goût inverse pour la dépense, l'ostentation, la magnificence, qui atteste d'une générosité baroque, les *comme*

comparatifs se déploient sur l'axe esthétique qui va de la transparence à la saillance, c'est-à-dire de la comparaison incolore ou non imageante, mais qui fait penser, à la comparaison imageante, qui charme, et fait elle aussi penser, mais autrement.

La comparaison incolore : petits effets, gros enjeux

246

Comme : de ce morphème, Bélise penserait qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros ; et elle n'aurait pas tort. Pour s'en convaincre, l'herméneute a la tâche presque trop facile : [37] « Comment aimerais-tu être habillée ? – Comme vous », répondit Thérèse » (p. 185) ; [38] « Je la connaissais comme si je l'avais faite » (p. 326 : Thérèse à propos de Mme Numance). Entre ces deux comparaisons qui ne paient pas de mine se tient tout l'arc psychologique de Thérèse, qui va de la petite paysanne fascinée à la créatrice d'une dramaturgie luciférienne. Qui est Thérèse ? *Comme* dit exactement le vertige de l'identité approchée : si x est comme y, c'est que x n'est pas y ; cet écart suscite la subjectivité, celle qui mesure ou évalue la distance, aussi bien que celle qui habite ou comble la faille par l'imaginaire et le désir. *Être comme* : est-ce l'expression de l'élan vital et du désir ou le signe infamant de la tare bovaryste ? Faut-il trancher ? [39] « Cet affût donnait à Thérèse le bonheur le plus vif. Elle tenait dans sa main gauche les plis de son tablier de ménagère comme là-bas madame Numance tenait l'ampleur de son amazone. » (p. 202) De l'exemple 37 à 39, on passe de la comparaison incolore à la comparaison qui peint et qui montre. Mais l'idée est la même : lorsque le tablier devient amazone sans cesser d'être un simple tablier, quand l'abîme des conditions sociales est à la fois révélé puis nié par la conscience, il y a liberté et aliénation, souveraineté et entrave. En décrivant « l'affût » de l'amante chasseresse, le texte oblige les flaubertiens que nous sommes à ce tour de force : en Thérèse, il faut imaginer Emma heureuse.

Même confronté à la comparaison la plus terne, le stylisticien doit se rendre sensible à ce travail de la pensée qui s'implique dans le mot *comme* et dont l'exemple qui suit donne une belle illustration : [40] « Elle esquivait comme sans y penser ou, plutôt, comme si elle était tout le temps sur ses gardes ; comme si elle ne cessait jamais d'y penser » (p. 340). Palinodie ? La pensée ne sait plus comment approcher ce réel,

et elle procède par petites touches successives, quitte à se contredire, comme se contredisent les récits successifs de Thérèse et du Contre, comme se contredisent aussi les quatre Évangiles, qui donnent du Christ des images si diverses. Mais qui, à part Socrate, peut penser que la contradiction n'est pas la voie royale que les âmes fortes empruntent dans leur quête ou leur épuisement de la vérité? Quand on pense sans cesse à quelque chose, c'est *comme si* on avait cessé d'y penser; on est devenu son idée fixe; on est hanté; c'est parfaitement contradictoire, et c'est parfaitement exact. On comprend ce qui sauve la comparaison incolore (mais non insipide) du risque de la fadeur et de la banalité. C'est son immersion dans un contexte. De ce point de vue, la comparaison de Giono ressemble à la gelée du fameux bœuf mode de Françoise, dans la *Recherche*: ce *comme* idéalement gélatineux s'imprègne de tous les sucs du récit. Donnons deux exemples. Le premier porte sur la locution figée *comme par hasard*: [41] « Qu'est-ce qu'il vient faire? Comme par hasard, s'occuper des bestiaux » (p. 41); [42] « On dit que le hasard fait bien les choses; je n'en sais rien; ce que je sais c'est qu'il en fait de drôles » (p. 144). On n'y prête guère attention à ce *comme par hasard* si passe-partout. On le dit très souvent sans penser à ce qu'on dit. De ce point de vue, un grand texte littéraire oblige à retrouver dans les mots de la tribu le trésor que la tribu y a déposé et dont elle-même ne se souvient plus. La narratrice des exploits de ce prédateur qu'est Le Blond en est persuadée: le hasard n'existe pas. Le Blond tombe à pic parce qu'il a acheté le médecin et qu'il dispose de ce levier moderne du pouvoir: l'information, le délit d'initié. *Les Âmes fortes* plaident en faveur d'une épistémologie paranoïaque: puisque tout a du sens, tout a donc un sens maléfique. Mais cette thèse qui fait frissonner (ce en quoi elle est romanesque) est indéfendable, malgré les quelques succès éclatants qu'on peut attribuer à son pouvoir explicatif. Il faut donc affirmer la thèse sans l'affirmer, la suggérer, et c'est le mirage ou le miracle du *comme*. Les interprétations ironiques se superposent: est naïve (donc cible de l'ironie) celle qui croira au hasard; est aussi digne d'ironie celle qui croit qu'il n'est pas de hasard, et qui érige cette absence en vérité dogmatique. Est au-dessus de l'ironie l'âme forte qui se moque des thèses générales (hasard ou pas hasard), et qui se moque de la vérité, et qui contemple, rassise, toute à

son plaisir, telle la muse panoptique d'Homère, le jeu de cette force, nommons-la *hasard*, et qui *en fait de drôles*. Pour Giono, comme pour Proust, il n'y a rien de mieux que la position de l'artiste : voir à distance et créer à partir de cette distance les formules qui l'expriment, telles ce *comme par hasard*. Autrement dit, agir en s'étant retiré de l'action.

