

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



Marie de France

Marot

Scarron

Marivaux

Balzac

Beauvoir

*Marie de France, Marot, Scarron,
Marivaux, Balzac, Beauvoir*

**MARIE DE FRANCE,
LAIS**

Anne Paupert

« E jeo l'ai trové en escrit » : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France

Yannick Mosset

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

Agnès Rees

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

Jérémié Bichuë

Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine*

**PAUL SCARRON,
LE ROMAN COMIQUE**

Élodie Bénard

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : la mise en intrigue dans *Le Roman comique*

**MARIVAUX, LA DOUBLE
INCONSTANCE & LA DISPUTE**

Alice Dumas

La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute*

Julien Rault

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*

Virginie Yvernault

Marivaux ou les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*

**HONORÉ DE BALZAC,
LE COUSIN PONS**

Laélia Véron

Les images dans *Le Cousin Pons*, du drame humain à la comédie animale

Alice De Georges

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac

**SIMONE DE BEAUVOIR,
MÉMOIRES D'UNE JEUNE
FILLE RANGÉE**

Isabelle Serça

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*

ISBN 979-10-231-0627-5



9 791023 106275 15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

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
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono
- 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

Marie de France, Marot,
Scarron, Marivaux,
Balzac, Beauvoir

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

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

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0627-5

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

I Mosset – 979-10-231-2108-7

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

III Bénard – 979-10-231-2111-7

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

V De Georges – 979-10-231-2116-2

VI Serça – 979-10-231-2117-9

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Marie de France

Lais

« E JEO L'AI TROVÉ EN ESCRIT » : DE LA VOIX
À LA LETTRE DANS LES *LAIS* DE MARIE DE FRANCE

Anne Paupert

Plusur le m'unt cunté e dit,
E jeo l'ai trové en escrit...

Marie de France, *Lais*, *Chievrefoil*, v. 5-6.

De lur amur e de lur bien
Firent un lai li auncien,
E jeo, ki l'ai mis en escrit,
Al recunter mut me delit.

Marie de France, *Lais*, *Milun*, v. 533-534¹

On a souvent souligné la place et l'importance de l'oralité dans les *Lais* de Marie de France, à un double titre. D'abord, comme elle prend soin de le préciser dans le prologue général ajouté après coup qui précède le recueil complet des douze lais conservés dans le manuscrit Harley², Marie a choisi délibérément, pour se distinguer de ses prédécesseurs et contemporains, d'ancrer son écriture dans une source orale³ : « Des lais

- 1 Toutes les citations sont faites d'après l'édition de référence, *Lais bretons (xii^e-xiii^e siècles)* : Marie de France et ses contemporains, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy (d'après le texte édité par Jean Rychner), Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018. Pour les différents lais, nous utiliserons dans les notes les mêmes abréviations que dans cette édition, indiquées p. 866.
- 2 Nous ne mentionnerons pas ici toutes les études qui reprennent cette hypothèse, généralement admise aujourd'hui par les critiques. Voir par exemple Philippe Ménard : « Le prologue général des Lais [...] a sans doute été écrit en dernier, au moment où Marie mettait la dernière main à sa collection. » (*Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge* [1973], Paris, PUF, 1995, p. 23.)
- 3 Elle est peut-être même la première à le faire, si l'on admet, comme le suggèrent des études récentes, que les *Lais* sont de peu antérieurs au premier roman de Chrétien de Troyes, dont l'auteur dit dans son prologue avoir tiré d'un « conte d'aventure » une « moult bele conjointure » (*Érec et Énide*, v. 13-14), en distinguant son travail de celui des conteurs professionnels qui ne font que « depecier et corrompre

pensai, k'oïz aveie. / [...] Plusurs en ai oï conter, / Nes voil laissier ne oblier » (P 33 et 38-39). Comme le rappelle Roger Dragonetti, dans « le projet littéraire du Prologue », de fait, « l'audition [l'*oïr*, dans le texte] est posée comme fondamentale dans l'invention littéraire⁴ ». D'autre part, l'oralité est inscrite dans le texte des *Lais* à travers la voix d'une narratrice qui intervient dès l'ouverture du recueil et à intervalles réguliers, notamment au début et à la fin de chaque lai ; Marie se situe ainsi dans la continuité de ses devanciers bretons, mais elle contribue aussi à entretenir l'illusion d'une oralité qui était encore très largement, au XII^e siècle, celle de la réception des œuvres, comme on le sait depuis les travaux de Paul Zumthor⁵. On peut citer l'exclamation sur laquelle s'achève l'adresse au roi, à la fin du prologue général : « Ore oëz le commencement ! » (P 56) ; ou la formule emblématique du prologue de *Guigemar* : « Oëz, seignurs, ke dit Marie... » (Ga 3). Le lecteur moderne ne peut manquer d'être frappé par cette présence insistante de la voix dans les *Lais*.

Mais il ne faut pas oublier que cette voix n'est jamais qu'un effet d'écriture, comme le souligne aussi Roger Dragonetti : « Lire le prologue des lais narratifs de Marie de France [...] c'est apprendre à l'écouter dans ce qu'il nous donne à penser aujourd'hui de l'inscription de la "voix" comme effet d'écriture » ; le recueil des *Lais* fournira ainsi au lecteur « les

l'histoire » (v. 21) (*Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 28). Voir l'introduction des *Lais bretons*, éd. cit., p. 50-51.

- 4 Roger Dragonetti, « Une fleur dans l'oreille », introduction au livre de Milena Mikhaïlova, *Le Présent de Marie*, Paris, Diderot éditeurs, Arts et Sciences, 1996, p. 31.
- 5 Voir notamment *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987. C'est à ce livre bien connu que je fais référence dans le titre de cette brève étude, mais en inversant les termes – de la voix à la lettre. Voir aussi Michael T. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2^e éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993, qui rappelle qu'à cette époque, « la lecture continuait à être perçue en termes d'audition plutôt que de vision ». Il cite le passage où un auteur de la fin du XII^e siècle renvoie son lecteur au *Brut* de Wace en ces termes : « Qui l'estoire savoir voldra / Lise le Brut, illoc l'orra » (là où un lecteur moderne attendrait bien évidemment un « verra ») (p. 268). Le *Prologue* des *Lais* en fournit aussi un exemple, puisque les références aux œuvres des Anciens (« es livres ke jadis feiseient ») et aux œuvres de valeur (les « granz biens »), passées ou présentes, et à la lecture, sont développées avec des termes qui renvoient à l'oralité (« oïr », v. 5, et « dire », v. 12).

multiples mises en scène de l'oralité et de l'écriture »⁶. Il met ensuite l'accent sur la prééminence de la voix. Je voudrais souligner ici la place de l'écriture, en rappelant d'abord qu'à plusieurs reprises, notamment dans ce même prologue général, Marie présente explicitement son activité comme celle d'un écrivain⁷, ainsi que l'illustre près d'un siècle plus tard la belle miniature souvent reproduite du manuscrit de l'Arsenal où « Marie » est figurée par une femme occupée à écrire avec une plume ou un calame sur une page d'un livre placé sur une écritoire⁸. Dans l'ensemble des *Lais*, les mots et expressions relatifs à l'écrit ou à l'écriture – *escrire, escrit*, ainsi que quelques autres – sont certes beaucoup moins nombreux que ceux qui ont trait à l'oralité – *oïr, dire, cunter, parler, parole* –, mais ils ont une place plus importante qu'on ne pourrait le penser de prime abord, et renvoient à deux types de représentations : l'activité d'écriture de Marie, ou les textes, lettres et inscriptions à l'intérieur même des *Lais*.

Il m'a paru utile de faire une mise au point sur les différentes modalités de l'oralité et surtout de l'écriture dans les *Lais*. Cette question a été souvent abordée dans des travaux récents sur les *Lais*⁹, mais je voudrais

- 6 Roger Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* », paru en 1973, repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121. Voir aussi, du même, « Une fleur dans l'oreille », [vwa]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128. Ces réflexions très suggestives ont été souvent reprises et développées dans des études plus récentes.
- 7 Dans l'introduction de son édition des *Lais*, Jean Rychner parle du « travail d'un écrivain » (*Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, Paris, Champion, 1966, p. xv). Voir aussi Stephen G. Nichols, « Working late: Marie de France and the Value of Poetry », dans Michel Guggenheim (dir.), *Women in French Literature*, Saratoga, Anma Libri, 1988, p. 7-16 (mais les *Lais* sont désignés à tort comme des « poems »).
- 8 Cette miniature se trouve en tête du texte des *Fables*, manuscrit de l'Arsenal 3142, fol. 256r (fin du XIII^e siècle) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003999w/f523.image>. Elle illustre par exemple la couverture d'une édition bien connue : Marie de France, *Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.
- 9 Voir en particulier le chapitre consacré à Marie de France par Matilda T. Bruckner dans *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, chap. 5 (notamment la dernière partie, « Orality and writing, orality in writing », où elle note qu'en proportion, les interventions du narrateur dans les *Lais* de Marie de France sont plus nombreuses que dans les romans de la même époque) ; ead., « Conteur oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit.*, *revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13 ; voir aussi Rupert T. Pickens, « La poétique

la reprendre en m'appuyant sur une étude précise du vocabulaire¹⁰, afin d'esquisser une réflexion sur le statut et la place respective de l'oral et de l'écrit dans la poétique de Marie de France, et sur l'importance qu'elle accorde à l'activité d'écriture, mise en relief dans la formule citée en exergue¹¹.

« OËZ, SEIGNURS, KE DIT MARIE » : OÏR, DIRE ET CUNTER,
OU L'ORALITÉ DANS LES LAIS

12

Dans les *Lais*, les termes ayant trait à l'oralité sont beaucoup plus nombreux que ceux qui se rapportent à l'écriture. Un simple comptage, effectué grâce à l'outil devenu indispensable qu'est le concordancier des *Lais* établi par Denis Hüe¹², permet de s'en assurer, et de corroborer l'impression générale des critiques qui se sont intéressés à cette question : l'*oïr* est non seulement premier dans l'élaboration des *Lais*, comme on l'a rappelé, mais le verbe est aussi quantitativement plus important,

de Marie de France d'après les prologues des *Lais* », *Les Lettres romanes*, XXXII/4, 1978, p. 367-384 ; ou l'analyse que fait Michelle A. Freeman des lais du *Laüstic* et du *Chievrefoil* dans « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883. La question est souvent abordée dans des études plus générales sur l'œuvre de Marie de France. P. Ménard, en analysant « l'Art de Marie de France » (*Les Lais de Marie de France*, op. cit., chap. V), met l'accent sur « l'art du conteur », mais parle aussi, plus loin, de la façon dont Marie associe « la technique du conteur et l'art de l'écrivain » (p. 240). Plus récemment, R. Howard Bloch insiste davantage sur la mise en scène de l'écriture dans certains lais (*The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003, p. 98-108). Voir aussi M. Mikhaïlova, *Le Présent de Marie*, op. cit., p. 237 et 256-257.

- 10 Comme l'écrit Glynn Burgess dans la conclusion de son livre, « [i]l ne peut y avoir de meilleur guide que le vocabulaire pour indiquer au lecteur les préoccupations d'un auteur », et il poursuit : « ou le contexte social de la période à laquelle l'œuvre littéraire a été créée » (*The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987, p. 179 ; nous traduisons).
- 11 Le point de départ de cette étude (pour son sujet général et les parties 2 et 3) est une communication non publiée que j'avais présentée à l'ÉNS de Fontenay en mai 1996, et que j'ai développée ici en m'attachant plus particulièrement au vocabulaire, dans une perspective linguistique et stylistique. Pour le v. 6 du *Chievrefoil*, j'avais déjà avancé l'idée, reprise ici, qu'il ne renvoie pas à une source écrite comme on le dit presque toujours, mais bien au travail d'écriture et de composition de Marie.
- 12 « *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par D. Hüe, http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf.

avec son corrélatif, *dire*, dans le texte même des *Lais*. On relève ainsi 101 occurrences du verbe *oïr* à différentes formes, et plus de 200 du verbe *dire*¹³; même sans prendre en compte d'autres termes significatifs comme *parler* ou *parole* (du côté du *dire*), *escouter* ou *entendre* (beaucoup moins représentés, du côté de l'*oïr*), la disproportion apparaît écrasante, si l'on fait la comparaison avec le nombre d'occurrences des termes *escrire*, *escrit* ou *escriture*, qui ne figurent que 12 fois dans l'ensemble des *Lais*.

Dans la majorité des cas, ces verbes font référence à l'activité des personnages des *Lais* engagés dans des échanges de paroles, ce qui n'a rien de surprenant, étant donné l'importance des dialogues au discours direct et de la parole dans les *Lais*¹⁴. Comme c'est généralement le cas en ancien français, *oïr* signifie le plus souvent « percevoir des sons par le sens de l'ouïe », n'impliquant aucune attention particulière de la part du sujet. Mais il peut aussi impliquer parfois une participation active du sujet, se rapprochant ainsi du sens d'*escouter* (voire même, d'*entendre*)¹⁵. *Escuter*, qui signifie comme en français moderne « s'appliquer à entendre » (en prêtant attention à ce qui est dit), ne figure que 6 fois dans l'ensemble des *Lais*¹⁶. On peut rapprocher le vers où Guigemar s'adresse à Mériaduc et à ses gens en réclamant leur attention – « Seignurs, fet il, ore escutez ! » (Ga 838) – de ce vers déjà cité du prologue du même lai, où la narratrice

13 J'en ai relevé 203 au total grâce au concordancier. Denise McLelland en avait trouvé 198 (*Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 140). Elle ne s'était pas intéressée aux verbes *oïr* ou *escouter*. On pourrait mentionner aussi le verbe *parler* (93 occurrences selon D. McLelland), que je ne prendrai pas en compte ici.

14 Voir par exemple Anne Paupert, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les « Lais » de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 169-187.

15 Je m'inspire ici d'études de vocabulaire non publiées, réalisées par Geneviève Joly, que je remercie.

16 Lc 147, M 303 (deux vers identiques, « E il l'aveit bien escuté », se rapportant dans les deux cas à la réception attentive d'un message, après deux vers très proches, avec le même verbe à la rime : « Quant tut li a dit e mustré », Lc 146, message du serviteur qui apporte au chevalier la chässe contenant le rossignol mort ; « Quant la dame li ot mustré », M 302, révélations de sa tante au fils de Milun) ; Ec 498 ; M 469 ; Ga 839 ; F 467.

s'adresse à son public avec une intention similaire, mais en employant le verbe *oïr*: « Oëz, seignurs, ke dit Marie! » (v. 3).

14 Quant au verbe *entendre*, on le trouve avec les trois principaux sens qu'il peut prendre en ancien français: d'abord, celui de « tendre vers, s'appliquer à » (« Estudier deit e entendre / A grevose ovre comencier », P 24-25; « Ki amur ad a sun talent, / N'est merveille s'il i entent », Lc 63-64; « Del chevalier vus dirai veir: / Il i entent a sun poeir », Lc 66-67); ensuite, celui de « comprendre » (« La dame entent que veir li dit », Ga 527; ou dans un sens proche, la locution « reisu entendre », E 308, M 83); enfin, le sens qui s'est développé en français moderne, *entendre* ayant peu à peu supplanté le verbe *oïr*: celui de « percevoir par l'oreille », que l'on trouve à plusieurs reprises, en particulier au passé composé (« Quant la dame l'ad entendu », B 58 ou Lc 112); dans ce dernier cas, le sens de « comprendre » se superpose souvent à celui de « percevoir par l'ouïe », surtout lorsque le verbe est renforcé par un adverbe: « Quant ele l'at bien entendu, / Avenaument ad respundu » (Ga 507-508), où l'on comprend que la dame a non seulement entendu (voire même, écouté avec attention) la requête de Guigemar, mais qu'elle l'a également bien compris¹⁷. Avec la construction « entendre à » et employé en apostrophe, il prend aussi à plusieurs reprises le sens d'« écouter en prêtant attention »: « Sire, fet-il, entent a mei! » (B 240); ou deux vers presque identiques: « Amis, fet il, entent a mei! » (M 180), « Amis, fet il, a mei entent! » (M 433).

Je voudrais m'attacher surtout aux emplois de ces verbes relatifs à l'écoute ou à la parole lorsqu'ils sont en lien, non plus avec les personnages des lais, mais avec l'activité de l'auteure-narratrice. Pour le verbe *entendre* dont il vient d'être question, il figure deux fois dans des interventions de la narratrice, avec le sens de comprendre. Dans *Bisclavret*, c'est dans une sorte d'incise, un bref commentaire à la première personne inséré dans le récit qui rappelle indirectement que l'auteure rapporte un récit

17 Voici la liste complète des occurrences du verbe *entendre* dans les trois sens mentionnés ci-dessus: sens 1 (« tendre vers », « s'appliquer »): P 24, E 61, C 156, Lc 64, 66; sens 2 (« comprendre »): P 18, E 308, M 83, 248, Ga 527, B 220, Ec 3; sens 3 (« entendre »): DA 102 (ou sens 1), Ga 507 (et sens 2), 586, 725, B 58, Lc 112; sens 3 bis (« écouter en prêtant attention »), B 240, M 180, 433.

antérieur : « Ceo m'est avis, si cum j'entent » (B 220). La référence à la source bretonne est plus explicite et développée dans le prologue d'*Eliduc*, où l'on trouve non seulement *entendre*, mais d'autres termes en rapport avec l'oralité, *dire* et *cunte* :

D'un mut ancien lai breton
Le cunte e tute la reisun
Vus dirai, si cum jeo entent,
La verité, mun escient. (Ec 3-5¹⁸)

Les termes employés inscrivent la démarche de la narratrice dans le droit fil de celle des anciens Bretons, ainsi que le dit M. Bruckner : « Marie souligne le caractère oral de sa *persona* narratrice qui maintiendrait ainsi sans interruption la tradition des conteurs qui commémorent l'aventure originale¹⁹ ». Dans le prologue général, Marie a exposé clairement le schéma de transmission qui aboutit à ses propres compositions en vers (*ditié*, P 41), que l'on a très tôt pris l'habitude de désigner comme des « lais narratifs », mais qu'elle-même ne désigne pas ainsi²⁰. Il est repris dans des termes très semblables au début ou à la fin de chacun des lais, où figure très souvent le verbe *oïr*, qu'on ne trouve pas dans la citation ci-dessus. D'après le prologue général, Marie a « oï » des lais (P 32), elle les a « oï cunter » (v. 39) et elle ne veut pas les laisser tomber dans l'oubli ; mais avant Marie, ceux qui firent les lais (« cil ki primes les

18 « Je vais vous faire le récit [*le cunte... vus dirai*] d'un très ancien lai breton et je vous en dirai l'histoire [*la reisun*] et toute la vérité, telle que je l'ai comprise » (sauf pour la fin, traduction de L. Harf-Lancner, *Lais*, éd. cit., p. 271) ; N. Koble et M. Séguy traduisent « (dire) tute la reisun », en suivant Martin de Riquer, par « développer l'argument », et « si cum jeo entent » par « telle que je l'ai comprise », qui reprend le sens indiqué ici pour *entendre* (note 1 p. 545 ; Martin de Riquer, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », *Filologia romanza*, 2, 1955, p. 1-19).

19 M.T. Bruckner, « Conteur oral/recueil écrit », art. cit., p. 7.

20 Malgré les arguments avancés par certains critiques, à la suite de Martin de Riquer, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », art. cit. ; voir par exemple les articles de M. Freeman et de R. Pickens cités à la note 9 ; pour M. Freeman le texte de Marie serait volontairement ambigu, relevant de la « poétique du silence » qu'elle évoque dans son article). Les traductions proposées par N. Koble et M. Séguy dans leur édition pour les vers où le mot peut sembler renvoyer au texte de Marie (B 1, Y 1, Cf 118) lèvent l'ambiguïté, les « lais » désignent bien les sources bretonnes de Marie (le cas de *Fresne*, v. 1 est moins clair).

commencierent », v. 37), désignés au début du prologue de *Guigemar* comme « li Bretun » (Ga 20, indication reprise plusieurs fois par la suite – E 311, L 642...), avaient eux-mêmes entendu des aventures (« Des aventures k'il oïrent », v. 36) dont ils avaient voulu perpétuer le souvenir en composant leurs lais (« pur remembrance », v. 35), et en les diffusant (« avant les enveierent », v. 38). Marie à son tour s'adresse à un public d'auditeurs : le roi du prologue général (« Ore oëz le commencement ! », P 56), les seigneurs du prologue de *Guigemar* (« Oëz, seignurs », Ga 3). Ce que Marie « cunte » (Ga 21, Cf 118, Y 4), ou « recunte » (M 534), ce n'est pas le lai breton lui-même, une composition musicale sans doute accompagnée de paroles et surtout dotée d'un titre (voir l'épilogue de *Guigemar* ou du *Chievrefoil*), mais l'aventure qui en a été l'origine, l'événement exceptionnel commémoré par le lai : « L'aventure d'un autre lai, / Cum ele avint, vus cunterai » (L 1-2)²¹.

La voix de la narratrice n'apparaît pas seulement dans les prologues et épilogues, mais aussi dans diverses interventions à la première personne dans le cours des lais. Le verbe *oïr* apparaît 10 fois dans ce type d'emploi : 5 fois pour l'impératif *oëz* (ou *oïez*, B 234)²², 5 fois pour d'autres formes (*oï*, passé simple ou participe passé dans une forme de passé composé, *oïe* au féminin). Il est plusieurs fois associé au verbe *cunter*, comme dans le prologue (« Plusurs en ai oï conter », P 39) ; dans des termes très proches, par un effet de mise en abyme, la dame d'*Yonec* évoque des « aventures », des histoires d'amours merveilleuses arrivées « jadis [...] en cest païs » et qu'elle a « mut [...] sovent oï cunter » (Y 91-93).

21 Ce processus qui va de l'aventure originelle au lai musical composé par les Bretons, puis au récit en vers de Marie de France, a été analysé par M. de Riquer (« La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », art. cit.) et souvent repris (*Lais bretons*, éd. cit., p. 17 ; voir en particulier Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », publié en 1961, repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 20-22 ; ou P. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 52-59).

22 Outre les deux occurrences déjà citées dans les prologues, on le trouve 3 fois dans des interventions à l'intérieur des lais, en forme d'appels directs à la participation des lecteurs-auditeurs aux péripéties de l'« aventure », en termes très proches d'un lai à l'autre : « Oëz après cument avint ! » (B 185) ; « Oëz cument est venu » (Y 468) ; « Mes ore oëz cum l'en avint ! » (M 252).

Dans quelques autres cas, le verbe *oïr* renvoie à l'audition du lai musical (Ga 886) ; ou aux aventures entendues par les anciens Bretons qui ont composé les lais « pur remembrance » (E 5-8 ; P 36 ; Y 555-556 : « Cil ki ceste aventure oïrent / Lunc tens après un lai en firent ») ; ou dans un cas, dans *Bisclavret*, à d'anciennes légendes, celles relatives aux loups-garous (« Jadis le pooit hum oïr », B 5). Il peut enfin renvoyer à l'audition de l'histoire racontée par Marie, comme dans l'épilogue de *Guigemar* :

De cest cunte k'oï avez
Fu Guigemar li lais trovez,
Que hum fait en harpe e en rote ;
Bone en est a oïr la note. (Ga 883-886)

Comme on le voit par ce dernier exemple, les mots *cunte* et *cunter* font un lien entre les histoires qui ont inspiré la composition des lais par les anciens Bretons et celles que Marie raconte à son tour²³. Le mot *cunte* a en ancien français le sens général de récit ou narration, mais dans la plupart des cas il renvoie à un récit oral, ou à un texte lu et entendu par des auditeurs. Dans les *Lais*, comme on l'a vu, il renvoie parfois au *cunte* entendu par Marie elle-même²⁴. Mais le plus souvent, il renvoie au texte composé par Marie : « Dit vus en ai la verité / Del lai que j'ai ici cunté » (Cf I 17-118)²⁵, « Del Bisclavret vus voil cunter » (B 14), « la vérité vus cunterai » (Ga 313), « La verité d'un autre lai / Cum ele avint, vus cunterai » (L 1-2)²⁶. ... Notons aussi que dans plusieurs des passages que nous venons de citer, l'oralité – qu'il s'agisse de celle de la source

23 D'une manière analogue, Chrétien de Troyes désigne comme « un cunte d'aventure » la source d'*Érec et Énide* (v. 13), mais dans le prologue de son dernier roman, alors que dans les précédents il emploie le mot *roman*, il désigne son œuvre comme « li contes do Graal » (v. 64), après avoir annoncé qu'il a pris la peine « d'arimer lo meillor conte / qui soit contez en cort real » (v. 62-63) (*Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990, p. 30).

24 P 9, 39 (déjà cité) ; F 2 : « Selunc le cunte que jeo sai » ; E 9 : « Un ent firent, k'oï cunter » ; ou Cf 5.

25 La traduction de N. Koble et M. Séguéy explicite bien cette formulation quelque peu elliptique : « Je vous ai dit la véritable histoire / de ce lai que je viens de mettre en récit » (*Lais Bretons*, éd. cit., p. 543).

26 Voir aussi Ec 2, L 646 (voir ci-dessus, note 21), Y 4, C 240, Ec 27.

(le lai breton et/ou le bref récit qui l'accompagne) ou de celle du récit de Marie – est souvent dotée d'un caractère de vérité²⁷.

Le verbe *cunter* est souvent relayé par le verbe *dire*, qui figure dans un bon nombre d'interventions à la première personne de la narratrice²⁸, le plus souvent au présent ou au futur ; pour ne citer que quelques exemples : « Li chevaliers dunt jeo vus di » (L 39), « Mes li vallez dunt jeo vus di » (M 405), « Une aventure vus dirai » (Lc 1), « Le veir vus en dirai sanz faile » (L 63)... Marie, narratrice des *Lais*, emprunte donc volontiers la voix du conteur. C'est particulièrement remarquable à la fin de deux lais où elle a recours à des formules qui s'apparentent indéniablement à ce que les spécialistes des contes ou des littératures orales désignent comme des « formules de conteurs » – ainsi, lorsqu'elle conclut le lai de *Lanval*, après avoir évoqué la disparition du héros, par ces mots : « Nuls hom n'en oï plus parler / Ne je n'en sai avant cunter » (L 645-46) ; ou de façon plus nette encore, la fin du *Chaitivel* : « Ici finist, nen i ad plus, / Plus n'en oï ne plus n'en sai / Ne plus ne vus en cunterai » (C 238-240).

18

Ainsi l'oralité semble bien davantage inscrite dans le texte des *Lais* et dans les préoccupations de son auteur que ne l'est l'écriture. Cependant, selon la formule de Matilda Bruckner, « Marie donne la primauté à l'oralité sur l'écriture (mais dans l'écriture)²⁹ ». Elle présente avec force son travail comme un travail d'écriture, et donne à voir dans ses récits diverses représentations de l'écriture.

27 Voir M.T. Brucker, « Conteur oral/recueil écrit », art. cit., p. 6 : « Quand Marie constate que les lais bretons sont vrais parce qu'ils se fondent sur les aventures vécues des personnages, elle fait appel à une croyance importante du public médiéval, sa foi dans le reportage des témoins oculaires[...] ». Seuls *Chievrefoil* et *Chaitivel* mettent en scène la transformation de l'aventure en lai. Les autres lais « reflètent avec fidélité la vérité d'une expérience humaine vécue ». Mais cette « vérité » est fortement mise en doute dès l'époque des *Lais* par Denis Piramus, le premier à avoir attesté le succès des lais de « Dame Marie » (voir ci-dessous, p. 23-24) ; il ajoute aussitôt après les avoir mentionnés « Ke ne sunt pas del tut verais » (« qui ne sont pas entièrement vrais », ou « qui ne comportent pas beaucoup de vérité »).

28 On en compte 23 dans l'ensemble des *Lais*.

29 M. Bruckner, *Shaping Romance*, op. cit., p. 191. Ou comme elle le dit encore ailleurs : « Marie prend soin de s'identifier à la tradition des conteurs, mais elle le fait par écrit : un jeu complexe qui lie l'oralité et la littérature dans ses lais » (« Conteur oral/recueil écrit », art. cit., p. 6).

Comme on le sait, le mot *écrivain*, très peu employé aux XII^e et XIII^e siècles, n'a pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Il désigne le scribe ou le copiste. C'est ainsi que dans un passage du prologue de son *Roman de Rou*, écrit en 1160, Wace, un clerc anglo-normand au service du roi Henri II Plantagenêt (celui-là même à qui Marie dédie très probablement ses *Lais*), se plaint d'avoir du mal à trouver un mécène qui lui donne de quoi se payer un *escrivein* pendant un mois (v. 156). Mais ce même prologue commence par un bel éloge de l'écriture :

Pur remembrer des ancesurs
Les feiz e les diz e les murs,
Les felunies des feluns
E les barnages des baruns,
Deit l'um les livres e les gestes
E les estoires lire as festes.
Si escripture ne fust faite
E puis par clers litte e retraite
Mult fussent choses ubliees,
Ki de viez tens sunt trespassees³⁰.

Wace présente sa propre activité, un peu plus loin, comme une activité d'écriture : « livres escrire e translater » (v. 152), rapportant les éloges qui lui sont faits (mais sans être accompagnés des dons qu'il attend) : « [...] mult dit bien Maistre Wace ; / Vus devriez tuz tens escrire, / Ki tant savez bel et bien dire [...] » (v. 158-160). Lui qui se présentera un peu plus loin comme « clerc lisant » à la cour des rois d'Angleterre « rappelle [...] que l'écriture n'existe que dans et par la lecture, que le texte ne prend corps que lu, retrait, reformulé par la parole vive du clerc » ; mais « le clerc fait de son dire, nourri, informé par le contact avec l'écriture du passé, la source même de l'écriture à venir »³¹. Cette conception de l'écriture

30 Wace, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », t. 1, 1970, v. 1-10.

31 Emmanuèle Baumgartner, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Daniëlle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47 ; repris dans *De l'histoire de Troie au*

n'est pas si éloignée, on le verra, de celle que Marie de France formule dans le prologue général de ses *Lais*, avec une différence notable, puisque Wace se fonde en grande partie sur des sources écrites pour composer sa chronique. Il en va de même pour son rival et successeur auprès du roi Henri II, Benoît de Sainte-Maure, auteur du *Roman de Troie*, l'un des premiers « romans antiques » composé vers 1165³².

En dehors de ces deux clercs, il est rare que des auteurs en langue romane de cette époque présentent leur activité comme une activité d'écriture³³. C'est pourtant ce que fait Marie de France, qui emploie à plusieurs reprises le mot *escrit* pour désigner son travail. Elle ne le fait pas seulement dans quelques passages des *Lais*, auxquels nous reviendrons, mais dans des termes proches de ceux que l'on trouve dans le prologue de *Guigemar*, au moment d'inscrire son nom, dans les épilogues de deux autres œuvres qui lui sont attribuées. L'épilogue des *Fables* s'ouvre par ces vers, souvent cités pour la signature qu'ils contiennent : « Al finement de cest escrit / que en romanz ai treité e dit, / me numerai pur remembrance : / Marie ai nun, si sui de France » ; Marie ajoute un peu plus loin, après avoir nommé son dédicataire (un certain « cunte Willame ») : « m'entremis de cest livre feire / e de l'engleis en romanz treire »³⁴. À la fin de *La Vie seinte Audree*, dont l'attribution à la même Marie que celle des *Lais*, des *Fables* et de *L'Espurgatoire Seint Patriz* paraît maintenant bien établie³⁵, l'auteure

20

Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles), Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25, ici p. 18-19.

- 32 Dans un passage de son prologue, il insiste plus encore sur son activité d'écriture, présentée même dans sa matérialité : « Mais Beneiez de Sainte More / La continue e fait e dit, / E o sa main les moz escrit, / Ensi taillez e si curez, / E si asis e si posez / Que plus ne meinz n'i a mester » (Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998, p. 46, v. 132-137).
- 33 Ainsi Chrétien de Troyes, qui lui aussi « signe » ses romans et développe dans ses prologues une réflexion élaborée sur ce qu'on pourrait appeler une poétique du roman, n'utilise pas cette référence à l'écriture.
- 34 Marie de France, *Les Fables*, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991, p. 366, v. 1-4 et 11-12 (dans cette édition, les vers sont numérotés à partir du début de chaque partie).
- 35 Voir les récents travaux de June Hall McCash, en particulier « *La Vie seinte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777, dont les conclusions sont reprises et présentées par Carla Rossi, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 13 et 151-156.

achève ainsi son livre: « Issy ay ceo livre finé, / En romanz dit et translaté / De la vie seinte Audree / Si com en latin l'ay trové [...] / Mut par est fol ki se oblie. / Ici escriis mon non Marie, / Pur ce ke soie remembre³⁶ ». Dans ces deux œuvres, de même que dans l'*Espurgatoire*, Marie, tout comme Wace et Benoît, *translate* à partir de sources écrites (en latin ou en anglais). C'est pourtant dans le prologue général des *Lais*, qui n'ont pas le même caractère savant, se fondent sur des sources orales et sont atypiques à bien des égards, qu'elle va développer assez longuement des réflexions théoriques sur la lecture, l'interprétation des textes et l'écriture qui ont souvent été citées et admirées.

Le « projet littéraire » de Marie dans les *Lais*

Les deux prologues successifs – le prologue général qui précède le recueil complet des douze lais dans le ms Harley, puis le prologue de *Guigemar* (qu'on a parfois appelé « premier prologue » car sa composition est antérieure) – comportent, nous l'avons vu, de nombreuses références à l'oral, la parole originelle, celle des « contes [...] / Dunt li Bretun unt fait les lais » (Ga 20), étant relayée par celle de la narratrice (« Vos conterai assez briefment », v. 21). Mais dans le prologue général, la réflexion sur la parole esquissée dans les premiers vers, qui se prolonge par une métaphore florale évoquant la réception et l'audition de cette parole portée par l'œuvre de valeur (« Quant uns granz biens est mult oïz », P 5), est suivie sans transition par une réflexion sur les livres composés par les anciens, qui invitent leurs successeurs à « gloser la lettre » (v. 15). Comme on l'a souvent dit après Leo Spitzer, cette réflexion sur la lecture peut être appliquée aussi au livre que Marie est en train de composer et dont elle inviterait ainsi les lecteurs-auditeurs à « gloser la lettre ». Marie s'inscrit dans une double tradition : celle des conteurs, qu'elle prolonge, mais aussi une tradition savante. Et si elle n'a pas voulu pour une fois traduire « du latin en romaunz » (v. 30), son texte emprunte aussi à des sources savantes.

36 *La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII^e siècle*, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955, v. 4606-4609 et 4618-4620.

Dans un article ancien souvent repris, Leo Spitzer, ayant commenté sa référence à Priscien et aux Anciens, souligne que Marie, quoique femme, est elle aussi un clerc, qu'il désigne comme « *poeta philosophus et theologus* »³⁷. Et bien qu'on en soit encore réduit à des hypothèses en ce qui concerne son identité³⁸, le texte même des *Lais* prouve sa culture et sa connaissance de sources savantes (Priscien, Ovide, cité dans *Guigemar*), tout aussi bien que de textes contemporains des siens, comme le *Brut* de Wace et le *Roman d'Eneas*³⁹.

Marie insiste aussi sur son travail d'écrivain. Après une autre réflexion générale sur la « grevose ovre » à laquelle on doit « estudier » et « entendre » pour s'éloigner du vice (P 23-25), elle évoque plus précisément ce travail : « Rimé en ai e fait ditié, / Soventes fiez en ai veillié » (v. 41-42), et plus encore au moment de présenter au roi l'œuvre achevée : « m'entremis des lais assembler, / par rime fere e reconter » (v. 47-48). Les termes employés, s'ils ne font pas de référence directe à l'écriture, renvoient à un travail de composition et de mise en forme (le *ditié* est une composition poétique), un travail sur la rime qui n'est plus celui du conteur (le verbe *reconter* est ici intéressant), un travail d'*assemblage* enfin pour la

-
- 37 Leo Spitzer, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics », *Modern Philology*, 41/2, 1943-1944, p. 96-102. Il reprend cette formule à Ernst Robert Curtius, qui a montré que « li philosophe » ne désignait pas ce que nous entendons par « philosophes », mais les grands poètes, antiques ou modernes, qui sont aussi philosophes et « théologiens » (voir *Lais bretons*, éd. cit., note 3 p. 165, sur « li philosophe » du v. 17 du prologue). M.T. Bruckner insiste à son tour sur le fait que Marie est femme et clerc, une « identité tant soit peu paradoxale » (« Conteur oral/ recueil écrit », art. cit. p. 8).
- 38 L'identification avec Marie Becket, abbesse de Barking, sœur de Thomas Becket, l'archevêque de Canterbury assassiné sur l'ordre d'Henri II en 1170, proposée de façon très argumentée par Carla Rossi (*Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, op. cit., p. 177-192), est très intéressante, mais elle ne fait pas l'unanimité. Quoi qu'il en soit, il semble très probable que « Marie » a été en contact avec le milieu des intellectuels gravitant autour de la cour d'Henri II (p. 17-47), et que l'on trouve des échos, dans son prologue, de textes savants comme le *Metalogicon* de Jean de Salisbury (p. 63).
- 39 Nous n'entrerons pas ici dans le détail des sources ou analogues, souvent étudiés par les critiques. Les notes des différentes éditions des *Lais* en donnent une idée : Voir *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, p. xiv ; *Lais bretons*, éd. cit., introduction, p. 47.

constitution d'un recueil⁴⁰, ce qui renvoie à une conception du livre qui n'est plus liée à une transmission orale.

Déjà, dans le « premier prologue », celui de *Guigemar*, avant le « Oez, seignurs » cité plus haut, les premiers vers semblaient faire référence à un travail de composition et d'écriture : « Ki de bone mateire traite, / Mult li peise si bien n'est faite » (Ga 1-2). De manière plus nette, les vers que l'on trouve au tout début de *Bisclavret* – « Quant de lais faire m'entremet, / Ne voil oublier Bisclavret » (B 1-2) – ou d'*Yonec* – « Puis que des lais ai commencié, / Ja n'iert pur mun travail laisié; / Les aventures que j'en sai / Tut par rime les conterai » (Y 1-4) – renvoient à une entreprise en cours de réalisation, portant sur un ensemble de lais. Il en va de même des premiers vers de *Milun* : « Ki divers cuntes veut traitier, / Diversement deit comencier / E parler si rainablement / K'il seit pleisibles a la gent » (M 1-4), même si dans ce cas où le plaisir du public est pris en compte, le registre est celui de la parole (*parler*).

Dans le célèbre passage où Denis Piramus, un clerc presque contemporain de Marie, évoque le succès de ses *Lais*, ce qui constitue la plus ancienne attestation extérieure à l'œuvre de l'existence de l'auteure qu'il appelle Dame Marie, les termes qu'il emploie renvoient à un travail d'écriture et de composition, même si la réception est essentiellement orale :

E dame Marie autresi,
 Ki en rime fist e basti
 E compassa les vers de lais
 Ke ne sunt pas del tut verais;
 E si en est ele mult loee,
 E la rime par tut amee,
 Kar mult l'aiment, si l'unt mult cher
 Cunte, barun e chivaler;
 E si en aiment mult l'escrit

⁴⁰ Voir, sur ce sujet, l'article important de Marie-Louise Ollier, « Les lais de Marie de France ou le recueil comme forme », dans Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart (dir.), *La Nouvelle : genèse, codification et rayonnement d'un genre littéraire*, Montréal, Plato Academic Press, 1984, p. 64-79.

E lire le funt, si unt delit,
 E si les funt sovent retreire.
 Les lais solent as dames pleire :
 De joie les oient et de gré,
 Qu'il sunt sulum lur volenté [...] ⁴¹.

On notera la juxtaposition de l'*escrit* (fort apprécié par les nobles) et de la lecture à haute voix : « lire le funt », « de joie les oient ».

« E jeo l'ai trové en escrit » : Marie et la « mise en écrit »

24 Les deux brefs passages cités en exergue sont les seuls où Marie emploie le substantif *escrit* pour faire référence à son propre texte. Dans le premier cas, dans l'épilogue de *Milun*, cela ne fait aucun doute. Marie mentionne successivement, selon le schéma de transmission évoqué précédemment, le lai composé par les anciens (les Bretons) pour commémorer « l'aventure » – ici l'amour et le bonheur des deux héros –, puis son propre texte, « mise en écrit » de la même histoire, qu'elle prend grand plaisir à *re-cunter*, à conter à nouveau et d'une nouvelle manière :

De lur amur e de lur bien
 Firent un lai li aunciën,
 E jeo, ki l'ai mis en escrit,
 Al recunter mut me delit. (M 530-34)

Il me semble évident que dans le second cas, aux vers 5 et 6 du *Chievrefoil*, où la construction de la phrase est très similaire, le sens est le même pour le vers 6 que pour le vers 533 de *Milun*. Marie a annoncé son intention de « cunter la verité » du lai ainsi nommé, « pur quei fu fez, coment e dunt » (Cf 1-4), et elle ajoute : « Plusur le m'unt cunté e dit, / E jeo l'ai trové en escrit » (v. 5-6), *le* étant une forme neutre qui renvoie à ce qui précède (les circonstances de la composition du lai)

41 Denis Piramus, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII^e siècle*, éd. Hilding Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974, p. 4-5, prologue, v. 35-48 (entre 1189 et 1194).

ou à ce qui suit (l'histoire de Tristan et de la reine et de « lur amur tant fine » qui a entraîné tant de souffrances puis leur mort à tous deux le même jour). Presque toutes les traductions donnent, pour ce vers 6, « et je l'ai aussi trouvée dans un livre » (L. Harf-Lancner) ou « dans les livres » (N. Koble et M. Séguy) ou « et moi, je l'ai lue dans un livre » (P. Jonin)⁴², et la plupart des commentateurs y voient une référence à une source écrite dont Marie aurait eu connaissance, en plus des sources orales auxquelles elle fait explicitement référence juste avant. Je pense au contraire qu'il faut comprendre : « Plusieurs me l'ont racontée, et moi, je l'ai composée par écrit ». Tout comme dans les vers cités de *Milun*, il y a une opposition entre le travail d'écriture de Marie et la composition du lai par les anciens (*Milun*) ou les récits oraux entendus par Marie (*Chievrefoil*). Cette interprétation avait été suggérée par Roger Dragonetti, qui ne l'explique pas, mais la commente très bien : « Trouver, au sens fort du terme, signifierait alors avoir une illumination à partir du mot lui-même qui met en branle l'écriture narrative⁴³ [...] ».

Le verbe *trover* est bien attesté en ancien français, comme on le sait, dans ce sens de « composer ». C'est même le premier sens que donnent

42 *Lais*, trad. L. Harf-Lancner, éd. cit., p. 262 ; *Lais bretons*, éd. cit., p. 533 ; *Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982, p. 133. Une exception notable : la traduction de Philippe Walter, qui propose « Et moi, je l'ai composé par écrit » (Marie de France, *Lais*, éd. bilingue de P. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, p. 319). Il précise à juste titre dans une note (p. 473) qu'il faut donner ici au verbe *trover* le sens de « composer (une œuvre poétique) », concluant que « Marie de France est ainsi à l'école des trouvères ». Mais la construction de sa phrase (et le participe passé au masculin) semble indiquer que Marie a entendu le lai, et qu'elle l'a elle-même composé par écrit (« Plus d'un me l'a raconté, et moi, je l'ai composé par écrit, au sujet de Tristan et de la reine, de leur amour si parfait... » : *le* a ici pour antécédent le lai dont il est question dans la phrase précédente). Or Marie ne dit pas qu'elle compose elle-même un lai ; ce qu'elle a entendu et qu'elle reprend à son tour, c'est l'histoire des circonstances de la composition du lai.