L'autre exemple tient à l'expression *comme ça*. Rien qui fasse moins « figure de style » que l'association de ces deux morphèmes. Et pourtant : [43] « Alors qu'est-ce qu'elle faisait chez le notaire, il y a trois mois avec un nez long comme ça ? » (p. 38) Degré zéro de la comparaison, avon-nous dit, que celle qui renvoie le signe à la pure désignation du réel. Point n'est besoin d'imaginer un geste pour impliquer le corps et le cœur du locuteur dans son énoncé. La comparaison s'achève dans l'épuisement d'un langage qui montre la stricte coïncidence entre ce que *je dis* et ce qui est. Le sujet devient le centre du discours, donc du monde : « Cette corde, grosse comme mon poignet [...] » (p. 45) dit une des narratrices. Ces comparaisons sont de vrais marqueurs d'oralité ; elles invitent à croire à une voix qui *dirait* le texte : car l'oralité a sur l'écrit le charme de tout ce qui s'indexe à un surcroît de présence, à une exaltation du corps. Or *comme ça* n'est pas seulement un comble de l'égotisme bavard : c'est aussi un outil très efficace de catégorisation partagée/partageable : [44] « Passé un temps où si j'avais bu un café comme ça, j'aurais eu des palpitations de cœur » (p. 11) ; [45] « Une femme ne peut pas rester seule dans un endroit comme ça » (p. 38) ; [46] « [...] et, dans des occasions comme ça, on ne discute pas » (p. 41¹²). *Un café comme ça*, c'est celui qui est bu par la narratrice et que chacune des auditrices peut voir, goûter ; mais c'est aussi un type, un standard, un parangon : le bonheur consiste à hausser l'expérience en train de se vivre au statut d'une généralité à inscrire dans le marbre précaire de la parole. Ainsi, l'observation se leste du poids de cette vérité universelle qu'on va proposer ou imposer aux autres : à la fois passionnément sienne et passionnément générale, cette vérité mérite qu'on se batte pour elle, gratuitement, par jeu. La locutrice pense à partir de ce qu'elle vit : elle unifie les ordres de l'action et de la réflexion : elle est déjà une artiste, mais une artiste sans œuvre, qui se fiche

12 Il s'agit du deuil.

de faire œuvre, une artiste populaire et féminine et aristocratiquement désinvolte : le plaisir de l'œuvre éphémère, sans labeur, le plaisir de la parole lui suffisent.

Au *ça* déictique, on peut opposer le *ça* endophorique, qui réfère à du déjà énoncé ; mais les deux valeurs se superposent souvent : [47] « Enfin, ça s'est réglé comme ça » (p. 16) ; [48] « Moi c'est à de petites choses comme ça que je me faisais mon opinion » (p. 97) ; [49] « Il était comme ça ton Firmin. – Je sais. C'est lui craché. » (p. 135). L'exemple 49 est particulièrement significatif : présentant un caractère conclusif, la comparaison de conformité identifie le discours et le réel, ce que valide Thérèse, bon prince. L'âme forte n'est pas égocentrique au point de ne pas savoir reconnaître avec simplicité les mérites de l'autre, puisque de cette reconnaissance elle peut tirer un surcroît d'estime et de jouissance d'elle-même. Le *ça* qui suit est quant à lui nettement cataphorique : [50] « C'est malheureux à dire mais c'est comme ça : si on est trop bonne on est volée » (p. 46). Il n'est encore question à ce moment du roman que de ridicules et homériques disputes d'héritage entre deux sœurs, Marie et Rose. Dans cette dernière, on peut être tenté de reconnaître le Contre : même verve, même aplomb, même rouerie. Je suis sensible pour ma part au fait que la comparaison suit le *mais* qui inverse la conséquence prévisible de la proposition précédente. Autrement dit, s'il y a du malheur à vivre (c'est-à-dire à subir) l'injustice, il n'y en a plus du tout à la dire ; la comparaison de conformité a la vertu d'une assomption ou d'une sublimation du réel. En ce sens, dire, c'est faire, ou plus exactement, c'est faire passer le réel au second rang pour redonner la première place au sujet parlant. *Ego loquor*.

La comparaison esthétisée : affects, effets, enjeux

A priori, voilà des comparaisons dont on ne peut pas craindre qu'elles nous « prennent la tête », comme le disent si bien les jeunes gens, tant l'effet est immédiat et sensible, tant elles sollicitent naïvement l'affect ! La comparaison tend à donner à l'idée ou au sentiment, ces réalités invisibles, mais non immatérielles, la densité d'un corps physique : [51] « [...] son cœur lui faisait mal comme un doigt sur lequel on vient de frapper un coup de marteau [...] » (p. 169) ; [52] « Quand elle pense à

cela, elle est comme du miel d'été » (p. 174) ; [53] « "Elle est si froide", se disait Thérèse qui prenait la timidité des sentiments nobles pour de la froideur, "elle est si froide, je l'ai vue bouillir comme du lait!" » (p. 207) Il s'agit de lester la vie intérieure de cette consistance qui auréole les choses concrètes, celles dont tout le monde s'accorde à dire qu'elles existent. En cela, la comparaison montre la prise qu'un sujet inquiet se donne sur ce qu'il ressent et dont il n'est jamais sûr que cela corresponde effectivement à une vérité certaine. Le sujet se rassure, se berce avec les mots, comme cet ancien admirateur de Thérèse :

[54] Quelqu'un qui l'a bien connue à ce moment-là me disait : « Elle était belle comme ce marteau, vois-tu ! » Et il me montrait le marteau dont il faisait usage depuis vingt ans (c'était un cordonnier, un marteau dont le manche était d'un bois doux comme du satin depuis le temps qu'il le maniait), dont le fer si souvent frappé étincelait comme de l'or blanc. (p. 340)

Même une critique qui se veut structurale ne dédaignera pas de rappeler que le père tant aimé de Jean le Bleu était cordonnier ; cet homme aimant ou désirant Thérèse enchaîne les comparaisons qui créent une circularité entre le monde du travail masculin et les douceurs de l'éros. Pour dire la beauté idéale, il faut s'en remettre à la beauté matérielle du quotidien, comme si, de proche en proche, un seul flux de bienveillante vénusté savait unir, par la sensation tactile, toutes les manifestations émanant de la même essence du Beau.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la poétique des comparaisons hyperboliques stéréotypées, toutes paraphrasables par un énoncé actualisant une marque de haut degré : [55] « Je suis tranquille comme une jarre d'huile » (p. 11) ; [56] « [...] content de lui comme s'il avait attrapé la lune avec ses dents » (p. 305) ; [57] « Il [...] se mettait à souffler là-dedans comme un bœuf » (p. 27) ; [58] « Et je te regarde comme je n'aurais pas aimé être regardée » (p. 62) ; [59] « [...] ils avaient allumé la lampe, on les voyait très bien, comme au théâtre » (p. 89). Le texte est truffé de ces énoncés, dont certains sont récurrents : « heureux comme un roi » tient (qui s'en étonnera ?) le pompon (p. 183, 271, 224, 277, 319), mais on trouve aussi « sale comme un peigne » (p. 204, 296), « bon

comme le pain » (p. 168, 301) ou « bête comme ses pieds » (p. 50, 298). Ces émanations de la créativité populaire affluent sans cesse pour animer le texte d'un enjouement qui fait son charme. Le coup est double : la locutrice fait valoir son discours en signalant qu'elle parle de choses notables, sortant de l'ordinaire ; mais elle se fait valoir en montrant son aptitude à choisir la bonne expression, celle qui peint la situation de chacun avec les mots de tous. Ces comparaisons ne sont pas baroques ; foin de l'adynaton ! Il ne s'agit pas de forcer la nature des choses décrites, mais au contraire de référer un fragment du réel à l'élément qui est juste au-dessus de lui dans une échelle conventionnelle des valeurs (qu'elles soient physiques ou morales) : [60] « Il avait des poings comme des melons » (p. 281) ; [61] « Elle n'a pas bougé. Elle est comme une souche » (p. 18) ; [62] « [...] bel homme, robuste, et gentil comme une fille » (p. 55).

Le schéma simple de ces comparaisons permet des variations, qui peuvent affecter soit le comparant (ex. 63 à 66) soit le comparé (ex. 67 et 68) : [63] « C'était dans une ruelle rouge comme une tranche de pastèque » (p. 296) ; [64] « Madame Numance remercia mais devint rouge comme une pivoine » (p. 214) ; [65] « Elle s'est jetée sur le lit comme une tigresse ! » (p. 48) ; [66] « [...] si le sort vous était contraire, elle se jetterait sur le sort comme une lionne » (p. 138) ; [67] « [...] il a sauté sur moi comme un chien sur un os » (p. 204) ; [68] « Des fois je lui donnais ce qu'il voulait, mais comme un os à un chien » (p. 298). Ces comparaisons rendent hommage à la plasticité du langage : avec deux concepts (un os, un chien), on construit une situation (donner un os à un chien) que l'on adapte ensuite à toutes les situations qui s'y prêtent : Thérèse manquant d'être violée par un rustaud (ex. 67) ou Thérèse remplissant son devoir conjugal (ex. 68).

De même, il y a tant de façon d'être raide ! C'est à ce nuancier des réalités que rend hommage un signe unique et polysème : [69] « J'étais raide comme un bâton » (p. 21) ; [70] « [...] mon Firmin faisait le cocardier et il marchait raide comme un manche à balai » (p. 65) ; [71] « Il était raide comme la justice » (p. 295). *Raide* est la femme prête à se défendre contre les coups d'un mari irrité ; *raide* est l'homme humble qui s'est trouvé un motif de fierté ; *raide* est le cadavre d'un libidineux mourant dans les

bras de sa maîtresse, et passant, Justice oblige, d'une raideur à l'autre ! La comparaison hyperbolique se nourrit d'une sorte d'Encyclopédie populaire, universelle en ses savoirs et ses curiosités, et qui ne dédaigne pas de relever ses observations d'un petit grain de sel. Le texte peut aussi extraire son comparé de la situation narrative qui enchâsse l'analogie, en faisant fond sur le principe de motivation métonymique : [72] « Il en devint sot comme une bûche » (p. 309). La comparaison est d'autant mieux choisie qu'il s'agit d'un forestier travaillant à l'essartage d'une clairière. Mais ce jeu reste assez rudimentaire. La comparaison ne se dégage vraiment du stéréotype que lorsqu'on passe de la quantité, de l'évaluation constative, à la notation impressive : [73] « [...] quelques jours d'hiver roux comme des renards [...] » (p. 210) ; [74] « [...] la saison était particulièrement belle ; les jours roux comme des abricots ; [...] » (p. 238-239).