43 R. Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France », art. cit., p. 114. Il poursuit : « Telle serait la "trouvaille" de Marie, découvrant d'abord dans le nom célèbre de Tristram l'idée de "triste branche" *Trist(e)-ram*, idée que supporte l'écriture même du nom [*Tristan gravant son nom sur la branche de coudrier*]. Si bien que l'image du chèvrefeuille a pu naître de cette double invention de l'*oir* et de l'*escrit*. » L'idée est ingénieuse et poétique, mais j'avoue ne pas être entièrement convaincue par le « triste ram ».

les différents dictionnaires⁴⁴. *Trobar* et *trover* désignent, respectivement en ancien provençal et en ancien français, l'art des troubadours et des trouvères, un art de la composition poétique et musicale. Le verbe figure dans ce sens à trois reprises dans l'épilogue ou le prologue d'un lai, pour faire référence à la composition du lai (une forme musicale, peut-être accompagnée de paroles, composée pour perpétuer le souvenir d'une *aventure*): « De cest cunte k'oï avez / Fu Guigemar li lais trovez / Que hum fait en harpe e en rote; / Bone en est a oïr la note » (Ga 883-886, épilogue); « Quant l'aventure fu seüe, / Coment ele esteit avenue, / Le lai del Freisne en unt trové: / Pur la dame l'unt si numé » (F 515-518, épilogue); « Ici comenceraï Milun / E musteraï par brief sermun / Pur quei et coment fu trovez / Li lais ki issi est numez » (M 6-8, prologue). Il peut être employé aussi pour la composition d'un livre ou d'un texte écrit. Marie de France l'emploie dans ce sens dans le prologue des *Fables*, à propos des bons auteurs de l'Antiquité (« li philosophe »): « Es bons livres et es escriz / E es essamples e es diz, / Que li philosophe troverent / Et escritrent et remembrerent » (*Fables*, prologue, v. 5). Les dictionnaires citent d'autres exemples de textes des XII^e et XIII^e siècles où il est question de « trover » un « romanz »⁴⁵, ou même « un livre » (Philippe de Beaumanoir au début de ses *Coutumes de Beauvaisis*); ou plus fréquemment, des chants ou des pièces musicales.

Il me faut reconnaître cependant que je n'ai pas trouvé d'autre attestation de l'expression *trover en escrit* dans ce sens de « composer par écrit », et que j'en ai trouvé deux exemples, en revanche, où le verbe est employé dans son sens 2 et où l'*escrit* renvoie à une source écrite⁴⁶. Mais

44 En particulier, l'*Altfranzösisches Wörterbuch* de Tobler-Lommatzsch (accessible en ligne), et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW) de Walter von Wartburg (s.v. « tropare », qui est l'étymon), où nous avons trouvé le plus d'exemples. Le FEW donne successivement : 1. apr *trobar*, afr *trover*: faire des vers, inventer ; composer, écrire. 2. *Trover*: rencontrer qqn ou qqchse qu'on cherche ; découvrir, trouver (le sens qui est resté en français moderne).

45 « Ainc mes si bons romanz ne fu faiz ne trovez; / A Cantorbire fu e faiz e amendez » (Guernes de Pont-Sainte-Maxence, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, 1936, v. 6161-6162).

46 Ils se trouvent tous les deux dans le dictionnaire de Tobler-Lommatzsch : « Veritez est, en escrit le trovon » (Aymeri de Narbonne, 62); « Si com a Saint Denis en escriz le trouvai » (Berte, 1387).

dans les deux cas, le contexte permet de le préciser. Dans la formule de Marie de France, il me semble que ce n'est pas le cas, et qu'au contraire, l'opposition (« plusur » « cunté e dit » / « E jeo » « trové en escrit ») et le parallélisme avec la formule employée dans l'épilogue de *Milun*, où l'on trouve le même type d'opposition (« li ancien » « firent un lai » / « E jeo » « mis par escrit ») justifient la traduction que je propose.

Ce vers du *Chievrefoil* et les trois exemples cités plus haut sont les seuls cas d'emploi du verbe *trover* dans ce sens de « composer » dans les *Lais*. Dans toutes les autres occurrences (j'en ai compté 81), le verbe *trover* est employé avec le sens courant qu'il a encore en français moderne (le sens 2, « découvrir, trouver »). Mais à propos du lai de *Fresne*, où elle note la récurrence du verbe *trover* (répété douze fois dans le lai) et de la thématique de ce qui est *celé* puis trouvé, Milena Mikhaïlova souligne que la *troveüre* de la jeune fille fait écho à celle du lai qui porte le même nom (au v. 515, « Le lai del Freisne en unt trové ») : « Trouver, selon l'histoire de *Fresne* [...], c'est découvrir *ce qui est celé*, c'est aussi *composer*⁴⁷. »

Il nous reste à mentionner un autre vers souvent considéré comme une seconde référence à des sources écrites : c'est le v. 23 de la brève introduction au lai de *Guigemar* : « Sulunc la lettre e l'escriture », qui contient l'unique occurrence du mot *escriture*. Plutôt que la traduction parfois donnée, « conformément au texte écrit⁴⁸ », je préfère retenir l'interprétation proposée très prudemment par Jean Rychner, qui, sans exclure toutefois la possibilité d'une source écrite pour *Guigemar*, dit qu'il pourrait s'agir d'« une formule de référence, d'authenticité, comme nous dirions encore “littéralement, à la lettre”⁴⁹ ».

47 M. Mikhaïlova, *Le Présent de Marie*, op. cit., p. 134-135.

48 « En me conformant à ce qui a été écrit » (trad. P. Jonin) ; « conformément au texte écrit » (trad. L. Harf-Lancner).

49 *Les Lais de Marie de France*, éd. cit., note p. 239 : « La référence à une source écrite, dans les chansons de geste et dans les romans, est traditionnelle et constitue comme un lieu commun d'authenticité [...] elle vient de dire qu'elle va conter des contes *verrais* et il ne serait pas surprenant qu'à l'appui de cette vérité elle eût employé une formule de référence, d'authenticité, comme nous dirions encore “littéralement, à la lettre” ». Voir la note 3 de *Lais Bretons*, éd. cit., p. 169, qui signale l'ambiguïté du texte et les différents sens que l'on peut donner ici au mot *escriture*. Je propose de traduire ainsi les v. 22-23 : « au début, pour commencer, je vous rapporterai par écrit, en toutes lettres ».

Il me reste à mentionner les représentations de l'écriture et de la lecture dans les *Lais*, qui sont relativement nombreuses et significatives, ce qui mérite d'être souligné⁵⁰, à une époque où le nombre de lecteurs est encore assez réduit, mais où le texte écrit commence à prendre une place importante⁵¹.

Les livres

28 On trouve deux mentions de livres dans les *Lais*. Dans *Yonec*, tandis que sa jeune belle-sœur enfermée dans la tour par son mari jaloux rêve aux contes qu'elle a « mut sovent [...] oï cunter » (Y 91), la « vieille » chargée de la garder porte « sun psautier / U ele voleit verseiller » (v. 59-60). Le livre est ici du côté de l'autorité, de la religion et de la loi répressive, tandis que la parole des contes ou de la dame est du côté de la liberté, du rêve, du désir.

Dans *Guigemar* (v. 233-244), sur les peintures qui ornent la chambre de la dame (une autre malmariée dans la même situation que celle d'*Yonec*), on voit Vénus qui jette en un feu ardent « le livre Ovide » (sans doute les *Remedia Amoris* puisque le texte précise au v. 240 qu'il s'agit de celui où il enseigne à réprimer l'amour) et excommunie tous ceux qui liraient le livre ou suivraient son enseignement (v. 243-244). Le livre est ici aussi symbole d'autorité, mais d'une autorité rejetée par Vénus, grande prêtresse d'une religion de l'amour (elle « excommunie »). On peut y voir une représentation curieuse et intéressante, par un effet de mise en abyme, de l'espace où naît l'écriture de Marie, à la croisée des cultures, de l'oral et de l'écrit, des Bretons, de l'Antiquité classique et de la culture courtoise : elle s'est plu à représenter à l'intérieur même d'un

50 Elles mériteraient une analyse beaucoup plus détaillée, mais cela dépasserait le cadre de cette étude, et les plus importantes ont été bien étudiées ; voir par exemple R. Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France », art. cit. (*Chievrefoil*) ; M.A. Freeman, « Marie de France's Poetics of Silence », art. cit. (*Chievrefoil* et *Laüstic*), ainsi que M. Mikailova, *Le Présent de Marie*, op. cit., p. 237 ; R.H. Bloch, *The Anonymous Marie de France*, op. cit., p. 98-108 (*Milun* et *Chievrefoil*).

51 Outre les ouvrages de P. Zumthor (*La Lettre et la Voix*, op. cit.) et de M.T. Clanchy (*From Memory to Written Record*, op. cit.), voir Brian Stock, *The Implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth century*, Princeton, Princeton UP, 1983.

conte « breton », dans la chambre de la dame, qui est tout à la fois prison et lieu privilégié de l'amour, non seulement Vénus, mais aussi Ovide⁵², une image de la culture antique et de sa réception médiévale.

Les lettres

Les lettres servent de messages, substituts à la communication orale lorsqu'elle n'est pas possible (l'exemple le plus développé étant celui des amants de *Milun*), ou sont parfois utilisées de façon complémentaire, pour renforcer un message oral. Qu'ils soient oraux ou écrits ou les deux, Marie s'attarde plusieurs fois à décrire la préparation et la réception de ces messages. Ils peuvent être uniquement verbaux, transmis par des messagers (F 22 et 57-59 : il y est question de porter le message, de le « cunter », de l'« oïr dire et retraire » ; voir aussi le début de *Milun*). Parfois un message écrit renforce le message oral, apportant une garantie supplémentaire d'authenticité, comme on l'observe à l'époque dans l'évolution des pratiques, en particulier dans le domaine du droit. La jeune fille des *Deux Amants*, lorsqu'elle envoie son ami à sa tante, lui confie aussi une lettre d'elle (DA 110-111) ; le jeune homme parle à la tante et lui remet le *brief*, et cette tante lettrée et savante – d'une certaine façon, un double de la narratrice ? – le lit de part en part (« Quant el l'ot lit de chief en chief », v. 140) avant d'accueillir le jeune homme. De la même façon, l'amie de Milun lui recommande de faire porter leur enfant à sa sœur avec une lettre préparée (écrite ?) par elle (un *brief*) ; ici encore, l'écrit renforce les paroles : « Si li manderez par escrit / E par paroles e par dit / Que ceo est l'enfant sa serur » (M 71-73) ; « Vostre anel al col lo pendrai / E un brief li enveierai ; / Escriz i ert li nuns sun pere / E l'aventure de sa mere. / Quant il sera granz e creüz [...] / Le brief et l'anel li deit rendre » (v. 77-84) ; ce que la tante ne manquera pas de faire, des années plus tard, tout en disant au jeune homme « ki est sa mere / E l'aventure de sun pere » (v. 294-295), révélation qui entraînera la suite de l'histoire et sa résolution heureuse. Fresne abandonnée par sa mère ne dispose que d'objets (le « paille » et l'anneau) qui attestent « qu'ele

52 Il est l'un des auteurs antiques les plus lus au Moyen Âge et les plus souvent cités dans les romans. Voir *Lais bretons*, éd. cit., note p. 187.

est nee de haute gent » (F 210), mais ne permettent pas directement de l'identifier, même s'ils serviront plus tard de signes de reconnaissance. Mais dans le lai de *Milun* une certaine importance est accordée au message (oral et écrit) et à sa réception (voir aussi les v. 96-98, puis 294-296).

Comme on le sait, l'échange de lettres entre Milun et son amie occupe toute la partie centrale du lai. La préparation et la réception des deux premiers messages, transmis par l'intermédiaire du cygne « messagier » (M 279), sont longuement décrites (v. 157-288). On ne peut manquer d'être frappé par l'importance accordée à l'écriture et à la lecture dans tout ce passage, et d'être tenté de voir là encore un effet de mise en abyme, qui renvoie à l'écriture même des lais et au déchiffrement des signes auquel sont conviés les lectrices et lecteurs de Marie. Lorsque la dame trouve la première lettre dissimulée sous le plumage du cygne et qu'elle l'ouvre, elle y lit d'abord le nom de Milun : « Al premier chief trovat "Milun" ; / De sun ami cunut le nun : / Cent feiz le baisè en plurant » (v. 227-229). Certes, au début des lettres, au Moyen Âge comme dans l'Antiquité, dans la *salutatio*, on commence par inscrire le nom du destinataire avant celui du destinataire. Mais ce moment n'est pas sans évoquer le moment similaire où la reine aperçoit le nom de Tristan sur la baguette de coudrier dans le lai du *Chievrefoil* : « Le bastun vit, bien l'aparceut, / Tutes les letres i conut » (Cf 80-81) – les lettres étant celles du nom de Tristan qu'il a gravées peu de temps avant sur la baguette : « Quant il a paré le bastun, / De sun cutel escrit sun nun » (v. 53-54). Ce n'est d'ailleurs pas le seul écho entre les deux lais⁵³. Dans les deux cas, l'importance que prend le nom écrit rappelle la place du nom inscrit par Marie de France au début de chacun de ses « lais » (le nom du lai breton, qui est souvent aussi celui du héros ou de l'héroïne, et qui devient le nom du récit qu'elle en a tiré), comme si le nom contenait l'essence même du lai.

30

53 On peut noter aussi l'ingénieux stratagème amoureux imaginé par Milun pour prévenir son amie de son retour dans le pays (v. 157-159), ainsi que le contenu de la lettre où Milun évoque « Les granz peines e la dolur / Que Milun seofre nuit e jur » (v. 233-234), aux accents tristaniens.

À l'évidence, cet échange de messages par l'intermédiaire du cygne constitue le cœur du lai de *Milun*, tout comme le message de Tristan (à la fois le nom gravé sur le bâton et la rêverie qu'il suscite) est le cœur du lai du *Chievrefoil*.

Les inscriptions

Évoquons brièvement pour finir d'autres formes d'*escrit*, les inscriptions gravées sur des objets chargés d'une valeur symbolique particulièrement forte. Ce n'est pas toujours le cas ; ainsi, pour l'inscription gravée sur l'anneau de Fresne, dont il est dit que « La verge entur esteit lettree » (F 131), le mot est intéressant, mais la précision n'est guère utile puisqu'elle ne facilitera en rien l'identification précise de la jeune fille⁵⁴. Il en va tout autrement du nom de Tristan gravé sur la baguette de coudrier dans le *Chievrefoil*, et de l'inscription brodée en lettres d'or sur l'étoffe de soie dans laquelle la dame enveloppe le rossignol mort dans le *Laüstic*. Ils ont été longuement commentés par la critique. Je m'en tiendrai, dans le cadre de cette étude, à souligner la place qu'y occupe l'*escrit*.

Pour le *Chievrefoil*, c'est d'abord, on l'a vu, le nom de Tristan « écrit » sur le « bastun ». C'est aussi la formule quelque peu mystérieuse qui ouvre le long passage au discours indirect, puis au discours indirect libre qui développe la signification du message de Tristan, avant la belle envolée poétique des deux vers au discours direct (Cf 61-78) : « Ceo fu la summe de l'escrit / Qu'il li aveit mandé e dit » (v. 61-62), où je pense que l'*escrit* désigne uniquement le nom de Tristan qu'il a lui-même écrit, mais qui, avec le bâton de coudrier autour duquel il s'enroule, semblable à la trace laissée par une branche de chèvrefeuille (qui est en réalité absente du lai, tout comme le nom d'Iseut), résume, contient toute la substance du message qui suit, et qu'Iseut comprend à la seule vue du bâton et du nom : « Le bastun vit, bien l'aparceut, / Tutes les lettres i connut » (v. 80-81), ce que Tristan pouvait espérer

54 On peut comprendre, comme le font Nathalie Koble et Mireille Séguy (*Lais bretons*, éd. cit.), qu'il est gravé sur cet anneau que la petite fille était « nee de bone gent » (v. 133), mais la richesse du « paille » et de la bague suffisent à l'indiquer.

puisqu'il leur était déjà arrivé d'utiliser un signal semblable (v. 55-58)⁵⁵. Selon l'interprétation proposée il y a longtemps par Jean Frappier et souvent reprise ensuite, il faut comprendre « tel était l'essentiel (le sens fondamental) du message de Tristan » :

En gravant son nom dans le « bâton », Tristan s'identifie au chèvrefeuille qui s'enroule autour de « la coudre »-Iseut, et ne peut pas être séparé d'elle sans mourir : il matérialise le symbole. Qui voudrait effacer son nom gravé détruirait aussi « la coudre » [...] En d'autres termes, la *summe de l'écrit* – l'essence et la totalité du message – est signifiée par l'ensemble, le « complexe » coudrier-nom de Tristan : l'écriture, le nom écrit, n'existe pas en-dehors de son support matériel, de même que le chèvrefeuille ne peut vivre sans le coudrier⁵⁶.

32

La parole d'amour composée par Tristan – « Bele amie, si est de nus [...] » –, « entendue » (comprise) par Iseut, qui constitue le point culminant du lai, ainsi que tout le message de Tristan, sont contenus dans un *écrit* elliptique qu'il faut savoir interpréter, l'objet-support étant aussi important que l'inscription. À la fin, c'est cet « écrit » qui sera commémoré (« remembré ») par le lai musical composé par Tristan, en même temps que les paroles échangées (v. 109-111).

À la fin du lai du *Laüstic*, l'*écrit* de la dame – le tissu de soie « a or brusdé e tut escrit »⁵⁷ dans lequel elle a enveloppé le rossignol mort qu'elle envoie à son ami – est redoublé par le message oral du valet (Lc 145-146). Comme Philomèle/Philomena, elle a écrit ce qu'elle ne pouvait dire, et ce faisant, elle a l'initiative du geste qui va transfigurer

55 Il n'est pas besoin de supposer, comme on l'a parfois fait, qu'un message plus long était inscrit sur le bâton, ou qu'il est fait allusion, à travers les verbes *mandé et dit*, à une lettre envoyée auparavant par Tristan à Iseut. Voir *Lais Bretons*, éd. cit., notes p. 537 et 539, qui résument quelques-unes de ces interprétations.

56 Jean Frappier, « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance*, op. cit., p. 67-75 (pour le *Chievrefoil*, p. 71 et note 19 p. 72). Il est longuement cité et commenté par M.A. Freeman, « Marie de France's Poetics of Silence », art. cit.

57 Voir *Lais bretons*, éd. cit., note 1 p. 467, qui fait le rapprochement avec les lais de *Milun* et du *Chievrefoil* : « Dans les trois lais, la portée symbolique de l'objet est accompagnée d'un signe scripturaire, lettre, signature ou inscription brodée, qui en scelle l'interprétation ».

l'aventure amoureuse, et qui sera parachevé par la narratrice des *Lais* après toute une succession de transmissions et de transformations. Plus encore que l'écriture, c'est le geste qui compte ici – la transmission de l'oiseau devenu objet précieux et signifiant ; il sera répété et amplifié en une série d'« enchâssements » successifs : le chevalier entend le message de la dame et y ajoute un « surplus de sens », la châsse précieuse qu'il fait toujours porter avec lui ; les Bretons entendent l'aventure et en font un lai ; Marie enfin entend le lai et redit l'aventure à son tour. « Comme pour le *Chèvrefeuille*, l'aventure [du lai] est avant tout une aventure poétique⁵⁸. »

Dans le dernier chapitre de *La Lettre et la Voix*, Paul Zumthor met à part « le cas du roman », qui « surgit [...] vers 1160-1170, à la jonction de l'oralité et de l'écriture. Posé d'emblée comme écrit, transmissible par lecture seule (à l'attention, il est vrai, d'auditeurs), le "roman" récuse l'oralité des traditions anciennes [...] » ; il conclut que « seul, parmi les pratiques poétiques du XII^e siècle, du XIII^e, du XIV^e encore [...] [le roman] entre dans le cadre à la fois idéal et pragmatique de ce que désigne notre terme de *littérature* »⁵⁹. L'écriture de Marie de France relève tout autant de cette « littérature » en langue romane qui naît au XII^e siècle.

Cependant, même si Chrétien de Troyes, comme P. Zumthor le dit ensuite, fait une place dans son écriture à la « parole vive », tout comme Marie de France et les auteurs des lais à la même époque, il faut rappeler en quoi les lais de Marie se distinguent sur ce point des romans. Dans son prologue, on l'a vu, elle marque bien la différence et l'originalité de son projet : alors que Chrétien, dans le prologue d'*Érec et Énide*, s'oppose aux conteurs qui ne font que « depecier et corrompre » leur matière⁶⁰, l'écriture des lais s'inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix. Le travail d'écriture qui consiste à « [faire] par rime e reconter » (v. 48) implique la recherche d'une forme susceptible

58 A. Paupert, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », art. cit., p. 186.

59 P. Zumthor, *La Lettre et la Voix*, op. cit., chap. 13, « Et la "littérature" ? », p. 299-311, ici p. 300 et 311.

60 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. cit., v. 21.

de restituer la parole vive originelle, de retrouver sa vérité (« que la vérité vus en cunt », Cf 3), et de la faire échapper à l'oubli. Marie n'assigne pas d'autre fin à son écriture que celle des lais musicaux composés par les Bretons et utilise les mêmes termes : de même qu'ils ont fait leurs lais « pur remembrance [...] / Des aventures » (P 35-36) – et ce seront aussi les derniers mots du recueil, à la fin d'*Eliduc* (v. 1181-1184) –, elle écrit pour « remembrer » (C 1 ; « Nes voil laissier ne obluer », P 40). Dans cette poétique, la voix reste première, mais il m'a semblé important de souligner aussi la place de l'écrit, et la conscience qu'a Marie, « ki en son tens pas ne s'oblue » (Ga 4), de sa singularité. C'est bien d'une écriture qu'il s'agit, figurée par la baguette de coudrier et le rossignol enchâssé que l'on peut lire comme des métaphores de l'inscription de la voix en une forme écrite qui la transfigure et la transmet à la postérité. En lisant les *Lais*, il importe d'entendre cette voix singulière, mais il importe aussi de s'attacher à la *lettre*, une lettre dont les nombreuses gloses n'ont pas encore réussi à épuiser toutes les richesses.

Yannick Mosset

Lorsque Denis Piramus évoque le succès des lais de « dame Marie », il prend soin de préciser que leur « ryme » est « partut amee »¹ ; Marie elle-même explicite à deux reprises le fait que ses contes sont, évidemment, versifiés (P 48, Y 4²) et il semble que c'est entre autres le travail de versification qui lui a coûté des nuits de labeur : « Rimé en ai e fait ditié, / Soventes fiez en ai veillié ! » (P 41-42). Il ne semble cependant pas que ce soit le talent de versificatrice de Marie qui ait marqué la critique. Le style de Marie, en général, est considéré comme pâlot³ ; Pierre Gallais, pour sa part, classe Marie parmi les « versificateurs qui riment pauvrement⁴ » ; force est de constater que Marie ne recherche pas la rime riche et qu'elle ne pratique aucun des jeux de rimes que l'on retrouve par exemple sous la plume de Chrétien de Troyes. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'étude de la versification des *Lais* soit dépourvue d'intérêt ; ce travail se propose de le montrer, en étudiant d'abord les rimes de Marie de France, puis le rythme de ses vers. Le but sera de fournir des données quantifiées

- 1 Denis Piramus, *La Vie saint Edmund le Rei*, éd. Delbert Wayne Russell, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2014, v. 35 et 40.
- 2 L'édition de référence est celle au programme de l'agrégation : *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy (d'après le texte édité par Jean Rychner), Paris, Champion, coll. « Classiques Champion », 2018. Les abréviations utilisées sont celles du glossaire de cette édition, p. 866 ; quand je mentionne un couplet, je ne donne que la référence du premier vers. Si j'ai tenté de rendre compte de l'intégralité des *Lais*, les comptages ne seront pas tout le temps systématiques : certains sont exhaustifs, d'autres portent sur des portions du corpus. Cet article est une version très remaniée et augmentée des pages que j'ai consacrées à la versification des *Lais* dans un volume à paraître aux éditions Atlante, co-écrit avec Baptiste Laïd et relu par Agathe Sultan ; je les remercie chaleureusement.
- 3 Philippe Ménard critique par exemple la « sécheresse » du style de Marie (*Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995, p. 202).
- 4 Pierre Gallais, « Et si Chrétien était l'auteur de *Liétard* ? L'argument de la versification », *PRIS-MA*, 7, 1991, p. 229-255, ici p. 235.

permettant de mesurer l'aspect traditionnel de la versification de Marie, tout en l'appréciant à sa juste valeur : si Marie ne se démarque pas par son originalité, son choix de versifier d'une manière classique est véritablement esthétique et n'est pas sans effets.

LES RIMES : POINT D'ÉCLAT

Les sons

36

Toute étude de la richesse des rimes d'un auteur passe par l'établissement de principes phonétiques qui restent fragiles⁵. Je suis parti du principe que Marie parlait l'ancien français continental normand de la seconde moitié du XII^e siècle⁶; j'ai ainsi considéré que les consonnes finales se prononcent, hormis le [t] non appuyé; de même, le [s] implosif a été considéré comme encore articulé, ce qui est contestable; le [n] ayant entraîné une nasalisation a aussi été pris en compte. À l'inverse, diphtongues et affriquées sont considérées comme un son unique. Face à ces principes, très généraux, deux ensembles de remarques doivent être faits. Tout d'abord, sans trop empiéter sur le champ de la dialectologie, il faut remarquer que l'identification régionale des rimes de Marie est loin d'être une évidence: la rime *talent: avant* (Y 5) ne semble possible que sur le Continent, l'anglo-normand distinguant le produit de la nasalisation de [a] et de [e]⁷; en revanche, une abondance de rimes montre que le produit de [ó] entravé et de la diphtongaison de [ó] libre peuvent rimer⁸, ce qui semble plutôt typique de l'anglo-normand⁹.

- 5 Et qui pourraient expliquer les disparités de résultats d'un auteur à l'autre : ainsi, P. Gallais compte respectivement 13 et 15 % de rimes riches dans Ga et Ec, quand je trouve 9 et 10,3 %... Les disparités sont importantes et, P. Gallais ne donnant pas ses critères phonétiques, il est difficile de savoir d'où elles viennent.
- 6 Jean Rychner dit ainsi que la langue de Marie est normande dans son édition des *Lais* (Paris, Champion, 1966, p. viii).
- 7 Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French*, Manchester, Manchester UP, 1952, § 1152; Ian Short, *Manual of Anglo-Norman*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2013, § 1.4.
- 8 *amur, dolur, honur, jur, lur, seignur, serur, tur, valur, veneür* riment ainsi les uns avec les autres (Ga 339, 647, 663, 755; E 97; B 141; L 273, 389; Y 205; 231, 403, 455, 523, 507, 557; M 233; C 31, 107; Cf 9; Ec 65, 349, 513, 949).
- 9 I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, *op. cit.*, § 6.1. Cependant, pour Georges Lote (*Histoire du vers français*, Paris, Hatier, t. III, 1955, p. 176-177), beaucoup d'auteurs

D'autre part, quelques rimes attestent d'un amuïssement des consonnes qui pourrait impliquer que mes principes phonétiques ont surestimé la richesse des rimes de Marie au vu de phénomènes anglo-normands : le [r] antéconsonantique pourrait bien être amuï¹⁰ (rimes *barge*: *parage*, Ga 709, et *sage*: *large*, Ec 271 ; rime *cors*: *os*, DA 147), de même que le [r] final¹¹ (rime *baillié*: *vergier*, M 105).

Enfin, il faut noter que la définition des différents types de rimes peut fluctuer ; le cas est d'autant plus problématique que, en l'absence de traités de versification française contemporains de Marie, on ne dispose d'aucun élément permettant de savoir précisément quelles étaient ses conceptions quant à la métrique. J'ai défini la rime pauvre comme reposant sur un seul phonème vocalique commun ; la rime suffisante comme reposant sur un phonème vocalique commun suivi d'un ou plusieurs phonèmes consonantiques et/ou d'un [ç] ; la rime riche porte sur une syllabe complète de deux phonèmes ou plus¹², c'est-à-dire soit la suite consonne(s) + voyelle + consonne(s), soit la suite consonne(s) + voyelles. La rime léonine porte sur deux sons vocaliques, d'où la distinction entre la rime léonine suffisante (deux sons vocaliques sans sons consonantiques) de la rime léonine riche (deux sons vocaliques accompagnés de sons consonantiques).

Aussi fragiles qu'ils soient, les résultats de mes dépouillements sont les suivants.

issus d'aires dialectales variées confondent ces sonorités, notamment Wace et Guernes de Pont-Sainte-Maxence. Voir aussi les critiques adressées par Alfred Ewert et Jean Frappier aux pratiques éditoriales de J. Rychner évoquées p. 120 de l'édition de référence : les rimes pourraient représenter moins un régiolecte qu'un « usage littéraire de la langue ».

- 10 M.K. Pope, *From Latin to Modern French*, *op. cit.*, § 1184 ; I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, *op. cit.*, § 22.1.
- 11 I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, *op. cit.*, § 22.1.
- 12 G. Lote, *Histoire du vers français*, *op. cit.*, t. II, 1951, p. 137. Notons que, vu que les consonnes finales sont globalement encore prononcées en ancien français, choisir la définition scolaire contemporaine de la rime riche (un son vocalique + deux sons consonantiques, sans qu'un de ces sons consonantiques précède forcément le son vocalique) aurait considérablement augmenté le nombre de rimes riches.

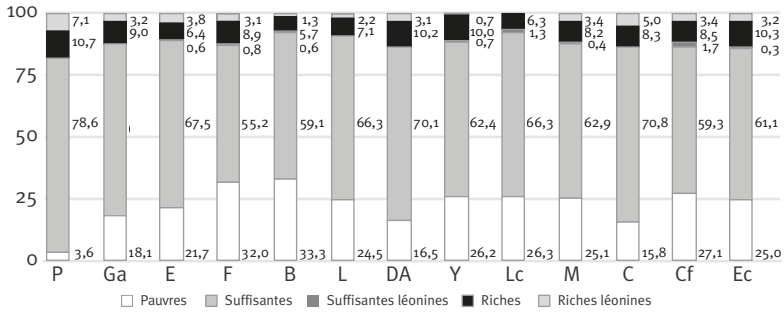


Fig. 1: Richezza delle rime per lai, in percentuale

38

Les disparités entre lais ne sont pas extrêmes, mais elles sont bien présentes; il faut aussi garder à l'esprit que la brièveté des lais n'en fait pas forcément des échantillons représentatifs. La **figure 1** confirme que Marie ne recherche pas spécialement la rime riche, qui dépasse rarement les 10%. Le prologue se détache au sein de cet ensemble: si le pourcentage de rimes riches ne se distingue pas spécialement du reste, les rimes pauvres y sont exceptionnelles (3,6%, quand le taux le plus bas dans les lais proprement dits est de 18,1%), et les rimes léonines, à l'inverse, surreprésentées (7,1%). Même si le prologue ne saurait être représentatif du fait de sa brièveté, on a l'impression qu'une attention particulière a été apportée à cette pièce, sans doute du fait de son statut liminaire: il faut soigner ses entrées!

Le corollaire attendu d'une versification pauvre est la sous-représentation des rimes féminines.

Tableau 1. Rimes féminines

	P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
Nombre	13	124	31	61	25	59	40	51	10	45	22	3	155
%	46,43	27,99	19,75	23,55	15,72	18,27	31,50	18,28	12,50	16,85	18,33	5,08	26,18

Les disparités sont à nouveau nombreuses: une sorte de noyau central présente 18 à 19% de rimes féminines (E, Y, L, M), un ensemble plus nébuleux va de 12 à 31% et, enfin, deux textes se singularisent: le prologue (46,43%), sans doute du fait de sa recherche de la rime riche, et le *Chievrefoil*, avec ses trois rimes féminines – dont la jolie

rime *reine* : *fine* (Cf 7), courtoise s'il en est. Ces résultats confirment l'aspect traditionnel de la versification de Marie : un faible taux de rimes féminines est un signe d'archaïsme¹³ ; on peut ainsi comparer les 22,08 % de rimes féminines dans l'intégralité des *Lais* (638 occurrences) aux 22,8 % que l'on trouve dans le *Tristan* de Thomas¹⁴ ; à en croire les relevés de Pierre Gallais¹⁵, il est rare de trouver un taux plus bas à l'époque de Marie (hormis *La Vie de saint Nicolas* de Wace, avec 17 % de rimes féminines) ; l'*Estoire des Engleis* de Gaimar, le *Lai d'Haveloc*, la *Vie de saint Laurent*, la version S du *Roman de Thèbes*, les *Sept sages de Rome*, *Partonopeus de Blois* se rapprochent de Marie (entre 21 et 25 %) ; en revanche, on est loin de ce que l'on trouve chez Chrétien (de 37 à 44 %) et chez Gautier d'Arras (37 % dans *Ille et Galeron*).

Des données plus qualitatives permettent de confirmer l'indifférence de Marie à la rime. Plusieurs éléments indiquent que Marie ne recherche pas de rime originale. Tout d'abord, le nombre de rimes grammaticales, portant sur des désinences, principalement verbales, est élevé.

Tableau 2. Rimes grammaticales

	P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
Nombre	15	131	68	147	75	117	56	123	38	107	60	33	270
%	53,57	29,57	43,31	56,76	47,17	36,22	44,09	44,09	47,50	40,07	50,00	55,93	45,61

Hormis dans *Guigemar* et *Lanval*, les rimes grammaticales dépassent les 43 % : Marie a souvent recours à ces rimes faciles à trouver¹⁶... Ensuite, les rimes très travaillées sont exceptionnelles. Les rimes léonines, rares, semblent plus souvent dues au hasard ou à des facilités : sur 79 rimes léonines, 16 (20,25 %) relèvent réellement

13 G. Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. I, 1949, p. 180-181 ; t. II, p. 113.

14 *Ibid.*, t. II, p. 133.

15 Pierre Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, t. IV, 1989, p. 2500-7.

16 Une rime grammaticale est loin d'être systématiquement une rime riche, d'ailleurs : par exemple, faire rimer deux P₃ d'imparfait ou de passé simple ne crée qu'une rime pauvre, et on observe souvent ce genre de cas.

de la rencontre de deux mots aux sonorités proches¹⁷ ; dans 42 cas, soit plus de la moitié des occurrences, la rime léonine est aussi grammaticale, qu'elle fasse rimer des adverbes (présence d'un *e* avant la désinence *ment*)¹⁸ ou des verbes à désinence dissyllabique¹⁹ ; dans 21 occurrences, il ne s'agit pas de rimes grammaticales, mais la rime léonine est obtenue à peu de frais en faisant rimer un substantif suffixé en *-ement* avec un adverbe²⁰ ou en utilisant des verbes aux sonorités proches *avoir/savoir, tenir/venir, plaisir/leisir*²¹. Enfin, Marie ne crée qu'exceptionnellement des jeux de rime ; je n'ai trouvé que quatre rimes dérivatives²² ; l'une d'entre elles semble purement fonctionnelle (« Encuntre lui sa serur mande ; / Par deux chevaliers li commande / Qu'ele s'aturt... », Ga 757-759) ; dans deux cas, on frise le pléonasme, ce qui serait un effet de renforcement, de l'enfermement de la mal-mariée de *Guigemar* (« Que j'en ise s'il nel comande, / Si mis sires ne me demande », Ga 351-352 : la seconde protase semble une amplification par parallélisme de la première, de contenu sémantique identique) ou de l'efficacité de la ruse visant à affamer le cygne pour qu'il retourne à son propriétaire (« Hastivement est revenuz / La dunt il primes fu venuz », M 261-262). Un dernier cas relève d'un jeu de versification plus habile :

40

De femme prendre en iteu guise
 Se defent, par une chemise
 Dunt li destre panz est pleiez ;
 Il ne peut estre despleiez

17 P 9 ; Ga 179, 275, 731, 851 ; E 15, E 245 ; B 207 ; L 35, 283 ; DA 213 ; M 35 ; Ec 661, 747, 963, 1173. Par purisme, je n'ai pas compté la rime *volenté : graanté* (F 327), même si, on l'a vu, Marie fait occasionnellement rimer *an* et *en*.

18 11 occurrences : Ga 139, 307 ; E 31, 259 ; F 379 ; L 57, 523 ; DA 125 ; M 275, 415 ; C 167.

19 31 occurrences : Ga 87, 289, 313, 577 ; E 233, 247 ; F 15, 51, 83, 113, 115, 369 ; L 379 ; DA 45, 201 ; Y 329, 417 ; M 65, 201 ; C 15, 65, 147, 227 ; Ec 49, 167, 189, 583, 631, 765, 929, 987.

20 11 occurrences : Ga 49, 743, 761 ; F 373 ; C 83 ; Cf 97 ; Ec 291, 359, 603, 685.

21 10 occurrences : P 33 ; Ga 629 ; B 231 ; L 83, 457 ; M 87, 359, 483 ; Cf 39 ; Ec 453.

22 Mes relevés recourent ceux de P. Gallais (*L'Imaginaire d'un romancier français...*, *op. cit.*, t. I, 1988, p. 472), qui remarque que ces rimes sont exceptionnelles chez Marie (on n'en trouve qu'une seule dans l'*Espurgatoire*) ; cela se rapproche du faible taux de l'*Énéas* (4 %).

Ki force u cutel n'i metreit.

Vus feïstes, jeo quit, cel pleit! (Ga 729-734)

La rime dérivative est tranchée par la rupture du couplet, qui est exceptionnelle chez Marie, comme on va le voir ; autre discordance, le rejet de « se defent » (Ga 730), procédé que Marie utilise peu. S'agit-il de refléter la colère de Mériaduc, qui énonce ces propos « par maltalent » (Ga 726) ? Dans tous les cas, la rime dérivative est l'objet d'une progression : après avoir attesté que la chemise est nouée (Ga 731), Mériaduc utilise une double négation pour souligner l'impossibilité de la dénouer (« *ne* peut estre *despleiez* », Ga 732) ; l'antonymie *pleiez/despleiez* n'est que de façade, les deux termes concourant à attester la solidité du nœud. Les échos lexicaux et sonores continuent, puisque le premier son vocalique de la léonine, [e], est repris dans la rime suivante (*metreit* : *pleit*) ; la réplique s'achève par dérivation sur *pleit*, le motif du nœud, avec toutes les valeurs symboliques qu'il implique, surtout que cette réplique est prononcée par un Mériaduc rendu furieux de voir que la dame soumet ses prétendants à l'épreuve de la ceinture, reflet exact de l'épreuve de la chemise nouée.

Les mots

L'étude des rimes dérivatives révèle que Marie peut, ponctuellement, jouer des effets de répétition lexicale à la rime, même si cela ne confine jamais au trait de style consciemment travaillé. Je n'ai relevé qu'une seule rime équivoquée²³ : « Cil voleient la fosse faire [...] / U il deüst mettre s'amie. / Il lur a dit : "Ceo n'i ad mie!" » (Ec 921-924). Comme dans le cas de la rime dérivative sur le nœud de la chemise, le jeu de rime se fait au sein d'un couplet brisé ; pour subjectif que cela soit, il est difficile de trouver un effet particulièrement marqué de cette rime, hormis le fait que le refus d'Éliduc est renforcé par le fait que son expression

23 On pourrait ajouter cette occurrence, si l'on considère que [s] est amuï devant consonne sourde : « Quant plevis fu, dunc n'i ot el : / Alez s'en est a sun ostel » (L 405-406).

(« ad *mie* ») se prononce exactement comme le substantif désignant la personne qu'il veut à tout prix préserver (*amie*).

Marie pratique, toujours aussi rarement, ce que Pierre Gallais appelle, au risque de la confusion, un « quatrain »²⁴, c'est-à-dire non pas une suite de deux couplets monorimes (que l'on étudiera plus loin), mais la reprise, à la rime du second couplet, des mêmes mots à la rime que ceux qui premier couplet, mais sous une forme fléchie ; c'est, en quelque sorte, un quatrain par polyptote :

[...] si serez seigneurz,
E al tierz jur si vus baignez.
Mis sire od vus se signera
E avoec vus se baignera. (E 245-248)

42

La femme du sénéchal décrit la ruse meurtrière qu'elle met en place ; le « quatrain » permet alors que de souligner le fait que les actions du roi et du sénéchal seront identiques (chacun sera saigné et prendra un bain), ce que renforce d'ailleurs la répétition de *vus* dans le second quatrain, à la quatrième syllabe du vers. L'effet est cependant intéressant, dans la mesure où le parallélisme entre le roi et le sénéchal est constamment travaillé dans le lai : le roi séduit la femme du sénéchal, et veut prendre la place de ce dernier ; et, lors de la réalisation de la ruse, justement, le roi sautera dans la cuve bouillante, prenant ainsi douloureusement la place du sénéchal pour qui on avait fait préparer le funeste baquet. Ce procédé, rare chez tous les auteurs, reste exceptionnel chez Marie²⁵. Pierre Gallais évoque aussi le « quatrain imparfait », où un seul mot est repris d'un quatrain à l'autre par dérivation ; Marie semble le pratiquer très modérément (23/24 occurrences pour 3 000 vers, selon Pierre Gallais)²⁶. Je n'en ai pas relevé toutes les occurrences, mais il va sans dire

24 Pierre Gallais, *L'imaginaire d'un romancier français*, op. cit., t. I, p. 486.

25 Le quatrain aux v. 35-38 de Ga sera étudié plus loin (p. 57) ; avec 1 occurrence pour 3 000 vers environ, Marie se rapproche de *Thèbes* ; le procédé semble absent de *l'Énéas* et de Wace ; Chrétien de Troyes (*Cligès*, *Lancelot* et *Yvain* présentent entre 5 et 8 occurrences pour 3 000 vers) ou Thomas (5 pour 3 000 vers dans son *Tristan*) l'utilisent un peu plus (selon les relevés de P. Gallais, *ibid.*, p. 488).

26 *Ibid.*, p. 493.

que, outre des procédés classiques de relance et ligature, ce procédé peut créer un intéressant effet de chiasme avec variation :

La dame ki si mesparla
En l'an meïsmes enceinta ;
De deus enfanz est enceintiee :
Ore est sa veisine vengiee! (F 65-68)

Les mots à la rime sont construits en chiasme, dont le cœur est la dérivation *enceinta* : *enceintiee*. Le passage du v. 66 au v. 67 se fait par une addition significative d'information, puisque l'on n'apprend que dans le second vers l'élément essentiel pour la suite du récit : la médisante est enceinte de jumeaux. Dès lors, le passage de *mesparla* à *vengiee* est significatif : le tort (*mesparla*) est remplacé par sa vengeance... Comme dans les occurrences analysées ci-dessus, le jeu de rime intervient chez Marie au moment où elle souligne une binarité structurelle, où un actant se retrouve dans la même situation qu'un autre.

Enfin, l'étude des mots privilégiés à la rime confirme les constats faits précédemment : la versification ne semble pas chercher spécialement l'originalité et est au service du récit. La surreprésentation de rimes grammaticales explique que les verbes sont largement privilégiés à la rime²⁷ : les dix mots les plus présents à la rime sont des verbes, au sens très général d'ailleurs ; les verbes de mouvement ont la primauté (les deux verbes les plus attestés sont *aler*, 89 occurrences, et *[re]venir*, 88 occurrences), ce qui indique l'extrême mobilité des héros de Marie ; les autres verbes indiquent des actions vagues, présentant une subduction exotérique en son début (*estre*, 83 occurrences ; *avoir*, 73 occurrences ; *faire*, 62 occurrences), ou une action peu spécifique (*[re]tenir* et *veeir*,

27 Selon mes relevés, les mots attestés plus de 20 fois à la rime sont les suivants : *aller* (89), *(re)venir* (88), *estre* (83), *amer* (77), *avoir* (73), *(re)tenir* (66), *veeir* (66), *faire* (62), *dire* (59), *parler* (58), *ami(e)* (52), *chevalier* (49), *trover* (47), *bel(e)* (44), *prendre* (44), *doner* (41), *savoir* (36), *cunter* (34), *mettre* (34), *païs* (33), *rei* (32), *porter* (31), *amur* (30), *oïr* (30), *quere/requere* (30), *apeler* (28), *enveier* (28), *li* (28), *lever* (28), *mener* (27), *entrer* (26), *jur* (26), *esgarder* (25), *monstrer* (24), *pleisir* (24), *laissier* (23), *mander* (23), *aperçoivre* (22), *avenir* (22), *demander* (22), *gent* (22), *sovent* (22), *dolur* (21), *eissir* (20), *seignur* (20). Je remercie Émeline Comby et Nicolas Manchon pour leur précieuse aide dans le relevé des substantifs à la rime.

66 occurrences chacun ; *dire*, 59 occurrences ; *parler*, 58 occurrences) ; seul se distingue le verbe *amer* (77 occurrences, quatrième mot le plus attesté à la rime), dont la forte présence indique bien la thématique centrale des lais. Cette thématique très topique est soulignée par le fait que le substantif le plus attesté à la rime est *ami(e)* (52 occurrences, 32 au féminin, 20 au masculin), et l'adjectif est *bel(e)* (44 occurrences, 18 au masculin et 26 au féminin) ; courtoisie oblige, les formes féminines sont les plus attestées. On trouve d'autres substantifs qui ne déparent pas dans des petits récits chevaleresques et amoureux (*chevalier*, 49 occurrences ; *rei*, 32 occurrences ; *amur*, 30 occurrences ; *dolur*, 21 occurrences) ; on peut cependant s'étonner de la surreprésentation de *païs* (33 occurrences, troisième substantif le plus attesté à la rime, devant *amur* notamment) : l'importance des lieux exprime, une nouvelle fois, le caractère géographique des lais²⁸.

Enfin, si Marie ne cherche pas la rime originale, elle répète rarement le même couple de mots à la rime, ce qui révèle un certain souci de variété dans le lexique, sinon dans les sonorités ; Pierre Gallais la rapproche ainsi de Wace, qui varie lui aussi les mots à la rime, et montre que le phénomène est assez stable dans les œuvres attribuées à Marie²⁹. Ainsi, selon les travaux de Valentin Pollard cités par Maurice Delbouille³⁰,

- 28 Cela est cohérent avec les analyses de Sharon Kinoshita et Peggy McCracken, qui soulignent l'importance de la mobilité géographique dans l'intrigue des lais, au détriment de la temporalité, finalement peu évoquée (« Movement and Mobility: Plot », dans *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014, p. 113-141).
- 29 Pierre Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français...*, op. cit., t. I, p. 459. Guigemar présente ainsi 20 couples de mots identiques pour 48 occurrences, *Éliduc* 19 pour 38 ; *l'Espurgatoire* 31 pour 66 et les *Fables* (1 à 23), 18 pour 42 (seuls les 1000 premiers vers d'*Éliduc* et de *l'Espurgatoire* ont été dépouillés par P. Gallais). En prenant des nombres un peu différents, on peut constater par exemple qu'*amur*, présent dans 30 rimes, rime avec 14 termes différents ; *dolur*, présent dans 21 rimes, rime avec 9 termes. Certains termes cependant apparaissent toujours avec le même mot à la rime (*mere* rime toujours avec *pere*, *nuit* avec *deduit*, *nus* avec *vus*). Notons que Marie ne rime jamais du même au même : elle ne travaille pas ses rimes, certes, mais elle n'a pas recours à des ficelles trop grosses...
- 30 Maurice Delbouille, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65, ici p. 59-60.

Marie présente 197 rimes répétées, dont elle partage une partie avec des auteurs contemporains (Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras, Benoît de Sainte-Maure). On trouve ainsi chez elle certaines des rimes devenues topiques dans le roman arthurien, notamment la rime *Table Ronde: monde* (L 15), « rime cliché » selon Emmanuèle Baumgartner³¹; en revanche, là où E. Baumgartner note que les auteurs arthuriens cherchent des rimes significatives à *aventure*, le terme appelle des rimes qui enrichissent peu le sémantisme du terme chez Marie³². Si l'on observe uniquement les rimes présentant au moins un substantif³³, on peut constater qu'un certain nombre sont purement fonctionnelles (*bien: rien, nus: vus, mere: pere, ariere: maniere*, etc.). Les autres soulignent les thématiques centrales des *Lais*; la plupart, évidemment, relèvent d'une écriture courtoise: la rime la plus attestée est *bele: dameisele* (*bele: pucele* suit de peu), *amur* rime principalement avec *dolur* et, de manière peut-être un peu plus surprenante, *nuit* rime toujours avec *deduit*, ce qui confirme bien que Marie n'occulte jamais la partie charnelle des relations amoureuses³⁴. On trouve notamment la rime significative *mort: confort*, utilisée entre autres dans le *Roman de Tristan* de Thomas³⁵; on note que cette rime, chargée de rhétorique courtoise, est toujours employée, hormis dans *Éliduc*, par des protagonistes dont le rapport à l'amour est plutôt malsain: les amants meurtriers d'Équitan, la femme du bisclavret, et l'orgueilleuse d'amour du *Chaitivel*. D'autres rimes significatives relèvent d'un système de valeur plutôt masculin (*curteis: reis*, la rime

31 Emmanuèle Baumgartner, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560, ici p. 554.

32 *aventure* rime avec *écriture* (Ga 23), *cure* (Ga 200, DA 112, Ec 398), *sereüre* (Ga 677), *ceinture* (Ga 821), *porteüre* (F 39), *demesure* (M 128), *dure* (C 144), *dreiture* (Ec 181).

33 Relevé de ces rimes présentes 4 fois ou plus: *bele(s): dameisele(s)* (14), *bien: rien* (12), *tere: (re)quere* (12), *bele: pucele* (9), *nus: vus* (9: toutes les occurrences de *nus*), *curteis: reis* (8), *mere: pere* (8), *païs: pris* (8), *amur: dolur* (7), *anel: bel* (7), *amur: jur* (6), *ariere: maniere* (5), *chevaliers: volentiers* (5), *confort: mort* (5), *dolur: jur* (5), *dit: lit* (5), *nuit: deduit* (5: toutes les occurrences de *nuit*), *pucele: nuvele* (5), *amur: seignur* (4), *chevalier: destrier* (4), *cuntree: amee* (4), *guere(s): tere(s)* (4), *jur: seignur* (4), *largesce: pruësce* (4: toutes les occurrences de *largesce*), *mal: seneschal* (4), *meschine: reïne* (4), *païs: pensis* (4).

34 Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 128-129.

35 E 115, 219; B 47; C 159; Ec 671; *morte: descunforte* marque un souci de variété dans Ec 1089.

topique *chevalier: destrier, largesce* rime toujours avec *pruëse*) ; on retrouve d'ailleurs l'importance de la mobilité géographique et sociale, soulignée par la troisième rime substantive la plus utilisée, *tere: (re)quere*, par la rime *guere(s): tere(s)* ainsi que par la rime *païs: pris*; le *pris* d'un chevalier est évident dans son *païs*, ou se conquiert dans un autre... Notons d'ailleurs qu'une rime répétée peut confiner à l'effet formulaire :

Quant il fu venuz en eé, Qu'il esteit venuz en eé,
A chevalier l'unt adubé (Y 465-466) A chevalier l'a adubé (M 291-292).

46 Certaines rimes, enfin, sont plus surprenantes et relèvent sans doute d'un tic d'auteur : *anel* rime souvent avec *bel*, *lit* avec *dit*; plus intéressante est la rime *mal: seneschal* puisque, prise hors contexte, elle suggère une tonalité sombre et une menace pesant sur le sénéchal (voire sur le royaume!), alors qu'aucune réalisation ne thématise vraiment cette tension³⁶.

LE RYTHME : DE LA RÉGULARITÉ AVANT TOUTE CHOSE...

Tout comme l'étude des rimes, l'étude du rythme révèle que Marie reste une versificatrice très traditionnelle ; cependant, alors que l'absence de rimes travaillées ne crée pas d'effet spécifique, le choix d'une rythmique régulière confère une forte empreinte esthétique à l'écriture de Marie.

Les vers

L'étude du rythme des vers est assez complexe, dans la mesure où Jean Rychner est souvent intervenu pour rétablir des octosyllabes ; en effet, en anglo-normand, la versification ne repose pas sur le compte des syllabes, mais sur les accents toniques (comme dans la poésie anglaise de l'époque) ; de fait, le copiste du manuscrit de base *H* était peu attentif à une versification syllabique et nombre des vers du texte qu'il fournit ne font pas huit syllabes. Mais, comme l'étude de la tradition manuscrite de chaque vers m'était impossible et que cet article est d'abord destiné à des agrégatifs, j'ai décidé de suivre aveuglément l'édition et les choix

36 E 71, 107, 201, 265.

de Jean Rychner, pour qui « Marie versifiait à coup sûr en octosyllabes de huit syllabes³⁷ ». Dans la plupart des cas, les corrections de Jean Rychner se justifient pour des raisons linguistiques ; pour les cas où des licences étaient permises aux auteurs, il est plus difficile de peser, par exemple, une élision ou le choix de *ore* pour *or* (ou vice versa), dans la mesure où l'ancien français permet les deux formes. Il n'en reste pas moins que, en appliquant des principes réguliers, l'éditeur a réussi à rétablir des octosyllabes parfaits, avec pour seule licence la non élision du *e* final devant une initiale vocalique. Jean Rychner considère que Marie l'admet, et cela semble cohérent avec le fait que cette licence est parfaitement attestée au Moyen Âge et, semble-t-il, refusée uniquement par les versificateurs les plus sourcilleux³⁸ – ce que Marie n'est pas. On peut même se demander si Marie ne tire pas certains effets de cette facilité de versification (même si, évidemment, tout jugement de valeur en la matière reste pleinement subjectif). Sur les 52 cas de *e* non élidés, suivant les indications de Jean Rychner³⁹, force est de constater que la plupart s'expliquent mal. Cependant, ponctuellement, on peut se demander si l'étirement de la prononciation du mot du fait de la prononciation du *e* final ne sert pas à le mettre en valeur ; il en va ainsi dans « Ceste merveille esgardez » (B 153), où la licence met en valeur le terme *merveille*, lequel exprime la surprise du roi face au comportement du loup ; de même, dans « E la reinë i sera » (Cf 43), le mot mis en valeur est celui désignant Yseut, que Tristan désire tant voir. Tout cela reste très

37 *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, éd. cit., p. xxiii.

38 G. Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. III, p. 79-86. Notons cependant que le choix du *e* final à ne pas élider dans un vers peut être parfaitement subjectif : dans le vers « Fillë a un riche humme ama » (M 449), pourquoi choisir le *-e* de *fil*le et non celui d'*humme* ou de *riche* ?

39 *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, éd. cit., p. xxiii ; je n'ai cependant pas retrouvé l'occurrence censée être en Ec 307. Il n'y a pas de réelle stabilité statistique d'un lai à l'autre : on passe de 3 occurrences pour 1 000 vers (L) à près de 20 (DA). Notons simplement que le *Prologue* n'en présente pas : certes, il est bref, mais est-ce un autre indice que Marie en a soigné la versification ? L'étude des mots privilégiant la non-élision n'apporte pas grand-chose : à trois reprises, il s'agit d'un dérivé de *mander* (L 538, DA 130, M 222) ; *chambre* (B 297, Ec 653), *apele* (Lc 160, C 6), *fil*le (M 449, Ec 488) et *ceinture* (Ec 357, 511) sont concernés deux fois ; seul trait notable, *baise* (DA 235, M 229, Ec 937) est présent trois fois : le mot est évidemment chargé de topique amoureuse.

fragile. Cependant, lorsque le *e* n'est pas élidé à plusieurs reprises en peu de vers, on s'oriente plus vers un effet conscient. Dans *Milun*, les pays où le héros est renommé semblent ainsi eux aussi mis en valeur : « En Norwejë e en Guhtlande ; / En Logrë e en Albanie » (M 16-17) ; la prononciation du *e* final de *Norwejë* et *Logrë* accentue ici l'anaphore et crée un fort lien sonore entre cette voyelle et le *e* des rimes féminines, qui était articulé. Le martèlement est donc souligné. L'effet est un peu différent lors de la mort des deux amants :

48

Lez lui se cuchë e estent,
 Entre ses braz l'estreint e prent ;
 Suvent li baisë oilz e buche.
 Li dols de lui al quor la tuche :
 Illec murut la dameisele,
 Ki tant ert pruz e sage e bele. (DA 233-238)

Ces vers sont tous écrits suivant le rythme régulier 4/4, renforcé par de nombreux effets binaires (« *cuchë e estent* », « *estreint e prent* », « *oilz e buche* ») ; les rimes féminines y sont surreprésentées (deux couplets sur trois) ; la prononciation du *e* final crée déjà un premier écho sonore avec ces rimes féminines ; l'écho est renforcé par le fait que le premier mot à finale non élidée, *cuchë*, rime avec ceux du couplet féminin suivant (*buche* : *tuche*) : la non-élision semble annoncer la prononciation du *e* final des rimes féminines. Dès lors, la seconde non-élision, sur *baisë*, accentue cette « féminisation » de l'écriture, ainsi qu'un certain allongement sonore qui donne une sorte de langueur funèbre au passage.

Quant au rythme de l'octosyllabe, le tableau suivant⁴⁰ révèle que la majorité des vers présentent un rythme régulier 4/4, avec un accent d'intensité au milieu de l'octosyllabe :

⁴⁰ Les *Lais* n'ont pas été intégralement dépouillés : P, Lc, C et Cf l'ont été intégralement ; pour Ga, E, M et Ec, seuls les 200 premiers vers ont été dépouillés, et pour F, B, L, DA, Y, seuls les 100 premiers. D'autres rythmes sont possibles, évidemment, mais Marie ne semble pas pratiquer des rythmes trop déséquilibrés (7/1, par exemple) ou avec trop de pauses dans le vers, contrairement à ce que fait par exemple Chrétien de Troyes.

Tableau 3. Pourcentage de vers présentant le rythme 4/4

P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
46,43	58,5	68	59	67	60	56	59	60,63	53,5	54,58	50,85	47,5

Ce phénomène semble être un indice d'archaïsme⁴¹; le rythme de l'octosyllabe est ainsi particulièrement régulier, ce qui peut évidemment venir renforcer un parallélisme (« Dur sunt li nerf, dures les veines », Y 89; « Pur lur beauté, pur lur pruësce, / Pur lur valor, pur lur largesce », C 153-154), surtout si le même mot tombe sous l'accent de milieu de vers (« Del tut li peot faire confort / E bien li peot doner la mort », E 115-116), ou un chiasme (« N'i aveit nul, ne nul ne vit », Ga 169). Occasionnellement, une rime interne permet de souligner la régularité rythmique par un écho sonore: « Si il nen *ad* l'amur de li, / Mut se tendrat a maubailli! » (F 255-256; cf. DA 140-141). Il arrive d'ailleurs que Marie enchaîne de longues séquences en 4/4, conférant au récit une grande stabilité rythmique (par ex. F 165-178). Le prologue des *Deux Amants* est à cet égard significatif:

Jadis avint en Normendie
 Une aventure mut oïe
 De deus enfanz ki s'entreamerent;
 Par amur ambedui finerent.
 Un lai en firent li Bretun:
 De *Deus Amanz* reçuit le nun. (DA 1-6)

Cinq vers suivent le rythme 4/4; le seul vers qui se singularise par une cadence majeure (3/5) avance l'accent de milieu de vers, et le fait tomber sur *amur*: « Par amur ambedui finerent » (v. 4). Il pourrait y avoir là un moyen de mettre en valeur non seulement le terme *amur*, mais aussi tout ce vers proleptique qui annonce, dès le début, la mort des amants.

Cette régularité vient parfois renforcer le caractère formulaire de l'écriture de Marie; celle-ci, en effet, ne pratique pas réellement les formules externes, c'est-à-dire l'emploi de constructions figées récurrentes dans la tradition littéraire; en revanche, elle n'hésite pas à pratiquer les formules internes, c'est-à-dire la réutilisation de

41 Georges Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. I, p. 224.

constructions et de formules spécifiques à ses textes. Or ces formules, attestant d'une écriture encore ancrée dans une esthétique oralisante pratiquant la répétition, passent souvent par le rythme 4/4. Séverine Abiker note ainsi que « le vers *ki tant ert pruz et sage et bele* revient dans la collection des *Lais* comme un leitmotiv⁴² » ; on remarque que l'accent à la quatrième syllabe est respecté (même si, pour plus de précision, on pourrait le couper en 4/2/2)⁴³ ; il en va de même pour la formule « Mut ai pur vus mun quor dolent » (Ec 946) ou « Mut ai pur lui mun quor dolent » (Ec 1094), qui suit le même rythme ; la variante « Sa femme en ot le queor dolent » (Ec 718) montre que la seconde moitié du vers peut aisément être reprise⁴⁴ ; dans tous les cas, l'unité de base reste la suite de quatre syllabes. On peut d'ailleurs continuer à étudier *dolent* et son rapport à des vers formulaires rythmés 4/4. En effet, sur 25 occurrences de *dolent* au CSS (19 au masculin, 6 au féminin), plus des deux tiers (17 occurrences) appartiennent à une micro-formule à l'échelle de la moitié de l'octosyllabe, soit « Mut est dolenz » (13 occurrences⁴⁵) soit « Dolenz en est » (4 occurrences⁴⁶). L'esthétique de Marie repose donc bien sur les jeux de répétitions, qui s'appuient eux-mêmes sur la régularité

50

- 42 Séverine Abiker, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XI^e-XIV^e siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008, p. 372.
- 43 On trouve la formule en F 482, L 27 et DA 238 et en DA 82 sous la forme masculine ; deux occurrences montrent un jeu de réorganisation des éléments de la formule : « Ja tant n'iert bele, pruz ne sage » (C 196) et « Ki mut est bele, sage e pruz » (Ec 710), qui respectent toutes deux l'accent sur *bele* à la quatrième syllabe.
- 44 Dans les *Lais*, cette formule représente toutes les occurrences de *dolent* en CRS, sauf une ; on remarque aussi que la formule est spécifique à Éliduc.
- 45 Indice du figement de la formule, cette moitié d'octosyllabe est toujours en tête de vers, sauf dans un cas (« Quant il l'oi, mut fu dolenz », L 287) ; trois occurrences témoignent d'un degré de figement supérieur, puisque le vers entier est identique, exceptées des variations morphosyntaxiques (« Mut est dolenz e trespensez », Cf 23, Ec 627, M 426) ; dans trois autres, la seconde moitié du vers commence par *mut*, l'anaphore marquant bien la régularité du vers (« Mut est dolenz, mut est pensis ! », L 34 ; cf. DA 36, M 343). Autres occurrences : Ga 196 ; L 37, 305 ; M 128, 152 ; Ec 920.
- 46 Ga 806, E 107, F 60, L 378. Une étude systématique permettrait de montrer combien Marie pratique ces jeux de répétitions, qu'il s'agisse de formules ou de vers à l'identique. On pourrait donner un autre exemple, celui de l'attaque de vers par « A sun ostel », toujours rythmé 4/4, la seconde moitié du vers étant occupée par un verbe de mouvement (« A sun ostel s'en est alez », Ec 341 ; cp. F 192 ; L 235, 333 ; Ec 539, 953).

métrique ; comme le révèlent les exemples choisis, ce sont souvent les mots-clés de l'œuvre, relevant du vocabulaire mélioratif courtois ou de l'expression des sentiments, qui sont l'objet de ces jeux de répétition.

Dernier exemple permettant de lier la régularité rythmique avec la codification de l'écriture, les attaques de discours direct : selon mes relevés, les vers présentant un début de discours direct ont un taux de rythme 4/4 nettement supérieur à ce que l'on trouve ailleurs (114 occurrences sur 146, soit 78,1 %). Cela vient du fait que ces vers subissent une contrainte d'écriture forte : plus de la moitié des occurrences (77, soit 52,7 %) suivent le même patron rythmico-syntaxique : début du discours sur deux syllabes (qui sont, dans la quasi-totalité des cas, une apostrophe ou une locution fortement oralisée comme *Allas*, *Par fei*, etc.) + incise (*fet illele* dans la quasi-totalité des cas) + suite du discours (sur les quatre syllabes restantes) ; le tout a donc un rythme 2/2//4 : « Amis, fet ele, kar bevez ! » (DA 195). L'autre grand type de vers exprimant un début de discours au DD (26 occurrences, soit 17,8 %), présente une première partie de vers relevant du récit (essentiellement un verbe introducteur de discours) et une seconde débutant le DD ; or, dans ce cas, 20 occurrences présentent une répartition équilibrée du récit et du discours suivant un rythme 4/4 : « La vieille dist : “Vus sufferez !” » (Y 177).

Enfin, la régularité de la métrique de Marie est révélée par la rareté des rejets ; d'ailleurs, souvent, l'élément rejeté fait quatre syllabes : le vers conserve une rythmique normale, ce qui atténue la rupture métrique créée par le rejet⁴⁷. Le rejet accompagné d'une rupture rythmique nette peut avoir un effet traditionnel de mise en relief (« De sun ami bien conustra / Le bastun », Cf 59-60, qui insiste sur le signal laissé par Tristan⁴⁸), mais, ici encore, il est difficile de voir des effets systématiques et certains reliefs semblent peu significatifs ; pourquoi, par exemple,

47 Ga 147, 673, 725 ; E 203 ; F 4 ; B 84 ; L 49, 486.

48 Voir par exemple le début d'Éliduc : « D'un mut ancien lai breton / Le cunte e tute la reisu / Vus dirai, si cum jeo entent / La verité, mun escient » (Ec 1-4), où deux rejets se suivent, ce qui est exceptionnel chez Marie. De même, *chaumbre* (Ga 231) est rejeté lors de la description de l'enfermement de la dame de Guigemar, mais cette pièce semble intéressante aux yeux de Marie, qui lui consacre une description insistant sur son étrange peinture. Voir aussi L 6, qui met en valeur le nom d'Arthur, L 254, qui insiste sur la solitude de Lanval, et Ec 802, qui détache *Sis amis*.

rejeter « sujurnez » lorsque l'amante d'Équitan lui expose son plan funeste (E 245)?

Les couplets

Dans les premiers textes, le couplet d'octosyllabes forme une unité forte ; en général, un couplet correspond à une phrase et il est exceptionnel qu'une rupture syntaxique forte apparaisse après le premier vers du couplet. La présence de cette rupture, appelée « brisure du couplet », a été systématisée par Chrétien de Troyes et l'absence de couplets brisés indique donc une versification assez traditionnelle⁴⁹. Toutefois, il est difficile d'aboutir à une définition précise du phénomène de la brisure du couplet, dans la mesure où il faut s'accorder sur la question problématique de la phrase ; d'autre part, comme l'a bien noté F.M. Warren⁵⁰, la brisure du couplet est atténuée si le vers isolé est suivi par une phrase de trois vers, ce qui fait retomber sur une unité de quatre vers⁵¹. Face à cela, pour ce qui est des données chiffrées, j'ai pris le parti de m'appuyer une nouvelle fois aveuglément sur l'édition de Jean Rychner, imitant en cela la méthode de Danièle James-Raoul à propos de Chrétien⁵² : j'ai compté toutes les fois où une ponctuation forte (point, point-virgule, point d'exclamation et point d'interrogation) intervenait au milieu d'un couplet, sauf si évidemment chaque vers du couplet correspond à une seule phrase (ou une seule proposition indépendante) ; d'autre part, j'ai distingué les couplets brisés nettement de ceux où l'équilibre est rétabli, notamment par une phrase de trois vers précédant ou suivant le vers isolé par la brisure. J'obtiens ainsi les résultats suivants :

49 Paul Meyer, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35 ; Jean Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.

50 F.M. Warren, « Some features of style in early French narrative poetry (1150-70) – Concluded », *Modern Philology*, 4/4, 1907, p. 1-21, ici p. 10.

51 Ainsi, une forte unité peut être créée entre le vers isolé par la brisure du couplet et la phrase qui suit ; voir, par exemple, « Seignurs, ne vus esmerveillez : / Hum estrange descunseillez, / Mut est dolenz en autre tere, / Quant il ne seit u sucurs quere ! » (L 35-38) ou « Dedenz cel tref fu la pucele ; / Flur de lis ne rose novele, / Quant ele pert al tens d'esté, / Trespassot ele de beauté » (L 93-96).

52 Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 521.

Tableau 4. Couplets brisés : pourcentages et occurrences⁵³

	P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
Brisure nette	7,1 % (2)	4,5 % (9)	5,1 % (8)	3,5 % (7)	11,3 % (18)	8,5 % (17)	4,7 % (6)	3,5 % (7)	0 %	4,5 % (9)	0 %	0 %	2 % (4)
I+3	3,6 % (1)	5 % (10)	7 % (11)	9,5 % (19)	16,4 % (26)	12,5 % (25)	18,9 % (24)	15,5 % (31)	16,3 % (13)	11,5 % (23)	6,7 % (8)	10,2 % (6)	13 % (26)
Total	10,7 % (3)	9,5 % (19)	12,1 % (19)	13 % (26)	27,8 % (44)	21 % (42)	23,6 % (30)	19 % (38)	16,3 % (13)	16 % (32)	6,7 % (8)	10,2 % (6)	15 % (30)

Tout cela montre que Marie brise peu le couplet : certains lais sont même dépourvus d'une brisure nette ; seul *Bisclavret* se démarque par un taux général de brisure assez élevé, ce que renforce le fait que les brisures nettes y sont très fréquentes. Mais, dans tous les cas, on se trouve bien en deçà de ce que présentent Chrétien ou Gautier d'Arras (respectivement 54 % et entre 30 et 40 %, selon Pierre Gallais⁵⁴).

L'effet de la brisure du couplet est difficile à appréhender. Dans tous les cas, les brisures nettes n'apparaissent que rarement dans les cas relevés par la critique : elles ne servent ni à changer d'interlocuteur, ni à lier récit et discours, ni à enchaîner des épisodes⁵⁵. Notamment, les prologues et les épilogues des lais ne sont jamais liés au récit par un couplet brisé : la versification les isole nettement du reste. On peut ainsi observer des séquences à la régularité marquée ; ainsi, dans l'épisode de la reconnaissance du Frêne, le couplet n'est jamais brisé (F 423-514). À l'inverse, les ruptures ont beau être rares, elles peuvent être significatives. Ainsi, dans le prologue de *Guigemar*, un couplet brisé permet d'assouplir la transition entre un propos parlant des lais en général (Ga 19-21) à la narration d'un lai particulier (Ga 22-25) :

53 P, E, B, DA, Lc, C, Cf ont été dépouillés intégralement ; seuls les 400 premiers vers de Ga, F, L, Y, M, Ec ont été dépouillés.

54 P. Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français...*, op. cit., t. I, p. 534-535 et t. IV, p. 2500-2503. P. Gallais note 20 % de couplets brisés dans les *Fables* et les *Lais*, mais seulement 5 % dans *l'Espurgatoire* ; Marie se situe tout de même au-dessus du *Roman de Thèbes* et des textes de Wace, qui ont moins de 10 % de rejets. Le critère choisi par P. Gallais est le nombre de phrases se terminant sur le premier vers d'un couplet. Signe que les critères sont variés, D. James-Raoul obtient, sur les 1500 premiers vers de chaque roman de Chrétien, 30,1 % (*Érec*), 42,3 % (*Cligès*), 44,7 % (*Lancelot*), 35,5 % (*Yvain*) et 33,9 % (*Perceval*) (*Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 521).

55 J. Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec* et *Énide* », art. cit.

Les contes ke jo sai verrais,
Dunt li Bretun unt fait les lais,
Vos conterai assez briefment.
El chief de cest comencement, [...]
Vos mosterai une aventure. (Ga 19-24)

De plus, les épisodes marqués par une succession de couplets brisés sont rares, mais bien attestés ; ils semblent souvent refléter le désarroi des protagonistes, que ce soit en discours direct ou dans le récit. Ainsi, quand Guigemar raconte ses aventures, un seul couplet sur cinq ne semble pas brisé :

54

La bise se pleinst e parlat :
Mut me maudist, e si urat
Que ja n'eüsse gaurisun
Si par une meschine nun,
Ne sai u ele seit trovee.
Quant jeo oï la destinee,
Hastivement del bois eissi.
En un hafne ceste nef vi,
Dedenz entrai, si fis folie ! (Ga 321-329)

La brisure du couplet, d'autant plus marquante que Marie la pratique peu, suggère ainsi l'émotion de Guigemar à l'évocation de ce qui lui est arrivé. Dans le récit, le procédé peut aussi refléter la violence d'une scène brutale, comme celle où le bisclavret se précipite sur le nouvel époux de sa femme :

Li chevalier i est alez
Richement e bien aturnez,
Ki la femme Bisclavret ot.
Il ne saveit ne ne quidot
Qu'il le deüst trover si pres !
Si tost cum il vint al paleis
E li bisclavret l'aperceut,
De plain esleis vers lui curut :
As denz le prist, vers lui le trait. (B 191-199)

Les quatrains

Un dernier procédé est notable, en ce qu'il semble être un stylème de genre : la même rime peut unifier deux couplets qui se suivent, créant ainsi un quatrain. Ce phénomène, attesté notamment chez Wace et, d'une manière plus large, chez les auteurs normands et anglo-normands, finira par disparaître des textes ; cependant, il semble récurrent dans les lais bretons, où il est d'ailleurs d'emploi bien plus massif que chez Marie, comme si les auteurs voulaient systématiser un stylème qui, par bien des égards, est un archaïsme à l'époque⁵⁶. Bien qu'il soit rare que le quatrain ainsi formé ait une unité quasi strophique qui lui assurerait une forte unité, la création d'un quatrain peut servir à souligner la cohérence d'un groupe de vers, surtout si la rime porte sur une désinence verbale :

Soventefez la salua,
De ses aveirs li enveia,
Sanz veüe la coveita,
E cum ainz pot a li parla (E 39-42).

La succession de passés simples souligne alors la progression de l'action, marquant d'ailleurs le passage de verbes itératifs (v. 39-40) à un verbe duratif (v. 41) et enfin à un verbe semelfactif (v. 42) exprimant l'entrevue amoureuse que le roi obtient enfin⁵⁷.

Dans *Laüstic*, un problème se pose pour les vers suivants :

- 56 Séverine Abiker, « Style de genre ? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-146, ici p. 145 ; voir aussi F.W. Warren, « Some features of style in early French narrative poetry », art. cit., p. 1-8.
- 57 Voir E 205 ; F 261, 279, 451, 469 ; B 49, 59, 255 ; L 439 ; Y 121 ; C 173 ; Ec 377 (où trois couplets monorimes se suivent), 415, 885, 895, 1097. On peut joindre à cette liste des « faux quatrains », qui mettent en rapport un couplet en [ɔʀ] et un en [yɔʀ], ou un en [wi] et un en [i] : Ga 15 ; F 455 ; Y 41, 495 ; Lc 137 ; M 279, 313 ; Ec 239, 485, 761. Mais, dans certains cas, il n'y a pas d'unité réelle, soit que les vers n'aient pas de lien fort entre eux, soit qu'ils forment une phrase qui déborde du quatrain : voir P 11 ; Ga 201 ; E 73 ; DA 53 ; M 7, 339 ; Ec 69, 171, 459, 875 ; et, pour les « faux quatrains », P 25 ; Ga 315 ; E 161 ; F 17, 251 ; B 117 ; L 535 ; Y 79, 253 ; M 465 ; C 27 ; Ec 705, 1175. Ce relevé n'est pas systématique, et il va sans dire que le classement ici proposé reste très subjectif.

Lez nuiz, quant la lune luseit,
 E ses sires cuchiez esteit,
 De juste lui sovent levot
 E de sun mantel s'afublot;
 A la fenestre ester veneit
 Pur sun ami qu'ele saveit
 Qu'autreteu vie demenot
 E le plus de la nuit veillot (Lc 69-76).

56

Le fait que Marie ne fasse jamais rimer ensemble les désinences *-eit* et *-ot* d'imparfait est un des arguments en faveur de l'identification normande de son dialecte ; ici, dans la mesure où ces désinences semblent distinctes, on n'a pas affaire à une suite de huit vers monorimes. Cependant, Marie prend soin d'alterner les couplets en *-eit* et ceux en *-ot* ; la litanie des imparfaits duratifs est donc légèrement rompue, mais par un effet lancinant de balancier. Dans tous les cas, cette séquence très unifiée (notamment par la répétition de *nuiz*, au début et à la fin) est reliée par le jeu d'échos sonores à la rime, même s'il ne s'agit pas d'une suite de quatrains. Elle est d'ailleurs rompue par un quatrain, réel celui-là, au passé simple, et qui narre l'événement singulier qui met fin à la suite répétée des nuits d'amour :

Tant i estut, tant i leva,
 Que ses sires s'en curuça
 E meinteifeiz li demanda
 Pur quei levot e u ala (E 79-82)

Un procédé connexe consiste à créer, sur plusieurs couplets, non une succession de rime, mais d'assonance : seul le son vocalique est repris d'un couplet à l'autre, recréant « une véritable continuité qui rappelle le principe d'homologie phonique des assonances dans les laisses⁵⁸ », ce qui évoque donc la structuration des chansons de geste. Le procédé est notamment apprécié par Chrétien de Troyes, qui présente plus de 30 cas

⁵⁸ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 496.

pour 500 vers⁵⁹. Chez Marie, il peut aller jusqu'à six vers, ce qui peut par exemple donner de la cohérence à une réplique :

Li sires dit : « De ceo sui liez !
Unques mes ne fu si haitiez,
Quant nostre fille avum trovee !
Grant joie nu ad Deus donnee,
Ainz que li pechiez fust dublez.
Fille, fet il, avant venez ! » (F 485-490).

Un exemple net ouvre le recueil :

Un fiz e une fille bele.
Noguent ot nun la damaisele,
Guigeimar noment le dancel ;
El reaulme nen out plus bel ! (Ga 35-38)

Les couplets alternent ici rimes féminines et masculines, la présence du *e* central (mais bien articulé) différenciant seule la rime en *ele* de la rime en *el*. Une forte unité est créée dans le couplet, ce qui renforce le parallélisme marqué des v. 36-37 et la disposition chiasmatique des noms (*fiz, fille, Noguent, Guigeimar*). Est-ce un moyen d'ouvrir le recueil sur la thématique centrale du masculin et du féminin⁶⁰ ?

Les analyses qui précèdent doivent être relativisées : la versification qui a été étudiée ici est celle des *Lais* tels que transmis par le manuscrit *H*, lui-même édité par Jean Rychner. On pourrait approfondir l'analyse en prenant en compte les autres manuscrits, et en pesant les décisions de l'éditeur par des éléments d'histoire linguistique et littéraire. Cela mènerait loin... Malgré tout, mes résultats, pour provisoires qu'ils soient, montrent que Marie n'a pas usurpé sa réputation de ne se soucier que peu de la rime. Cependant, cette réputation doit être évaluée à sa juste mesure. D'une part, l'indifférence à la richesse des rimes et l'absence

59 *Ibid.*, p. 496-500.

60 Pour d'autres exemples, voir, par exemple, Ga 67, 75, 127, 327, 469, 735 ; E 103, 201, 267 ; F 197 ; B 141 ; M 11, 165, 283 ; C 61, 169 ; Ec 333, 532, 1109.

de jeux sonores développés me semblent devoir être analysées comme un choix, et non comme une faiblesse ; Marie semble peu s'inspirer de Chrétien de Troyes, mais rien ne prouve qu'elle ne l'a pas lu ; dès lors, sa versification révèle une volonté de se situer dans une esthétique traditionnelle, où la régularité du rythme prime sur l'éclat de la rime. D'autre part, absence d'originalité ne veut pas dire absence d'effet ; par bien des aspects, le caractère traditionnel de la versification est exploité par Marie, que ce soit par la mise en place d'un jeu assez discret de schémas formulaires et de répétitions traversant ses lais et donnant une cohérence esthétique au recueil, ou par l'exploitation d'effets d'unité fondés sur la récurrence de structures ou de sonorités. Cependant, tout cela reste, il faut bien l'avouer, assez rare et assez ténu ; l'impression récurrente que l'on ressent à l'analyse de la versification de Marie reste qu'elle a, toujours, privilégié la menée de son récit à la puissance de ses effets.

Clément Marot
L'Adolescence clémentine

LES ÉPITHÈTES MÉTATEXUELLES DANS *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Agnès Rees

Rapporter un fait de style – ici l'emploi des épithètes – à la poésie d'un auteur comme Marot n'a rien d'évident : on sait en effet que le poète n'a pas théorisé son art d'écrire et que le texte même de *L'Adolescence clémentine* témoigne souvent d'un apparent désintérêt pour l'ornement stylistique et plus généralement pour les éléments qui relèvent du beau style orné. Pourtant, la présence assez massive d'adjectifs qualificatifs et plus spécifiquement d'épithètes dans les poèmes du recueil nous amène à nous interroger sur leur statut et sur leurs fonctions, à une époque où les poètes et théoriciens commencent à s'intéresser aux vertus de la qualification.

La réflexion sur l'épithète résulte depuis l'Antiquité de deux approches distinctes mais complémentaires, l'une grammaticale et l'autre rhétorique. La première définit l'adjectif par l'association d'un critère syntaxique, l'absence d'autonomie dans le discours, et d'un critère sémantique, l'expression de la qualité portée par le substantif. La seconde, dont provient le terme même d'épithète, s'intéresse aux propriétés ornementales et expressives de celle-ci, considérée comme un outil de l'amplification du discours. Les définitions successives de l'épithète, du Moyen Âge à la Renaissance, combinent souvent ces deux traditions¹. Dans notre étude, nous définirons l'épithète selon les critères en vigueur dans les grammaires modernes, qui seront rappelés et précisés plus loin. Nous tiendrons compte, cependant, de la tradition rhétorique qui informe largement le discours sur l'épithète dans les textes du XVI^e siècle.

1 Sur ces deux approches, voir Bernard Colombat, « L'adjectif. Perspectives historique et typologique. Présentation », *Histoire, épistémologie, langage*, 14/1, 1992, p. 5-23.

Nous nous attacherons plus spécifiquement aux épithètes métatextuelles : nous désignons par là, au sens le plus couramment employé par la critique, les épithètes qui renvoient au texte même qu'elles illustrent, qui établissent une relation critique avec celui-ci, que ce soit pour l'identifier, pour le qualifier ou pour l'évaluer. Après avoir replacé l'épithète marotique dans la perspective des réflexions théoriques et des pratiques poétiques de l'époque, nous nous intéresserons de plus près aux épithètes métatextuelles et nous en distinguerons les différents emplois et les différentes valeurs sémantiques. Enfin, nous étudierons ces épithètes en contexte, dans leurs différentes configurations syntaxiques et poétiques, et nous verrons dans quelle mesure leur emploi contribue à définir la poétique de *L'Adolescence clémentine*.

DE L'ÉPITHÈTE ORNEMENTALE À L'ÉPITHÈTE « SIGNIFICATIVE »

Si l'épithète constitue l'« un des aspects les plus représentatifs de la poésie de la Renaissance », c'est surtout à partir des années 1550, avec l'avènement de la Pléiade, que les textes théoriques commencent à lui accorder une place importante, l'épithète étant alors perçue comme un moyen privilégié d'enrichissement et d'embellissement de la langue². Les prédécesseurs et les contemporains de Marot restent en partie tributaires des réflexions des rhéteurs anciens, reprises, il est vrai, par les arts poétiques du Moyen Âge et développées au début du xvi^e siècle par Érasme ou, en France, par Pierre Fabri³.

La notion même d'épithète, sous sa forme grecque d'*epitheton*, apparaît d'abord dans les traités de rhétorique, avant d'être reprise par

- 2 Sur cette évolution, voir Anne-Pascale Pouey-Mounou, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- 3 *Les Arts poétiques du xiv^e et du xv^e siècle*, éd. Edmond Faral (1924), Genève, Slatkine, 1982 ; Érasme, *De duplici copia verborum ac rerum* [éd. de 1538], éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, Amsterdam, North-Holland, t. I-6, 1988, en part. p. 204 et 216-218 ; Pierre Fabri, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique* [Rouen, 1521], éd. Alexandre Héron (1889), Genève, Slatkine, 1969. Pour un aperçu plus détaillé de la théorie de l'épithète de l'Antiquité au xvi^e siècle, voir par exemple Isabelle Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005, chap. 2.

la tradition grammaticale. Elle intervient dans la *Rhétorique* d'Aristote puis surtout dans l'*Institution oratoire* de Quintilien. L'*epitheton* y est traité comme une figure de l'ornement et non comme une fonction ou comme une catégorie grammaticale. De ce fait, il inclut plusieurs types d'expansions nominales, dont l'adjectif. Il est particulièrement adapté à l'embellissement et à l'amplification du discours. Toutefois, Quintilien distingue deux emplois de l'épithète : en contexte poétique, l'*epitheton* a sa place dès lors qu'il respecte un principe de *convenance*, c'est-à-dire de cohérence sémantique, avec le substantif qu'il qualifie. Ainsi, les épithètes de nature sont tolérées en poésie, malgré leur caractère redondant : « des dents blanches », « des vins liquides »⁴. En revanche, en contexte discursif et surtout oratoire, les épithètes n'ont leur place que si elles recherchent, outre la convenance, l'*efficace* ou force expressive (*efficacia*) : elles ont pour fonction de préciser le sens du substantif et de mettre en valeur celui-ci : « l'effet [de l'épithète] est obtenu si, sans elle, l'expression a moins de force »⁵. Enfin, l'épithète atteint sa pleine efficacité lorsqu'elle est associée à une métaphore (« une cupidité effrénée »)⁶.