Il faudrait aussi faire droit à la comparaison humoristique ou ironique, celle qui tire des effets humoristiques du décalage entre comparé et comparant, et qui peut verser dans une satire quelque peu corrigée par la bienveillance : [75] « Elle se mit à aimer follement madame Numance comme les ramoneurs aiment les choux à la crème en regardant la devanture des pâtisseries » (p. 204) ; [76] « Il ne peut pas se promener avec son acte de propriété sur le chapeau comme un numéro de conscrit » (p. 159) ; [77] « On savourait les gendarmes, les sangles et le plateau perdu dans les montagnes comme des bonbons » (p. 335).

Ces trois comparaisons ne visent que des formes naïves et presque inoffensives du désir (ex. 75 et 77) ou de l'amour-propre (ex. 76) : les personnages ainsi raillés n'ont pas conscience de leur ridicule et ne songeraient pas à argumenter en faveur de leur conduite. Plus incisive est la comparaison ironique qui attaque l'imposture : [78] « Il parla de l'amour comme peuvent en parler ceux qui suivent les voix de Dieu » (p. 187). La comparaison repose sur une inférence, qu'on dégage du contexte : le pasteur parle de l'amour comme quelqu'un qui n'y comprend rien. Cette arrogance de l'ignorant qui croit atteindre le réel quand il nage dans l'irréel s'oppose au réalisme de madame Numance et de Thérèse qui, elles au moins, connaissent l'amour (et ses ambiguïtés) pour les avoir vécues : [79] « « Je n'ai pas perdu la tête, se

disait-elle. Pourquoi Dieu parlerait-il par la bouche du pasteur plutôt que par la mienne, puisque j'ai eu le sang-froid de regarder les choses en face?" » (p. 215). On le voit : sans cesse la comparaison reconduit à la problématique de la force d'âme, à cet orgueil de l'esprit fort, parfois légitime, et parfois moins.

On terminera cette section sur les comparaisons saillantes en évoquant le caractère structurant, du point de vue de la composition d'un texte éclaté en plusieurs récits, de certaines comparaisons récurrentes. Commençons par un exemple comique qui montre comment la comparaison récurrente vaut non seulement pour elle-même, mais en ce qu'elle sollicite la mémoire du lecteur et la fait coïncider avec la durée fictive du récit : [80] « Et que je t'y repince à t'installer dans leur fauteuil comme une duchesse ! » (p. 152) ; [81] « Au bon soleil, dans l'abri du talus, Thérèse était installée dans sa grossesse comme dans un fauteuil » (p. 193) ; [82] « [...] elle a le génie du *bout des fesses*. Elle s'assoit tellement sur le bout des fesses qu'on insiste : "Asseyez-vous bien, mettez-vous à votre aise" » (p. 138). Les comparaisons des exemples 80 et 81 trouvent leur source dans un fragment antécédent (ex. 82). La figure microstructurale, se déployant dans les limites de la phrase, contribue par sa répétition à cet incessant travail de remembrement du récit voulu par le texte. Ce détail du « *bout des fesses* » permet de mesurer la distorsion entre les phases successives d'une stratégie d'ascension sociale, entreprise cohérente fondée sur la dissimulation, et la prise en charge narrative de ces épisodes par des « parleuses » emportées par leurs passions et peu soucieuses de cohérence chronologique. Ainsi, dans l'exemple 80, Thérèse, comédienne manipulée par son metteur en scène de concubin, est *déjà* chez les Numance, alors que dans l'exemple 81, elle est *encore* sur les routes de Châtillon, tâchant d'appâter le bourgeois pitoyable. Plus décisifs encore, ces deux exemples : [83] « Elle sait, elle a vu que cette petite fille, tous les matins trotte comme un furet sur les traces de ce qu'elle aime » (p. 174) ; [84] « "Je suis heureuse comme un furet devant le clapier." Ça, mes enfants, c'était une découverte ! [...] J'étais heureuse d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner ; et d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi » (p. 316).