Ce double impératif de convenance et d'efficace est largement repris par les poètes et les théoriciens de la Renaissance. Contemporaine de *L'Adolescence clémentine*, la *Rhétorique* de Fabri (1521) exige des « epithetons » qu'ils soient « adaptés et consonans à leurs substantifs », tout en leur reconnaissant un rôle majeur dans l'accroissement du discours et particulièrement dans la « démonstration » (description)⁷. Vers la même époque, le *De copia* d'Érasme (1^{re} éd. 1512), fortement inspiré par Quintilien, décrit l'épithète comme un élément de

- 4 Les épithètes de nature « expriment une caractéristique traditionnellement associée au nom (commun ou propre) : *la blanche neige – les vertes prairies* » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7^e éd., 2018, p. 632).
- 5 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 40-41, éd et trad. Jean Cousin, Les Belles Lettres, CUF, t. V, 1978. Sur l'importance de la notion d'*efficace* chez Marot, voir l'analyse de Guillaume Berthon dans Guillaume Berthon et Vãn Dung Le Flanchec, *Clément Marot*. « *L'Adolescence clémentine* », Neuilly-sur-Seine, Atlante, rééd. 2018, p. 176.
- 6 Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit., t. V, VIII, 6, 40-41. L'exemple donné par Quintilien constitue, plus exactement, une hypallage.
- 7 Pierre Fabri, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique*, éd. cit., p. 101.

l'amplification verbale, particulièrement utile aux descriptions. S'il envisage à son tour l'épithète de nature comme un procédé essentiellement ornemental et plus adapté au genre poétique, il en admet l'usage modéré dans la prose oratoire, à condition qu'elle permette de renforcer l'idée développée par le discours de l'orateur. Elle favorise alors non seulement l'abondance des mots (« *copia verborum* »), mais aussi l'abondance des idées (« *copia rerum* ») : elle participe en effet de l'*emphase* du discours, c'est-à-dire de sa force expressive et de son pouvoir de suggestion⁸.

64

Autour de 1550, l'épithète devient un élément majeur de l'amplification et de l'enrichissement du discours. Elle se restreint désormais aux seuls adjectifs, témoignant ainsi d'une grammaticalisation – toute relative – du discours théorique. De plus, si l'impératif de convenance sémantique est toujours souligné, c'est la précision et la force expressive de l'épithète qui sont avant tout recherchées, au point que l'épithète de nature est condamnée jusque dans les textes poétiques. Du Bellay affirme ainsi, en 1549 :

je veux, que tu en uses de sorte, que sans eux [les épithètes] ce, que tu dirois seroit beaucoup moindre [...] et regarde aussi à ce qu'ils soient convenables, non seulement à leurs substantifz, mais aussi à ce, que tu décriras, afin que tu ne dies *l'Eau undoyante*, quand tu veux la décrire *impetueuse* [...]⁹.

Ronsard vante à son tour, dans son *Abregé de l'art poétique* de 1565, la vertu des épithètes « significatifz » : « tes épithètes seront recherchés pour signifier et non pour remplir ton carme ou pour être oyseux en tes vers¹⁰ ». L'emploi des adjectifs *oiseux* et *significatifs* conduit à distinguer

8 Érasme, *De duplici copia verborum ac rerum*, éd. cit. Sur le traitement de l'épithète chez Érasme, voir aussi Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, t. II, p. 736-742 ; sur Fabri et Érasme, voir I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence*, op. cit., p. 71-78.

9 Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoise* [1549], II, 9, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 160-161.

10 Ronsard, *Abregé de l'art poétique* (1565), dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV, p. 17. L'adjectif *significatif* n'apparaît que dans la préface posthume de *La Franciade* (1587).

les épithètes de nature, essentiellement redondantes, de celles que la grammaire moderne qualifie d'épithètes « de circonstance », qui indiquent une qualité non essentielle, mais « actuelle et transitoire de l'être ou de l'objet désigné » par le substantif et qui participent donc de la précision descriptive¹¹. Quant au mot *significatif*, il est à entendre au sens rhétorique, comme un dérivé de *significatio*, notion qui constitue le pendant latin de l'*emphasis*. L'épithète est donc encouragée dans la mesure où elle participe de la force expressive et de la richesse du sens.

Si ce détour par la Pléiade peut sembler nous éloigner de *L'Adolescence clémentine*, il n'en éclaire pas moins, par certains aspects, l'emploi des épithètes dans le texte de Marot. Dans son étude sur l'adjectif chez Marot, Peter Neuhofer a ainsi mis en évidence une prédilection du poète pour les épithètes « significati(ve)s », qui précisent et intensifient le sens du substantif¹². La plupart des exemples qu'il donne concernent, il est vrai, les textes écrits après 1535-1536, pendant ou après l'exil italien de Marot, mais les poèmes de *L'Adolescence clémentine* témoignent souvent déjà d'une telle exigence. Si les épithètes de nature restent présentes – « bois sauvages », « mer profonde », « clair Phébus », « blanche colombelle »¹³ –, elles ont souvent une valeur intensive ou affective¹⁴. Les épithètes de circonstance jouent volontiers des ressources expressives de la langue : mots rares qui relèvent de la plus haute précision lexicale (« bras fulminatoire », « main gladiatoire » :

11 Grevisse, cité par Françoise Berlan, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.

12 Peter Neuhofer, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963, p. 91-105 : « Marot und das "Épithète Significatif" ».

13 Marot, *L'Adolescence clémentine*, Ép. I, v. 155 et 156 ; Ép. II, v. 149 ; Ch. III, v. 9. Nous utilisons l'édition de François Roudaut, *Adolescence clémentine*, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2^e éd. 2018. Pour les citations suivantes, les références seront intégrées dans le corps du texte, avec pour abréviations : « Égl. » pour « La Première Églogue », « Temple » pour « Le Temple de Cupido », « Ép. » pour « Épître », « Éph » pour « Épitaphe », « B. » pour « Ballade », « Rd » pour « Rondeau » et « Ch. » pour « Chanson ». Sauf mention contraire, les italiques sont de notre fait.

14 Sur la valeur intensive et affective de certaines épithètes de nature, voir Françoise Berlan, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », art. cit. Les deux premiers exemples cités relèvent de ce type d'emploi : ils soulignent l'hostilité du milieu qui environne Maguelonne et introduisent du *pathos* dans le récit de la protagoniste.

B. IX, v. 7 et 30), adjectifs verbaux qui introduisent une dynamique verbale (« bel os blanc plus tranchant qu'une scie », Ép. XI, v. 56), etc. Dans le cas précis des épithètes métatextuelles, auxquelles nous nous intéressons ici, elles présentent diverses valeurs sémantiques et rhétoriques qui contribuent chacune à préciser le sens des mots qu'elles accompagnent.

L'ÉPITHÈTE MÉTATEXTUELLE DANS L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

66

L'étude que nous présentons dans les pages suivantes s'appuie sur un *corpus* d'épithètes métatextuelles que nous avons relevées dans *L'Adolescence clémentine*. Nous nous sommes efforcée de prendre en compte le plus grand nombre d'occurrences possible, consciente toutefois que les critères d'identification de ces épithètes, qui ne relèvent pas d'une catégorie grammaticale ou rhétorique bien établie, comportent une part d'interprétation.

- Critère grammatical : conformément à l'approche « moderne » de l'épithète, déjà perceptible dans les textes théoriques de la seconde moitié du XVI^e siècle, nous restreignons notre *corpus* aux seuls adjectifs, à l'exclusion des autres formes d'expansions nominales.
- Critère syntaxique : nous considérons comme épithètes les adjectifs immédiatement antéposés ou postposés aux substantifs ou à leurs équivalents (groupes nominaux, pronoms), modifiés ou non par un adverbe.
- Critère sémantique : nous retenons comme épithètes « métatextuelles » celles qui sont rattachées à un substantif (ou équivalent) dont le sens renvoie au champ notionnel de la poésie, de l'écriture ou du style, par exemple *poésie* et *poète*, *chant* et *chanson*, *rondeau*, *complainte*, *rime* et *vers*, *écrit*, *style*, *plume*, *voix*, etc.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons d'étudier un *corpus* représentatif des épithètes métatextuelles dans le texte de Marot, et de mettre en évidence leurs principales valeurs sémantiques, du sens le plus large (grande extension) au plus précis (faible extension).

Les épithètes métatextuelles de *L'Adolescence clémentine* privilégient les adjectifs d'extension large, dont la portée informative est nécessairement limitée. Il s'agit pour l'essentiel des adjectifs *bon(ne)*, *beau/belle*, *haut(e)* et *bas(se)*, *grand(e)*, dont le sens, labile, varie en fonction du sémantisme du substantif qu'ils accompagnent. Ces adjectifs ont la particularité de pouvoir être employés dans leur sens propre – physique pour *beau/belle*, moral pour *bon(ne)*, spatial pour *haut(e)* et *grand(e)* – ou, bien plus souvent, dans un sens figuré. En emploi métatextuel, ils connaissent généralement une forte désémantisation. Précédant presque toujours le substantif, ils prennent alors une valeur évaluative ou intensive¹⁵.

Ainsi l'adjectif *beau/belle*, un des plus fréquents de notre *corpus*, est généralement employé dans son sens concret, physique, pour désigner la perfection d'un être, d'un corps ou même d'un élément naturel : « la belle Flora » (Temple, v. 1), « ô beau Pâris » (Ép. I, v. 52), « la belle aube du jour » (Ép. II, v. 151). En emploi métatextuel, il perd ce sens concret et ne garde que sa portée évaluative, traduisant alors un jugement esthétique sur la qualité d'un poème, d'un style ou d'une manière d'écrire : « ses *beaux* écrits de style mesuré » (Ép. II, v. 10) ; « Ma plume alors aura cause, et loisir / Pour du loyer quelque *beau* lai écrire » (B. X, v. 21-22). Dans cet emploi, il devient un équivalent sémantique de *bon(ne)*, qui se voit lui-même dépossédé de son sens moral pour qualifier de manière plus lâche la qualité d'une œuvre ou, comme dans l'exemple suivant, l'excellence de l'invention :

Les *bons* propos, les raisons singulières
 Je vais cherchant, et les *belles* matières
 A celle fin de faire Oeuvre duisante
 Pour dame, tant en vertu reluisante (Ép. II, v. 44-47).

Un autre exemple caractéristique est celui des adjectifs *grand*, *haut(e)* ou plus rarement *ample*, qui perdent leur sens spatial au profit, là encore,

15 Sur cette question, voir Françoise Berlan, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », art. cit., et Adeline Desbois-lentile, « L'éclat de l'épithète dans les temples des Grands Rhétoriqueurs », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 311-324, en part. p. 321-324.

d'un emploi désémantisé : d'adjectifs indiquant la mesure, la position ou la dimension, ils deviennent des « évaluatifs d'abstrait » et prennent une valeur intensive, portant alors à leur plus haut degré les qualités imputées au substantif¹⁶ : « son haut prix » (associé à « ses beaux écrits », Éph II, v. 10-11), « ton haut sens », « du profond concevoir » (Rd XXI, v. 11-12), « los très ample » (Rd XVIII, v. 12). Toutefois, en emploi métatextuel, *grand* et *haut* peuvent aussi prendre un sens plus spécifique : ils renvoient alors, conformément à la théorie des « trois styles » encore en usage au début du xvi^e siècle, aux éléments du style élevé : expression grave, sujet et langage élevés, style orné. Ces épithètes qualifient généralement le style ou les écrits d'autres poètes tels Étienne Clavier (Rd XVIII) ou Victor Brodeau (Rd XXI), tandis que leurs antonymes *bas(se)* et *petit* renvoient plus souvent à la pratique poétique de Marot (Rd XVIII et Ép. II, v. 159-160)¹⁷.

De façon générale, l'emploi métatextuel d'épithètes d'extension large et d'usage fréquent conduit donc à un affaiblissement de leur sens propre ou concret et favorise l'établissement d'équivalences sémantiques entre deux ou plusieurs mots de sens originellement distinct : *beau* et *bon*, *grand* et *haut* d'une part, *lourd*, *bas* et *petit* de l'autre, constituent ainsi les termes d'un paradigme stylistique qui sous-tend les passages métatextuels du recueil, et qu'il conviendra de nuancer.

Épithètes axiologiques et affectives

Outre les épithètes de large extension, nombreuses sont les épithètes métatextuelles qui présentent dans le recueil une valeur appréciative, qu'elle soit axiologique (évaluation qualitative) ou affective (appréciation d'ordre émotionnel)¹⁸. À la différence des précédentes, ces épithètes présentent souvent une extension étroite et elles peuvent être placées avant ou après le nom, mais elles ne sont pas neutres pour autant.

16 Voir Françoise Berlan, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », art. cit., p. 19-21.

17 Voir ci-dessous, p. 73-76.

18 Sur ces notions, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 84-100.

Les épithètes axiologiques traduisent une évaluation de l'être ou de l'objet auquel réfère le substantif, selon une échelle de valeurs morale (le bien et le mal), esthétique (le beau et le laid), intellectuelle, etc. En emploi métatextuel, ces épithètes permettent de varier et de nuancer l'appréciation d'un style, d'une œuvre ou d'un auteur, et de situer ceux-ci sur l'axe paradigmatique *haut/bas*, *grand/petit*, *beau/lourd* que nous venons d'évoquer. L'aspect axiologique peut être porté par le sémantisme même de l'adjectif, lorsque celui-ci dénote une qualité considérée comme positive ou négative : « Poésie gente » (noble, élégante : Ép. II, v. 26), « oeuvre duisante » (convenable : Ép. II, v. 46), « veine subtile » (pleine de finesse, ingénieuse) et « souverain style » (Ép. II, v. 50-51), ou à l'inverse « rude style » (Ép. III, v. 138), « superflu » (Rd I, v. 11). Il peut aussi être exprimé par un adverbe qui vient modifier le sens de l'adjectif, que ce soit pour l'inverser (Rd XL, v. 4 : « mal poli, et limé ») ou pour le renforcer : « ma plume trop rurale » (Ép. III, v. 113), « trop long écrit » (Ép. III, v. 140).

Les épithètes affectives énoncent quant à elles, en même temps qu'une propriété de l'être ou de l'objet désigné par le substantif, la réaction émotionnelle du locuteur face à celui-ci. L'appréciation exprimée par l'adjectif ne dépend plus d'une échelle de valeurs communément acceptée : elle traduit cette fois une subjectivité assumée. Les épithètes affectives sont nombreuses dans notre *corpus* : elles mettent l'accent sur une dimension essentielle dans le recueil, celle du *mouere*¹⁹. Elles permettent de réorienter l'axe évaluatif *haut/bas*, *grand/petit* vers le domaine des émotions et des sentiments, et d'apprécier l'œuvre ou le style qu'elles qualifient selon son aptitude à exprimer ou à susciter des affects. Il peut s'agir d'épithètes d'extension large ou moyenne et d'emploi fréquent, comme *triste* (Ép. I, v. 209 : « ces miens tristes écrits » ; B. XII, v. 4 : « tristes chansonnettes ») ou son antonyme *gai* (Temple, v. 316 : « *De profundis*, [ce sont] gaies chansons »). Mais la plupart présentent un sens plus spécifique : elles témoignent d'une volonté d'exprimer un nuancier varié d'émotions et de mettre en évidence la force affective ou

19 Voir Guillaume Berthon, « Poésie contre rhétorique : une rhétorique du cœur », dans Clément Marot. « *L'Adolescence clémentine* », *op. cit.*, p. 167-170.

pathétique de la poésie : « piteuse loquence », « livres plaintifs » (B. XII, v. 3) ; « dolente, et pitoyable histoire » (B. X, v. 18).

Les épithètes axiologiques et affectives se caractérisent à la fois par leur précision sémantique et par leur aptitude à exprimer, outre les qualités propres à l'être ou à l'objet désigné par le substantif, le jugement ou l'appréciation affective du locuteur. Elles sont donc éminemment « significatives ».

Épithètes classifiantes

70

Un sous-groupe beaucoup plus restreint dans notre *corpus* est constitué des épithètes dites « classifiantes ». Contrairement aux précédentes, celles-ci ne participent pas d'une évaluation du substantif et elles ne marquent pas non plus l'intensité. Elles modifient l'extension du nom qu'elles accompagnent et elles sont en principe placées après celui-ci, même si la postposition est loin d'être systématique dans les textes de *L'Adolescence clémentine*.

Le cas le plus remarquable est celui des adjectifs relationnels, dérivés d'un nom. Toujours épithètes, ils restreignent l'extension du substantif qu'ils accompagnent à la manière d'un complément déterminatif. Leur sens n'est donc pas qualificatif mais restrictif. Dès le titre du recueil, l'adjectif *clémentine* (« de Clément ») souligne la dimension sinon autobiographique, du moins personnelle de l'ouvrage²⁰. En emploi métatextuel, ces épithètes permettent d'établir des distinctions d'ordre esthétique, générique ou stylistique entre les notions exprimées par les substantifs. Au rondeau XVIII, l'adjectif *caballine* constitue un exemple typique d'adjectif relationnel : dérivé savant de *caballus* (« cheval »), il renvoie précisément à la source Hippocrène, jaillie sous le sabot du cheval Pégase, qui symbolise depuis les poètes latins la plus haute inspiration poétique. L'épithète a donc bien une valeur métatextuelle, même si le nom *eau* qu'elle qualifie n'appartient pas lui-même au champ notionnel de la poésie. Elle s'oppose métaphoriquement à l'« eau basse » où prétend « nouer » (nager) le poète Marot et contribue ainsi à établir

20 *Ibid.*, p. 106-108 : « Une écriture autobiographique ? »

une distinction, voire une hiérarchisation d'ordre esthétique entre les différents styles poétiques.

L'épithète *féminine*, au rondeau XIX, présente également un fonctionnement relationnel. Elle restreint l'extension du substantif « main », qui désigne métonymiquement la plume de Jeanne Gaillarde, destinataire du poème, pour mieux l'opposer à une autre « main », celle du poète : « Doncques ma main rends-toi humble, et bénigne / En donnant lieu à la main féminine » (v 10-11). La distinction opérée par l'épithète relationnelle est cette fois d'ordre stylistique : sans aller jusqu'à opposer une écriture « féminine » à un style « masculin », elle n'en distingue pas moins deux manières d'écrire et elle contribue ainsi à l'identification, voire à la légitimation d'un autre style poétique au sein même du recueil.

Parmi les autres épithètes à valeur classifiante, on peut citer l'adjectif *rustique* dans « chansons rustiques » (Égl., v. 3). Il ne s'agit pas à proprement parler d'un adjectif relationnel puisque *rustique* n'est pas dérivé d'un nom, mais son fonctionnement en est proche : dans cet emploi, l'épithète signifie en effet, conformément au sens premier du mot, « relatif à l'agriculture, à la vie des champs²¹ ». On peut éventuellement assimiler cette épithète aux adjectifs « techniques » que mentionne Françoise Berlan dans son article²² : *rustiques* a ici une valeur hautement classifiante puisqu'il identifie les « chansons » de Tityrus – et, par la même occasion, l'ensemble du poème de Marot – par leur appartenance au genre « rustique », pastoral plus précisément, dont relève justement l'églogue virgilienne.

Les épithètes classifiantes contribuent donc à distinguer et à identifier diverses pratiques poétiques, divers styles représentés ou simplement évoqués dans le recueil. Elles mettent ainsi l'accent sur la variété qui caractérise les textes de *L'Adolescence clémentine*.

Les principales valeurs sémantiques des épithètes métatextuelles témoignent donc d'une recherche de précision et d'efficacité dans la qualification des pratiques et des styles d'écriture. Qu'elles contribuent

21 *Trésor de la langue française informatisé*, s.v. « Rustique ».

22 Françoise Berlan, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », art. cit., p. 13.

à identifier les différents genres et les divers styles représentés dans le recueil ou qu'elles évaluent et apprécient celles-ci selon des critères esthétiques ou affectifs, elles laissent entrevoir, derrière les textes poétiques, un discours *du* poétique dans *L'Adolescence clémentine*.

LES ÉPITHÈTES MÉTATEXUELLES EN CONTEXTE : ÉLÉMENTS D'UNE POÉTIQUE

72

Dans ce dernier point de notre étude, nous étudierons les épithètes métatextuelles du recueil selon les différentes configurations syntaxiques, stylistiques et poétiques dans lesquelles elles s'inscrivent. Il s'agit, autant que possible, de mettre en évidence la cohérence d'un discours de et sur la poésie au-delà de la variété d'emplois et de valeurs de ces adjectifs. Les analyses qui précèdent nous ont permis d'identifier les principales valeurs sémantiques des épithètes métatextuelles : intensification, évaluation et appréciation, distinction et identification. La manière dont ces épithètes s'inscrivent et parfois se répondent dans les textes poétiques met en valeur leur portée et leur force expressive. Deux tendances majeures peuvent être relevées : l'expression de l'insistance et l'expression de l'opposition.

Expression de l'insistance : la répétition

La répétition constitue l'un des éléments majeurs de l'amplification, comprise à la fois comme accroissement et comme intensification du propos. Elle peut se présenter principalement sous deux formes, la répétition lexicale et la répétition sémantique²³.

La répétition lexicale se caractérise par la reprise d'un même mot au sein du poème, généralement à l'intérieur d'une même strophe. Le polyptote, qui consiste à employer dans une même phrase plusieurs formes grammaticales d'un même mot, en est une figure caractéristique : « Et de la fin quelque *bon* propos sorte, / Clouez tout court, rentrez de *bonne* sorte » (Rd I, v. 12-13). La répétition lexicale peut aussi faire intervenir plusieurs fois le même mot, qui impose alors avec insistance

²³ Nous empruntons cette distinction à Isabelle Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence*, op. cit., p. 240 sq.

le contenu notionnel de celui-ci : il s'agit d'une forme de reduplication. Elle est souvent favorisée, dans le recueil, par les contraintes d'une forme fixe, notamment par la structure circulaire du rondeau. C'est le cas dans le rondeau XIV, où le syntagme adjectival « mieux résonnant », qui introduit le poème en position d'attribut, est ensuite réitéré comme épithète à chaque rentrement :

Mieux résonnant, qu'à bien louer facile,
 Est ton renom [...]
 D'autant que plomb est plus sourd que l'argent
 Mieux résonnant. [...]
 Pour troubler l'oeil de l'esprit indigent,
 Qui dans ce cas a besoin d'autre style
 Mieux résonnant.

La répétition lexicale de l'adjectif dans des contextes syntaxiques et sémantiques différents a donc pour effet non seulement d'en souligner la présence, mais d'en enrichir le sens. Dans le cas du rondeau XIV, l'adjectif *résonnant*, qui participe d'abord d'un éloge conventionnel – saluer la gloire et le « renom » retentissant du poète –, dénote dans le dernier vers la qualité d'un style ample et brillant. La seconde occurrence de l'adjectif (« l'argent / Mieux résonnant »), n'est pas métatextuelle en elle-même, mais elle peut infléchir l'interprétation d'ensemble du rondeau en y introduisant un élément de trivialité susceptible de mettre à mal une lecture univoque du poème d'éloge. La répétition de l'épithète relève ici de l'antanaclase : elle suggère ainsi une pluralité d'interprétations²⁴.

La répétition sémantique consiste quant à elle en l'accumulation de plusieurs mots placés sur le même plan syntaxique, de même nature grammaticale et de sens proche. Les épithètes se prêtent particulièrement à de telles configurations, qui peuvent prendre la forme de binômes synonymiques, d'accumulations ou d'énumérations d'adjectifs, graduelles ou non. Il s'agit d'un facteur d'amplification très prisé au

24 Pour une lecture humoristique ou « comique » de ce rondeau, voir Olivier Halévy, « Je rime en prose ». Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 27.

xvi^e siècle. On trouve dans notre *corpus* plusieurs exemples de binômes synonymiques : « composer nouveaux mots, et récents » (Ép. II, v. 119), « dolente, et pitoyable histoire » (B. X, v. 18), « cet écrit mal poli, et limé » (Rd XIV, v. 4). L'effet de redondance n'est qu'apparent dans ces constructions : le second terme vient généralement préciser, nuancer ou intensifier le premier. Il ne s'agit donc pas tant de répéter la même idée que de lui donner plus de force en variant l'expression. Les binômes d'épithètes peuvent encore exprimer d'autres relations sémantiques, par exemple une gradation, qui marque alors une intensification progressive de l'idée exprimée par l'adjectif. C'est le cas au rondeau XV, où la gradation d'épithètes est soulignée par la construction binaire des vers 4 et 5 : « Mais en ta langue *ornée, et nonpareille*! Chacun y peut *plaisir, et fruit* élire ».

Rares sont les énumérations de plus de deux adjectifs dans notre *corpus*. La ballade XII présente cependant un cas intéressant d'emboîtement d'épithètes affectives, qui semblent s'engendrer les unes après les autres : « Venez dicter sous *piteuse* loquence / Livres *plaintifs* de *tristes* chansonnettes » (v. 3-4). La répétition associée à la variation sémantique va de pair avec une précision croissante, à mesure que se complète la phrase. La distribution des épithètes dans les différents syntagmes infléchit fortement l'injonction formulée par le poète et intensifie l'expression du *pathos*.

L'expression de l'opposition : antonymie, antithèse et oxymore

La valeur sémantique et la force expressive des épithètes peuvent également être dynamisés par leur mise en opposition. Celle-ci permet souvent de souligner la distinction entre deux pratiques d'écriture, selon l'axe paradigmatique haut/bas, mais aussi de souligner l'écart entre les ambitions affichées par le poète dans certains poèmes – faire « Oeuvre duisante » – et sa vocation au style simple, maintes fois réaffirmée.

L'expression de l'opposition repose la plupart du temps sur la figure de l'antithèse, qui s'appuie souvent sur la mise en relation de deux épithètes antonymes. C'est le cas dans deux occurrences de l'épître II, qui met en scène le débat intérieur du poète confronté à la difficulté d'écrire à une

prestigieuse destinataire, Marguerite d'Angoulême. La confrontation de deux épithètes dérivées du même mot et construites sur des préfixes de sens contraire crée une parfaite antonymie, soulignée par leur position à la rime :

Tous tes labeurs ne sont que *contrefaits*
Auprès de ceux des Orateurs *parfaits* (v. 71-72 ; rondeau de Crainte)

Et si aurai par un ardent désir
Cœur, et raison de prendre tout plaisir
À éveiller mes esprits *indignes*
De vous servir, pour faire œuvres *condignes* (v. 187-190 : le Dépourvu)

La relation antithétique peut aussi reposer sur des épithètes « improprement » antonymiques, lorsque l'opposition n'est pas d'ordre lexical, mais culturel ou contextuel²⁵ : « Et quelque part qu'il rie, ou gémissé à present, / De ce *piteux* écrit fais lui un *doux* présent » (Ép. I, Subscription). La confrontation de « piteux » et de « doux » fait surgir un apparent paradoxe en associant une valeur dysphorique et une valeur euphorique, l'expression du *pathos* et une qualité positive : la douceur.

L'opposition peut également s'appuyer sur la figure de l'oxymore, qui exprime dans une formule condensée une apparente contradiction logique. L'oxymore se présente souvent sous la forme d'un nom complété par un adjectif (l'« obscure clarté » de Pierre Corneille), mais elle peut aussi associer deux éléments de même nature grammaticale et de sens opposé, comme dans l'exemple suivant : « D'Aigle moderne, à suivre difficile. / Je dis *moderne*, *antique* en façons mille » (Rd XIV, v. 5-6). L'apparente contradiction entre les deux épithètes repose en réalité sur une « fausse antonymie²⁶ » qui feint d'opposer le sens de « moderne », qu'on peut vraisemblablement comprendre ici comme « innovant » (dans la forme) et celui d'« antique », qui peut renvoyer, selon les cas,

25 Voir Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^e éd. 2010, p. 54.

26 *Ibid.*, p. 59.

à une filiation prestigieuse du destinataire ou simplement à ses sources d'inspiration²⁷.

Enfin, à un niveau de lecture plus global, ces systèmes d'oppositions peuvent eux-mêmes entrer en contradiction avec le style de l'ensemble du poème. C'est le cas, par exemple, du rondeau XVIII où la confrontation antithétique entre le style « bas » du poète et le style « ample » de son destinataire s'appuie sur les ressources combinées de la périphrase et de la métaphore (« eau caballine »/« eau basse»), de la dérivation et de la paronymie (« loué/alloué/cloué »), et enfin de la rime senée (v. 10-11) : les compétences stylistiques, lexicales et métriques du poète sont ainsi mises à contribution pour réaffirmer, avec toute la virtuosité possible, la « bassesse » de son style²⁸. La confrontation des épithètes oriente donc le lecteur vers un éventuel double sens.

76

Les figures d'opposition peuvent donc aussi être un facteur de renforcement et d'enrichissement du sens. L'antithèse tend à marquer l'écart entre deux réalités ou deux qualités contraires, en jouant au besoin des relations d'antonymie : elle renforce ainsi, par effet de contraste, le sens des deux adjectifs qu'elle oppose. En emploi métatextuel, elle permet notamment de mettre en valeur, de manière parfois outrée, la vocation du poète au style simple, par opposition aux hautes ambitions stylistiques qu'il loue chez ses contemporains. Moins fréquente dans notre *corpus*, l'oxymore opère une « fusion des contraires²⁹ » : elle conduit le lecteur à réinterpréter deux notions apparemment contradictoires et elle favorise ainsi l'enrichissement du sens, tout en condensant l'expression à l'extrême.

27 Le « poète français » dont le Rd XIV fait l'éloge pourrait être Jean Lemaire de Belges ou le roi François I^{er} lui-même, comme cela est mentionné par F. Roudaut dans son édition (*Adolescence clémentine*, éd. cit., p. 290).

28 Pour une lecture ironique de ce rondeau, voir O. Halévy, « “Je rime en prose”. Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », art. cit., p. 29.

29 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 59.

CONCLUSION : UNE « POÉTIQUE EN CREUX³⁰ » ?

Au terme de cette étude, nous aimerions revenir sur les principaux éléments mis en évidence par l'emploi des épithètes métatextuelles dans le recueil. Les diverses valeurs sémantiques qu'elles présentent témoignent déjà d'une recherche de précision et d'expressivité : loin d'être « oiseuses », les épithètes métatextuelles précisent et enrichissent le sens du discours poétique dans le recueil, qu'elles intensifient la caractérisation et l'évaluation d'un style, qu'elles facilitent l'identification des catégories génériques et des styles ou qu'elles expriment un large nuancier d'affects exprimés ou suscités par les différentes pratiques d'écriture. L'inscription syntaxique et stylistique des épithètes métatextuelles dans le texte poétique accentue quant à elle les principales orientations du discours sur la poésie, qui affleure ici et là dans le recueil. Elle confirme d'abord l'attachement du poète au style simple, en soulignant l'écart qui le sépare des pratiques d'autres poètes, plus ambitieuses et plus élevées. Ce faisant, toutefois, elle laisse aussi entrevoir un rapport plus ambigu aux genres et aux styles « hauts » : si l'opposition entre *haut* et *bas* structure le recueil, elle contribue à mettre en scène, en même temps qu'une distance assumée avec les codes de la haute poésie, la tentation ponctuelle d'un plus « grand œuvre » et d'un style plus grave, et elle incite ponctuellement le lecteur à prendre avec distance les revendications répétées de « bassesse » et de « simplicité ». Sans remettre en cause la vocation du poète au style simple, les épithètes métatextuelles suggèrent ainsi d'autres possibles de la poésie marotique. Enfin, l'importance quantitative des épithètes affectives, leur variété et leur précision placent les affects au cœur d'une poésie qui accorde une place essentielle à la subjectivité et au *mouere*.

30 Nous empruntons cette expression à Isabelle Pantin, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.

VOIX SINGULIÈRES, VOIX COLLECTIVES :
PRATIQUES DU DISCOURS RAPPORTÉ
DANS LES FORMES POÉTIQUES À REFRAIN
DE *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Jérémie Bichüe

Le concept de dialogisme, élaboré par Mikhaïl Bakhtine, a permis de mettre en évidence l'idée que le sujet parlant ne peut s'appréhender que de manière intersubjective¹. Nos mots, en somme, ne sont toujours que ceux des autres. À la suite de Bakhtine, la notion de polyphonie a permis de s'interroger sur la dimension plurivocale de l'énoncé littéraire : présence de dialogues, traduction, phénomènes d'intertextualité ou références culturelles plus ou moins explicites au travers desquelles s'exprime la voix singulière d'un auteur. Au sein de *L'Adolescence clémentine*, on pense entre autres aux citations de chansons célèbres insérées dans le cœur de certains poèmes². Si le caractère polyphonique du recueil ne fait donc aucun doute, nous n'en exposerons pas ici toute la variété et toutes les subtilités, qui ont déjà donné lieu à de plus amples développements³. Dans le cadre de cette étude, nous nous

- 1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 ; *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998.
- 2 Voir notamment la chanson XXXIV et la n. 1 de la p. 375 de l'édition au programme (Clément Marot, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2005 [notre édition de référence]). Gérard Defaux a repéré que le premier vers pouvait être attribué à un poète nommé Henry Bordier (*Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », t. I, 1990, p. 598).
- 3 Nous renvoyons pour cela au chapitre que Guillaume Berthon consacre à cette question dans Guillaume Berthon et Vãn Dung Le Flanchec, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, rééd. 2018, p. 193-211. Nous renvoyons également à Christine de Buzon, qui s'est intéressée en particulier à toutes les voix qui parcourent le recueil (« Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41, en particulier la section « La voix des autres et les discours sociaux », p. 27-31).

concentrerons sur les différents usages du discours rapporté. La stabilité de cette notion n'est toutefois qu'apparente. S'il est parfois difficile de distinguer avec précision les différents degrés de rapport, nous nous limiterons à considérer le discours rapporté au sens strict. La plupart de nos exemples ressortissent donc à une « hétérogénéité montrée explicite et non interprétative »⁴, représentation d'un discours second identifiable à un certain nombre de marqueurs syntaxiques ou lexicaux. Nous laissons ainsi de côté des considérations plus strictement linguistiques, notamment la question pourtant cruciale au Moyen Âge et au début de la Renaissance de la signalisation du discours rapporté et de la mixité de ses différentes formes⁵.

80

La section des ballades et celle des rondeaux apparaissent particulièrement riches en discours rapportés. Ce n'est pas tant la longueur des passages qui mérite notre attention que la fréquence et l'utilisation originale du procédé, à mettre en relation avec l'une des caractéristiques propres à ces deux formes fixes : la présence d'un refrain. À la fin du Moyen Âge et au début du xvi^e siècle, le caractère cyclique du refrain de la ballade et du rondeau ne fait aucun doute. Les poètes jouent sur les possibilités esthétiques qu'offre le retour d'un même vers, cette « conclusion réitérée qui détermine à tout instant le cheminement de la pensée⁶ », selon les mots qu'Henrik Heger applique au genre de la ballade. Reste qu'à l'origine, le

4 Nous suivons les distinctions opérées par Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, 1984, p. 98-111. Voir également, du même auteur, « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42. Pour un aperçu des problématiques liées à la représentation d'un discours autre et aux différentes formes de discours rapporté, on pourra également consulter Roberte Tomassone (dir.), *Le Français*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Grands repères culturels pour une langue », 2001, p. 192-201, mais aussi la mise en perspective proposée par Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.

5 Rappelons à cet égard que les guillemets qui signalent le discours direct ne figurent pas dans les éditions du xvi^e siècle de *L'Adolescence clémentine*. Pour une analyse détaillée des problèmes soulevés par ce constat à une période antérieure au xvi^e siècle, on pourra consulter l'article de Sophie Marnette, « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.

6 Henrik Heger, « La ballade et le chant royal », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La Littérature française au xiv^e et xv^e siècle*, t. 1, *Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 63.

refrain constitue plutôt, selon Michel Zink cette fois, « un élément de la strophe qui n'en fait plus vraiment partie⁷ », segment aisément détachable qui trouverait volontiers sa place à la fin d'une autre strophe, ce que confirme le sens du verbe *refrangere* (« retrancher ») dont est dérivé le terme. Le refrain est aussi l'occasion d'une rupture, d'un basculement, qu'il soit prosodique, rimique, ou énonciatif. Dans le rondeau en particulier, cette division s'explique par la nature même d'une forme chantée et dansée qui distinguait à l'origine la voix soliste d'une part (le couplet) et de l'autre celle du chœur (le refrain), ce dernier apparaissant comme un « commentaire affectif du couplet⁸ ». Dès les origines, la singularité des formes à refrain tient donc à l'élaboration dynamique du sens, née d'une confrontation entre plusieurs voix.

Dans les ballades et rondeaux de *L'Adolescence clémentine*, Marot semble jouer avec plaisir du souvenir de cette partition énonciative, en orchestrant des rapports consensuels ou au contraire conflictuels entre un énonciateur premier et des énonciateurs seconds. Comme le rappelle Christine de Buzon, « le retour des refrains de la ballade et du rondeau fournissent le moyen [chez Marot] d'exposer consonances et dissonances, accords et discords, à tous les niveaux [...] phonétiques, sémantiques et syntaxiques⁹ ». À partir de ce constat et au travers de quelques exemples choisis, nous nous proposons ici de comprendre la façon dont Marot tire profit de toutes les souplesses offertes par le discours rapporté pour provoquer ces interactions entre voix singulières et voix collectives¹⁰, contribuant ainsi, à l'époque où rondeaux et ballades semblent sur le déclin¹¹, à élargir leurs possibilités expressives.

7 Michel Zink, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 75.

8 *Ibid.*, p. 80.

9 C. de Buzon, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », art. cit., p. 31.

10 Pour une période antérieure, cette articulation a été mise en évidence par Daniel Poirion : « Nous y voyons que la chanson de cour reste comprise comme un dialogue entre l'individu et la collectivité. Mais en fait c'est l'artiste qui se fait l'interprète du *Moi* et du *Nous*. » (*Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 319.)

11 Nous empruntons l'expression à Jennifer Britnell, « "Clare et rentrer": the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.

On a souvent remarqué que Marot usait volontiers de sa plume comme d'un masque, endossant le rôle de telle ou telle personne, réelle ou imaginaire, ce dont témoignent les titres de nombreux rondeaux : « De l'amant douloureux », « D'un se complaignant de Fortune », « De celui qui incite une jeune Dame à faire amy », où la préposition *de* indique à la fois le sujet du poème, mais peut-être aussi la source du discours développé à la première personne¹². Il ne s'agit pas tant ici d'un discours rapporté traditionnel que d'un discours rapporté à une figure typique à laquelle Marot prête sa voix. Le titre du rondeau peut alors prendre la forme d'un discours narrativisé, qui résume le sens de l'exercice de ventriloquie auquel se livre l'auteur : « D'un qui se *plaint* de mort, et d'envie » (XXIV), « D'un se *complaignant* de Fortune » (XXV), « De celui, qui *incite* une jeune dame à faire ami » (IV)¹³.

Il arrive cependant que Marot invente une voix singulière qui se fait l'interprète d'une collectivité. Le refrain, « passage d'une situation particulière à une considération générale¹⁴ », devient alors le moment privilégié de cette rencontre. Les sujets religieux se montrent particulièrement propices à ces effets d'unanimité. Ainsi de la ballade XI, où l'emploi de la première personne du pluriel dessine les contours d'une situation énonciative où le locuteur, un berger, engage ses semblables à se réjouir de la naissance du Christ : « Robin, Gautier et Roch, / Chantons Noël tant au soir, qu'au déjuc » (p. 263). La ferveur est d'autant plus grande qu'elle a été incitée par les paroles d'un ange ayant visité le locuteur principal durant son sommeil : « L'ange me dit, d'un joyeux estomac : / "Chante Noël en français, ou en grec" » (p. 263). L'usage du discours direct fait ressortir la permanence du message de l'ange dans sa reprise par le locuteur principal. En effet, si les deux vers diffèrent légèrement par le sens, ils ont en commun un même verbe à l'impératif et une même construction prosodique dans laquelle l'accent frappe la finale tonique du substantif *Noël*. À défaut d'un strict parallélisme, le système corrélatif de

12 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, respectivement p. 287, 302 et 280.

13 *Ibid.*, respectivement p. 301, 302 et 280 (nous soulignons).

14 M. Zink, « Le lyrisme en rond », art. cit., p. 75.

comparaison d'une part et l'emploi de la conjonction de coordination *ou* d'autre part, créent en outre un effet d'écho entre les deux vers, mettant chaque fois en relief les circonstances du procès : « tant au soir, qu'au déjuc », « en français, ou en grec ». Des paroles de l'ange au vers du refrain, la continuité du message d'annonciation est ainsi assurée, rendant d'autant plus fervente la communion à laquelle invite le poème. Il est cependant à noter qu'à la différence de l'épisode biblique de l'annonce aux bergers tel que le décrit Luc¹⁵, l'ange ne s'adresse pas dans cette ballade à plusieurs bergers, mais à un seul. On pourrait se demander si cette singularisation n'est pas une manière pour Marot, à travers la voix de ce berger devenu chantre, d'endosser à son tour et de façon spectaculaire la responsabilité de la transmission du message évangélique. Du reste, ce ne sont pas seulement les sujets religieux, mais bien les chants de nature religieuse, proches de l'énonciation collective de certains psaumes de louange¹⁶ qui induisent l'unanimité. Intimement liée à la présence d'un refrain, elle n'est pourtant pas réservée au genre de la ballade. La chanson XXV, qui compte justement parmi les rares pièces à refrain de la section, propose un traitement approchant, quoique moins original, de cette même forme du *Noël*. Dans ce cas, l'apparition du refrain est justifiée par l'attitude d'un couple de bergers qui se renvoient mutuellement aux paroles de l'Évangile, finissant par reprendre en chœur la louange du Christ : « C'est trop à la bille joué. / Chantons Noël, Noël, Noël. » (p. 368.)

Avec Franck Bauer, on peut donc classer cette chanson et cette ballade au rang des pièces qui célèbrent « l'euphorie d'un chant de joie¹⁷ ». Parmi

- 15 « L'ange leur dit : "Soyez sans crainte, car voici, je viens vous annoncer une bonne nouvelle, qui sera une grande joie pour tout le peuple..." » (*La Bible. Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Société biblique française/Éditions du Cerf, 1988, Luc, II, 10) et « Après avoir vu, ils firent connaître ce qui leur avait été dit au sujet de cet enfant » (Luc, II, 17-18).
- 16 On pense par exemple à la traduction du psaume CXVIII par Marot, où le psalmiste s'adresse à la communauté des fidèles : « Touts ceulx qui du seigneur ont crainte / Viennent chanter comment / Sa bonté pitoyable et sainte, / Dure perpetuellement. » (*Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », t. II, 2009, p. 198.)
- 17 Plus largement, l'auteur voit dans l'organisation des ballades du recueil le passage d'une histoire individuelle à une histoire collective et enfin à une histoire universelle (Franck Bauer, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 50).

celles-ci figurent naturellement les ballades encomiastiques politiques de circonstance, comme celle qui célèbre la naissance de François, fils du roi François I^{er} (ballade VII). Dans la troisième strophe, l'auteur recourt au discours rapporté afin de mettre en scène la liesse populaire. Le vers du refrain vient couronner le chant de bienvenue des « petits poissons » et de la « Sereine », introduit à l'avant-dernier vers :

Les grands poissons faisaient sauts, et hulées :
Et les petits, d'une voix fort sereine,
Doucetttement avecques la Sereine
Chantaient au jour de sa noble naissance :
« Bien soit venu en la mer souveraine
Le beau Dauphin tant désiré de France. » (p. 253)

84

Le choix du verbe introducteur prend ici une saveur particulière, comme le souvenir lointain du temps où cette ballade aurait pu être notée et chantée. C'est donc grâce au cortège sonore, allégorie de la nation unie contre les « monstres marins » terrassés par le « beau Dauphin », que l'éloge est rendu plus expressif. Un soin tout particulier est accordé aux notations des sons : « doucetttement » et « d'une voix fort sereine » s'opposent aux « hulées » des grands poissons, donnant ainsi à entendre autant qu'à lire les différentes nuances du cœur. On retrouve un procédé globalement similaire dans le rondeau XIII, qui fait entendre l'éloge funèbre de « Monsieur de Chissay ». Si la structure énonciative n'a *a priori* rien de complexe ni le traitement de l'éloge rien de particulièrement original, la dernière strophe est intégralement occupée par la plainte collective : « Dont un chacun de deuil ses lèvres mord, / Disant : "Hélas, l'honnête homme est-il mort" ? » (p. 290).

Comme on le voit à travers ces deux exemples, le passage au discours rapporté permet des effets de variations qui contribuent à rompre la relative monotonie imposée par le retour du même¹⁸. Le phénomène est particulièrement sensible dans les rondeaux où, rappelons-le, le

¹⁸ Le phénomène est flagrant dans le rondeau LIII où le rentrement est successivement confié au locuteur principal puis à la dame à qui s'adresse le poème, rendant plus efficace le propos de l'auteur : « Puis tu diras (si vieillesse te serre) : / "Adieu le temps qui si bon a été / Par seule amour" » (p. 330).

rentrement se fait entendre trois fois en douze ou quinze vers, selon le type de rondeau choisi. La présence du discours direct à l'instant du refrain permet ainsi à l'auteur de conserver un style naturel, rendant plus savoureux, suite au détour énonciatif, la réapparition du refrain. Mais si le discours rapporté est à ce point propre à la variation, c'est qu'il constitue surtout un procédé dynamique grâce auquel se construit, de strophe en strophe, le sens du poème. Ainsi, dans certaines ballades et certains rondeaux, il ne s'agit plus tant d'un mouvement cyclique, mais d'un mouvement d'affrontement, tension entre des voix antagonistes que l'énonciateur principal s'applique à faire taire.

DISCOURS RAPPORTÉ ET FAUX RAPPORT

Il est très souvent question sous la plume de Marot de voix ennemies, contre lesquelles l'énonciateur du poème cherche à rétablir la vérité. Nous ne sommes pourtant pas nécessairement en présence de discours rapporté au sens grammatical du terme, mais de l'évocation d'une parole perverse, qui peut à l'occasion être restituée sous forme de discours rapporté. Comme nous allons le voir, c'est dans ce cas précis que le thème de la médisance est traité de la manière la plus originale. On ne compte plus dans *L'Adolescence clémentine* ces « rapporteurs », ces énonciateurs « menaçants¹⁹ », auxquels il est entre autres fait allusion au rondeau XXIV :

Depuis quatre ans faux Rapport vicieux,
Et de la Mort le dard pernicieux
Ont fait sur moi tomber maint grand orage :
Mais l'un des deux m'a navré en courage
Trop plus que l'autre, et en bien plus de lieux.
Touchant Rapport, en dépit de ses jeux

¹⁹ Nous empruntons le terme à C. de Buzon, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », art. cit., p. 29. Le scénario se répète fréquemment dans *L'Adolescence clémentine*. Le rondeau VI s'adresse « à une médisante ». Marot blâme celle qu'il nomme la « rapporte-nouvelle » et qui se trouve punie en quelque sorte par là où elle a péché, puisque l'énonciateur a eu vent du comportement de la cancanière : « Vous êtes rapporte-nouvelle, / D'autre chose ne vous mêlez, / On le m'a dit. » (p. 282.)

Je vis toujours riche, sain, et joyeux,
Combien qu'à tort il m'ait fait grand dommage
Depuis quatre ans. (p. 301-302)

86

Dès le premier vers, il est question de fausses informations, à travers la figure de « Faux Rapport vicieux »²⁰. Cette allégorie rappelle la méfiance que suppose l'idée même de parole rapportée qui « appelle des pratiques peu reluisantes comme la dénonciation et la délation, ou encore la rumeur²¹ ». L'enjeu de ce rondeau consiste alors à contredire « faux Rapport », à confirmer qu'« en dépit de ses jeux », l'on vit toujours « riche, sain, et joyeux ». Le rondeau précédent fonctionnait déjà comme un véritable démenti adressé « à ses amis, auxquels on rapporta qu'il était prisonnier », et ce, dès le premier vers : « Il n'en est rien de ce qu'on vous révèle. » (p. 300.) Le verbe introducteur *rapporter*, neutre hors contexte, prend ici une connotation péjorative qui le rapproche de verbes comme *divulguer* ou *dénigrer*. Le rondeau acquiert alors une fonction véridictionnelle, dont l'efficacité réside en la répétition du refrain, mais également dans les nombreuses apostrophes à l'impératif adressées aux amis (« Doncques amis l'ennui qu'avez, ôtez-le »), ou aux ennemis :

Et vous causeurs pleins d'envie immortelle,
Qui voudriez bien que la chose fût telle,
Crevez de deuil, de dépit, ou de poison :
Il n'en est rien. (p. 301)

Sans grande surprise, les poèmes amoureux se prêtent volontiers à la mise en place de ce type de conflits, comme dans le rondeau XLVI intitulé « De celui, qui entra de nuit chez s'amie », où s'établit tout un jeu autour du voir et du dire. Si le poète exprime le plaisir que procure la vue du corps de l'amante (« Au point du jour vis son corps amoureux / Entre

20 L'allégorie n'est pas nouvelle. On la trouve encore chez le père de Clément, Jean Marot, dans le trentième rondeau des *Deux Recueils* : « Si Faulx rapport, qui les amans blasonne, / Te vient disant que j'ayme aultre personne, / Tu respondras, Meschant, point ne le croy » (*Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999, p. 78). On pense aussi à Malebouche, personnage allégorique qui se dresse sur le chemin de l'Amant du *Roman de la Rose*.

21 L. Rosier, *Le Discours rapporté en français, op. cit.*, p. 2.

deux draps plus odorants que basme », p. 324), il craint d'être aperçu des « langards dangereux » (p. 323), lointains héritiers des *losangiers* qui peuplent la littérature courtoise. Si le thème de la médisance n'a rien d'original, il devient structurant à l'échelle du recueil. On constate en effet que chacune des trois dernières sections du recueil, rondeaux, ballades et chansons, s'achève sur une pièce qui met en scène à des degrés divers une parole de persécution politique ou amoureuse. Si la dernière chanson (XLII) achève *L'Adolescence clémentine* sur la victoire de Ferme Amour contre Faux Rapport, dans le rondeau parfait, le locuteur principal proclame avec fierté sa liberté contre les dits des faux rapporteurs : « Les Envieux ont dit que de Noé / N'en sortirais : que la mort les emmène ». Mais c'est sans conteste la dernière ballade (XIV) de la section, composée « Contre celle qui fut s'amie », qui donne à voir le traitement le plus éloquent du thème de la médisance et dans laquelle les multiples formes du discours rapporté jouent un rôle stylistique de premier plan.

L'originalité de cette ballade tient en grande partie à la façon dont la parole circule entre plusieurs locuteurs, donnant lieu à des formes variées de discours rapporté. La première strophe compte à elle seule deux occurrences de discours narrativisé et une occurrence de discours direct. Le locuteur principal commence en premier lieu par reprocher à son amante son inconstance, ce dont elle se venge en le dénonçant à un tiers :

Car dès l'heure tint parlement,
 À je ne sais quel papelard,
 Et lui a dit tout bellement,
 « Prenez-le, il a mangé le lard. » (p. 269)

De bouche à oreille, la rumeur se propage. La périphrase « tint parlement » et le substantif « papelard », synonyme d'hypocrite et dérivé du verbe *papeter* (en français moderne *papoter*), en sont les preuves les plus immédiates²². Mais ce sont bientôt « six pendards » et parmi eux

22 À partir des poèmes de Marot, Gilles Roques a proposé une réflexion précieuse sur la fortune du substantif *papelard* et de l'expression *manger le lard*. (« *Papelard, paper*

un « gros paillard » qui accablent le locuteur principal. Enfin, l’envoi explique les vraies raisons de la dénonciation dans une forme originale de discours rapporté où le verbe introducteur tombe sous le coup de la négation. À quelqu’un qui n’aurait pas révélé son inconstance, « Jamais [l’amie] n’eût dit aucunement : / “Prenez-le, il a mangé le lard.” »

Tout au long du poème, les verbes introducteurs de discours direct sont agrémentés d’adverbes qui précisent l’attitude des différents locuteurs et modifient légèrement le sens du refrain. L’emploi de *bellement*, que l’on peut gloser par « doucement, sans bruit », témoigne d’abord de l’hypocrisie et de la sournoiserie de l’amie. Notons que l’adverbe signifie aussi « de belle façon, d’une façon qui convient » et que, dans la mesure où il introduit ici une parole calomnieuse²³, il permet une discrète ironie par antiphrase. Plus explicitement, l’adverbe *hautement*, qui précise le verbe *crier* du vers 23 (« De crier sur moi hautement »), achève la troisième strophe sur une hyperbole qui souligne la persécution collective dont finit par être victime le locuteur principal. Reste que la mise en forme poétique de cette parole nuisible et incontrôlable dans la matrice de la ballade permet en quelque sorte sa réappropriation progressive par le poète, ce dont rend compte la succession des connecteurs au début de chaque strophe : « Un jour », puis « Lors » et enfin « Or » – à comprendre comme synonyme de « maintenant ». La répétition de la parole délatrice permet d’en conjurer l’effet et la forme fixe de résoudre le différend en un système harmonieux. La médisance à demi-mot, murmure dont le terme *papelard* se faisait l’écho, résonne désormais à haute voix en guise de refrain, exhibée mais jugulée, rendue inoffensive. En un sens, la structure grammaticale du discours rapporté, enchâssement d’un

lard, avoir mangé lard [et la chair toute crue] », dans Eva Havu, Mervi Helkkula et Ulla Tuormarla [dir.], *Du côté des langues romanes. Mélanges en l’honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d’Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82). Le verbe *papeter* serait dérivé du verbe d’un radical *-papp*, exprimant le mouvement des lèvres durant la mastication, mais aussi le fait de marmonner (p. 68).

23 Même si l’hypothèse semble séduisante, le jeu de mot entre *bellement* et le substantif homophone *bèlement* est exclu, dans la mesure où ce terme ne se trouve pas dans l’œuvre de Marot. On notera cependant l’emploi du verbe *beller* au v. 227 de *l’Eglogue au roy, sous les noms de Pan et Robin* (Marot, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 272).

discours autre dans un discours premier, est à l'image du triomphe du poète qui cadenasait désormais la parole insaisissable dont il fut la victime. La troisième strophe de la ballade ne dit pas autre chose. Rédigé au présent de l'indicatif, on y voit le poète considérer d'un œil amusé la malice et l'audace de son amie :

Revenge n'en veux, ne demie :
 Mais quand je pense voirement,
 Elle a de l'engin largement,
 D'inventer la science, et l'art
 De crier sur moi hautement :
 « Prenez-le, il a mangé le lard. »

Si le poète assure ne vouloir prendre revanche, Marot est bien celui qui a su « inventer la science et l'art » de sertir la parole persécutrice en poésie, si bien que l'on pourrait sans peine appliquer à cette ballade la conclusion de l'« Épître faite pour le capitaine Raisin, audit seigneur de La Rocque » : « Car deuil caché en déplaisant courage, / Cause trop plus de douleur, et de rage, / Que quand il est par paroles hors mis²⁴ ». En changeant de camp, l'« engin » a changé de sens : la ruse et sa tromperie de la dame sont désormais vaincus par l'intelligence et l'habileté poétique de Marot²⁵.

OBJECTIONS ET CONFIRMATION

Marot ne tire jamais autant profit de ce rapport de force entre différents locuteurs que dans les ballades et rondeaux épидictiques. L'invention d'un énonciateur second avec qui le locuteur principal entre en débat permet d'organiser la progression logique du poème et de soutenir l'intention de l'auteur. Il est vrai que cette utilisation du discours rapporté n'est pas propre aux rondeaux et ballades et se trouve dans d'autres sections du recueil. Dans le cas des prosopopées d'allégories en particulier, il confère plus

²⁴ *Ibid.*, p. 206.

²⁵ Ce sont les deux sens couramment admis du mot : « ruse, capacité à tromper » d'une part et « habileté, talent, adresse » de l'autre.

d'énergie au propos et offre corps et voix aux états d'âme de l'énonciateur sous la forme d'un débat. On songe en particulier à « L'épître du dépourvu à Madame la Duchesse d'Alençon, et de Berry, Sœur unique du Roi »²⁶ (p. 173), qui fonctionne entièrement sur ce principe. Outre Mercure, le poète donne la parole à Crainte, qui s'exprime sous forme de rondeau et à Bon Espoir, dont les encouragements prennent la forme d'une ballade. Par ce phénomène d'insertions lyriques, Marot reprend à son compte la forme médiévale du débat, ou du jeu-parti, mettant en scène la dispute entre deux positions adverses, mais aussi les modes d'écriture des Grands Rhétoriciens, Jean Lemaire de Belges ou Octovien de Saint-Gelais qui, dans *Le Séjour d'honneur* et sur le modèle de la *Consolation philosophique* de Boèce, donne successivement la parole à Raison, Abus, Vaine Espérance²⁷. La troisième strophe du rondeau VIII se donne à voir comme un souvenir de ce type de crise intime, puisque la « jeune dame, qui a vieil mari » subit, avant de les repousser, les reproches de Honte : « Honte me dit : "Cesse, ma fille, cesse, / Garde-t'en bien, à honneur prends égard." » (p. 284.)

Cependant, comme le remarquait déjà Jean Vignes dans une profitable étude²⁸, les constructions dialogiques jouent un rôle profondément structurant dans les rondeaux et les ballades. Cette pratique fait écho à ce qu'on a pu appeler ailleurs une « énonciation polyphonique du doute²⁹ », à ceci près que l'auteur a recours au discours rapporté pour représenter un débat contradictoire qui met en jeu l'existence même

26 Pour une étude approfondie de cette épître, on renverra à l'article de Mary McKinley, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.

27 Pour des explications complémentaires sur ce phénomène, particulièrement perceptible au Moyen Âge et chez Guillaume de Machaut, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Un engin si subtil ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 24-49.

28 « Enfin la critique a souvent souligné le caractère essentiellement dialogique de la poésie de Marot. Ce caractère joue un rôle structurant dans quelques rondeaux. Plusieurs fois le locuteur principal imagine dans la strophe centrale une objection à laquelle il répond. » (Jean Vignes, « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz [dir.], *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 179.)

29 Éliane Kotler, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 88.

du poème³⁰. Le rondeau XLVII, « Du content en amours », repose tout entier sur ce principe et spécifiquement la deuxième strophe, qui est animée d'un mouvement de contestation puis de réfutation. Il fait ainsi entendre au discours direct la voix d'Hélène qui s'offre au locuteur, mais dont les avances sont repoussées :

Et fusse Hélène au gracieux maintien,
 Qui me vint dire : « Ami, fais mon cœur tien »,
 Je répondrais : « Point ne serai muable :
 Là me tiendrai. » (p. 324)

La mise en forme de ce bref dialogue au cœur d'une tournure hypothétique où le discours direct couronne chacune des deux propositions rend encore plus frappante la confrontation des voix, par laquelle triomphe la résolution du locuteur. La réitération du refrain devient alors l'image même de la constance amoureuse, à laquelle nous ramène aussi l'antithèse entre « muable » et « tiendrai ». Les poèmes de louange, en particulier amoureux, usent volontiers de ce type de constructions dialogiques par prosopopée ou « *fictio personae*³¹ ». Ainsi du tercet du rondeau X :

Et s'on me dit, qu'il faut que je choisisse
 De par-deçà dame, qui m'égouisse,
 Je ne saurais me tenir de parler
 Tout au rebours. (p. 286)

30 Ce type de constructions évoque également le souvenir de formes médiévales comme la ballade dialoguée. Pour plus de détails, on renverra à l'article d'Omer Jodogne, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederkandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.

31 C'est en ces termes que Quintilien définit la prosopopée (Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, 29-37, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978, p. 177-180). Antoine Fouquelin affirme quant à lui : « Prosopopée ou Sermocination, est une figure de sentence, par laquelle nous de notre voix et action, contrefaisons, et représentons la voix et le personnage d'autrui. » (Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 380.)

Au discours indirect répond une sorte de discours narrativisé dans lequel la locution adverbiale au rentrement (« tout au rebours ») n'exprime plus la volonté contrariée du locuteur, comme dans le premier quintil, mais l'objection balayée. La dernière strophe, rédigée cette fois au discours direct, développe plus amplement ses arguments : « Si réponds franc : "J'ai dame sans nul vice..." » (p. 286). D'une dame à l'autre, Marot diversifie ce procédé. Dans le rondeau XXII, « à la louange de Madame la Duchesse d'Alençon, sœur unique du roi », le discours rapporté épouse parfaitement la progression logique du poème et participe pleinement à son efficacité argumentative, à tel point qu'on pourrait restituer sans trop de difficulté une construction rhétorique *a minima*. Les deux premières strophes s'apparentent à une sorte de narration, quand les trois premiers vers de la dernière sont l'occasion d'une brève réfutation :

92

On pourrait dire : « Il l'estime sans cesse,
Parce que c'est sa dame, et sa princesse. »
Mais on sait bien, si je dis vrai, ou non.
Bref, il ne fut en louable renom
Depuis mille ans une telle duchesse,
Sans rien blâmer. (p. 300)

La médisance n'est jamais loin, elle se devine dès le premier vers avec emploi du pronom indéfini. Elle est cependant conjurée, balayée par une connivence d'un autre ordre, fondée sur la reconnaissance mutuelle : « Mais on sait bien, si je dis vrai, ou non ». Les trois derniers vers prennent alors la forme d'une péroraison, amorcée par l'adjectif *bref* qui résume le propos, clôt le débat et amplifie l'éloge par une hyperbole : « Bref, il ne fut en louable renom / Depuis mille ans une telle duchesse ». On voit comment le discours rapporté, et en particulier le discours direct, permet au sens du poème de s'élaborer de façon presque dialectique³².

32 Guillaume Berthon avait déjà rapproché la mise en place de ce type d'objections de l'emploi de questions oratoires ou d'apostrophes à même de donner plus de vivacité au discours et qui constituaient dans les écoles un exercice de rhétorique courant (G. Berthon et V. D. Le Flanchec, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine », op. cit., p. 197*).

L'éloge de la reine est ainsi rendu plus légitime, dans la mesure où le poète a su considérer avant de l'éviter, l'écueil de la flatterie.

Si la forme du rondeau se plie volontiers à ces manipulations énonciatives, Marot applique le même procédé à certaines ballades. Il exploite pleinement la tripartition strophique de la forme, qui se présente comme un véritable « enchaînement logique³³ ». Considérons pour terminer cette étude, l'exemple de la ballade V adressée à la même Marguerite de Valois. La première strophe insiste sur la situation précaire de l'énonciateur « dépourvu ». Le discours direct, qui occupe les deux derniers vers et donc le refrain, marque un mouvement de révolte contre cette situation : « Mais je répons (comme fâché) / "D'être assis je n'ai plus d'envie : / Il n'est que d'être bien couché" » (p. 249-250). Dans la deuxième strophe, le poète se défend d'être mis au rang des courtisans, mais imagine au discours direct la joie qui serait la sienne s'il parvenait à être couché sur le registre de la duchesse. Dans la troisième enfin, le locuteur principal prend en charge les discours d'autrui sous forme d'avis contradictoires :

L'un soutient contre cinq ou six
 Qu'être accoudé, c'est musardie.
 L'autre, qu'il n'est que d'être assis
 Pour bien tenir chère hardie.
 L'autre dit que c'est mélodie
 D'un homme debout bien fiché :
 Mais quelque chose que l'on die,
 Il n'est que d'être bien couché³⁴. (p. 250)

Cette strophe compte à elle seule trois verbes de déclaration (dont deux fois le verbe *dire*) et trois propositions subordonnées complétives rapportant les discours d'énonciateurs fictifs. Le nombre des voix discordantes, augmenté par le fait que le premier locuteur « soutient » déjà « contre cinq ou six » contradicteurs, confine à la cacophonie.

33 H. Heger, « La ballade et le chant royal », art. cit., p. 62.

34 Cette multiplication du discours rapporté apparaît également dans l'épître V, mais dans une perspective nettement moins argumentative (p. 195).

À l'auteur alors de réduire au silence ces mauvaises raisons par sa créativité poétique. La multiplication des discours indirects contribue en effet au désir de construire une relation privilégiée avec sa destinataire à travers l'humour. En inventant de fausses contradictions qu'il va surmonter – les énoncés ici rapportés n'ont d'intérêt que par le plaisir que procurent les jeux de mot autour de la syllepse du participe passé « couché » –, Marot prouve son ingéniosité poétique, rendant ainsi plus légitime encore sa demande de protection. L'envoi apparaît désormais comme la conséquence d'une démonstration imparable et qui confine à la pointe épigrammatique :

94

Princesse de vertu remplie,
 Dire puis (comme j'ai touché)
 Si promesse m'est accomplie :
 « Il n'est que d'être bien couché ». (p. 250)

La requête est appuyée par un subtil jeu de tiroirs verbaux dans la construction hypothétique. Le verbe modal de la proposition principale (« dire puis ») est ici conjugué au présent de l'indicatif et non au futur, comme on pourrait s'y attendre. En annulant « l'écart temporel entre la réalisation de la conséquence et celle de la condition de l'hypothèse³⁵ », le présent de l'indicatif évacue le potentiel et donne l'impression que le vœu de l'auteur est d'ores et déjà réalisé. Mais de manière plus spectaculaire, Marot a recours dans cette strophe à une forme singulière de discours rapporté, l'autocitation³⁶, par où s'exprime toute sa force de conviction. Ce procédé correspond à ce que relevait déjà Daniel Poirion dans le rondeau chez Guillaume de Machaut, à savoir l'effort pour rattacher « le *conséquent* à l'*antécédent* » par l'utilisation d'un lien causal³⁷. De fait, l'on retrouve très fréquemment chez Marot des conjonctions causales

35 Bernard Combettes et Simone Monsonogo, « Un moment la constitution du système de l'hypothèse en français : la période XIV^e-XVI^e siècle », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 228. Voir également Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 252.

36 Ce phénomène a été bien analysé par Sophie Marnette (« Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40).

37 Daniel Poirion cite en particulier ces deux vers : « Puisque de vous n'aueray jamais miex. / Partués moy à l'ouvir de vos yex » (*Le Poète et le prince*, op. cit., p. 320).

associés à des phénomènes d'autocitation pour introduire le refrain. Ainsi dans la deuxième strophe du rondeau VII, adressé « à un poète ignorant » : « Il n'a cervelle ne cerveau : / *C'est pourquoi*, si haut crier j'ose : / "Qu'on mène au champ ce coquardeau." » (p. 283), dans le rondeau X : « *Si répons franc* : "J'ai dame sans nul vice..." » (p. 286), mais également dans la chanson XXVII, munie d'un refrain : « *C'est la cause pourquoi* je chante, / "D'amours me va tout au rebours, / Tout au rebours me va d'amours" » (p. 370 ; nous soulignons à chaque fois). Suivant cette idée, on pourrait alors considérer l'autocitation comme une modalisation à part entière, par laquelle le locuteur « met en scène sa propre énonciation³⁸ » pour mieux s'assurer de l'efficacité de sa requête, un authentique acte de langage.

L'usage du discours rapporté dans les ballades et les rondeaux de *L'Adolescence clémentine* doit être compris au regard de la principale exigence de ces deux formes fixes, la présence d'un refrain. Il permet d'éviter la monotonie amenée par le retour d'un même vers en faisant circuler la parole d'un locuteur à l'autre. Marot définit par là des rapports consensuels ou conflictuels grâce auxquels se construit le sens des poèmes et s'affirme la voix singulière de l'auteur. Tout particulièrement, la place prise par le discours rapporté dans les poèmes les plus argumentatifs montre comment Marot, en bonne rhétorique, désamorce, détourne et contredit avec virtuosité des voix contestataires pour valoriser la sienne. Utilisé avec mesure afin de préserver la variété des deux sections de ballades et de rondeaux, le discours rapporté constitue donc un fait de langue original sous la plume de Marot. Son usage inventif et ludique est bien l'un des moyens du plaisir d'écriture et de lecture, laissant observer au cœur de ces formes à contraintes, la naissance d'une écriture plus personnelle et familière.

38 S. Marnette, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », art. cit., p. 31.

Paul Scarron
Le Roman comique

« LE LECTEUR DISCRET EST,
POSSIBLE, EN PEINE DE SAVOIR » :
LA MISE EN INTRIGUE DANS *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie Bénard

Scarron « aime le romanesque mais n'est pas dupe de ses procédés¹ », écrit Bernard Tocanne au sujet de l'auteur du *Roman comique*. Nombreux sont les travaux qui ont souligné le paradoxe d'une œuvre qui recourt au romanesque traditionnel, présent dans le roman héroïque, tout en déjouant les conventions, par de multiples interventions d'auteur dans la trame narrative. D'après Joan DeJean, le but premier du *Roman comique* est de dévoiler les rouages et les artifices des romans traditionnels, la matière romanesque ne servant que de prétexte². Pourtant, l'idée selon laquelle l'arsenal romanesque ne serait que le moyen d'accéder à la mise au jour des procédés des romans traditionnels, au profit de laquelle il tendrait à s'effacer, nous paraît infirmée par la place accordée aux intrigues (l'histoire du Destin et de l'Étoile, mais aussi celles de la Caverne et d'Angélique, ainsi que les histoires intercalées) et par le soin apporté aux « préparations »³. Ces amorces narratives ont d'ailleurs stimulé des anticipations du dénouement, formulées aussi bien par les auteurs des diverses suites et fins du roman, parues aux XVII^e et XVIII^e siècles, que par des chercheurs, comme Robert Garapon et Jean Serroy⁴. Néanmoins,

- 1 Bernard Tocanne, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », dans Noémie Hepp, Robert Mauzi et Claude Pichois (dir.), *Mélanges de littérature française offerts à Monsieur René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 142.
- 2 Joan DeJean, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of a the novel, a Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, 1977, p. 82 et 94.
- 3 Robert Garapon, « Les préparations dans *Le Roman comique* de Scarron », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Mans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-18.
- 4 *Ibid.* ; Jean Serroy, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981, p. 492-500. Voir aussi Guiomar Hautcœur, « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, p. 226 : « Le lecteur reconnaît là un lieu commun de l'écriture romanesque [il s'agit de l'identité secrète du héros] et s'en amuse, mais cela ne l'empêche pas d'être alléché. Il attend les

si l'ironie ne neutralise pas les effets induits par la mise en intrigue, qui consiste à sélectionner et à agencer les événements en vue de produire une tension narrative⁵, elle vient les perturber⁶.

Il s'agit donc d'examiner ce que la nature paradoxale du *Roman comique* fait à la tension narrative et à la mise en intrigue. Pour mener cette étude, nous nous appuyons sur les outils fournis par Raphaël Baroni dans son importante étude sur la tension narrative, qui insiste sur les traits textuels de la mise en intrigue, ainsi que sur ses dimensions affective (la production de suspense ou de curiosité⁷) et cognitive (la production d'anticipations, sous forme de pronostics ou de diagnostics⁸).

100

Nous voudrions montrer qu'une des originalités du *Roman comique*, outre qu'il accomplit le « travail de mise en intrigue⁹ », tout en l'exhibant, consiste à mettre en intrigue la narration elle-même. Cette particularité de l'écriture scarronienne décuple l'effet d'attente, suscitée, dès lors, à la fois par l'action narrée et par l'acte narratif.

confidences du Destin et, au-delà, un dénouement nourri de reconnaissances romanesques ». Le lecteur en proie à cette attente impatiente est, au contraire, piégé par l'auteur, selon Joan DeJean (*Scarron's « Roman comique »*, *op. cit.*, p. 91).

- 5 Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 128.
- 6 « *Le Roman comique* se définit donc moins comme un “anti-roman” que comme un “roman ironique” qui ne condamne pas les procédés du roman, mais les révèle au grand jour afin d'en montrer les artifices » (Françoise Poulet, *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVII^e siècle [1623-1666]*, thèse, dir. Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, université de Poitiers, 2012, p. 552). Françoise Poulet emprunte l'expression « roman ironique » à Jean-Pierre Landry (« *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans Annie Rivara et Guy Lavorel [dir.], *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 78).
- 7 La troisième modalité de la tension narrative est la surprise ; elle se différencie des deux premières car c'est une émotion ponctuelle qui « n'est pas en mesure de configurer une intrigue » (R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 296). Dans le cadre de cet article, nous nous bornons à étudier la curiosité et le suspense.
- 8 Le diagnostic est l'« anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète. », le pronostic, l'« anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémises. » (*Ibid.*, p. 110.)
- 9 *Ibid.*, p. 128.

Le début du *Roman comique*, *in medias res*, est propre à éveiller la curiosité. Celle-ci résulte d'une « représentation provisoirement obscure¹⁰ » de la situation narrative : le lecteur, momentanément privé des éléments qui lui permettraient de comprendre l'action, éprouve le désir de savoir ce qui s'est passé. Le cadre de l'action est, en effet, partiellement déterminé (seul le lieu, Le Mans, est clairement indiqué), les trois comédiens ne sont désignés que par leur nom de scène, et le lecteur ignore pourquoi ils sont là et quel est leur but¹¹. De surcroît, quatre éléments témoignent d'un « obscurcissement stratégique¹² » de la situation narrative : le contraste entre la bonne mine du Destin et son vêtement misérable, le grand emplâtre qui couvre son visage, sa tenue hétéroclite et informe, enfin, l'effectif réduit de la troupe. Comme on le voit aux chapitres I, 3-5, qui précisent notamment la fonction de l'emplâtre, les deux premiers éléments contribuent à nouer l'intrigue principale¹³. Les deux autres orientent le lecteur vers l'hypothèse d'un départ précipité¹⁴. Cette intrigue secondaire, sans lien avec la

10 *Ibid.*, p. 111.

11 Ces questions renvoient au schème interactif, élaboré par Bertrand Gervais, et qui représente de manière conceptuelle l'ensemble des éléments nécessaires à l'identification d'une action (*ibid.*, p. 212-217). Les travaux de Bertrand Gervais portent sur ce qu'il appelle l'endo-narratif : « l'endo-narratif, défini comme en deçà narratif, est cette frange théorique étroite qui permet de rendre compte des processus d'identification des actions représentées, avant leur intégration à une narration » (B. Gervais, « Lecture de récits et compréhension de l'action, *Vox poetica*, dossier « Passion et narration », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>, mis en ligne le 10 novembre 2005, consulté le 21 septembre 2018).

12 R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 124.

13 On peut hésiter concernant la délimitation de la « phase de nouement ». L'interrogation portant sur l'identité mystérieuse du Destin est explicite au chapitre I, 5, à travers le propos de la Rancune : « il ne découvre point qui il est, ni d'où il est » (Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, p. 48, notre édition de référence). Mais la bonne mine du comédien (soulignée, de nouveau, au chapitre I, 3, p. 43), qui, conformément à l'idéologie aristocratique, trahit sa véritable condition, suffit à susciter la formulation d'un diagnostic, d'autant que le déguisement, thème de prédilection du roman sentimental et héroïque et de la tragi-comédie, est inséparable de cette conviction profonde.

14 La caractérisation positive du Destin élimine l'hypothèse de la folie ou celle de l'infraction déléguée aux bienséances, qu'aurait pu susciter l'extravagance du vêtement.

précédente¹⁵, est dénouée rapidement, dans le deuxième chapitre: les comédiens ont quitté Tours, en toute hâte, après l'accident provoqué par leur portier¹⁶. Tout est fait pour que le lecteur s'interroge au sujet du vêtement porté par le Destin. Outre son aspect composite et inachevé, et sa dimension carnavalesque¹⁷, l'habit est désigné comme inapproprié par les deux groupes prépositionnels introduits par *au lieu de* et par l'adverbe mis au comparatif, « plus régulièrement », qui s'applique à la Rancune. Mais la curiosité que provoque cette bizarrerie n'est pas celle qui, fondée sur l'incertitude et sur le désir de déchiffrer l'énigme, est rattachée à la tension narrative, mais celle qui naît d'un sentiment de supériorité et d'une fascination à l'égard de l'autre, que l'on ne veut surtout pas connaître. Ainsi, l'excentricité n'est pas interprétée comme une énigme à élucider, mais comme un marqueur du statut de comédien, perçu comme une « *différence* sociale¹⁸ ». Le lecteur est amené à porter sur les comédiens le même regard, ignorant et condescendant, que celui des bourgeois du Mans, qui forment un attroupement autour de la charrette et qui se moquent du nom de scène de la Caverne¹⁹. En effet, les nouveaux venus sont décrits à travers une focalisation externe qui correspond au point de vue des bourgeois. Le changement de point de vue – le récit paraît d'abord pris en charge par une instance hétérodiégétique, à la manière du récit encadrant dans les romans héroïques, dont les *incipit* sont ici parodiés – pousse le lecteur à s'identifier à cette bourgeoisie infatuée et, partant, à ignorer la « textualisation énigmatique de la situation²⁰ ». Il est significatif, à cet égard, que la question posée par la Rappinière, au début du chapitre I, 2, qui permet d'éclairer ce qui s'est passé à Tours, ne porte pas sur l'accoutrement du comédien, mais sur l'effectif réduit de la troupe (p. 40). Le lecteur est donc invité à relire ce

15 Si ce n'est par la présence de Saldagne, aperçu fugitivement dans la foule. Mais la fuite des comédiens n'est pas due à cet événement.

16 La version du portier sera donnée au chapitre I, 12.

17 On observe à la fois une inversion du haut et du bas (les jarrettières composant le « turban ») et un mélange du noble et de l'ignoble (les brodequins à l'antique souillés par la boue).

18 Alex Bellemare, *La Poétique du rire dans « Le Roman comique » de Scarron*, mémoire sous la dir. d'Antoine Soare, université de Montréal, 2012, p. 50.

19 Sur ce rire de supériorité des bourgeois à l'égard des comédiens, voir *ibid.*, p. 50-51.

20 R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 219.

qu'il avait pris pour une pure gageure – la description de ce qui apparaît proprement irréprésentable, parce que radicalement autre –, comme le lieu où se noue l'intrigue. D'emblée, Scarron consacre le triomphe des comédiens sur les bourgeois, confondus par la réplique ironique du Destin, mais aussi sur le lecteur, aveuglé par ses préjugés et piégé par le narrateur-auteur²¹. Leçon d'humilité qui s'appuie sur une mise en intrigue par la curiosité, dissimulée par la focalisation externe.

À plusieurs reprises, le narrateur-auteur attire l'attention sur l'emplâtre, qui concourt à nouer l'intrigue relative au Destin. Si son rôle pouvait échapper au lecteur, à la première mention²², il devient évident à la deuxième, d'autant que le texte insiste sur la taille de l'emplâtre, suffisante pour dissimuler un visage²³. L'hypothèse est confirmée dans le chapitre I, 3, puisqu'on découvre, à la faveur de la mêlée dans laquelle est pris le comédien, que l'emplâtre servait de masque. Cette précaution indique que le protagoniste se sent menacé et l'on voit se dessiner un conflit. Ainsi, outre de la curiosité (que s'est-il passé?), la situation décrite génère du suspense²⁴ : que va-t-il se passer ? Cette question se précise au chapitre I, 4 puisque, suivant un procédé narratif qui permet de camoufler la mise en intrigue, l'interrogation du lecteur sur l'emplâtre est exprimée par un personnage²⁵ :

La Rappinière demanda au Destin pourquoi il se déguisait le visage d'un emplâtre. Il lui dit qu'il en avait sujet et que, se voyant travesti

21 Nous empruntons ce mot composé à différents travaux sur *Le Roman comique*, parce qu'il permet de rendre compte de la difficulté qu'il y a à distinguer les deux instances dans l'œuvre.

22 On peut se demander si l'emplâtre est perçu, dès la première occurrence, comme un indice de la tension narrative. Le lecteur, familier des intrigues romanesques, identifie immédiatement le masque, introduisant le thème de l'identité, mais le mélange disparate dans lequel il s'insère (brodequins, jarretières, bonnet, etc.) tend à diminuer son caractère énigmatique.

23 « [U]n grand emplâtre sur le visage, qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue » (p. 38), « [l]'emplâtre qui lui couvrait la moitié du visage » (p. 41).

24 Le suspense est fondé sur une incertitude portant sur ce qui va se passer. Il est « créé par un événement initial ayant la potentialité de conduire à un résultat important (bon ou mauvais) pour un ou plusieurs protagonistes principaux et il ne requerrait par conséquent aucune forme d'obscurité mais, au contraire, un certain respect de la chronologie » (R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 108).

25 Voir ci-dessous, note 30.

par accident, il avait voulu ôter aussi la connaissance de son visage à quelques ennemis qu'il avait. (p. 45)

La résolution partielle de l'incertitude liée à la curiosité (la fonction de l'emplâtre) permet de préciser la question relative au suspense : le Destin va-t-il échapper à ses poursuivants ? Curiosité et suspense coexistent ici. Par ailleurs, l'emplâtre revêt une double signification métatextuelle : d'une part, comme l'a souligné Ingrid Gagnon, il a une fonction programmatique, qui renvoie à la trame narrative, fondée sur le thème de l'identité²⁶, de l'autre, il donne à voir le fonctionnement de la mise en intrigue par la curiosité, autrement dit la dissimulation d'une partie des informations de manière à rendre la représentation énigmatique. Le thème du caché/montré est, de surcroît, omniprésent dans *Le Roman comique*, à commencer par la première nouvelle, l'« Histoire de l'amante invisible », où la curiosité est le moteur des actions du héros²⁷.

104

Un autre épisode thématise la mise en intrigue : l'attaque du Pont-Neuf. Elle est mentionnée pour la première fois au chapitre I, 5. Dans le but de dénigrer le Destin, la Rancune raconte à la Rappinière l'événement, qui est censé illustrer à la fois l'ingratitude du jeune comédien et son propre héroïsme :

Tel que je suis, je lui ai sauvé la vie dans Paris, aux dépens de deux bons coups d'épée ; et il en a été si méconnaissant, qu'au lieu de me suivre quand on me porta à quatre chez un chirurgien, il passa la nuit à chercher dans les boues je ne sais quel bijou de diamants qui n'était peut-être que d'Alençon, et qu'il disait que ceux qui nous attaquent lui avaient pris. La Rappinière demanda à la Rancune comment ce malheur-là lui était arrivé. Ce fut le jour des Rois, sur le Pont-Neuf,

26 Ingrid Gagnon, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 194.

27 Donnant à voir l'activité même du lecteur (et l'influençant), dom Carlos élabore, durant la phase d'attente, des diagnostics concernant l'identité de la dame inconnue : « il fut un grand quart d'heure à faire divers jugements sur une aventure si extraordinaire. Il savait bien qu'il y avait plusieurs princesses et dames de condition dans Naples, mais il savait bien aussi qu'il y avait force courtisanes affamées, fort âpres après les étrangers, grandes friponnes et d'autant plus dangereuses qu'elles étaient belles. » (p. 64.)

répondit la Rancune. Ces dernières paroles troublèrent extrêmement la Rappinière et son valet Doguin ; ils pâlirent et rougirent l'un et l'autre ; et la Rappinière changea de discours si vite et avec un si grand désordre d'esprit que la Rancune s'en étonna. (p. 48-49)

L'étonnement de la Rancune reflète celui du lecteur. L'événement est présenté de manière incomplète, à travers le point de vue limité d'un des protagonistes. L'identité des agresseurs et la valeur de l'objet volé (son « importance », mais aussi, au sens propre, son « prix », même si la Rancune lui dénie précisément toute valeur en tant que bien marchand) sont occultées. La confusion de la Rappinière et de Doguin montre qu'ils en savent plus que la Rancune et que le lecteur. Ces indices, qui excitent la curiosité du personnage et celle du lecteur, portent ce dernier à produire un diagnostic : le maître et le valet sont impliqués dans l'attaque. Or plusieurs éléments concourent à diminuer l'effet de curiosité, laissant peu de doute au sujet de la culpabilité des deux hommes. D'abord, l'onomastique : les noms du lieutenant de prévôt et de son complice évoquent, pour l'un le vol (*rapine*) et le crime (*rapin*), pour l'autre, un animal ou un individu agressif (*dogue*). Ensuite, le portrait qui est fait de l'officier dans les chapitres I, 2-4²⁸. Son avarice, sa vanité et sa jalousie le rendent ridicule, mais un aspect plus sombre du personnage transparait, à travers l'expédient qu'il trouve pour remplacer les costumes des comédiens, et qui prouve qu'il s'est fait une habitude de la malhonnêteté et du vol²⁹. La curiosité est neutralisée, mais elle se transforme en suspense : on ne se demande plus qui sont les malfaiteurs du Pont-Neuf, mais comment leur culpabilité sera révélée, s'ils seront punis,

28 Le titre de chapitre « Quel homme était le sieur de la Rappinière » (p. 39) fait écho, pour le lecteur moderne, à la première scène du *Festin de Pierre*, où Sganarelle fait le portrait de son maître, ce qui renforce l'image négative qui est donnée de la Rappinière : « tu ne sais pas encore, crois-moi, quel homme c'est Don Juan [...] tu vois en Don Juan mon maître le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté » (Molière, *Don Juan, ou Le Festin de Pierre*, I, 1). Le repentir de Doguin mourant contribue à rapprocher ce dernier de Sganarelle, tous deux serviteurs, malgré eux, de maîtres scélérats.