Le premier exemple émane de la narration du Contre; ce récit tend à donner le beau rôle à Mme Numance, sorte de divinité omnisciente, consentant souverainement à sa ruine par une sorte de passion de la perte. Dans cette posture, il entre à la fois l'orgueil de mépriser ce à quoi les autres tiennent, et la résignation d'une femme vieillie, qui trouve là l'occasion de faire une belle fin, digne d'elle et de son amour pour Thérèse. Dans ce contexte, l'analogie avec le furet ne saurait inquiéter le lecteur : Mme Numance n'est-elle pas un loup ? C'est elle la reine des prédatrices, même s'il s'agit d'une prédation sublime, qui veut tout donner à celle qu'elle aime, hormis, bien sûr, son orgueil et sa liberté : Mme Numance est une âme forte. L'exemple 84 fascine parce qu'il reprend le même matériel lexical et en inverse du tout au tout la signification, mettant ainsi en abyme le ressort fondamental du roman : cette fois, c'est Thérèse qui parle et qui se représente elle-même comme un furet. Mais justement, à ce stade de l'histoire, Thérèse ne peut parler d'elle-même qu'en « reprenant », sur le mode de la subversion, les paroles d'une autre (le Contre) dites à propos d'une autre : Mme Numance. N'est-ce pas ce qui explique la tragédie de Thérèse, et qui explique aussi sa fierté un peu ombrageuse ? Thérèse ne sera jamais que la *seconde*, celle qui vient après coup, une fois que le texte a fixé à jamais dans l'esprit du lecteur l'image sublime d'une héroïque Mme Numance, qui sait échapper à Thérèse, et choisit librement l'heure et le moment de sa sortie de la scène. Mme Numance aime Thérèse : mais que vaut cet amour, aux yeux de l'aimé, que ne valide pas, hélas, la dépendance de l'aimant ? Que ce soit dans l'amour ou la haine, Thérèse n'est-elle pas à jamais prisonnière d'un modèle qu'elle cherche à imiter sans jamais pouvoir le surpasser ? N'est-ce pas d'ailleurs le destin des anges révoltés, dans la théologie chrétienne ?

Revenons, pour finir, à la comparaison qui ouvre le texte et dont la saveur m'a décidé à entreprendre cette étude : [85] « Ce ne sont plus que les nerfs qui te tiennent ; s'ils te lâchent tu tomberas comme un sac de cuillers » (p. 7). Cette image, si bien choisie par Giono pour ouvrir le bal des comparaisons, n'a-t-elle pas toutes les qualités qui en font un objet digne d'être aimé ? Elle est orale ; elle est concrète ;

elle parle à l'imagination : les os du squelette, lâchés par les nerfs, sont censés faire en tombant le bruit métallique des cuillers. Cette trouvaille paraît toute simple, et elle l'est, mais si l'on veut la décrire, on s'aperçoit qu'elle implique une très grande élaboration conceptuelle et langagière, que tentent de cerner les notions complémentaires d'*analogie* et de *comparaison*. Non contente de susciter la voix qui l'énonce, cette comparaison s'inscrit dans une temporalité discursive qu'elle contribue à rythmer : très vite au cours de la veillée, il sera à nouveau question de cuillers à café, « roulées dans du papier fou » (p. 11), et on retrouve nos « cuillères à café » lors de la dispute des deux sœurs, Marie et Rose, au chevet de leur mère agonisante (p. 50). Que dire de plus ? La comparaison a l'art de ne pas se faire oublier sans cependant abuser de son statut de figure ; plus discrète, elle est parfois plus attachante que la métaphore ; ondoyante, elle est comme le furet que veut être Thérèse : elle se coule dans les plis du texte, elle apparaît ici, revient là-bas, et ses métamorphoses successives finissent par porter l'empreinte de l'art du romancier Giono.

BIBLIOGRAPHIE

CHRISTINE DE PIZAN

Édition de référence

Le Livre du Duc des vrais amants, éd. et trad. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2013.

Autres textes de Christine de Pizan

Cent Ballades d'amant et de dame, éd. J. Cerquiglini, Paris, UGE, coll. « 10/18. Bibliothèque médiévale », 1982.

La Cité des dames, éd. et trad. Th. Moreau et É. Hicks, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1986 ; *La Città delle Dame*, éd. E.J. Richards, trad. P. Caraffi, Roma, Carocci, 2003.

The Livre de la Paix, éd. C.C. Willard, 's-Gravenhage, Mouton, 1958.

Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose, éd. A. Valentini, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 2014.

Le Livre du corps de policie, éd. A.J. Kennedy, Paris, Champion, coll. « Études christiniennes », 1998.

La Mutacion de Fortune, éd. S. Solente, Paris, Picard, 1959-1966, 4 vol.

Autres textes du Moyen Âge

BRUNET LATIN, *Li Livres dou tresor*, éd. F.J. Carmody, Berkeley, University of California Press, 1948 ; Genève, Slatkine Reprints, 1998.

EUSTACHE DESCHAMPS, *L'Art de dictier*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, t. VII, 1891, p. 266-292.

FROISSART, Jean, *L'Espinette amoureuse*, éd. A. Fourrier, Paris, Klincksieck, 2^e éd. revue, 1972.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, éd. et trad. P. Imbs, introduction, coordination et révision par J. Cerquiglino-Toulet, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1999.

JACQUES LEGRAND, *L'Archiloge Sophie*, éd. E. Beltran, Genève, Droz, 1986.

LA MARCHE, Olivier de, *Mémoires*, éd. H. Beaune et J. d'Arbaumont, Paris, Renouard, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », 1883-1888, 4 vol.

Études critiques

282

BOUSMAR, Éric, « La place des hommes et des femmes dans les fêtes de cour bourguignonnes (Philippe le Bon – Charles le Hardi) », dans J.-M. Cauchies (dir.), *À la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 11-31.