29 « [L]e diable de la Rappinière, qui s'avisait toujours de quelque malice, dit qu'il ne fallait point d'autres habits que ceux de deux jeunes hommes de la ville qui jouaient une partie dans le tripot » (p. 40).

et comment la boîte de diamants sera restituée au Destin. La confession que Doguin fait au comédien avant de mourir (I, 6) constitue donc une étape importante avant le dénouement, qui n'a lieu qu'au chapitre II, 15, grâce à l'intervention du seul personnage ayant autorité sur le lieutenant de prévôt, la Garouffière. Par ailleurs, le narrateur-auteur adopte une attitude ambivalente à l'égard de la stratégie de mise en intrigue. D'un côté, il s'efforce de la rendre le moins visible possible, en atténuant la « mise à distance », qui lui est inhérente³⁰. En représentant l'épisode à travers le point de vue de la Rancune, le narrateur-auteur laisse penser que l'incomplétude du texte n'est pas le fait d'un créateur stratège, mais de l'ignorance du personnage. De l'autre, il refuse de se montrer dupe d'un tel artifice. Le trouble manifesté par la Rappinière montre qu'il n'interroge pas la Rancune de manière désintéressée :

La Rappinière lui fit cent questions sur la comédie, et, de fil en aiguille (il me semble que ce proverbe est ici fort bien appliqué), lui demanda depuis quand ils avaient le Destin dans leur troupe et ajouta qu'il était excellent comédien. (p. 48)

Loin de progresser au hasard, « de fil en aiguille »³¹, le dialogue doit conduire, en suivant des détours (« cent questions »), au Destin, en qui la Rappinière a reconnu une de ses anciennes victimes. Il n'y a pas de mise en intrigue ici, mais l'enchaînement des questions est, comme la séquence narrative, organisé en fonction d'une intention précise³². De plus, la Rappinière et le narrateur-auteur s'efforcent tous deux de dissimuler leurs stratégies, destinées, pour le premier, à obtenir des renseignements sur le Destin et, pour le second, à produire une

30 C'est ce que Raphaël Baroni appelle l'« effet secondaire » de la mise en intrigue par la curiosité : « Dans la tension liée à la curiosité, le discours narratif semble au contraire devoir exhiber continuellement son insuffisance, son artificialité, son caractère provisoirement lacunaire, et cela a pour conséquence [...] de produire parfois une "mise à distance" de la représentation. ». Il ajoute : « quand les questions que l'interprète est encouragé à se poser préoccupent également le protagoniste du récit [...], l'effet de mise à distance est réduit d'autant » (R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 257-258 et 263).

31 Le commentaire entre parenthèses ne fournit-il pas la solution de l'énigme, en attirant l'attention sur le calembour avec « tire-laine » ?

32 Voir R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 63-64.

tension narrative. Ainsi le créateur d'intrigues est-il comparable à l'un des personnages les plus vils du roman, fertile en faux-semblants, qui n'abusent pas, toutefois, l'observateur avisé (le Destin, la Garouffière et le lecteur). Le Pont-Neuf, lieu par excellence de l'intrigue – où se croisent coupe-bourse, demoiselles, entremetteurs et porteurs de poulets³³ – et du spectacle – mêlant farceurs, bateleurs, opérateurs, etc. –, paraît emblématique de cette « intrigue au second degré » que pratique Scarron, à savoir cette intrigue qui se noue, en affichant la façon dont elle s'élabore³⁴. Ajoutons que l'attaque a lieu le jour des Rois, qui correspond à l'ouverture du carnaval, ce qui place l'épisode sous le signe du travestissement – travestissement de l'identité, sur le plan de la diégèse, travestissement de la représentation de l'action, sur le plan de la mise en intrigue. Cette ambivalence est également présente dans le titre du chapitre : « Qui ne contient pas grand-chose ». C'est le premier titre métatextuel. Le narrateur-auteur noue une intrigue secondaire, mais, de manière inattendue, il décourage le lecteur de lire l'endroit même où la tension narrative se met en place. Soit ce titre est lu comme une antiphrase : il s'agit de rendre la mise en intrigue plus discrète, sans rien diminuer de son efficacité. La remise en cause de l'esthétique des romans héroïques interdit, en effet, d'exhiber l'efficacité de l'intrigue. Soit il est lu de manière littérale et jette le discrédit sur la mise en intrigue et sur le roman héroïque en général : « Ne prenez pas la peine de lire », nous dit Scarron. Pris au sens littéral, le titre pourrait aussi renvoyer au caractère volontairement lacunaire du récit et décrirait alors le travail même de mise en intrigue. Aussi bien, le sens équivoque de l'expression est la caractéristique de ces « intertitres métatextuels bouffons³⁵ » qui traitent

33 Berthod, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, Vve G. Loyson et J.-B. Loyson, 1652, p. 3.

34 Nous nous inspirons de l'expression utilisée par Françoise Poulet pour parler du romanesque dans *Le Roman comique*, elle-même imitée de la formule de Gérard Genette : un « romanesque au second degré », à savoir « un romanesque qui, tout en reprenant les éléments et les passages obligés de cette tonalité, affiche toujours en même temps ses limites et rit de lui-même, dans un mouvement d'autodérision » (F. Poulet, *L'Extravagance*, op. cit., p. 813).

35 Olivier Leplatre, « Un titre, à l'origine : "Le Roman comique" (Scarron) », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au ^{xx} siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 108.

avec désinvolture l'acte d'écrire et sa réception. Dès lors, la question que le lecteur se pose n'est pas seulement : comment la Rappinière va-t-il être confondu et puni ?, mais aussi : le narrateur-auteur apportera-t-il une réponse à cette interrogation, comme l'exige le pacte de réception associé au récit d'intrigue traditionnel³⁶ ?

LA NARRATION MISE EN INTRIGUE

L'incertitude au sujet de la complétude du récit naît dès la fin du premier chapitre, lorsque le récit, à peine entamé, s'interrompt de manière inattendue :

108

Il [le charretier] accepta l'offre qu'elle [la maîtresse du tripot] lui fit, et, cependant que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre. (p. 39)

La division en chapitres est une stratégie efficace pour susciter une interrogation et un vif désir de la résoudre. Le passage illustre une des manières relevées par Wolfgang Iser pour intensifier le processus : introduire de façon abrupte un nouveau personnage³⁷. Ici, l'incertitude est accrue par la confusion du plan de l'action narrée et de celui de la narration, normalement distincts. Dans un article où elle s'attache à répertorier les *topoi* identifiables dans les interventions d'auteur du *Roman comique*³⁸, Gabrielle Verdier commente ainsi le mélange des plans :

36 Suivant le schéma narratif canonique, le dénouement d'une séquence textuelle structurée par la tension narrative doit être complet, c'est-à-dire résoudre toutes les questions soulevées. Sur ce point, voir R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 98 et 227. Cette exigence permet de distinguer les « incertitudes provisoires » du récit à intrigue traditionnelle et les « incertitudes radicales », caractéristiques des récits d'avant-garde, où l'acte narratif demeure incomplet (*id.*, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002, p. 105-127).

37 « Le lecteur se demande ainsi quel est le lien entre les récits qu'il a déjà lus et ces nouvelles situations imprévues. » (Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976, p. 333 ; cité dans R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 98.)

38 Les interventions d'auteur, en raison de leur récurrence et bien que ne renvoyant pas au contenu de la diégèse, sont envisagées comme des *topoi* (Gabrielle Verdier,

Le brouillage temporel produit par l'ambivalence du « cependant » et du « ses », qui semblent renvoyer aussi bien au « charretier » qu'à « l'auteur », détourne de manière inattendue une intervention de régie, introduisant « l'auteur » au niveau diégétique de ses personnages. Ce brouillage a pour effet de dissocier « le narrateur » de l'histoire de son « auteur », qui au début de ce premier chapitre semblaient former un seul actant³⁹.

En intégrant « l'auteur » en tant que personnage, tout en lui conservant la mainmise sur la structuration de la matière romanesque, le narrateur (provisoirement dissocié de l'auteur) brouille la représentation de l'action, comme en témoignent l'ambiguïté du référent du déterminant possessif et l'énallage de personne⁴⁰ (du *je* à « l'auteur », qui paraît alors distinct du narrateur). De plus, le glissement de la focalisation externe à la focalisation interne (« se mit à songer ») rend la situation décrite encore plus obscure, puisqu'il tend à fusionner « l'auteur » et le narrateur. Cette représentation énigmatique suscite une perplexité que l'on peut formuler de deux manières.

- Qui raconte les événements? Les identités de l'instance narratrice, dans ce chapitre liminaire, sont inextricablement mêlées: le narrateur hétérodiégétique et omniscient; le narrateur intradiégétique, adoptant le point de vue externe du témoin; le *je* qui commente l'analogie entre la Rancune et une grosse tortue⁴¹, assimilable à l'auteur, préoccupé de son style; enfin « l'auteur », à la fois créateur de la fiction et personnage.
- Que va-t-il advenir du point de vue de la narration? L'incertitude de l'auteur-personnage sur ce qu'il va dire est résolue au chapitre suivant,

« Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans Jean Macary [dir.], *Colloque de la SATOR à Fordham, Paris/Seattle/Tübingen*, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991, p. 90-91).

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ Voir F. Poulet, *L'Extravagance*, *op. cit.*, p. 544.

⁴¹ « Il portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse tortue qui marchait sur les jambes de derrière. Quelque critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité. » (p. 38.)

mais l'incompétence et le manque de probité du *je* – qui n'explique la pertinence du comparant associé à la Rancune que par sa seule autorité, d'une manière à convaincre de sa non-pertinence⁴² – et la désinvolture de « l'auteur », peu soucieux de la composition de son œuvre et de sa réception, amènent le lecteur à s'interroger sur la fiabilité de celui qui raconte. Si le lecteur est certain que le récit va se poursuivre, il ignore si celui-ci résoudra toutes les énigmes de la diégèse. L'éventualité d'un dénouement absent ou incomplet⁴³ est thématisée dans le chapitre II, 16, où l'auteur fait, de nouveau, une incursion dans la fiction. La capture de Ragotin par les paysans est représentée de manière énigmatique, grâce à la focalisation externe qui rend le comportement des paysans opaque⁴⁴. Une métalepse formule, d'ailleurs, le questionnement du lecteur : « Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir ce que les paysans voulaient à Ragotin et pourquoi ils ne lui firent rien. » (p. 297.) L'auteur (la mention de l'imprimeur et celle de l'ouvrage le désignent comme tel) se transforme alors en enquêteur. Le mélange entre les plans de l'histoire narrée et de la narration est vertigineux, puisque l'auteur résout l'énigme grâce au témoignage d'un curé, qui connaît les paysans. Bien plus, la rencontre entre l'enquêteur et sa source se fait par l'intermédiaire de leur imprimeur commun et a lieu au moment même où *Le Roman comique* est imprimé⁴⁵. Le *terminus a quo* de

42 Voir ci-dessus, note 41.

43 Cette éventualité n'est pas envisagée par les suites et fins du *Roman comique*, qui s'efforcent de fournir un dénouement complet, ni par Jean Serroy qui affirme : « Il apparaît évident que toutes les données mystérieuses contenues dans l'histoire du Destin auraient trouvé leur solution. » (*Roman et réalité, op. cit.*, p. 497.) Nous souscrivons, au contraire, à l'hypothèse formulée par Jean-Pierre Landry, selon laquelle « l'inachèvement du *Roman comique* n'est que le prolongement d'une structure, d'une écriture et d'une conception ironiques du genre romanesque » (« *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », art. cit., p. 72).

44 Notons que la focalisation interne n'aurait pas davantage éclairé le lecteur, puisqu'il serait invraisemblable que les paysans explicitent intérieurement ce qu'ils font, alors qu'ils savent parfaitement les causes, les moyens et les finalités de leur action (voir R. Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 117 et 264).

45 « [I] [le curé] s'était adressé à celui qui a imprimé le présent livre, chez qui il lut une fois quelques feuilles qui parlaient de cette même aventure que je vous raconte. Ce bon prêtre en avait plus de connaissance que moi, ayant su des mêmes paysans qui enlevèrent Ragotin [...] le motif de leur entreprise que je n'ai pu savoir. » (p. 297.)

l'intrigue est représenté dans la diégèse, après l'écriture du texte, au moment de son impression. En brouillant les bornes de l'intrigue, le narrateur-auteur laisse entrevoir la possibilité d'un dénouement repoussé à l'infini, jamais actualisé.

Ainsi, on a affaire à une mise en intrigue de la narration – devenue objet de la narration – par la curiosité (qui est l'instance narratrice?) et par le suspense (comment l'acte narratif va-t-il advenir?).

Dans la mesure où le lecteur n'est jamais assuré de la complétude de l'acte narratif, la mise en intrigue de la narration fait peser une menace sur la mise en intrigue des événements relatifs aux comédiens. Wim De Vos évoque, à cet égard, la « guerre intérieure que se livre le narrateur, pris dans des ébauches d'intrigue qu'il n'a pas envie de faire aboutir⁴⁶ ». Les titres de chapitres métatextuels sont un des moyens utilisés par le narrateur-auteur pour entretenir la tension narrative. Leurs modalités et leurs fonctions diffèrent, mais ils visent tous à fragiliser le pacte de réception instauré par le récit à intrigue.

- Les titres de chapitres mettant en doute l'adhésion du lecteur : « Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de les lire » (I, 11), « [...] que vous lirez, s'il vous plaît » (I, 19⁴⁷). La perspective d'un manquement de la part du lecteur – sauter des chapitres – fait écho à celle d'un manquement de la part du narrateur-auteur – escamoter le dénouement ou une partie du dénouement –, comme si ce dernier projetait sur le lecteur sa propre négligence.
- Les titres de chapitres qui discréditent l'intrigue romanesque. Les chapitres jugés « les moins divertissants » sont deux chapitres entièrement consacrés aux aventures romanesques des héros (II, 11 et 12), où le lecteur progresse dans la compréhension des enlèvements d'Angélique et de l'Étoile.

⁴⁶ Wim De Vos, « Défaillances et de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 94.

⁴⁷ Voir aussi le début du chapitre I, 14 : « Ceux qui auront eu assez de temps à perdre pour l'avoir employé à lire les chapitres précédents [...] » (p. 109).

- Les titres de chapitres qui menacent de faire disparaître l'intrigue romanesque. Le titre du chapitre I, 8, « Dans lequel on verra plusieurs choses nécessaires à savoir pour l'intelligence du présent livre », semble renvoyer à l'intrigue, en promettant des réponses partielles aux incertitudes générées par le texte (au sujet de l'épisode de Tours, de celui du Pont-Neuf ou, plus généralement, du passé du Destin). Or ce chapitre comprend une description de la troupe au complet, préalable à la description d'une scène récurrente dans le roman, où l'on voit une foule de provinciaux se masser dans la chambre des comédiennes. Si ce chapitre paraît crucial, c'est qu'on y découvre Ragotin. La récurrence du nom de Ragotin et du terme *disgrâce* dans les titres de chapitres revêt une fonction publicitaire, faisant des mésaventures du personnage les temps forts du récit, au détriment de l'intrigue relative au Destin et à l'Étoile⁴⁸. Les titres de chapitres opèrent donc une inversion de la hiérarchie entre les aventures burlesques et les aventures romanesques⁴⁹.

Nous voudrions évoquer, pour finir, un passage où la confusion du temps de l'histoire narrée et de celui de la narration est corrélée à un effet de suspense.

Je ne m'amuserai pas à vous dire les caresses que ces jeunes amants se firent; dom Fernand qui frappe à la porte ne m'en donne pas le temps.
(p. 185)

Il s'agit du dénouement de la nouvelle espagnole, « À trompeur, trompeur et demi ». L'héroïne, Victoria, réunit, à leur insu, les protagonistes de

⁴⁸ « Comme Ragotin eut un coup de busc sur les doigt » (I, 10), « Le mauvais succès qu'eut la civilité de Ragotin » (I, 17), « [...] Nouvelle disgrâce de Ragotin, et autres choses que vous lirez s'il vous plaît » (I, 19), « Terreur panique de Ragotin suivie de disgrâces. [...] » (II, 7), « [...] Suite du trébuchement de Ragotin [...] » (I, 20), « Ce qui arriva au pied de Ragotin » (II, 8), « Autre disgrâce de Ragotin » (II, 9), « Disgrâce de Ragotin » (II, 16), « Ce qui se passa entre le petit Ragotin et le grand Bagueuodière » (II, 17), « De quelle façon le sommeil de Ragotin fut interrompu » (II, 20).

⁴⁹ Alex Bellemare met en évidence cette inversion (« le centre est ludique, et la périphérie est grave ») en s'appuyant sur la « réduction du cadre d'insertion » des récits rétrospectifs : « Cette absence de cadre hermétique [...] rapproche significativement les récits insérés du récit-cadre ». C'est le signe, selon lui, d'une intégration du romanesque dans « l'ordinaire de l'intrigue principale » (« Tissage et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron », @analyses, 9/1, 2014, p. 86-87).

l'histoire pour faire éclater la vérité. Après dom Diego, qui a rejoint sa bien-aimée dans une chambre, on voit arriver celui qui l'a trahie et qu'elle veut confondre, dom Fernand. La montée de la tension narrative est exprimée par une brusque accélération du temps. Mais cette accélération concerne aussi bien le temps de l'histoire que celui du discours. La fusion des deux temporalités est signifiée par la fusion des points de vue : la scène est vue à travers le point de vue du narrateur-auteur, confondu avec celui de Victoria. C'est lui qui *entend* frapper à la porte et qui amène Victoria à ouvrir. Aussi la question liée au suspense est-elle double : le coup de théâtre imaginé par l'héroïne va-t-il réussir ? et le narrateur-auteur parviendra-t-il à le raconter, sans diminuer la tension inhérente à l'action ? Paradoxalement, le surgissement du narrateur-auteur, censé briser l'illusion référentielle, crée un effet d'hypotypose, qui renforce le suspense. Par ailleurs, faire de la narration, ordinairement exempte de toute forme de dramatisation, l'objet d'une tension narrative fondée sur le suspense est une manière de faire voir la virtuosité du créateur⁵⁰.

L'étude de la mise en intrigue dans *Le Roman comique* donne à voir « le bonheur de raconter et celui de ne pas être dupe⁵¹ ». Sans renoncer à la mise en intrigue et aux effets qu'elle produit, la curiosité et le suspense, Scarron s'en joue, en exposant les stratégies à l'œuvre. Mais il pousse le jeu jusqu'à mettre en intrigue la narration elle-même : en franchissant la limite qui sépare l'action narrée et la narration, en pénétrant en tant que producteur du récit dans la fiction, Scarron fait de la narration un objet d'incertitude, d'attente et d'anticipation. Loin que la mise en intrigue de la narration annule les effets générés par celle de l'histoire, elle nous paraît montrer l'alliance de l'émotion et de la lucidité dans *Le Roman*

50 On trouve un procédé semblable au début du chapitre I, 20, lorsque le narrateur-auteur, qui a laissé Ragotin dans la situation la plus inconfortable et la plus dangereuse qui soit (après avoir virevolté en tous sens sur un cheval emporté, il se retrouve en selle, avec comme seule assise le pommeau de celle-ci), prend subitement conscience de l'urgence de la situation : « s'il ne lui [à Ragotin] en coûta pas la vie comme à ce fameux téméraire [Phaëton], il s'en faut prendre à la fortune sur les caprices de laquelle j'aurais un beau champ pour m'étendre si je n'étais obligé en conscience de le tirer vite ment du péril où il se trouve » (p. 163).

51 Olivier Leplatre, « Un titre, à l'origine : "*Le Roman comique*" (Scarron) », art. cit., p. 108.

comique: de même que la participation affective à l'intrigue romanesque n'est jamais exempte d'une suspicion à son égard, les intrusions de l'auteur ne sont pas seulement un facteur de mise à distance, mais elles génèrent aussi des affects. Cette double mise en intrigue nous rappelle enfin une vérité essentielle, « tant il est vrai qu'il n'y a rien de certain en ce monde » (p. 45)⁵².

52 Sur la mise en intrigue comme représentation de la « sous-détermination » du monde, voir R. Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 157 et 260-261.

Marivaux
La Double Inconstance
& *La Dispute*

LA REPRÉSENTATION D'UNE LANGUE NATURELLE DANS *LA DOUBLE INCONSTANCE* ET *LA DISPUTE*

Alice Dumas

La Dispute (1744), pièce tardive et, semble-t-il, incomprise à sa sortie, constitue le point d'orgue de la dramaturgie marivaldienne dans le sens où l'auteur y fait montre d'une audace nouvelle et y joint fiction et réflexion à un degré encore inégalé dans sa production théâtrale. En effet, Marivaux propose sa représentation de l'homme dans la vérité de la nature, éloigné de la culture du monde, qui s'inscrit au sein d'un questionnement philosophique cher au XVIII^e siècle, et il se penche sur la langue de cette humanité première ; non pas sur la naissance à proprement parler du langage, comme le feront Condillac ou Rousseau, mais plutôt son usage premier, coupé des usages du monde, un commerce primitif, hors-norme, dans l'innocence de l'humanité. Nous avons choisi de nommer cet usage primitif *langue naturelle* en référence à la notion de Nature, très présente dans les écrits théoriques de l'écrivain, que ce soit dans les préfaces romanesques – comme l'« Avis au lecteur » des *Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* (1714), dans lequel il s'érige contre les « lois stériles de l'art¹ » en privilégiant une esthétique du naturel – ou dans les feuillets rassemblés sous le titre *Journaux* – comme *Le Miroir* (1755), texte dans lequel la Nature est incarnée et déifiée² – ; c'est dire à quel point elle revêt une place d'importance,

- 1 Marivaux, « Avis au lecteur » des *Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* [1712], dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 3. « C'est au goût et à ce sentiment secret, indépendant des lois stériles de l'art, que l'auteur a tâché de conformer le langage et les actions de ses personnages. C'est à sa maîtresse, c'est à tout le sexe qu'il veut plaire. Pour y réussir, il a tâché de copier la nature, et l'a prise pour règle. »
- 2 « Ce que je démêlai le mieux, et ce que je ne perdais jamais de vue, malgré son agitation continuelle, ce fut une espèce de bandeau, ou de diadème, qui lui ceignait le front et sur lequel on voyait écrit LA NATURE. » (Marivaux, *Le Miroir*, dans *Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, t. II, p. 320).

à la fois ligne esthétique et herméneutique dont le dramaturge a pris soin d'imprégner la parlure d'Azor ou d'Églé. Mais, avant cet essai que constitue *La Dispute* et qui s'affranchit volontiers des codes du genre en représentant une langue « simple », sans circonvolution, face à un usage mondain artificiel, on peut lire *La Double Inconstance* (1723) comme une tentative moins jusqu'au-boutiste, si l'on peut dire, de mise en scène du commerce naturel dans un jeu d'opposition entre villageois et gens de cour. On peut donc se demander si Marivaux a mis en scène stylistiquement cette langue naturelle alors même qu'on lui a souvent attribué une monotonie de ton et de style, à l'instar de D'Alembert, qui lui a paradoxalement reproché un manque de naturel³, et, si c'est le cas, à travers quels procédés il l'a stylisée pour la rendre audible. Au vu de la diversité des stylèmes présents dans les deux pièces, il nous a semblé plus judicieux d'en proposer une étude distincte afin d'éviter de maladroits raccourcis et de faire les liens pertinents chemin faisant.

« CE SONT CES GRÂCES NATURELLES ⁴ ».

LA DOUBLE INCONSTANCE, PRAGMATISME ET DÉBORDEMENT

La Double Inconstance fonctionne sur un modèle traditionnel marivaldien d'écho ou d'opposition entre des couples de personnages de rangs différents. Dans le cas présent, Arlequin fait face au Prince et Silvia à Lisette la coquette, plus encore qu'à Flaminia, pourtant sa rivale directe mais qui tient aussi le rôle d'un metteur en scène. On peut donc imaginer que Marivaux a fait de Silvia et d'Arlequin, sans doute héritiers de la pastorale dans laquelle bergers et bergères vivent dans un environnement naturel idéalisé, l'incarnation d'une langue jugée naïve, naturelle et simple. Mais, comme dans toute l'œuvre du

3 « Le style peu naturel et affecté de ces comédies a essuyé plus de critiques encore que le fond des pièces même, et avec d'autant plus de justice que ce singulier jargon, tout à la fois précieux et familier, recherché et monotone, est, sans exception celui de tous ses personnages. » (Jean Le Rond D'Alembert, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 21.)

4 Marivaux, *La Double Inconstance*, II, 1, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 55.

dramaturge, les choses ne sont pas si univoques. Comme le précise Christophe Martin, ces personnages ne sont plus des bergers, mais bien des villageois⁵, plus proches de la cour qu'il n'y paraît. Marivaux a d'ailleurs joué sur l'homogénéité et l'hétérogénéité des parlures⁶ : Silvia sait user de l'ironie aussi bien que Lisette, malgré leur différence de rang, alors que la parlure de la « modest[e]⁷ » Silvia, future princesse, ne partage pas toutes les caractéristiques de celle de son compère Arlequin, descendant de la tradition des valets farcesques. Malgré tout, Marivaux parvient-il à représenter la langue simple d'une « espèce à nous inconnue⁸ » pour reprendre les dires de Trivelin, en un mot, la langue naturelle ?

Rhétorique du pragmatisme

La représentation d'une langue naturelle passe par un jeu de contraste entre langage de cour et langage villageois qui s'exprime le plus souvent au travers de la voix d'Arlequin, personnage représentant le bon sens paysan, qui s'inscrit certes dans la farce, mais qui a aussi à voir avec les philosophes toujours pauvres des *Journaux* – comme le narrateur de *L'Indigent philosophe* (1727) ou celui du *Cabinet du philosophe* (1734) – ou avec Jacob du *Paysan parvenu* (1734-1735). Le pragmatisme qui teinte le discours d'Arlequin permet de refléter les attributs traditionnels du personnage populaire. De façon topique, son discours exprime souvent des besoins naturels et des plaisirs terre à terre, tels que ceux de la table, et nombreuses sont les références au boire et au manger comme dans la fin de la scène 4 de l'acte I où sa « gourmandise » se retourne

- 5 Christophe Martin place la pièce dans la continuité d'*Arlequin poli par l'amour* : « la bergère est devenue une “bourgeoise de village” et Silvia et Arlequin se retrouvent dans le décor romanesque, et non plus féerique d'un palais imaginaire qui, pour les contemporains, ne pouvaient manquer d'évoquer la cour de Versailles. » (Introduction à *La Double inconstance*, *ibid.*, p. 9.)
- 6 Nous utilisons le terme dans le sens de « sociolecte stylisé », d'après Anna Jaubert dans son article « L'avènement du style », dans Laure Himy-Piéri, Jean-François Castille et Laurence Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, PUR, 2014, p. 71.
- 7 « il s'agit ici d'un homme simple, d'un villageois sans expérience, qui s'imagine que nous autres femmes d'ici sommes obligées d'être aussi modestes que les femmes de son village. » (Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 3, éd. cit., p. 32.)
- 8 *Ibid.*, I, 2, p. 29.

d'ailleurs contre lui et devient enjeu de négociations en l'obligeant à mettre en balance l'amour de Silvia et l'amour du « bon vin » et des « bons morceaux »⁹. « Le cœur de Silvia est encore plus friand que tout cela », réplique-t-il bravement à Trivelin. Mais, même si la comparaison de supériorité place le cœur au-dessus de tout, c'est bien une métaphore qui identifie de façon déplacée l'objet friand¹⁰ et le cœur.

Le pragmatisme extrême, et donc comique, du discours se dévoile aussi dans l'opposition entre l'abstraction du langage mondain et la littéralité de la langue d'Arlequin. Par exemple, alors que le seigneur lui rend visite et lui parle de « cultiver l'amitié » (II, 5), Arlequin reprend l'expression en la ramenant à un sens concret : « j'aimerais mieux cultiver un bon champ », rejetant ainsi de façon adroite l'amitié dangereuse des nobles¹¹. Ce jeu qu'on peut rapprocher de l'antanaclase, particulièrement sollicité au théâtre, sert ici l'argumentation du personnage. On retrouve la même figure dans la scène d'exposition dans laquelle Trivelin parle à Silvia du Prince qui veut l'épouser et donc lui « donner la main », ce à quoi elle répond : « que veut-il que je fasse de cette main ? »¹². Silvia fait mine de prendre au pied de la lettre le tour lexicalisé. Là encore, c'est un tour de force argumentatif, conscient ou non, car en reprenant un terme de la réplique antérieure, mais en changeant le contexte pour le concrétiser, le « littéraliser », le personnage décline une proposition en la marquant d'une connotation dépréciative. Le refus de l'abstraction apparaît très clairement dans un passage particulièrement intéressant à l'acte III, scène 2, celui de la rédaction de la lettre au Prince, dans lequel Arlequin dicte le texte à Trivelin qui s'efforce de le traduire en langage de cour :

ARLEQUIN, *le contrefaisant*. – Hum. Le mauvais valet ! Allons vite, tirez votre plume, et griffonnez-moi mon écriture.

TRIVELIN, *se mettant en état*. – Dicter.

ARLEQUIN. – *Monsieur*.

9 *Ibid.*, I, 4, p. 40.

10 *Friand* est ici employé dans le sens de « morceau délicat, mets délicats » (*Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1762, <http://artflx.uchicago.edu>, consulté le 6 août 2018).

11 Marivaux, *La Double Inconstance*, II, 5, éd. cit., p. 69.

12 *Ibid.*, I, 1, p. 26.

TRIVELIN. – Halte-là, dites Monseigneur.

ARLEQUIN. – Mettez les deux, afin qu'il choisisse.

TRIVELIN. – Fort bien.

ARLEQUIN. – *Vous saurez que je m'appelle Arlequin.*

TRIVELIN. – Doucement. Vous devez dire : Votre Grandeur saura.

ARLEQUIN. – Votre Grandeur saura. C'est donc un géant ce secrétaire d'État?

TRIVELIN. – Non, mais n'importe.

ARLEQUIN. – Quel diantre de galimatias ! qui jamais a entendu dire qu'on s'adresse à la taille d'un homme quand on a affaire à lui¹³?

On voit bien dans ces quelques répliques la différence entre la langue naturelle et la langue artificielle qu'Arlequin, derrière lequel on pourrait reconnaître Marivaux, qualifie de « galimatias ». Certes, cette scène sert le comique de la pièce, mais elle n'est pas dénuée d'un fond réflexif sur les usages linguistiques. La dictée s'ouvre sur un débat qui semble stérile en ce qui concerne le titre à donner au Prince, entre deux termes *Monsieur* et *Monseigneur* qui étymologiquement sont équivalents, *sieur* étant une contraction de *seigneur*, et qui sont deux marqueurs de respect¹⁴. Marivaux semble s'amuser des discussions sur l'étiquette de ceux qui, en voulant trop faire, font mal. En effet, la conciliation des deux personnages sur le fait de mettre les deux formules les conduit à la faute, car comme le remarque Claude Vaugelas, « il n'en faut pas mettre deux de suite, dans la même phrase¹⁵ ». Le débat se poursuit lorsque Trivelin veut écrire « votre Grandeur saura ». Marivaux prend soin de ramener ce substantif abstrait à sa signification première et concrète dans le discours d'Arlequin, c'est-à-dire la taille réelle du destinataire. Derrière

13 *Ibid.*, III, 2, p. 82.

14 *Le Dictionnaire de l'Académie de 1762* donne pour *Monsieur* : « Qualité, titre que l'on donne par honneur, civilité, bien-seance aux personnes à qui on parle, à qui on écrit. *Oùy, Monsieur, je vous supplie, Monsieur, de &c.* » et pour *Monseigneur* : « Titre d'honneur que l'on donne en parlant ou en écrivant aux personnes distinguées par leur naissance ou par leur dignité. *Monseigneur le Dauphin. Monseigneur le Prince.* »

15 Cité dans le *Dictionnaire critique de la langue française* [1787] de Jean-François Féraud à l'article « Monseigneur » (<http://artflsrv02.uchicago.edu>, consulté le 6 août 2018).

le trait d'humour, le spectateur ne doit pas moins voir la réflexion sur la vacuité des usages et du langage mondain. La langue naturelle est donc une langue simple, claire, loin des discours ampoulés des courtisans.

Elle s'appuie sur une logique, sur le bon sens, commun à tous et s'exprime donc comme un *logos*, langue construite et argumentative, puisque la pièce est d'abord une négociation. Le discours d'Arlequin est aussi discours rhétorique argumenté, par exemple dans la scène 4 de l'acte I dans laquelle Trivelin essaie de le convaincre d'accepter la proposition du Prince. Là encore, sous des dehors comiques, le raisonnement est fort juste et c'est la réaction de Trivelin qui le démontre le plus : « Têtableu vous êtes vif, si l'on vous en croyait, on ne pourrait fournir les hommes de souliers¹⁶ ». Ce raisonnement se construit d'abord par la reformulation des propositions, une reformulation qui malgré l'apparence de la répétition transforme l'énoncé. Par exemple, « les richesses » proposées par Trivelin sont réduites à « des babioles » dans la réplique d'Arlequin¹⁷, les « valets » à des « canailles »¹⁸, les différentes demeures au « plaisir de déménager souvent¹⁹ » et c'est finalement Silvia qui, à la surprise de Trivelin, vaut plus que tout pour Arlequin. La reformulation qui remplace un substantif par un équivalent dépréciatif montre la vacuité des propositions. Ainsi, malgré le pragmatisme du discours, c'est Arlequin qui place le sentiment amoureux au-dessus de la matérialité, une matérialité vaine qui n'est donc pas du côté du pauvre, mais bien du monde de la cour. En cela, le discours de bon sens du personnage en fait un précurseur du personnage de *L'Indigent philosophe*, texte publié quatre ans après *La Double Inconstance*.

16 Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 4, éd. cit., p. 39. L'expression « fournir les hommes de souliers » n'apparaît pas telle quelle dans le *Dictionnaire de l'Académie* ni dans celui de Le Roux. Cependant, on peut peut-être en déduire le sens à partir de l'expression « n'avoir pas de souliers », c'est-à-dire être fort pauvre. Pour paraphraser, Trivelin semble dire que si l'on suit Arlequin, on ne peut rendre un homme riche.

17 « TRIVELIN. – Mais les richesses que vous promet cette amitié ? ARLEQUIN. – On n'a que faire de toutes ces babioles-là » (*ibid.*, p. 37).

18 « ARLEQUIN. – Mes valets ! qu'ai-je besoin de faire fortune pour ces canailles-là ? » (*ibid.*, p. 38).

19 « ARLEQUIN. – À ce compte je donnerai donc ma maîtresse pour avoir le plaisir de déménager souvent ? » (*ibid.*)

Les charmes du débordement : « ôtez-vous de là, je ne puis vous souffrir²⁰ »

Le discours d'Arlequin comme celui de Silvia sont des discours de l'emportement. Si cela s'estompe au fil des actes, et donc de l'acculturation du couple à un nouvel environnement policé, l'acte I, et en particulier la première apparition de ces deux personnages, est marqué par la colère qui s'abat sur Trivelin dans les deux cas. Les répliques de Trivelin dans leur pondération et leur soumission mettent en avant le caractère inconvenant et brutal de l'ire des amoureux. L'appareil didascalique souligne cette posture, on relève « fâchée », « impatiente », « avec colère » pour Silvia²¹, « haussant le ton », « brusquement » à trois reprises pour Arlequin²². Il est d'ailleurs remarquable que la scène d'exposition plonge le spectateur *in medias res*, ou plutôt *in mediam iram*. Le discours de Silvia est, en effet, saturé par la négation qui se déploie sous toutes ses formes et qui montre ainsi le refus catégorique du personnage : « Non, il ne faut pas l'être », « je ne veux aujourd'hui ni déjeuner, ni dîner, ni souper », « je ne veux qu'être fâchée »²³. Sa fermeté s'oppose aux règles de la civilité, présentées notamment par Antoine de Courtin qui rappelle que : « lorsqu'on doit répondre *non*, pour contredire quelque personne de qualité, il ne le faut jamais faire crûment, mais par circonvolution²⁴ ». La réponse étant envoyée au Prince, on voit que Marivaux a fait de Silvia un personnage hors des normes. La représentation de la colère passe aussi par une affirmation très forte du *je* et de sa volonté, par l'usage par exemple de « Et moi²⁵ », pronom tonique d'emphase, appuyé sur une coordination là encore emphatique qui ouvre la quatrième réplique de Silvia. On peut évoquer encore le choix de termes très forts, notamment l'isotopie de la haine, qui rompt avec la règle théâtrale de bienséance. Marivaux montre ainsi l'emportement furieux, c'est-à-dire

20 *Ibid.*, I, 1, p. 28.

21 *Ibid.*, p. 25.

22 *Ibid.*, I, 4, p. 36 et 39.

23 *Ibid.*, I, 1, p. 25-26.

24 Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josse et Robustel, 1712, p. 53.

25 « Et moi, je hais la santé, et je suis bien aise d'être malade » (Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 1, p. 25).

un emportement proche de la folie – comme le souligne aussi la réplique de Silvia : « si vous voulez que je devienne folle²⁶ » – de l’héroïne en lui faisant d’ailleurs tenir des propos d’apparence absurde : « je hais la santé », « je suis bien aise d’être malade ». Certes, la *vis comica* du texte comme le jeu sur la répétition autonymique des *cependant*²⁷, ou l’oralité de l’onomatopée *crac*²⁸, déjouent la tentation tragique, mais la fureur est bien là.

Marivaux construit donc la représentation d’une langue naturelle par le débordement de l’émotion dans le discours en opposition à un discours toujours sous contrôle et donc artificiel. Nous l’avons dit, la colère de Silvia tranche avec les paroles presque obséquieuses de Trivelin, du moins parcourue de formules de politesse que l’on peut nommer ici « adoucisseurs²⁹ » selon la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « si j’osais cependant³⁰ », « mais encore, daignez, s’il vous plaît³¹ ». Au contraire, les modalisateurs courtois sont exclus de la parlure de Silvia comme de celle d’Arlequin dans laquelle s’actualise même la modalité de l’insulte³², ce qui est tout à fait contraire au bon usage du commerce du monde. La formule injonctive « ôtez-vous de là, je ne puis vous souffrir » est on ne peut plus claire et fait d’ailleurs réagir Trivelin : « le compliment est court, mais il est net »³³. Or cette netteté, si l’on peut dire, qui attaque directement la « face » du locuteur, selon la théorie des faces d’Erving Goffman³⁴, est à l’opposé de la politesse qui est liée à « l’indirection »³⁵. Si cette netteté semble au goût du Prince, elle n’est pas

26 « [...] et si vous voulez que je devienne folle, vous n’avez qu’à me prêcher d’être plus raisonnable, cela sera bientôt fait. » (*Ibid.*, p. 26.)

27 « Eh bien ne voilà-t-il pas encore un cependant ? » (*Ibid.*)

28 « [...] mais point du tout, il m’aime, crac, il m’enlève, sans me demander si je le trouverai bon. » (*Ibid.*)

29 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, chap. 3, « La politesse dans le discours-en-interaction », p. 187-284.

30 Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 1, éd. cit., p. 26.

31 *Ibid.*, p. 27.

32 Trivelin reçoit par exemple le nom de « butor » (*ibid.*, I, 4, p. 37), Lisette de « coquette » (I, 5, p. 43), ce à quoi elle répond : « Savez-vous bien qu’on n’a jamais dit pareille chose à une femme, et que vous m’insultez ? »

33 *Ibid.*, I, 1, p. 28.

34 Erving Goffman, *Les Rites d’interaction* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.

35 Nous renvoyons à l’article de Giuseppe Manno, « La politesse et l’indirection : un

de celui des courtisans, dont le discours archétypal, à l'opposé de celui de Silvia, est pris en charge par Lisette. Cette « coquette³⁶ », pour reprendre le propos d'Arlequin, sait conserver le jeu des apparences et aime à « dire des douceurs³⁷ » pour séduire, c'est-à-dire que son discours et ses mines savent s'adapter à l'auditoire pour persuader ; même sa colère est réprimée lorsqu'Arlequin l'insulte³⁸, et n'est exprimée majoritairement qu'en *a parte* – « *à part*: Voilà un vilain petit homme, je lui fais des compliments, et il me querelle³⁹ » – ou à un tiers comme dans la scène 6 de l'acte I où elle exprime sa colère à Flaminia et au Prince⁴⁰.

Le débordement discursif, s'il est particulièrement frappant dans la représentation de la colère, l'est aussi pour d'autres tonalités notamment le discours amoureux. Toujours à l'acte I, scène 8, les retrouvailles des amants sont marquées du sceau du débordement : pleurs, gestes tendres, souffle court. Marivaux prend soin de fournir de nombreuses indications scéniques en ce sens. Les dénominations hypocoristiques que les personnages se donnent sont également loin de ce que la cour, voire le spectateur, peut attendre ; ainsi le discours est traversé de « pauvre enfant », « mon fils », « mon âme », « mamour », « pauvre petit trésor à moi », « ma mie », « petit cœur », « ma petite »⁴¹. Sans surprise, ces dénominatifs sont majoritairement déterminés par des possessifs indiquant l'attachement. Néanmoins, Marivaux insiste et inscrit le comique dans le discours amoureux en faisant déborder l'usage du

essai de synthèse », qui remarque la « corrélation entre politesse et indirection », « la valorisation des stratégies indirectes et la dévalorisation des stratégies directes du point de vue de la politesse. » (*Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47, ici p. 10).

36 Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 5, éd. cit., p. 43.

37 « ARLEQUIN. – Parce qu'il y a une heure que vous me dites des douceurs, et que vous prenez le tour pour me dire que vous m'aimez » (*ibid.*, p. 42). On peut supposer que l'expression « prendre le tour » désigne ici les circonvolutions du langage de Lisette, en opposition à la franchise de Silvia. Le *Dictionnaire de l'Académie de 1762* donne, entre autres, « mouvement en rond ».

38 Voir note 32.

39 *La Double Inconstance*, éd. cit., I, 5, p. 41.

40 « FLAMINIA, à Lisette. – Eh bien, nos affaires avancent-elles ? comment va le cœur d'Arlequin ? LISETTE, d'un air fâché. – Il va très brutalement pour moi. FLAMINIA. – Il t'a donc mal reçue ? LISETTE. – Eh fi, Mademoiselle, vous êtes une coquette, voilà de son style. » (*ibid.*, I, 6, p. 44.)

41 *Ibid.*, I, 8, p. 48-52.

possessif dans « mamour », contraction du déterminant et du nom dans une formule familière et dans l'expression hypochoristique et ô combien expressive, « pauvre petit trésor à moi », dans laquelle le déterminant est déplacé dans un groupe prépositionnel postposé, ce qui lui permet de revêtir la forme d'un pronom tonique *moi*. Cette formule est également rendue comique par la multiplication d'adjectifs antéposés au nom, soutenue par une allitération en [p] et par l'oxymore de la pauvreté et de la richesse. L'antéposition de l'adjectif *pauvre* lui confère une valeur subjective qui vient plutôt qualifier la posture de l'énonciateur que le nom, néanmoins son sens objectif est réactivé par l'opposition qui surgit à l'apparition du nom *trésor*. Là encore, on voit que les figures d'opposition servent à montrer un discours hors de contrôle, hors de la norme et de la bienséance, qui nourrit certes la *vis comica* de l'œuvre, mais qui est aussi garant d'une innocence et d'une franchise dont les autres discours sont exempts.

Malgré l'évolution de l'intrigue et la découverte de sentiments nouveaux dans une surprise toute marivaldienne, les parures de Silvia et d'Arlequin restent inchangées jusqu'au dénouement. Leur rupture est donc consommée « sans façon » en une brève réplique de Silvia. On voit donc que dans *La Double Inconstance*, le dramaturge a pris soin de donner à chaque discours un style propre et de représenter un usage « simple », qui « va tout seul »⁴², pour reprendre une réplique de Flaminia, et qui paraît même paradoxalement contre-nature – « cela n'est point naturel⁴³ », dit encore Trivelin – dans cet univers mondain. Marivaux met en scène le naturel qu'il prône dans *Le Spectateur français* par exemple :

je pourrai bien un de ces jours, argumenter dans les formes et prouver qu'écrire naturellement, qu'être naturel, n'est pas écrire dans le goût de tel Ancien, ni de tel Moderne, n'est pas se mouler sur personne quant à la forme de ses idées ; mais au contraire, se ressembler fidèlement à soi-

⁴² *Ibid.*, II, 1, p. 55.

⁴³ *Ibid.*, I, 2, p. 29 : « TRIVELIN. – Mon sentiment à moi est qu'il y a quelque chose d'extraordinaire dans cette fille-là ; refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, ce n'est point là une femme, voyez-vous, c'est quelque créature d'une espèce à nous inconnue. »

même, et ne point se départir ni du tour, ni du caractère d'idées pour qui la Nature nous a donné vocation ; qu'en un mot, penser naturellement, c'est rester dans la singularité d'esprit qui nous est échue⁴⁴.

La distinction de rang des personnages, qui ne s'applique pas dans *La Dispute*, confère à la pièce un caractère social, en plus de son caractère de réflexion linguistique. Marivaux, en humaniste, donne une voix réaliste à des villageois, une voix certes comique mais non dénuée de sérieux. Cet élément est absent de la seconde pièce à l'étude, souvent écrite comme plus métaphysique et qui laisse la langue naturelle s'établir en soi, sans utiliser le jeu de contrastes précédemment évoqué.

« DE QUEL MONDE CELA SORT-IL⁴⁵ ? »

LA DISPUTE, UNE LANGUE EXTRA-MONDAINE

Contrairement à *La Double Inconstance*, la langue naturelle ou du moins le commerce primitif n'apparaît pas de façon contrastive dans *La Dispute*, car la majorité du temps de parole est réparti entre les personnages élevés hors du monde. Malgré cette unité apparente, c'est la parlure d'Églé qui semble avoir été la plus travaillée par Marivaux et qui compte le plus grand nombre de stylèmes propres. Avec cette pièce, le dramaturge s'offre la possibilité de revenir à l'origine de l'homme en s'appropriant le mythe de l'enfant sauvage, ou de l'enfant presque sauvage. En effet, comme dans *La Double Inconstance* où les bergers de pastorale sont devenus des villageois, les enfants n'ont pas grandi hors du monde, mais dans un monde clos et circonscrit à la présence de Carise et Mesrou, tuteurs dont on sait peu de choses et surtout pas à quel degré de culture ils ont soumis les enfants. Cette expérience gracieuse et cruelle permet à Marivaux de déployer sous les yeux des spectateurs internes et externes une langue hors norme.

⁴⁴ Marivaux, *Le Spectateur français*, feuille VIII (1728), dans *Journaux*, éd. cit., t. I, p. 106.

⁴⁵ Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classique », 2009, p. 25.

Tout comme dans *La Double Inconstance*, la première caractéristique des parlures de Églé, Azor, Adine, Mesrin, Meslis et Dina est de s'affranchir de la norme conversationnelle, c'est-à-dire, pour le XVIII^e siècle, de la civilité. La pièce est le lieu de l'expression sans filtre du sentiment, une expression permise par l'ignorance des personnages des mœurs du monde. Par exemple, l'amour-propre s'affiche sans scrupule dès la première apparition d'Églé à la scène 3, qui tombe d'admiration devant son reflet : « Mais savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant⁴⁶ ? » Sans plus de vergogne, elle exprime face à ses tuteurs son avis sur leur physique en les qualifiant de « noirs » à la scène 6 : « cela peut être bon à vous autres qui êtes tous deux si noirs, et qui avez dû vous enfuir de peur la première fois que vous vous êtes vus⁴⁷ ». Le mépris est dit tout de go, sans nuance, ni fioriture par l'expression « vous autres » qui met une distance dépréciative entre la première personne du locuteur et la deuxième personne des destinataires, ainsi que par l'adverbe intensif *si*, qui appuie l'adjectif de couleur, ici à valeur péjorative, et l'hyperbate piquante qui clôt la phrase. Les sentiments sont donc exprimés *hic et nunc* tels que ressentis, dans l'immédiateté et la transparence. Marivaux semble ici appliquer sa théorie de la clarté, c'est-à-dire « l'expression nette de notre pensée, au degré précis de force et de sens dans lequel nous l'avons conçue⁴⁸ », développée dans *Pensées sur différents sujets*, en faisant de ses personnages des êtres de la transparence. Le sentiment se traduit donc immédiatement en parole avec la force juste, sans se préoccuper des convenances. C'est assez clair, si l'on peut dire, dans la rencontre d'Azor et d'Églé :

AZOR. – Je suis heureux, je suis agité.

ÉGLÉ. – Je soupire.

AZOR. – J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez.

[...] Mon cœur désire vos mains⁴⁹.

46 *Ibid.*, sc. 3, p. 11.

47 *Ibid.*, sc. 6, p. 16.

48 Marivaux, *Pensées sur différents sujets* (1719), dans *Journaux*, éd. cit., t. II, p. 49.

49 *Id.*, *La Dispute*, sc. 4, éd. cit., p. 13.

Le sentiment se déploie dans le discours au fur et à mesure qu'il se déploie dans l'être. Le discours décrit ses effets psychologiques et ses symptômes physiques dans l'immédiateté de sa naissance, une immédiateté traduite par l'usage du présent de l'indicatif, qui ici prend une valeur de présent d'énonciation et souligne la concomitance du dire et du sentir. Un processus instantané, mais biface (sentir/exprimer), qui permet aux personnages de nourrir leur connaissance. D'ailleurs, ce n'est pas à proprement parler un dialogue de séduction auquel on a à faire, car la langue est toute entière tournée vers le *je*, il n'y a pas de *tu*; il n'y a pas de négociation ou d'argumentation séductrice, le senti est posé, non questionné. C'est plutôt une scène de découverte, découverte de l'autre et surtout découverte des sentiments que l'autre fait naître en soi. La pièce s'écrit d'ailleurs comme un auto-examen dans lequel le *moi* devient l'objet d'observation et l'objet grammatical. « C'est là moi⁵⁰? », s'écrit Églé en se contemplant pour la première fois. Les allures naïves de la tournure viennent de l'objectivisation de la première personne qui n'est plus pronom personnel sujet *je*, mais pronom objet *moi*, objet d'étude, objet de découverte. Cette découverte de l'*ego* passe par les sens (la vue) et les sentiments qui en découlent et qui deviennent « acte immédiat de connaissance⁵¹ » dans une perspective sensualiste dont Marivaux n'est jamais éloigné.

Donc le propre de la langue naturelle telle qu'on peut la dégager de l'œuvre de Marivaux, c'est d'être clarté, pure transparence, pure immédiateté, mais, malgré les apparences, cet âge d'or de la pureté au sens de Vladimir Jankélévitch⁵², c'est-à-dire d'unicité, ne dure pas toute la pièce et les personnages sont déçus de cet éden linguistique dès lors qu'apparaît l'*a parte*, signe que tout n'est pas dit à haute voix, signe de la duplicité et dès lors qu'apparaît l'ironie, l'oblique du langage; *a parte* et ironie apparaissent d'ailleurs en même temps dans la confrontation

50 *Ibid.*, sc. 3, p. 11.

51 Mario Matucci, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 130.

52 Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur* [1960], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, « Métaphysique de la pureté », et en particulier chap. 1 « La pureté ineffable » et chap. 2 « Paradis perdu ou futur eschatologique ? ».

d'Églé et d'Adine à la scène 9⁵³. Cette rupture se fait de manière concomitante avec celle du *hic et nunc*, du présent de l'immédiate expression, brisé par la prévision de la vengeance. Ces êtres de présent deviennent alors des êtres de ruse :

ADINE. – Tenez, je sais le moyen de lui faire entendre raison ; je n'ai qu'à lui ôter son Azor dont je ne me soucie pas, mais rien que pour avoir la paix.

ÉGLÉ, *fâchée*. – Où est son imbécile Mesrin ? Malheur à elle, si je le rencontre ! Adieu, je m'écarte ; car je ne saurais la souffrir⁵⁴.

130

Sous l'apparente homogénéité de l'usage du présent, les valeurs sont bien différentes de celle du passage précédemment cité. En effet, l'emploi de ce tiroir verbal dans la scène entre Églé et Azor est conditionné par un facteur temporel puisque « le procès et le repère de l'actualité sont en rapport de simultanéité⁵⁵ ». Dans le cas de la réplique d'Églé, ici, « Malheur à elle, si je le rencontre », ce n'est pas une question de temporalité, mais d'aspect. La formule averbale en surface « malheur à elle » cache en profondeur un procès au futur que l'on pourrait gloser comme « il lui arrivera malheur », et le présent est imposé dans la proposition conditionnelle ouverte par « si ». Néanmoins, on voit que cette construction implique une projection. Dans la réplique précédente d'Adine, c'est plutôt une valeur de potentiel que marque le présent « *je n'ai qu'à* + verbe à l'infinitif », mais là encore la brèche sur le futur est ouverte.

Cette perte de la pureté semble inéluctable du fait des instincts humains, comme le montre Pierre Causse :

Tout se passe comme si Marivaux voulait nous montrer qu'il y a dans la nature, au niveau originel, un instinct qui prépare à toutes les ruses de l'égoïsme, à toute mauvaise foi : l'amour-propre. Le dramaturge détruit ainsi l'idée d'une pureté originelle de l'homme : dans sa nature (au sens

53 Ironie et *a parte* sont d'ailleurs indiqués dans des didascalies (Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. cit., p. 24-25). Voir ci-dessus, Julien Rault, « De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* », p. 135-146.

54 Marivaux, *La Dispute*, sc. 10, éd. cit., p. 26.

55 Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007, p. 367.

de ce qui est) est contenu ce qui va détruire la nature, entendue ici au sens normatif⁵⁶.

Détermination et agencement du monde

S'il n'y a pas de pureté originelle dans le sens moral, il y a une ignorance originelle pour des personnages élevés hors du monde. Le monde nouveau est alors lu en fonction des certitudes acquises dans la vie recluse et le discours traduit la découverte, l'appropriation progressive de cet univers inouï, mais sert aussi de truchement à cette appropriation. Sur un plan stylistique, la langue est marquée du sceau de l'indéfinition qui tend à prouver que connaissances et vocabulaires sont lacunaires. On peut relever les nombreux emplois de déictiques qui viennent pallier le manque de substantifs par l'appel à la situation d'énonciation. Le premier échange entre Carise et Églé découvrant le vaste monde en est caractéristique. L'usage des présentatifs s'y multiplie (*voici, c'est*), ainsi que celui des déterminants et pronoms démonstratifs (« qu'est-ce que c'est que cette eau que je vois ? ») et notamment du pronom *cela*, de genre neutre qui est employé pour référer à l'inanimé, mais pas seulement :

ÉGLÉ. – Que de pays ! que d'habitations ! il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur⁵⁷.

Dans cet exemple, *cela* est employé dans une anaphore résomptive. Marivaux crée volontairement une parlure maladroite qui ne sait comment décrire le sentiment naissant et emploie donc *cela* comme palliatif indéfini qui traduit un contenu nominal non pas inanimé, mais un « contenu nominal indistinct » ; pour reprendre Francis Corblin, « on est hors du système du Nom »⁵⁸. Cette lacune de noms est, paradoxalement, aussi visible lorsque le substantif apparaît. En effet,

56 Pierre Causse, « Marivaux : expérimenter la naissance du sentiment », *Carnet de recherches du laboratoire junior « Sentiment et modernité »*, « Sentiment et modernité, la naissance du sentiment à l'âge classique », <https://sentiment.hypotheses.org/112>, mis en ligne le 11 décembre 2014, consulté le 6 août 2018.

57 Marivaux, *La Dispute*, sc. 3, éd. cit., p. 11.

58 Francis Corblin, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, « La clarté française », 1987, p. 83-84.

le discours est empli de substantifs génériques aux contours flous, comme *monde*. Ce substantif, contrairement à l'usage conventionnel qui l'emploie majoritairement au singulier et avec un article défini lui conférant une extension unique – « le monde » est presque un désignateur rigide –, est ici employé comme un nom comptable auquel le pluriel ou l'article indéfini donnent une extension partitive. Par exemple, lorsque Églé demande à Azor où il se trouvait jusqu'alors, il répond « dans un monde à moi⁵⁹ », ce qui sous-entend qu'il y a plusieurs mondes. Il en va de même, lorsque Églé s'emporte contre Adine, elle déclare : « Quelle visionnaire ! De quel monde cela sort-il⁶⁰ ? » Dans ce dernier exemple, l'extension partitive sert la visée dépréciative de la phrase. Distance est mise entre le monde de la locutrice et le monde de l'interlocutrice. Le pronom *cela*, qui ici sert un procédé de réification, construit la valeur hautement péjorative du dire. Les substantifs *objet* et *personne*, également substantifs de l'indétermination très présents dans le texte, connaissent le même réagencement sémantique par l'ajustement de la détermination. Églé parle volontiers de « la personne⁶¹ » en s'appuyant sur la *deixis* lorsqu'elle rencontre Azor. Ce que je nommerais l'incertitude d'extensivité, difficulté à se rendre compte de ce qui est unique et de ce qui ne l'est pas, rejoint un autre exemple de maladresse linguistique mise en scène, ou du moins d'un usage inattendu, la lecture de ce qui est gradable ou pas :

ADINE. – A-t-elle un langage ?... Voyons... êtes-vous une personne ?

ÉGLÉ. – Oui assurément, et très personne⁶².

L'adverbe intensif *très*, qui devrait modifier un adjectif, est ici appliqué au substantif *personne*, transformant le substantif en un élément gradable, ce qui sous-entend dans l'univers discursif d'Églé qu'on peut être plus ou moins personne. Cette formule lui permet d'asseoir son humanité, mise en doute par la question précédente. Ce questionnement sur le degré d'humanité est constant. D'ailleurs, Marivaux, pour nourrir la

⁵⁹ Marivaux, *La Dispute*, sc. 4, éd. cit., p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, sc. 9, p. 25.

⁶¹ *Ibid.*, sc. 4, p. 12 : « La personne rit, on dirait qu'elle m'admire. »

⁶² *Ibid.*, sc. 9, p. 22.

vis comica emploie concurremment et presque sans distinction *objet* et *personne* pour l'animé et l'inanimé⁶³. « J'ai fait l'acquisition d'un objet qui me tenait la main tout à l'heure », énonce Églé⁶⁴. La phrase s'ouvre sur des termes liés à l'inanimé pour se clore sur une action humaine, un contraste qui prête à rire, mais qui montre la porosité des catégories. Marivaux recompose dans le discours un monde pluriel et animiste dans un jeu de personnifications et de réifications incessant ; tout prend vie ou au contraire se possède comme un objet, notamment grâce à l'emploi de la détermination. C'est particulièrement visible dans le discours d'Églé en fonction du retour d'amour-propre que lui donne l'« objet » en question. Le ruisseau, par exemple, qui nourrit le narcissisme tend à être personnifié :

ÉGLÉ. – Les eaux du ruisseau, qui se moquent de vous, m'apprendront qu'il n'y a rien de si beau que moi, et elles me l'ont déjà appris, je ne sais ce que c'est qu'un Mesrin, mais il ne vous regarderait pas s'il me voyait ; j'ai un Azor qui vaut mieux que lui⁶⁵.

Au contraire, les amants sont rapidement perçus comme une possession dont le rôle et de faire-valoir la beauté des jeunes femmes. Dans cet exemple, l'emploi des noms propres avec un déterminant transforme le référent unique en unité d'une catégorie plus vaste. Le déterminant déchoit le nom propre de son caractère sacré, en faisant de l'individu un être potentiellement remplaçable. Cette réification des amants passe aussi par l'expression de la possession, tant avec des déterminants possessifs que par des tournures verbales, ici « j'ai », on se souvient aussi de « j'ai fait l'acquisition. » Cette géographie nouvelle si l'on peut dire est donc construite autour d'un *je* exacerbé qui est l'aune de toute mesure, notamment dans le discours d'Églé ; un égocentrisme linguistique que Pierre Jousset commente ainsi :

63 On peut noter néanmoins que dans la langue classique, l'objet, étymologiquement « ce qui est jeté devant », peut référer à la femme aimée.

64 *Ibid.*, sc. 5, p. 14.

65 *Ibid.*, sc. 9, p. 24.

La première « langue » est monodique, égoïste au mieux, autiste quelquefois, fondamentalement irréciproque hors les mirages de l'amour-propre ; son ambition est d'ériger ses désirs en lois [...] elle ne connaît pas le je-tu mais seulement la première personne emphatique, qu'elle travestit en toutes les autres⁶⁶.

Autour de cet *ego* tout puissant, les éléments du monde prennent vie et s'agencent selon un modèle très différent de celui du spectateur, un modèle induit notamment par des phénomènes de détermination. Marivaux joue subtilement sur la mise en scène de la maladresse et de l'indéfinition pour représenter une langue qui naît face à l'inconnu.

134

Marivaux a mis en scène ce que l'on pourrait appeler « une langue naturelle » ou un « commerce naturel », dans la parlure de quelques-uns de ses personnages, incarnant ainsi une ligne esthétique défendue dans des écrits plus théoriques, mais ni les modalités ni les finalités ne sont les mêmes pour *La Double Inconstance* et *La Dispute*. Certes, les discours ont pour point commun d'être hors de la norme conversationnelle, mais dans *La Double Inconstance*, c'est une question sociale qui prime. La parlure est finalement un sociolecte, c'est-à-dire la représentation d'un discours propre à un groupe social, moqué au même titre que celui de la cour. Marivaux fait entendre derrière la comédie, la voix des petits, une voix crédible et critique. *La Dispute* est, quant à elle, le lieu d'une représentation d'un débat philosophique usant de concepts tels que nature/culture, inné/acquis. L'intérêt et le défi de Marivaux ont peut-être été de représenter une langue face à l'inconnu, une langue maîtrisée qui s'incarne dans un personnage ne sachant rien du monde. Elle se déploie donc en cherchant ses mots et en renouvelant la vision du monde ; paradoxalement, c'est ainsi que philosophie et poésie se rencontrent dans la capacité qu'a ce texte à nous rendre « visionnaire(s)⁶⁷ » dans tous les sens du terme.

66 Philippe Jousset, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 42.

67 Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. cit., p. 25.

DE LA TRANSPARENCE À L'ÉMERGENCE DE LA
RÉFLEXIVITÉ ÉRISTIQUE DANS
LA DISPUTE

Julien Rault

Ah ! si vous ne me prenez pas au mot...

Marivaux, *La Dispute*, sc. 7

La propension de Marivaux à user de reprises, ou à jouer sur l'écho, d'une réplique à l'autre, est notoire¹. Si la réflexivité, par la modalisation autonymique notamment, sert le dynamisme d'une écriture procédant par rebond, c'est aussi et surtout une façon d'importer une dimension agonique² : faire retour sur le mot de l'autre, introduire la non-coïncidence, n'est jamais événement anodin et induit volontiers la polémique.

La Dispute a pour objet principal une expérience – voire une « fête noire » selon l'interprétation de Patrice Chéreau³ –, qui doit éprouver

- 1 Phénomène mis en évidence notamment dans l'ouvrage fondateur de Frédéric Deloffre (*Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 1971, p. 197-206 et 245-248), à partir de trois effets majeurs : effet de progression unilatérale (reprise par l'interlocuteur qui a l'initiative), effet d'arrêt ou de déviation unilatérale (reprise pour faire dévier le propos de l'interlocuteur), effet de progression bilatéral (les deux interlocuteurs reprennent le mot de réplique en réplique) (p. 203).
- 2 Ce que relève Jacqueline Authier-Revuz en commentant, chez Marivaux, les reprises avec démarcation (*Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 208). Voir également Anne-Marie Paillet-Guth, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186, et Jean-Maxence Granier, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz et al. (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 256-276.
- 3 Voir Patrice Chéreau, « *La Dispute* », dans Chéreau, photographies de Nicolas Treatt, Paris, Liko, 1984, cité par Jean Goldzink dans son Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », éd. revue 2017, p. 103.

l'inconstance humaine. Elle est aussi, d'une certaine façon, une expérience de langage, entre enjeux de la nomination face aux émotions nouvelles (le mot et la chose) et apparition de modalisations polémiques (les mots de l'autre) : la réflexivité langagière, exemplifiant d'une certaine façon la thématization omniprésente du double et du reflet dans toute la pièce, peut être ainsi appréhendée comme la première pierre sur le chemin de l'inconstance amoureuse mise à l'épreuve ici. À partir du moment où le langage en vient à se prendre pour objet, l'Arcadie amoureuse n'est plus. Le *charme* est rompu. La réflexivité engendre une distanciation qui, à l'instar de l'ironie programmatique de la scène inaugurale, devient la première figure éristique d'une *Dispute* primitive. « Pièce métaphysique » pour Deloffre, l'œuvre de Marivaux témoigne aussi de l'émergence d'une conscience linguistique, mettant des personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose.

« CE DISCOURS-LÀ SENT BIEN L'IRONIE » : OBLIQUITÉ VS TRANSPARENCE

À l'ouverture, la mention de l'ironie ne passe pas inaperçue. C'est en effet son existence supposée qui est l'un des ressorts de la pièce : parce qu'il est impossible pour Hermiane de lever l'ambiguïté des propos du Prince, ce dernier met en place le stratagème. Pour lui montrer sa sincérité, et donc prouver l'inexistence de l'ironie, le Prince fait donner cette grande expérience *in vivo* : « car je vais vous donner de quoi me confondre, si je ne pense pas comme vous » (p. 8⁴).

L'ironie initiale supposée inaugure alors la distanciation, par le procédé inhérent de la mention. Toute ironie peut en effet être comprise comme la mention de propositions « interprétées comme l'écho d'une pensée ou d'un énoncé dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence⁵ ». Mais, dans ce cas précis, outre l'ambiguïté sur l'ambiguïté réelle des propos, la distanciation opérée par l'ironie est pour ainsi dire

4 Marivaux, *La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classique », 2009 (notre édition de référence).

5 Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412, ici p. 409.

redoublée par la mention ultérieure du mot *ironie* (« Ce discours-là sent bien l'ironie », p. 8), qui explicite la réflexivité langagière. Cette mention d'une mention possible engendre distanciation et mimétisme, qui formeront ainsi des motifs spéculaires récurrents dans *La Dispute*, à commencer par l'expérimentation redoublant la mise en scène à l'intérieur de la pièce. Expérimentation qui va permettre de mettre aux prises et en miroir deux couples. Deux couples dont certains membres éprouvent une véritable fascination pour le reflet et le miroir⁶...

Par ailleurs, toute la première scène est marquée par l'expression de l'incompréhension, le personnage d'Hermiane multipliant les demandes de clarification du propos, par des interrogations (« que voulez-vous dire ? »), des injonctions (« expliquez-vous ») et les tournures négatives (« je ne vous entends point », « je n'y comprends rien »). L'ouverture de cette courte pièce est donc sous le signe de la double discordance : si Hermiane n'est pas certaine que le Prince partage son opinion, elle n'est pas non plus sûre de bien comprendre sa démarche et son projet.

De telles failles dans la communication font ressortir *a contrario* la sincérité et la naïveté des premiers échanges entre les ingénus (sc. 4), entièrement modulés par l'emphase et la spontanéité. Nulle distance, nul dédoublement ici dans le rapport du mot à la chose, au contraire : au mutisme initial (« le plaisir de vous voir m'a d'abord ôté la parole »⁷) succède un langage fondé sur la parfaite coïncidence du mot à la chose, traduisant la réciprocité pure :

AZOR. – J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez.

ÉGLÉ. – C'est ma pensée. (p. 13)

- 6 Ressorts récurrents dans le théâtre de Marivaux, la coquetterie et la vanité sont des enjeux essentiels de la conscience sociale. Voir, à ce sujet, Mario Matucci, « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 65-72.
- 7 Dans la mise en scène de Chéreau, Églé commence par pousser de petits cris, en titubant (<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00355/la-dispute-de-marivaux-par-patrice-chereau.html>).

L'écart ou le jeu dans l'acte de nomination semble ne pas exister (même si nommer constitue déjà un écart, par le « miroir du signe⁸ »). Nous sommes ici bien loin du marivaudage classique, tel que défini par Barthes, à savoir le « jeu de deux êtres qui sont toujours à l'extrême limite de se connaître et s'épuisent à nommer ce qu'ils savent parfaitement⁹ ». En ces temps premiers de rencontre amoureuse¹⁰, de symbiose, le langage est UN, l'ironie n'est pas encore née. En témoigne la succession de répliques d'Églé, toutes introduites par le présentatif de la reconnaissance (*c'est*), qui suppose une parfaite adéquation, une forme d'évidence de l'identité :

Ah! la voilà, *c'est* vous [...]
 Eh, *c'est* tout comme moi [...]
c'est ma pensée [...]
c'est ce qui m'arrive [...]
c'est une autre perfection (p. 13, nous soulignons)

Comme le notait Cécile Narjoux, *c'est* est « consensuel », il accompagne « le mouvement d'accession à la vérité et à l'existence », son référent étant « moins identifiable qu'identifié »¹¹. Le présentatif pourrait ainsi être appréhendé comme l'un des traits stylistiques du langage premier de l'immédiateté (à l'ouverture de la scène 6, *c'est* un autre présentatif qui est privilégié par Églé, *voilà*, soit une forme plus analytique, dans un

-
- 8 Comme l'indique Walter Moser, les mots *homme* et *femme* fournis par Carise et Mesrou donnent l'impression aux élèves de s'approprier l'expérience vécue par le signe; or le signe linguistique engendre déjà une « perte de l'immédiateté vécue » (« Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80, ici p. 72).
- 9 Roland Barthes, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186.
- 10 La dimension inchoative est l'objet d'une très nette insistance avec la reprise à l'envi du terme *premier* dans les deux scènes initiales. *Scène 1* : « La *première* inconstance, ou la *première* infidélité », « qui avait le *premier* donné l'exemple de l'inconstance », « comment veut-on qu'elles soient tombées les *premières* dans des vices de cœur », « le monde et ses *premières* amours », « tout aussi neuves que les *premières* ». *Scène 2* : « *premier* âge du monde », « la *première* fois », « les *premières* amours vont recommencer » (nous soulignons).
- 11 Cécile Narjoux, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53, ici p. 49 et 52.

contexte déjà rétrospectif¹²). Réflexion prenant la forme d'une Arcadie langagière, la quatrième scène de *La Dispute* interroge le mythe de la transparence et de la réciprocité, non loin du fantasme performatif :

AZOR. – Mon cœur désire vos mains.

ÉGLÉ. – Tenez, le mien vous les donne [...] (p. 13)

Deux rapports au discours absolument opposés sont donc exposés à l'ouverture. Dans la première scène, Hermiane pointe l'équivocité ; dans la quatrième scène, Églé revendique l'univocité. Hermiane demande l'explicitation (« que voulez-vous dire ? »), Églé demande la nomination (« Qu'est-ce que c'est que cette eau que je vois et qui roule à terre ? » / « c'est ce qu'on appelle un ruisseau ») : à l'indécidable (du vouloir-dire, de la bivocalité ironique) succède l'inexprimable (du pouvoir-dire) :

AZOR. – [...] je ne sais pas ce que je sens, je ne saurais le dire. (p. 13)

D'où les manifestations de joie lors de l'acte de nomination qui se répondent en miroir, de la scène 6 à la scène 20 :

AZOR. – Ah ! que c'est bien dit, je l'adore ! (p. 18)

DINA. – Que c'est bien dit ! (p. 42)

L'échange inaugural, marqué par une relation asymétrique et l'incommunicabilité, s'oppose également au premier échange entre Azor et Églé sur le plan structurel. Tout entier façonné par la réciprocité et la symétrie (« c'est tout comme moi », p. 13), le dialogue des ingénus repose évidemment sur la figure du chiasme (« vous êtes fait exprès pour moi, moi faite exprès pour vous », p. 15), figure emblématique, écusson qui « dépose son dessein chaque fois que nous figurons le mouvement des protagonistes marivaldiens »¹³ : plus loin, l'échange des partenaires reproduira ainsi sur le plan dramaturgique ce motif essentiel. Mais

12 « *voilà* pourquoi nous nous aimons tant », « *voilà* comme il faisait tantôt » (p. 15, nous soulignons).

13 « Tout le jeu de l'être humain dans l'être est sismographié par ce chiasme, qui croise et recroise, mémorise et signe la bifurcation » (Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 289 ; voir aussi p. 290).

ce dialogue originel s'élabore aussi à partir d'un certain nombre de parallélismes syntaxiques à l'intérieur de chaque réplique (eux-mêmes mis en parallèle dans le jeu des échanges) :

ÉGLÉ. – [...] je suis votre Églé, vous, mon Azor.

AZOR. – L'un est l'homme, et l'autre la femme (p. 15)

Dès l'ouverture, l'ironie, qui est la véritable cause de la dispute¹⁴, annonce la couleur des échanges et de la pièce : elle produit un discours retors, ambivalent, afin de mieux l'opposer aux discours de la coïncidence et de la transparence des ingénus. Elle introduit également une dimension réflexive dans le langage qui peut servir d'avertissement : c'est par le retour du langage sur lui-même, par l'intrusion de la non-coïncidence, que ne manqueront pas d'apparaître les premières manifestations de la discorde et de l'inconstance.

140

« ADOREZ DONC, MAIS DONNEZ-MOI LE TEMPS DE RESPIRER » : RÉFLEXIVITÉ ET NAISSANCE DE L'IRONIE

Dans *La Dispute*, le mot semble engendrer la chose. Frédéric Deloffre note d'ailleurs que cette pièce offre un « cas limite de réalisme absolu du langage », à la scène 5, puisque « le trouble qui agite Azor et Églé ne devient de l'amour que lorsque Carise et Mérrou ont prononcé ce nom »¹⁵.

À peine les joies de la nomination éprouvées (même si elles passent par un tiers, en l'occurrence Carise : « c'est ce qu'on appelle un ruisseau », « cela s'appelle un miroir », p. 11 et 19) viennent celles, plus malignes, de la réflexivité : « c'est sur le mot qu'on réplique, et non sur la chose »,

14 Voir, à ce titre, la notice de *La Dispute* d'Henri Coulet et Michel Gilot dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1065-1073, ici p. 1074.

15 « Le cas le plus simple est celui d'êtres primitifs, tels qu'à l'époque on en conçoit par réaction contre une civilisation trop artificielle. Marivaux aperçoit fort bien que chez de tels personnages la naissance de l'amour se pose avant tout comme un problème d'expression : ils ne savent qu'ils aiment et n'aiment vraiment que lorsqu'ils peuvent donner un nom aux sentiments inconscients qui sont en eux » (F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 208-209).

disait Marmontel¹⁶. Cette propension à rebondir sur les mots de l'autre prend dans *La Dispute* une coloration particulière, du fait de la parfaite ingénuité des protagonistes sur le plan des sentiments amoureux, qui les amène à expérimenter d'un même mouvement la chose et le mot qui la désigne. Lors de la sixième scène, les répliques procèdent ainsi par rebond, prenant appui sur la découverte et la formulation du verbe *adorer*: la réplique de Mesrou (« il est vrai qu'il vous adore ») provoque un premier arrêt/rebond avec la glose métadiscursive d'Azor, qui vient épingle le mot (« Ah! que c'est bien dit, je l'adore! »): le discours de l'autre est ici l'objet d'un commentaire enthousiaste (modalisation autonymique en discours second) relevant de la coïncidence supposée entre le mot et la chose. La réciprocité dans l'acte de nomination est affirmée, d'un personnage à l'autre.

Mais aussitôt, pour la première fois, la réciprocité est refusée par Églé, qui réinvestit la formulation dans la réplique suivante: « Adorez donc, mais donnez-moi le temps de respirer ». Ce nouvel exemple de dialogisme interlocutif immédiat¹⁷, modalisation autonymique en discours second allusive (puisque non marquée), raille l'enthousiasme, qui est aussi celui provoqué par la coïncidence mot/chose. *L'adoration* doublement modalisée aboutit à la formation d'une ironie nouvelle pour les protagonistes, laissant à penser que la réflexivité a bien été la première fêlure dans la réciprocité amoureuse; dès la sixième scène, à peine le mot découvert, les protagonistes sont déjà dans l'écho, aux prises avec le déjà-dit. La constance vient de connaître une défaillance, la perte de coïncidence du mot à la chose étant le miroir de la non-réciprocité de l'enthousiasme amoureux. Les protagonistes deviennent alors de vrais personnages marivaldiens, pour lesquels il s'agit, comme le formule Michel Deguy, de « se faire souffrir l'un l'autre par la reprise en écho du mot de l'autre qui ainsi cesse "d'avoir le dernier mot" pour s'entendre retourner son dit dans son reflet sonore, dépossédé par la voix de l'autre, neutralisé, méconnaissable quoique identique¹⁸... »

16 Cité par Frédéric Deloffre (*ibid.*, p. 199).

17 Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., p. 207.

18 Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, op. cit., p. 218.

Après avoir repris le mot de l'autre pour mieux le railler, Églé demande ensuite à être « prise au mot » (« ah si vous ne me prenez pas au mot », p. 21). Apparaît une autre grande fêlure dans cette utopie langagière : l'exigence de littéralité ici formulée est symptomatique, indiquant que le rapport au langage s'est considérablement dégradé. Après la modalisation autonymique sur le verbe *adorer*, la distanciation a été instaurée et devient l'objet d'appréhension. D'ailleurs, cette nouvelle exigence est encadrée par l'emploi, jusqu'alors inexistant, de modalisateurs, en amont (« *en vérité*, toute belle que je suis, votre peur m'effraie aussi ») et en aval (« *je vous déclare que* le mien se passe ») (p. 21, nous soulignons). La modalisation épistémique (« en vérité »), avant un métadiscours introductif (« je déclare que »), traduit l'apparition d'une conscience discursive, supposant une forme inédite de théâtralisation du discours, dans le sens d'une revendication : les efforts pour renouer avec la coïncidence du mot à la chose (*prendre au mot*) témoignent bien de la perte de cet état langagier édénique. La transparence des échanges primitifs n'est plus de mise.

Dès la scène 9, le mythe de l'unité est bien loin et la bataille des mots est lancée : c'est alors, logiquement, le problème du référent qui est l'objet de la discordance. Le « charme », l'« aise » et l'« étonnement » ne peuvent avoir qu'une seule origine, qu'un seul référent (Églé ou Adine).

ADINE. – N'êtes-vous pas charmée de moi ?

ÉGLÉ. – De vous ? C'est moi qui charme les autres. (p. 22)

Enfin, le participe passé à valeur adjectivale *enchantée* est lui aussi l'objet d'une modalisation autonymique interlocutive allusive. Le terme *enchantée* apparaît en mention dans la réplique réactive :

ÉGLÉ. – [...] Je ne me considère jamais que je ne sois enchantée, moi qui vous parle.

ADINE. – Enchantée ! Il est vrai que vous êtes passable, et même assez gentille... (p. 23)

C'est très explicitement l'adéquation du mot à son référent qui est l'objet ici d'une contestation, à travers la (fausse) concession (« il est vrai que... »). Et confirme que, pour ces cobayes linguistiques, l'écart entre

le mot et la chose est définitivement installé. Ainsi, l'énoncé didascalique qui suit (« *ironiquement* », p. 24), exhibant ce qui a fait son apparition depuis un moment, nous renvoie immédiatement à la première scène mentionnant l'ironie du Prince, soit cette forme plus distanciée (dévoyée?) de la relation aux autres et au discours, dont l'équivocité était le point de départ de l'expérience.

« JE NE DIS PAS CELA » : DISCOURS AUTRE, MÉTADISCOURS ET REFORMULATIONS DISCORDANTES

La pièce devient-elle alors ce « premier bal », décrit par Michel Deguy, « avec masques et bergamasques, mascarades et pantomimes », dans lequel les jeunes gens jouent « leur rôle avec ironie et toutes sortes de figures, emphases et hyperboles, ellipses et synopes, comme s'ils étaient conscients et amusés de la situation de la rencontre »¹⁹? Le rire « ah! ah! ah! » d'Adine, reflété dans le discours Églé lors de l'échange sur le miroir (sc. 9), avant d'être une nouvelle fois repris en écho dans la scène suivante (sc. 10), achève la réflexivité. S'ils ne jouent pas nécessairement un rôle, les personnages savent désormais que tout discours peut avoir son reflet modalisé.

C'est donc de façon beaucoup plus explicite – plus rhétorique – que le discours de l'autre fait irruption par la suite, comme le révèle l'usage important du verbe *dire* dans les quatre premières répliques de la dixième scène: « que *diriez*-vous », « qui me *dit* », « je ne *dis* pas cela », « je *dis* » (p. 25, nous soulignons). Dorénavant, le discours est annoncé et dédoublé (« je dis »), et le discours autre est convoqué prospectivement (« que *diriez*-vous »)²⁰ ou rétrospectivement (« qui me dit »), quand il n'est pas reformulé (« qui prétend »): la première ingénue demande à un tiers ce que l'on pourrait *dire* de quelqu'un qui a *dit* et qui *prétend*. Usant du discours direct, Églé reprend pratiquement *in extenso* les propos d'Adine:

¹⁹ *Ibid.*, p. 276.

²⁰ Lors de la scène 15, c'est une autre tournure qui est utilisée par Églé: « je vous défie de le dire » (p. 36).

ADINE. – Contemplez-moi un peu attentivement ; là, comment me trouvez-vous ? (p. 23)

ÉGLÉ. – [...] qui me dit : « Eh ! contemplez-moi donc ! eh ! Comment me trouvez-vous ? » (p. 25)

Les gloses métadiscursives « je ne dis pas cela » et « je dis » deviennent alors nécessaires dans cette dispute qui en est à présent à imputer les discours.

144

Le discours autre est ainsi représenté de toutes les façons possibles. Lors de la scène précédente, il apparaissait déjà redoublé, d'une certaine façon, par les formules introductives : « on vous dit que c'est à la plus belle à attendre » ; « on vous répond qu'elle attend » (p. 23). Le recours au pronom personnel *on*, masque du *je*, et à la structure indirecte, témoigne bien d'une autre forme de distanciation, révélant le parfait développement de la conscience discursive des personnages ; personnages qui ont par ailleurs conscience d'être définis par ce qui a été préalablement énoncé : lors de la rencontre entre Azor et Mesrin (sc. 13), c'est bien le discours autre qui sert d'appui, avant d'être lui-même l'objet d'une modalisation (vous me dites : « on vous a dit ») :

AZOR. – Vous êtes donc un homme ?

MESRIN. – On m'a dit que oui.

AZOR. – On m'en a dit de moi tout autant.

MESRIN. – On vous a dit ? [...] (p. 29)

Le rapport au langage des personnages a véritablement évolué. Loin de la transparence et de la réciprocité, il est désormais fait de distance ; l'ultime modalisation autonymique, relativement complexe puisque redoublée, est à ce titre éloquente (sc. 16) :

MESRIN. – Vous voir, vous contempler, vous admirer, vous appeler « mon âme ».

ÉGLÉ. – Vous voyez bien qu'il parle de son âme. (p. 38)

Mesrin n'emploie pas le mot *âme* : il manifeste le désir d'*appeler* Églé « mon âme ». Cette première modalisation autonymique, dans laquelle le mot est à la fois en usage et en mention, est ensuite redoublée par

la réplique réactive d'Églé qui emploie à nouveau le mot en mention (modalisation autonymique en discours second, avec renvoi explicite à la parole de l'autre : « il parle de »). La conscience langagière des personnages a atteint son paroxysme et telle distanciation dans le rapport aux mots, forme de dévoilement au regard du premier contact établi avec le langage, traduit bien un nouveau rapport aux autres. À la nomination succède le désir de nomination, appréhendée comme la manifestation la plus tangible des sentiments. Nous sommes bien loin des répliques initiales, introduites au présentatif et marquant la parfaite coïncidence : « c'est ma pensée ».

« CELA S'APPELLE UN MIROIR » : CONCLUSION

La duplicité de l'ironie instaure, dès le lever de rideau, le premier dédoublement et sert de repère : elle fait signe, ou, plus littéralement, figure de dispute. Offrant la bivocalité, elle instaure alors, dans cette succession de duos en miroir, ce tiers essentiel dans l'écriture de Marivaux, signalé notamment par Frédéric Deloffre : « Pas besoin d'un tiers à l'entretien, car un tiers est toujours présent : c'est le langage [...] »²¹.

C'est bien un conte initiatique qui est proposé ici, « allégorie anthropologique²² » esquissant un premier état du langage amoureux, fait de transparence et de coïncidence, où le bonheur éphémère de la découverte du signe, leurre de la transparence qui est aussi le premier stade du miroir (« Le miroir par excellence, c'est la parole²³ »), ne tarde pas à céder la place à la distanciation, faite de boucles réflexives, de modalisations polémiques²⁴ et de querelles de référencement. Car derrière la thématique du double et de la réflexivité (dramaturgique,

21 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 206.

22 J. Goldzink, Introduction à son édition de *La Dispute*, éd. cit., p. 11.

23 Walter Moser, « Le prince, le philosophe et la femme-statue », art. cit., p. 75.

24 À l'ouverture de *La Double Inconstance*, on observe un bel exemple de modalisation autonymique au cœur du rapport conflictuel entre les personnages : « TRIVELIN. – *Cependant...* SILVIA, avec colère. – *Cependant*, je ne veux point avoir de raison ; et quand vous recommenceriez cinquante fois *votre cependant*, je n'en veux point avoir... » (*La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 25, nous soulignons).

symbolique, langagière...), c'est bien la question de l'unité (perdue) qui traverse le discours : un de la coïncidence mot/chose, unicité de la référenciation.

De la langue au discours, le personnage est dans un rapport au langage entièrement modalisé, aux prises avec le signe et son référent, aux prises avec les discours de l'autre. Derrière la question de l'inconstance humaine et de l'échange des partenaires se cache celle de l'inconstance du langage et de l'impossible échange verbal. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'on retrouve la même interrogation à la fin de la pièce, Églé reprenant en écho les interrogations d'Hermiane à l'ouverture :

HERMIANE. – Que voulez-vous dire? (sc. 1)

ÉGLÉ. – Arrêtez-vous donc, que voulez-vous dire? (sc. 17)

Si *La Dispute* se singularise dans l'œuvre de Marivaux par son dénouement peu optimiste²⁵ (Hermiane : « Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons. », p. 43), elle le fait aussi, sans doute, par l'exposition de cette réflexivité croissante qui contamine le langage, dispute dans la dispute, travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre progressivement, inexorablement, à la distanciation. Témoignant de la non-réciprocité, de l'impossible transparence, de l'inconstance foncière dans le discours.

25 Nicolas Bonhôte considère notamment *La Dispute* comme « la seule pièce de Marivaux dont la conclusion soit dépourvue d'optimisme » (*Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, cité par W. Moser, « Le prince, le philosophe et la femme-statue », art. cit., p. 78). Il est à noter que, dans la mise en scène de Patrice Chéreau, Azor se suicide.