BOZZOLO, Carla et Hélène LOYAU (éd.), *La Cour amoureuse dite de Charles VI. Étude et édition critique des sources manuscrites*, Paris, Le Léopard d'or, 3 vol., t. I, 1982, t. II et III, 1992.

BRUINS, Jan Gerard, *Observations sur la langue d'Eustache Deschamps et de Christine de Pisan*, Amsterdam, De Dordrechtsche Drukkerij, 1925.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

CAZAL, Yvonne et Gabriella PARUSSA, « Orthographe pour l'œil, pour l'oreille ou pour l'esprit? Quelques réflexions sur les choix graphiques à la rime dans deux manuscrits du 15^e siècle », dans A. Lavrentiev (dir.), *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français: ponctuation, segmentation, graphies*, Chambéry, Université de Savoie, 2007, p. 107-127.

–, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, Armand Colin, 2015.

CERQUIGLINI, Bernard, *Le Roman de l'orthographe. Au paradis des mots, avant la faute 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996.

CERQUIGLINI, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985.

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

–, *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit. Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, SEDES, 2001.

COMBETTES, Bernard, « Ordre des mots, types de textes, diachronie : topicalisation de la subordonnée en moyen français », *Verbum*, 12/4, 1989, p. 339-346.

–, « Thématisation et topicalisation : leur rôle respectif dans l'évolution du français », dans C. Guimier (dir.), *La Thématisation dans les langues*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 231-245.

–, « Le topique comme constituant périphérique : aspects diachroniques », *Travaux de linguistique*, 47/2, 2003, p. 137-161.

–, « Évolution des structures thématiques en moyen français », dans A. Vanderheyden *et al.* (dir.), *Texte et discours en moyen français*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 35-46.

COMBETTES, Bernard et Sophie PRÉVOST, « Évolution des marqueurs de topicalisation », *Cahiers de praxématique*, 37, 2001, p. 103-124.

DELALE, Sarah, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenuiae*, 13, novembre 2015, p. 5-15.

FENSTER, Thelma, « Did Christine Have a Sense of Humor? The Evidence of the *Epistre au dieu d'Amours* », dans E.J. Richards (dir.), *Reinterpreting Christine de Pizan*, Athens (Ga.), University of Georgia Press, 1992, p. 23-36.

GAY, Lucy Mary, « On the Language of Christine de Pisan », *Modern Philology*, VI, 1908-1909, p. 69-96.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

HUOT, Sylvia, « Reliving the *Roman de la rose*: Allegory and Irony in Machaut's *Voir Dit* », dans R.B. Palmer (dir.), *Chaucer's French Contemporaries. The Poetry / Poetics of Self and Tradition*, New York, AMS Press, 1999, p. 47-69.

KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, trad. P. Jacob et F. Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

KRUEGER, Roberta L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

KUYUMCUYAN, Annie, « *Lequel* outil de reprise : parcours d'un indéfini », dans C. Guillot, B. Combettes, A. Lavrentiev, É. Oppermann-Marsaux et S. Prévost (dir.), *Le Changement en français. Études de linguistique diachronique*, Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, p. 209-224.

- LAIGLE, Mathilde, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion, 1912.
- LECHAT, Didier, « Discorde ou concorde des langages masculins et féminins dans *Le Livre du Duc des vrais amans* de Christine de Pizan? », *Textuel*, 49, 2006, p. 53-71.
- LLAMAS POMBO, Elena, « *Variatio delectat*: variation graphique et écriture du nom propre dans le *Roman de la Rose* (manuscrits des XVI^e et XV^e siècles) », dans A. González Doreste et M. del P. Mendoza-Ramos (dir.), *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives sur le Roman de la Rose*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2011, p. 183-208.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *L'Évolution du français : ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, 1995.
- , *La Langue française aux XIV^e-XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997.
- MEHL, Jean-Michel, *Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XV^e siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- MUSSOU, Amandine et Laëtitia TABARD, « La règle du jeu au Moyen Âge : “On ne peut bien sans regle ouvrir” », *Questes*, 18, 2010, p. 4-29.
- OUY, Gilbert et Christine RENO, « Les hésitations de Christine : étude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pizan », *Revue des langues romanes*, 92/2, 1988, p. 265-293.
- PARUSSA, Gabriella, « Stratégies de légitimation du discours autorial : dialogie, dialogisme et polyphonie chez Christine de Pizan », *Le Moyen Français*, 75, 2014, p. 43-65.
- , « “Le bel stille de leur mettres et proses”. Caractéristiques et modèles de l’écriture christiniennne », dans S. Albert *et al.* (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015.
- RICKARD, Peter, « The Word-order object-verb-subject in Medieval French », *Transactions of the Philological Society*, 1962 (1963), p. 1-39.
- ROCHELOIS, Cécile, Agathe SULTAN et Danièle JAMES-RAOUL, *Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989.
- , « “En la foret de longue actente” : réflexions sur le style allégorique de Charles d’Orléans », dans D. Poirion (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l’art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 167-186.

- , « Le style allégorique de Christine », dans L. Dulac et B. Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 167-186.
- , « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- VALENTINI, Andrea, « La syntaxe du *Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose* de Christine de Pizan à la lumière de la typologie linguistique », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 132/2, 2016, p. 378-415.
- WAGNER, Robert-Léon, « En marge d'un problème de syntaxe (l'ordre de phrase sujet + verbe) », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale à Ernst Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 53-62.
- ZINK, Gaston « La phrase de Christine de Pizan dans le *Livre du corps de policie* », dans L. Dulac et B. Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 383-395.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

MICHEL DE MONTAIGNE

Édition de référence

Essais, éd. d'E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, 3 vol.

Autre édition citée

Les Essais, éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

Sources primaires et autres textes

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, dans *Œuvres*, éd. S. Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, t. II.
- CICÉRON, *De l'invention*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1994.
- , *L'Orateur*, éd. et trad. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930.
- HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.
- , *Satires*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1985.

- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. N. Boileau, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995
- PLATON, *Le Politique*, éd. et trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.
- , *Les Lois*, éd. et trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.
- QUINTILIEN, *De l'institution de l'orateur*, trad. M. l'abbé Gedoy, Paris, Grégoire Dupuis, 1718.
- , *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1975-1980, 7 vol.
- Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.

Études critiques

- ARGOD-DUTARD, Françoise, « L'écriture du mouvement dans le livre III des *Essais*. Aspects syntaxiques et stylistiques », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 507-519.
- BALSAMO, Jean, « Brièveté du polémiste, brièveté héroïque : à propos de "Contre la fainéantise" (*Essais*, II, 21) », dans P. Desan (dir.), *Les Chapitres oubliés des Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2011, p. 181-199.
- CAVE, Terence, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- COMPAGNON, Antoine, « La brièveté de Montaigne », dans J. Lafond (dir.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 1984, p. 9-21.
- DEMONET, Marie-Luce, *Michel de Montaigne, Les Essais*, Paris, PUF, 1985.
- , « À plaisir », *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- GAVIANO, Marie-Pierre, « Moi, nous, tous ? Quelques usages du pronom *nous* dans le Livre III des *Essais* », *Cahiers Textuel*, 26, 2002, p. 27-40.
- GONTIER, Thierry et Suzel MAYER (dir.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- GOYET, Francis, *Les Audaces de la prudence*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

- JOUKOVSKY, Françoise, « Qui parle dans le livre III des Essais? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988/5, « Montaigne 1588-1988 », p. 813-827.
- KNOP, Déborah, « L'amplificatio chez Montaigne: une question d'optique, et de jugement (*Essais*, III, 6, "Des coches") », dans B. Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes, de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, 2005, p. 393-404.
- LECOINTE, Jean, « L'organisation périodique du "style coupé" dans le livre III des *Essais* », dans Anne-Marie Garagnon (dir.), *Styles, genres, auteurs 2*, Paris, PUPS, 2002, p. 9-24.
- , « Montaigne et la formation du conceptisme français », *Montaigne Studies*, XVIII, 2006, p. 137-154.
- LEGROS, Alain, « Ici essais », dans Franco Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 313-323.
- LLIÑAS BEGON, Joan Lluís, « Les *Lois* de Platon dans les *Essais* de Montaigne », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 39-40, 2005, p. 13-29.
- MAGNIEN, Michel, « Un écho de la querelle cicéronienne à la fin du XVI^e siècle: éloquence et imitation dans les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 1-2, « Rhétorique de Montaigne », dir. F. Lestringant, juillet-décembre 1985, p. 85-99.
- , « Montaigne et le sublime dans les *Essais* », dans J. O'Brien, M. Quinton et J. Supple (dir.), *Montaigne et la rhétorique*, Paris, Champion, 1995, p. 27-48.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Montaigne, l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988.
- , « Dire, signifier: la figure de la *significatio* dans les *Essais* », *Montaigne Studies*, III, 1991, p. 68-81.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Le "dictionnaire tout à part [s]oi" de Montaigne: quelques remarques sur les mots des métiers et les mots "paysans" dans les *Essais* », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 405-423.
- SÈVE, Bernard, *Montaigne, des règles pour l'esprit*, Paris, PUF, 2007.
- SMITH, Paul J., *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier. Exercices de lecture rapprochée*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- TOURNON, André, « *Route par ailleurs* : le « nouveau langage » des *Essais* », Paris, Champion, 2006.

MOLIÈRE

Édition de référence

Le Misanthrope, dans *Œuvres complètes*, éd. Robert Jouanny, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2014.

Autres textes de Molière

L'École des femmes, *L'École des maris*, *La Critique de l'École des femmes et L'Impromptu de Versailles*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Autre texte du XVII^e siècle

288

VAUGELAS, *Remarques sur la langue françoise*, Paris, Vve Jean Camusat, 1647.

Études critiques

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

APOTHÉLOZ, Denis, « À l'interface du système linguistique et du discours : l'exemple des constructions identificatives (e.g. pseudo-clivées) », dans O. Bertrand, S. Prévost, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 75-92.

ATTAL, Pierre, *Questions de grammaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – Quelques repères », dans J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-96.

CALAS, Frédéric et Nathalie ROSSI-GENSANE, « Étude de *c'est/il est* + adjectif ou (+ déterminant) + nom dans le deuxième dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, de Jean-Jacques Rousseau », *L'Information grammaticale*, 101, mars 2004, p. 28-34.

CARLIER, Anne, « *Ce sont des Anglais* : un accord avec l'attribut ? », *L'Information grammaticale*, 103, octobre 2004, p. 13-18.

–, « *Ce sont des Anglais* : un accord avec l'attribut ? (Seconde partie) », *L'Information grammaticale*, 104, janvier 2005, p. 4-14.

- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980.
- FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
- FUMAROLI, Marc, « Au miroir du *Misanthrope*: le commerce des honnêtes gens », dans P. Dandrey (dir.), *Molière. Trois comédies « morales » : Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Klincksieck, 1999.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Grammaire*, Paris, Armand Colin, 1990, 2 vol.
- GREVISSE, Maurice et André GOOSSE, *Le Bon Usage*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 14^e éd., 2011.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990-1992, 2 vol.
- , *L'Implicite* [1986], Paris, Armand Colin, 1998.
- KLEIBER, Georges, « Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 51/2, 1983, p. 99-117.
- , « Déictiques, embrayeurs, “token-reflexives”, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'Information grammaticale*, 30, juin 1986, p. 3-22.
- LEFEUVRE, Florence et Valérie RABY, « “Ô prince ! c'est à vous qu'on parle” : les structures focalisantes dans les *Sermons* de Bossuet », *L'Information grammaticale*, 97, mars 2003, p. 3-8.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- LEPLATRE, Olivier, *Le Misanthrope, Georges Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou les Comédies de la mondanité*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 1999.
- LEVESQUE, Mathilde et Olivier PÉDEFLOUS (dir.), *L'Emphase. Copia ou brevitās ? (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, 2010.
- MANNO, Giuseppe, « Alceste et Oronte : un dialogue de sourds. La politesse et la négociation de la relation interpersonnelle dans la scène 2, acte I du *Misanthrope* de Molière », *Vox romanica*, 60, 2001, p. 168-187.

- MCKENNA, Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, chap. V (« Alceste, le faux solitaire »), p. 73-102.
- MERLIN, Hélène, « La cour et la ville, ou la question du public au siècle de Louis XIV (Étude de la scène 2 de l'acte I du *Misanthrope*) », *Les Cahiers de Fontenay*, 30-31, juin 1983, p. 91-104.
- MESNARD, Jean, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972/5-6, p. 863-889 ; repris dans *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 520-545.
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MOLINIER, Christian « Constructions en *c'est* : une classification générale », *Cahiers de grammaire*, 21, 1996, p. 75-94.
- MONTAGNE, Véronique et Cendrine PAGANI-NAUDET, « Constructions en *c'est* chez Montaigne », dans M. Vallespir et R. de Villeuneuve (dir.), *Styles, genres, auteurs 10*, Paris, PUPS, 2010, p. 33-51.
- MOREL, Mary-Annick, « Le postrhème dans le dialogue oral en français », *L'Information grammaticale*, 113, juin 2007, p. 40-46.
- MULLER, Claude, « Clivées, coréférence et relativation », dans G. Kleiber et N. Le Querler (dir.), *Traits d'union*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 17-32.
- , *Les Bases de la syntaxe : syntaxe contrastive, français, langues voisines*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- NÉDELEC, Claudine, « Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, 38, « Molière, *Le Misanthrope*, *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme* », dir. Ch. Mazouer, janvier 2000, p. 117-137.
- PAGANI-NAUDET, Cendrine, *Histoire d'un procédé de style. La dislocation (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Champion, 2005.
- PAILLET, Anne-Marie, « D'une phrase à l'autre : l'enchaînement dialogal chez Molière », dans F. Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 115-134.
- PRAT, Marie-Hélène, « Réplique, phrase, mètre dans *Le Misanthrope*. L'esprit de la conversation », dans F. Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 135-151.
- ROUQUIER, Magali, « Constructions en *c'est* en ancien et moyen français. Clivées, "liées" : un récapitulatif », dans O. Bertrand, S. Prévost, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du*

français. *Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 353-370.

SUSINI, Laurent, *La Colombe et le serpent. L'insinuation convertie : Pascal, Bossuet, Fénelon*, Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Delphine Denis, Université Paris-Sorbonne, 2015.

TOURATIER, Christian, *Analyse et théorie syntaxiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve/Paris, Duculot/Hachette supérieur, 1997.

DENIS DIDEROT

Édition de référence

Le Neveu de Rameau, éd. P. Chartier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.

Autres textes de Diderot

Entretien entre D'Alembert et Diderot ; Le Rêve de D'Alembert ; Suite de l'entretien, éd. J. Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005.

Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.

DIDEROT, Denis et Jean Le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1766, 35 vol.

Autres textes des XVII^e et XVIII^e siècles

Dictionnaire de l'Académie française, 4^e éd., par Charles-Pinot-Duclos, Paris, Vve Brunet, 1762, 2 vol.

DUMARSAIS, César, *Des tropes ou Des différents sens ; Figure ; (et) vingt autres articles de l'Encyclopédie* [1730], éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, coll. « Critiques », 1988.

- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, 2 vol.
- FÉRAUD, Jean-François, *Supplément au Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, s.n., s.d., t. II.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye/L Rotterdam, Arnout et Reignier Leers, 1690, 3 vol.

Études critiques

- ASSOUN, Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, 15, « Répétition et variation », 1985, p. 75-87.
- AUCLIN, Antoine et Anne GROBET, « Polyphonie et prosodie : contraintes et rendement de l'approche modulaire du discours », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 77-104.
- 292
- 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 ditté 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