MARIVAUX OU LES ILLUSIONS DE LA RAISON :
LES PRÉSENTATIFS ET LA DRAMATURGIE
DE L'APPRENTISSAGE
DANS *LA DISPUTE* ET *LA DOUBLE INCONSTANCE*

Virginie Yvernault

Voilà l'homme; vous me reconnaissez
à ce trait sans doute, et je souhaite que
vous m'y reconnaissiez toujours.
Marivaux, *La Voiture embourbée*, 1714¹

147

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18 • SUP • 2018

Dès qu'elles se rencontrent, Adine et Églé se querellent, chacune voulant persuader l'autre qu'elle est la plus belle. Irritée par la présomption d'Églé, Adine suggère malignement à cette dernière de demander à d'autres qu'à son amant s'ils font grand cas de sa prétendue beauté :

ADINE, *en riant*. – Un miroir! Vous avez aussi un miroir! Eh! à quoi vous sert-il? À vous regarder? ah! ah! ah!

ÉGLÉ. – Ah! ah! ah!... n'ai-je pas deviné qu'elle me déplairait?

ADINE, *en riant*. – Tenez, en voilà un meilleur; venez apprendre à vous connaître et à vous taire. *Carise paraît dans l'éloignement*².

À l'instar d'Adine et d'Églé, toutes deux charmées par leur reflet, les jeunes amoureux des pièces de Marivaux se regardent, se scrutent, s'observent mutuellement et, une fois qu'ils ont appris à se connaître tout à fait, se taisent. Alors le rideau tombe, la pièce est finie. Mais tant qu'ils font ce douloureux apprentissage de la vie et de l'amour, ils n'en finissent pas de parler. Dans la dramaturgie marivaudienne, la parole est indissolublement liée à la connaissance et, si elle tient lieu

1 Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 319.

2 Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009, p. 24.

d'action³, c'est d'abord parce qu'elle se révèle être un apprentissage remarquable, jamais totalement inoffensif pour les protagonistes, toujours divertissant pour les spectateurs. Les échanges marivaudiens présentent la particularité de produire du savoir, à tel point que l'enjeu dramatique des pièces concerne moins sans doute l'accomplissement d'une action, au sens classique et traditionnel du terme, que le déroulement d'un apprentissage dont aucune des étapes n'est oubliée. Stylistiquement, l'importance d'une telle initiation est perceptible dans l'usage des présentatifs *c'est, il y a, voici* et *voilà* qui, bien souvent, viennent souligner les piétinements, les velléités, en somme les contorsions morales et sentimentales des protagonistes.

148

Les structures à présentatifs entrent dans la formation de phrases atypiques, qui ne peuvent être subsumées sous le modèle canonique. Parce qu'elles constituent souvent des assertions impersonnelles et non modales⁴, elles servent volontiers à formuler ces maximes et ces pensées spirituelles qui circulent avec bonheur dans les salons des Lumières. Aussi n'est-ce pas un hasard si l'on les retrouve à profusion sous la plume de Marivaux. Assurément, les personnages marivaudiens ne manquent pas d'esprit : chacun est sommé d'avoir de l'à-propos. Les maîtres comme les valets, quoiqu'à des degrés différents, ne sont pas avares de traits brillants, de formules galantes, parfois triviales, toujours originales, qui s'enchaînent à un rythme très rapide, pour le plus grand malheur des acteurs débutants, et qui ont valu à Marivaux la réputation d'auteur bizarre et singulier⁵. Or c'est à dessein que Marivaux a donné à ses pièces le ton de la conversation ordinaire. Il s'en explique dans la préface des

3 Voir les analyses très fines de Frédéric Deloffre dans l'ouvrage qu'il consacre à Marivaux : *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage* [1955], 2^e éd. Paris, Armand Colin, 1971. Deloffre y explique notamment que l'étude du marivaudage nécessite de « prendre conscience du rôle du langage » et d'« en faire la matière même de l'action dramatique » (p. 133).

4 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 7^e éd., Paris, PUF, 2018, p. 757.

5 Voir les propos, maintes fois cités, du critique La Harpe dans son *Lycée* : « Marivaux se fit un style si particulier qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom : on l'appela marivaudage : c'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires » (cités par F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle, op. cit.*, p. 6-7).

Serments indiscrets, après s'être défendu d'avoir voulu écrire une simple variante de sa *Surprise de l'amour* :

[...] ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre : ce ton-là a plu extrêmement et plaît encore dans les autres pièces, comme singulier, je crois, mais mon dessein était qu'il plût comme naturel [...]. Il est vrai que j'ai tâché de saisir le langage des conversations, et la tournure des idées familières et variées qui y viennent⁶.

Les structures à présentatifs sont « fréquemment employées à l'oral » puisqu'elles servent à désigner un référent dans la situation d'énonciation⁷. Aussi Marivaux les utilise-t-il sans modération, aux côtés d'autres phrases atypiques, comme le rappelle Frédéric Deloffre :

Pour obtenir le naturel du langage parlé, le problème essentiel est celui de la phrase. Marivaux l'a résolu de façon remarquable. Simplicité des constructions, brièveté des membres à prononcer d'une seule émission de voix, prédominance de la cadence majeure et du rythme concordant, autant d'éléments, et ce ne sont pas les seuls, qui assurent à sa prose la structure et le rythme du langage oral⁸.

Toutefois, les phrases à présentatifs ne visent pas seulement à imiter la langue parlée, elles donnent au propos un caractère d'autorité riche de significations dans *La Double Inconstance*, et peut-être plus encore dans *La Dispute*, où les personnages sont naturellement tentés de décrire un monde qu'ils appréhendent pour la première fois. De plus,

6 Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 663. Comme l'a très justement souligné Sophie Marchand, « l'inversion des valeurs est totale : ce que la critique taxe d'artifice est précisément ce qui, pour Marivaux, constitue la nature » (Sophie Marchand, Fabienne Boissieras, *Marivaux : « Le Jeu de l'amour et du hasard », « La Surprise de l'amour », « La Seconde Surprise de l'amour »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2009, p. 23). On notera également que, pour énoncer ce principe esthétique, Marivaux a justement recours au présentatif *c'est* et à sa répétition, procédé caractéristique de l'oralité. À propos de « l'imitation de la phrase parlée » chez Marivaux, voir F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 427-442.

7 Voir M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 757.

8 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 427.

il arrive fréquemment qu'un présentatif vienne souligner la cohérence d'un propos qui n'a pourtant rien d'évident, en particulier lorsque l'expérience le dément âprement, comme un oripeau qui servirait aux personnages à masquer leur mauvaise foi ou à camoufler leurs intentions véritables. Aussi n'est-il guère surprenant que l'ironie s'y niche, avec d'autant plus de facilité qu'elle profite de la double destination que le langage théâtral confère à chaque énoncé.

150

En d'autres termes, dans *La Double Inconstance* comme dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur, se trompant lui-même ou trompant les autres, souhaite donner à son discours l'apparence d'un raisonnement clair et rigoureux émanant du bon sens, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique (n'oublions pas la signification du terme *dispute*⁹) et mène à l'étude des rapports complexes, parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer, à expliquer et à comprendre, souvent à leurs dépens.

L'analyse des formes, des valeurs et des fonctions des présentatifs permettra d'aborder à partir d'exemples choisis et sous un angle précis l'idiosyncrasie de ce style « entortillé et précieux¹⁰ » qui est passé à la postérité sous le nom de *marivaudage*, mais aussi la manière originale dont Marivaux s'inscrit dans les débats de son temps en accordant à l'apprentissage et à la formation des individus une place prépondérante dans son théâtre. Après un bref tour d'horizon des diverses formes grammaticales des présentatifs et de leurs valeurs de base (présenter,

9 Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 en donne la définition suivante : « Débat, contestation. [...] Il se dit aussi des actions publiques qui se font dans les Ecoles pour agiter des questions ». Le terme attire d'emblée l'attention sur le fonctionnement rhétorique de la parole et ses vertus pédagogiques : le débat permet de mettre au jour un savoir.

10 Pour reprendre les mots d'un critique du XVIII^e siècle, Charles Palissot, dans *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771, t. 2, p. 151.

nommer, identifier, décrire) qui, dans *La Dispute* notamment, sont étroitement liées aux enjeux dramatiques, seront envisagées les fonctions argumentatives des présentatifs, lesquels fonctionnent souvent comme des alibis du bon sens.

DÉCRIRE LE MONDE

Les structures à présentatifs sont de deux sortes, les unes suivies par un groupe nominal ou un pronom¹¹ :

MESROU. – [...] cet objet s'appelle un homme, c'est Azor, nous le connaissons¹².

les autres, par une subordonnée complétive :

ARLEQUIN. – C'est que mon amitié est aussi loin que la vôtre; elle est partie, voilà que je vous aime¹³ [...].

Ici, le présentatif *c'est* se construit avec une proposition complétive dans une double visée emphatique et explicative : au fond, il s'agit moins pour Arlequin d'expliquer son amour que de *montrer* qu'il tente de l'expliquer. En outre, la redondance qu'induit ce tour participe du caractère oral des dialogues marivaudiens, qui choquait nombre de spectateurs du XVIII^e siècle, davantage habitués à la déclamation hiératique de longues tirades¹⁴. La tournure est pourtant fréquente sous la plume de Marivaux, comme l'attestent ces autres exemples :

CARISE, à Mesrin. – N'avancez pas.

MESRIN. – Pourquoi ?

CARISE. – C'est que je vous le défends [...] ¹⁵.

11 Afin de faire ressortir toute sa spécificité, la grammaire Denis-Sancier nomme le complément du présentatif « régime » (Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994, p. 450).

12 *La Dispute*, sc. 5, éd. cit., p. 15.

13 *La Double Inconstance*, III, 6, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 95.

14 Vaugelas soulignait déjà le caractère redondant et superflu d'un tour similaire dans ses *Remarques sur la langue française* (à Paris, chez Louis Billaine, 1762, p. 366).

15 *La Dispute*, sc. 16, éd. cit., p. 37.

ÉGLÉ. – Eh ! laissez-moi faire ; je ne vous en aimerais que mieux, si je puis le ravoïr ; c'est seulement que je ne veux rien perdre¹⁶.

ARLEQUIN. – Et en vertu de quoi étiez-vous surprise ?

LISSETTE. – C'est qu'elle refuse un Prince aimable¹⁷.

Dans une perspective de mise en relief, les présentatifs sont aussi associés aux outils relatifs *qui* et *que* pour former des phrases emphatiques par extraction de l'un des constituants. *C'est* permet d'extraire indifféremment un sujet ou un complément, tandis que *voici* et *voilà* sont utilisés seulement pour extraire le sujet, que celui-ci soit nominal ou pronominal, comme dans les deux exemples suivants :

FLAMINIA. – Retirons-nous, voici Arlequin qui vient¹⁸.

TRIVELIN. – [...] parbleu, je ne vous trompe pas, la voilà qui entre¹⁹.

Comme ces deux occurrences en témoignent, *voici* et *voilà* servent généralement à annoncer l'arrivée d'un personnage de théâtre, ce qui, suivant les principes hérités de la dramaturgie classique, induit un changement de scène²⁰. Cette fonction introductive n'a rien d'étonnant compte tenu de la valeur déictique que peuvent prendre les présentatifs, *voici* se référant à un objet proche, *voilà* à une entité plus lointaine.

Au théâtre cependant, les présentatifs revêtent une importance particulière en ce qu'ils contribuent à faire exister un lieu ou un objet qui n'apparaît pas nécessairement sur la scène ou que le décor n'est pas en mesure de figurer. Qu'ils *présentent* un élément visible par le spectateur ou qu'ils *représentent* un lieu ou objet auquel celui-ci n'a pas directement accès, ils donnent à *voir* en orientant et en dirigeant le regard, à la façon d'un objectif zoom. Au début de *La Dispute*, le Prince désigne ainsi à

16 *Ibid.*, sc. 18, p. 40.

17 *La Double Inconstance*, I, 5, éd. cit., p. 41.

18 *Ibid.*, I, 6, p. 45.

19 *Ibid.*, I, 7, p. 47.

20 Sur la liaison des scènes, la justification des entrées et des sorties des personnages, voir Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001, p. 279.

Hermiane la galerie qui va leur permettre d'observer les jeunes gens « sauvages » sans être vus :

LE PRINCE. – [...] voici une galerie qui règne tout le long de l'édifice, et d'où nous pourrons les voir et les écouter, de quelcôté qu'ils sortent de chez eux²¹.

Voici est employé ici comme un déictique : l'opération qu'il réalise peut être décrite comme une opération de monstration ou de « pointage²² ». Mais il va sans dire que, suivant les choix des divers metteurs en scène, la galerie sera ou non matérialisée par le décor et le groupe des « personnages spectateurs » sera ou non présent sur scène tout au long de la pièce. Ajoutons qu'il n'est pas rare que Marivaux tire des effets comiques de l'emploi des présentatifs, lorsque ceux-ci désignent un référent que le spectateur a justement sous les yeux. Ainsi, lorsqu'Adine décrit sa rivale, Églé, sa mauvaise foi éclate dans le portrait qu'elle en fait au moyen d'une longue phrase énumérative, rythmée par les présentatifs *voici* et *c'est* :

ADINE. – Oui, c'est une Églé. Voici à présent comment elle est faite : c'est un visage fâché, renfrogné, qui n'est pas noir comme celui de Carise, qui n'est pas blanc comme le mien non plus ; c'est une couleur qu'on ne peut pas bien dire²³.

Le comique naît ici du décalage entre cette description peu flatteuse et la réalité du visage de la comédienne, que l'on devine agréable, ou du moins maquillé et arrangé en ce sens.

Outre cette dimension spatiale, de loin la plus évidente²⁴, les présentatifs peuvent aussi servir à une présentation temporelle. Au début

²¹ *La Dispute*, sc. 2, éd. cit., p. 10.

²² Gilles Col, Charlotte Danino et Julien Rault mettent en évidence l'idée de pointage que suppose la valeur déictique et aspectuelle du présentatif *voilà* (« Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », *Revue de sémantique et pragmatique*, 37, 2015, p. 37-59, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01224945>, consulté le 14 septembre 2018).

²³ *La Dispute*, sc. 12, éd. cit., p. 28.

²⁴ Voir, notamment, G. Col, C. Danino et J. Rault, « Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », art. cit.

de *La Dispute*, l'annonce de la dispute elle-même est retardée dans le récit du Prince par le recours à deux présentatifs, *voici*²⁵ qui pointe vers le cotexte de droite immédiat (« le fait »), puis *ily a* :

LE PRINCE. – Voici le fait : il y a dix-huit ou dix-neuf ans que la dispute d'aujourd'hui s'éleva à la cour de mon père [...].

154

Ces fonctions de désignation, parmi les plus évidentes, rappellent au surplus l'origine verbale des présentatifs, *voici* et *voilà* ayant été formés à partir de l'impératif présent du verbe *voir*²⁶. Les grammairiens considèrent, pour les uns, que les présentatifs, étant impossibles à conjuguer, ne sauraient être rangés parmi les verbes²⁷, et pour les autres, que les présentatifs constituent « une sorte de verbe [...] impersonnel, unimodal (indicatif) et unitemporal (présent)²⁸ ». Cette dernière définition explique que les présentatifs *voici* et *voilà* contribuent pour une large part à la dynamique des échanges, attendu que leur rôle n'est pas si éloigné de celui des « appuis du discours²⁹ », aussi appelés « particules énonciatives³⁰ », que possède la langue parlée, ces mots-outils « à peu près dépourvus de sens objectif³¹ » qui ponctuent le discours des personnages de théâtre, tels que

25 Rappelons qu'en toute rigueur, il convient de distinguer les emplois de *voilà* et de *voici*, le premier « renvoie traditionnellement à ce qui précède, tandis que *voici* annonce ce qui suit » (M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 454). Marivaux ne respecte pas cet usage : voir par exemple *La Double Inconstance*, I, 7, éd. cit., p. 47 : « Voilà de la compagnie qui vous vient ».

26 Voir, entre autres, D. Denis et A. Sancier-Château, *Grammaire du français*, op. cit., p. 449.

27 C'est l'avis de Maurice Grevisse : *Le Bon Usage*, 13^e éd. revue par A. Goosse, Paris, Duculot, 2004.

28 Gérard Moignet, « Le verbe voici-voilà », *Travaux de linguistique et de littérature*, VII, 1969, p. 189-202, cité par Sophie Hache, « “Voici qui est plaisant” : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89. Sophie Hache propose une mise au point très claire et très efficace de ces questions, que l'on pourra lire avec profit.

29 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 428.

30 Voir Robert Bouchard, « Alors, donc, mais..., “particules énonciatives et/ou connecteurs” ? Quelques considérations sur leur emploi et leur acquisition », *Syntaxe et sémantique*, 3/1, 2002, p. 63-73.

31 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 428.

« tiens »³², « entendez-vous », « croyez-vous » et « voyez-vous »³³. D'un point de vue pragmatique, l'on peut dire que le présentatif *voilà* a un fonctionnement assez proche de ces syntagmes qui font office de chevilles conversationnelles. À ce titre, il bien plus fréquent que *voici* : soixante-dix-neuf occurrences de *voilà* dans *La Double Inconstance*, et seulement six de *voici* ; dix-neuf occurrences de *voilà* dans *La Dispute*, huit de *voici*.

SILVIA. – [...] une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon : cela plaît davantage que non pas une honteuse comme moi, qui n'ose pas regarder les gens, et qui est confuse qu'on la trouve belle.

FLAMINIA. – Eh voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime³⁴.

FLAMINIA. – Il n'y avait pas jusqu'aux hommes qui ne vous trouvaient pas trop jolie ; j'étais dans une colère...

SILVIA. – Pardi, voilà de vilains hommes, de trahir comme cela leur pensée pour plaire à ces sottes-là³⁵!

Dans ces occurrences, le présentatif *voilà*, associé à une interjection, fait résolument avancer le dialogue, car il permet à l'interlocuteur d'introduire son propos tout en rebondissant sur la réplique précédente, qu'il résume ou conclut à sa façon. Il permet de surcroît d'articuler les énoncés, d'accélérer les échanges, mais aussi de faciliter la mémorisation du texte par les comédiens. En un mot, il sert moins à structurer le contenu informationnel qu'à structurer le dialogue en soulignant les moments-clés. Sa valeur prédicative tend à s'estomper, sans pour autant disparaître, au profit d'une valeur de « balisage »³⁶.

32 Voir, par exemple, *La Double Inconstance*, I, 3, éd. cit., p. 31 et 33 : « Tiens, vois à ton aise » ; « tiens, c'est tout comme un homme qui n'aurait jamais bu que de belle eau bien claire » ; et II, 1, p. 54 : « Tenez, si j'avais eu à changer Arlequin contre un autre, ç'aurait été contre un officier du palais ».

33 Voir aussi *ibid.*, I, 2, p. 29 : « [...] refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, ce n'est point là une femme, voyez-vous ».

34 *Ibid.*, II, 1, p. 55.

35 *Ibid.*, p. 56.

36 Mise en évidence par Gilles Col, Charlotte Danino et Julien Rault (« Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », art. cit.).

Quant aux présentatifs *il y a* et *c'est*, ils sont plus proches de leur origine verbale puisqu'ils connaissent des variations en temps, et même en nombre, s'agissant du présentatif *c'est*. D'emploi plus restreint dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*, *il y a* sert à « poser l'existence de l'élément qu'il introduit, de l'actualiser, c'est-à-dire de l'ancrer dans le monde³⁷ ». Ainsi, Églé, découvrant après Narcisse son reflet dans l'eau d'un ruisseau, est troublée par l'existence de cette chose inhabituelle et inquiétante :

ÉGLÉ, *regardant*. – Ah! Carise, approchez, venez voir; il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau³⁸.

156

Le sémantisme d'*il y a* rejoint pour partie celui du présentatif *c'est*, utilisé dans des opérations d'identification. Aussi sont-ils surreprésentés dans une pièce au demeurant très courte comme *La Dispute* (quatre-vingt-treize occurrences de *c'est*; trois de *ce sont*) dont l'enjeu principal, pour les protagonistes, consiste à prendre possession du monde qui s'offre à eux. Afin de s'approprier ce nouvel environnement, les personnages n'ont de cesse de nommer et de décrire tout ce qui se présente à leur vue. En somme, la *pulsion nominative*, ou *dénomminative* qui anime les Églé, Azor, Adine et Mesrin et rythme leurs premiers échanges, procède d'une pulsion scopique. Voir, nommer, décrire le monde sont autant d'ambitions qui justifient un usage profus des présentatifs.

À l'instar de Carise et Mesrou, les spectateurs se trouvent être les témoins d'étranges émerveillements :

CARISE. – Venez, Églé, suivez-moi; voici de nouvelles terres que vous n'avez jamais vues, et que vous pouvez parcourir en sûreté.

ÉGLÉ. – Que vois-je? quelle quantité de nouveaux mondes!

CARISE. – C'est toujours le même, mais vous n'en connaissez pas toute l'étendue³⁹.

Ils distinguent une valeur prédicative (structuration du contenu informationnel) d'une simple valeur de balisage (structuration du discours).

37 D. Denis, A. Sancier-Château, *Grammaire du français*, op. cit., p. 452.

38 *La Dispute*, sc. 3, éd. cit., p. 11.

39 *Ibid.*

ÉGLÉ. – C'est Azor? le joli nom! le cher Azor! le cher homme! il va venir⁴⁰.

ÉGLÉ. – Quoi! c'est là moi, c'est mon visage⁴¹?

ÉGLÉ. – Ah! la voilà [la personne d'Azor], c'est vous; qu'elle est bien faite⁴²!

L'enthousiasme avec lequel Églé découvre son visage, puis celui d'Azor, prête évidemment à rire, l'emploi du présentatif traduisant l'excès de narcissisme du personnage, un défaut qu'Églé n'est pas la seule à partager et dont Hermiane s'offusque avec colère à la fin de la pièce. L'on voit aussi comment l'expressivité des présentatifs, renforcée par les modalités interrogative et exclamative, suit le langage des corps et accompagne le rapprochement physique des personnages, mais aussi les minauderies qui, sans doute, agrémentent cette auto-célébration narcissique qui préside à la parade amoureuse. Si attendrissants que soient ces mouvements du cœur, il faut en effet garder à l'esprit que les possibilités de mise à distance ne sont jamais très lointaines, quand elles ne sont pas tout simplement actualisées par les jeux de scène. Les procédés d'emphase conservent un horizon indéniablement comique, comme le montre aussi l'usage rhétorique des présentatifs.

LES ALIBIS DU BON SENS, OU LA DÉROUTE DE LA RAISON

Tandis que le présentatif *voilà* est quasiment absent de ces moments privilégiés où les couples se recomposent et où les masques tombent⁴³, il apparaît de manière récurrente dans les scènes de débat ou scènes agonistiques, lorsqu'un personnage s'oppose à un autre, frontalement

⁴⁰ *Ibid.*, sc. 5, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*, sc. 3, p. 11.

⁴² *Ibid.*, sc. 4, p. 13.

⁴³ Voir, par exemple, les scènes 16, 17 et 18 de *La Dispute*, au cours desquelles les personnages admettent leur inconstance.

ou insidieusement, à moins qu'il ne se débatte contre ses propres inclinations. Le présentatif prend alors une forte valeur polémique.

La Double Inconstance s'ouvre ainsi sur une dispute entre Silvia et Trivelin, porte-parole maladroit du Prince. À deux reprises, Silvia a recours à une interro-négative, prenant à témoin le spectateur et alléguant ses raisons les plus fortes :

SILVIA, *plus en colère*. – Eh bien ne voilà-t-il pas encore un cependant⁴⁴ ?

SILVIA. – [...] On m'ôte mon amant et on me rend des femmes à la place ; ne voilà-t-il pas un beau dédommagement⁴⁵ ?

158

La confrontation entre Arlequin et Lisette, à la scène 5 de l'acte I de *La Double Inconstance*, est tout aussi vive, chacun se trouvant mécontent de l'autre :

ARLEQUIN, *se retirant au coin du théâtre*. – Je gage que voilà une éveillée qui vient pour m'affriander d'elle, néant. [...]

LISETTE, *à part*. – Voilà un vilain petit homme, je lui fais des compliments, et il me querelle⁴⁶.

Dans ces deux répliques, construites en symétrie, le présentatif *voilà* met en relief le jugement dépréciatif que l'énonciateur porte sur son interlocuteur et qu'il confie au seul spectateur, en aparté. De la même manière, il rend saillantes des questions thématiques chères à Marivaux, telle l'opposition entre la nature et l'artifice, la coquette Lisette n'ayant pas, aux yeux d'Arlequin, autant de grâces que la naïve Silvia.

Une querelle entre Flaminia et Silvia, à l'acte III de *La Double Inconstance*, illustre d'une manière tout aussi franche les qualités expressives et démonstratives du présentatif *voilà*, mais aussi ses qualités polémiques. Alors que Silvia confesse ne plus aimer Arlequin comme elle le devrait, Flaminia, désireuse de piquer son orgueil, sous-entend qu'il en est de même pour Arlequin. Aussitôt, Silvia réagit avec humeur,

⁴⁴ *La Double Inconstance*, I, 1, éd. cit., p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 40-41.

adressant des mots durs à celle qui se fait passer pour une confidente désintéressée. Mis en relief par l'emploi du présentatif, son emportement indique assez au spectateur l'avancement de son amour pour le Prince :

SILVIA, *vivement*. – Qu'appellez-vous à peu près ? il faut le penser tout à fait comme moi, parce que cela est ; voilà de mes gens qui disent tantôt oui, tantôt non.

FLAMINIA. – Sur quoi vous emportez-vous donc⁴⁷ ?

Dans cette pièce où tout est affaire de manipulation, les structures à présentatifs permettent aussi de souligner les intentions secrètes, voire la duplicité des personnages. Des oreilles averties ne se laissent pas aisément tromper par l'émotion qui étroit Flaminia lorsqu'elle s'apitoie sur le sort des deux amants séparés :

SILVIA. – Quand il me donnait toute la boutique d'un mercier, cela ne me ferait pas tant de plaisir qu'un petit peloton qu'Arlequin m'a donné.

FLAMINIA. – Je n'en doute pas ; voilà ce que c'est que l'amour ; j'ai aimé de même et me reconnais au petit peloton⁴⁸.

Dans une formule concise et ramassée, le présentatif *voilà* ressaisit la métaphore concrétisante du « petit peloton » pour en faire l'emblème d'un amour vrai et simple. Mais Flaminia n'attire l'attention sur cette définition de l'amour que pour mieux la frapper d'ironie : si, en apparence, elle conforte Silvia avec beaucoup de délicatesse, elle ne songe qu'à porter ses coups contre un amour dont elle soupçonne la fragilité et que, peu ou prou, la vue du Prince, déguisé en simple officier du palais, a déjà affaibli. En effet, il est permis de penser que Flaminia n'a pas réellement subi la perte d'un amant, contrairement à ce qu'elle suggère afin de gagner la confiance de Silvia et d'Arlequin. Le spectateur connaît le peu de scrupules de celle qui entreprend fièrement de « détruire l'amour de Silvia pour Arlequin⁴⁹ ». Il ne peut, dès lors, prendre pour argent comptant la compassion qu'elle éprouve, ou feint

47 *Ibid.*, III, 7, p. 97.

48 *Ibid.*, II, 1, p. 54.

49 *Ibid.*, I, 2, p. 29.

d'éprouver (et cela en dépit des efforts que Marivaux déploie de loin en loin pour éviter que Flaminia n'apparaisse comme un personnage repoussoir). Cette occurrence du présentatif *voilà* montre combien les procédés d'emphase et de soulignement du discours tirent profit de la latitude offerte par la double énonciation théâtrale.

Marivaux exploite au mieux les effets propres à la double énonciation en usant de structures à présentatifs pour rendre sensibles le désordre du cœur et la défaite de la raison. Plus un personnage tente de justifier son comportement à grand renfort de présentatifs, plus il s'aveugle sur ses dispositions réelles :

160

LE PRINCE. – Que voulez-vous donc que je devienne, belle Silvia ?

SILVIA. – Oh ce que je veux, j'attends qu'on me le dise, j'en suis encore plus ignorante que vous ; voilà Arlequin qui m'aime, voilà le Prince qui demande mon cœur, voilà vous qui mériteriez de l'avoir, voilà ces femmes qui m'injurient, et que je voudrais punir, voilà que j'aurai un affront, si je n'épouse pas le Prince : Arlequin m'inquiète, vous me donnez du souci, vous m'aimez trop, je voudrais ne vous avoir jamais connu, et je suis bien malheureuse d'avoir tout ce tracasserie-là dans la tête⁵⁰.

La construction énumérative mime la confusion qui règne dans le cœur de Silvia. Les faits sont d'abord exposés les uns après les autres, sur le mode du constat, dans chacune des séquences introduites par le présentatif *voilà*. Mais Silvia renonce à les interpréter ou à en tirer une conclusion, peut-être parce que cette dernière est par trop évidente. L'objectivité apparente de l'énumération fait place, dans la seconde partie de la réplique, à une parataxe incontrôlée, un enchevêtrement confus d'assertions où il n'est presque plus question que du Prince, comme si les autres sujets d'inquiétude étaient finalement tenus pour quantité négligeable. Dans le même temps, la formulation, même haletante, des événements qui lui sont arrivés depuis qu'elle a été enlevée par le Prince permet à Silvia de prendre obscurément conscience de ses sentiments véritables, ou tout au moins de leur complexité.

50 *Ibid.*, II, 9, p. 77.

En outre, le touchant aveu d'ignorance de Silvia achève de convaincre de la spécificité de la scène d'*agôn* chez Marivaux, qui n'est rien moins qu'un lieu où s'affrontent des certitudes. C'est l'un des aspects par lesquels la dramaturgie marivaudienne se distingue des comédies moliéresques, où chaque personnage a des idées bien arrêtées et des principes dont il demeure convaincu d'un bout à l'autre de la pièce, en dépit des circonstances extérieures. Chez Marivaux au contraire, il n'est pas de savoir qui ne résiste à l'expérience ; rien n'est définitif, comme dans l'existence.

Plus loin dans cette scène de *La Double Inconstance*, Silvia continue ses douloureux raisonnements sans même s'apercevoir qu'elle a avoué son amour au Prince :

SILVIA. – Qu'avez-vous ? est-ce que je vous fâche ? Ce n'est pas à cause de la principauté que je voudrais que vous fussiez prince, c'est seulement à cause de vous tout seul ; et si vous l'étiez, Arlequin ne saurait pas que je vous prendrais par amour, voilà ma raison. Mais non, après tout, il vaut mieux que vous ne soyez pas le maître, cela me tenterait trop, et quand vous le seriez, tenez, je ne pourrais me résoudre à être une infidèle, voilà qui est fini⁵¹.

La citation s'articule autour de deux conclusions diamétralement opposées (« voilà ma raison » ; « voilà qui est fini »), l'une favorable au Prince, l'autre à Arlequin, toutes deux signalées par un tour conclusif introduit par « voilà », à même de ressaisir les efforts d'une raison qui semble avoir bien du mal à s'imposer.

Loin d'indiquer la maîtrise rationnelle du personnage, le recours au présentatif en révèle toute la faiblesse. C'est d'ailleurs l'une des constantes des dialogues marivaudiens : moins on se comprend, plus on s'explique. La manie nominative et explicative des protagonistes de *La Dispute* peut être interprétée en ce sens. Mesrou, qui ne comprend pas plus l'inconstance de Mesrin que celle d'Églé, reçoit une réponse pour le moins confondante :

51 *Ibid.*, p. 78.

ÉGLÉ. – C'est qu'il a des yeux, voilà tout⁵².

Nous retrouvons dans cet exemple la tournure explicative *c'est... que* décrite précédemment. Néanmoins, l'explication qui est proposée semble bien maladroite, Églé voulant justement se passer d'éclaircissement aussi bien que d'excuse. Son « voilà tout » fait office de « c'est naturel » et devrait suffire à la dédouaner. Mais qu'elle obéisse ou non à la nature, Églé adopte une attitude marquée du sceau de la contradiction. En effet, le spectateur se souvient fort bien que la jeune femme justifiait d'une manière analogue l'amour qu'elle portait à Azor, au début de la pièce, dans une réplique à double entente. À Carise qui tentait de lui peindre la menace que la légèreté fait peser sur tous les amants, Églé rétorquait avec sa belle assurance :

ÉGLÉ. – Azor et moi, nous nous aimons, voilà qui est fini⁵³.

Dans l'un et l'autre cas, le locuteur coupe court à la conversation au moyen d'une tournure conclusive introduite par un *voilà* éminemment péremptoire. La seconde occurrence a presque une valeur antiphrastique, car, au contraire, *tout commence*, et l'assertion d'Églé sera superbement démentie au terme du parcours d'apprentissage que retrace la comédie. Les spectateurs ne sont pas les seuls à sourire du ridicule d'Églé : suivant le dispositif d'étagement énonciatif propre à la dramaturgie marivaudienne⁵⁴, le Prince et Hermiane sont là, qui observent les jeunes amoureux tâtonner et s'empêtrer dans leurs contradictions jusqu'à ce que l'expérience, ou l'« épreuve », achève leur apprentissage.

Indices de l'oralité du style, alibis de la raison qui tarde à se rendre à l'évidence de l'amour, les structures emphatiques à présentatifs, surreprésentées dans *La Dispute* comme dans *La Double Inconstance*, illustrent d'une manière convaincante la dextérité de Marivaux,

⁵² *La Dispute*, sc. 16, éd. cit., p. 38.

⁵³ *Ibid.*, sc. 6, p. 17.

⁵⁴ Ce que Jean Rousset appelle la « structure du double registre », dans « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

capable d'utiliser simultanément et de concert toutes les ressources de la langue et de la scène. Souvent à double entente, elles sollicitent largement la capacité interprétative des spectateurs tout en soulevant des questions plus vastes touchant à la formation théorique et pratique des individus, dont l'importance se retrouve dans la philosophie du début du XVIII^e siècle. Elles mettent en effet en évidence les cahots d'un parcours à l'issue duquel de jeunes amoureux troquent leur ignorance et leur naïveté contre une connaissance plus approfondie du monde, de la nature et du cœur humain.

Honoré de Balzac

Le Cousin Pons

LES IMAGES DANS *LE COUSIN PONS* DE BALZAC, DU DRAME HUMAIN À LA COMÉDIE ANIMALE

Laélia Véron

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme une des manifestations de son absence de style. Ses métaphores étaient jugées excessives et outrées. La description de la « voix » de nez du chevalier de Valois, qui produit « des sons résistants et doux, forts et veloutés comme celui d'un cor anglais »¹, fait partie des « balzachinades » qui ont été dénoncées par le journal *Le Charivari* au moment de la parution de *La Vieille Fille*². Plus tard, Émile Faguet déclare que les métaphores de Balzac sont « ahurissantes³ ». Marcel Proust lui reproche une tendance à l'explication (plutôt qu'à la suggestion), due entre autres à l'usage d'images « les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste⁴ ». Maurice Bardèche parle d'images expressives, mais « faciles et médiocres », qui auraient la « grossièreté de l'enluminure »⁵. Il est vrai que Balzac ne respecte guère certains préceptes rhétoriques, comme ceux de Pierre Fontanier, qui considère que, pour qu'une image soit réussie, il faut qu'elle soit « vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle et enfin cohérente » : pour être naturelle, elle ne doit pas porter sur une « ressemblance trop éloignée », pour être cohérente, il faut que les termes

- 1 Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, dans *La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1976, p. 814.
- 2 Sur cette campagne du *Charivari*, voir l'article d'Éric Bordas, « Balzac, "grand romancier sans être grand écrivain" ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-115.
- 3 Voir les considérations d'Émile Faguet sur le style de Balzac dans *Balzac*, Paris, Hachette, 1913, p. 156-170.
- 4 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 269.
- 5 Maurice Bardèche, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967, p. 386.

soient « bien assortis, bien liés entre eux et ne semblent pas s'exclure mutuellement »⁶.

La pratique balzacienne de l'image a été réhabilitée par la critique, notamment par Lucienne Frappier-Mazur, qui a étudié, dans une perspective linguistique et poétique, la manière dont Balzac remobilise un système rhétorique ancien tout en inventant de nouvelles modalités d'expression métaphorique propres à son univers romanesque. L. Frappier-Mazur, tout en admettant que, « [q]uantitativement, l'éloignement des termes caractérise un très grand nombre des figures d'invention chez Balzac⁷ », analyse cet éloignement sémantique non plus comme une marque de mauvais goût, mais comme une recherche d'expressivité. Dans la même perspective, José-Luis Diaz parle, à propos des images dans *Illusions perdues*, de « métaphores-violés [...] volontiers détronisantes comme aurait dit Bakhtine » et de « comparaison[s]-choc »⁸.

168

Le texte balzacien présente une « densité métaphorique⁹ » élevée. Selon L. Frappier-Mazur, *La Comédie humaine* « ne descend pas au-dessous de deux images par page, et les dépasse le plus souvent¹⁰ » (et comme elle le souligne, cette estimation est même modeste du fait des critères de sélection choisis). Cette densité est exceptionnelle dans *Le Cousin Pons*, dont la première phrase comporte déjà deux comparaisons (« comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir », p. 53¹¹). La mobilisation de ces images ne se limite pas aux descriptions des personnages (comme dans le célèbre portrait de Pons, p. 55) : elles sont également très présentes dans les discours des personnages et

6 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 103-104. Sur l'histoire de la métaphore dans la tradition rhétorique (et la place de Balzac dans cette tradition), voir Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003, p. 35-49.

7 Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 50.

8 José-Luis Diaz, « "Avoir de l'esprit" », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 170-171.

9 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 83.

10 *Ibid.*, p. 82.

11 Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* [1847], éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015 (notre édition de référence).

dans la narration. On peut étudier ces images selon deux perspectives différentes, à l'échelle de l'énoncé ou à celle du roman. D'une part, une image n'aura pas le même statut si elle est isolée ou répétée. Ainsi, l'analogie de la souffrance et du gravier peut être analysée, isolément, comme une simple image, mais à l'échelle du roman, elle devient, par sa récurrence et sa présence à des moments clefs (au début et à la fin du roman), un véritable symbole¹². D'autre part, une même image peut prendre un sens différent si on la considère au niveau local (de l'énoncé) et au niveau global (du texte). Prenons l'exemple de l'image du bras de la Cibot, lorsqu'il est comparé à une lame.

Elle retroussa sa manche et montra le plus magnifique bras du monde, aussi blanc et aussi frais que sa main était rouge et flétrie ; un bras potelé, rond, à fossettes et qui, tiré de son fourreau de mérinos commun, comme une lame est tirée de sa gaine, devait éblouir Pons, qui n'osa pas le regarder trop longtemps. (p. 197-198)

Cette comparaison est motivée par le prédicat « fourreau », qui est polysémique puisqu'il peut désigner aussi bien un vêtement moulant qu'un étui, et qui peut donc être employé aussi bien pour décrire le bras qui sort du vêtement que la lame qui sort de sa gaine. L'image peut cependant paraître incongrue puisque les adjectifs qui décrivent le bras de Mme Cibot (« potelé, rond, à fossettes ») semblent bien éloignés de la « lame » ou du « couteau ». Cependant, à l'échelle de l'œuvre, l'image prend un autre sens, puisqu'elle participe à la vaste catégorie des images de blessures dans *Le Cousin Pons*, ainsi qu'aux images de violence et de mort qui servent à caractériser Mme Cibot¹³. L'association de la séduction (du bras) à la mort (la lame) participe donc de la peinture de cette mère-ogresse, de ce pouvoir féminin menaçant (incarné par Mme Cibot et Mme Camusot) qui rôde autour de Pons¹⁴.

¹² Voir ainsi p. 72, 80, 90, 105, 146 et p. 380.

¹³ Nous renvoyons à l'analyse de L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 61.

¹⁴ Nous reprenons l'expression de Nicole Mozet, à propos de *La Cousine Bette* : « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres (« Le Cousin Pons », « La Cousine Bette »)*, Paris, SEDES, 1981, p. 3-46.

Nous veillerons donc à analyser le sémantisme des images du *Cousin Pons*, en les analysant aussi bien au niveau de l'énoncé que du texte, et en prenant en compte les écarts sémantiques entre ces deux échelles. Nous concentrerons notre analyse sur l'image animale qui établit une analogie entre un comparé humain et un comparant animal. La métaphore animale est très présente dans l'ensemble de *La Comédie humaine*¹⁵. Mais elle a cependant une place prépondérante dans *Le Cousin Pons*. Elle n'apparaît pas uniquement dans les portraits, lors de la première présentation des personnages¹⁶. Au contraire, pour certains personnages, comme Mme Cibot, les images animales sont de plus en plus présentes au fil du texte et de la progression de l'intrigue. De plus, elles ne concernent pas seulement quelques figures, qui seraient particulièrement ridicules, mais une vaste galerie de personnages : Rémonencq a des yeux « disposés comme ceux des cochons » (p. 161), ceux de Magus sont « pleins d'une malice froide comme ceux des chats » (p. 189), Cibot est comparé à un « veau » (p. 214), Poulain à un « chat maigre » (p. 219), la marâtre de Brunner est qualifiée de « hyène » (p. 113), Brunner sort d'une « chrysalide » comme un papillon tardif (p. 135), Mme Sauvage est une « cerbère femelle » (p. 230), Amélie Camusot, une « chatte » (p. 296). Fraisier, Mme Cibot, Pons et Schmucke sont, eux comparés – entre autres – à un serpent, un tigre, un requin et un rossignol.

Ces rapprochements entre humains et animaux s'inscrivent dans la lignée de plusieurs traditions : la tradition littéraire, très ancienne, d'une rhétorique satirique (dont l'expression moderne est la caricature, à la manière de Grandville ou de Honoré Daumier) et la tradition naturaliste du XVIII^e siècle. Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac parle d'une « comparaison entre l'Humanité et l'Animalité » et établit un parallèle entre les espèces « Sociales » et « Zoologiques »¹⁷

15 Voir Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).

16 Voir ainsi la galerie de portraits dans *Illusions perdues*, citée par Aude Déruelle dans son « Préambule », *ibid.*, p. 2-4. Voir également l'exemple du portrait de Nathana, analysé par Maxime Perret, *Balzac et le XVIII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 194.

17 Balzac, « Avant-Propos », dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. I, 1976, p. 7-8.

(l'ouvrier, l'administrateur, l'avocat, l'oisif, le savant, l'homme d'État, etc. ; le loup, le lion, l'âne, le requin, le corbeau, etc.). Cependant, il ne faudrait pas prendre à la lettre l'affirmation selon laquelle « Balzac calque sa description des êtres et des choses sur les notices que Buffon donne des animaux dans son *Histoire naturelle*¹⁸ ». « Balzac utilise cette comparaison pour en montrer rapidement les limites » : « la société peinte par Balzac ne saurait se réduire à une classification des espèces à la Buffon »¹⁹. L'image, et tout particulièrement l'image balzacienne, se prête à une lecture polysémique : elle « renvoie à plusieurs codes et multiplie les connotations ». La manière dont ces codes et ces connotations se croisent, convergent ou divergent, peut permettre d'explorer les « multiples possibles du texte »²⁰. Nous voudrions étudier dans cet article la manière dont les images (notamment animales), en construisant divers rapports et réseaux sémantiques, participent à l'élaboration de l'univers romanesque du *Cousin Pons*. Nous analyserons les mécanismes linguistiques de l'image (par exemple les processus de motivation), pour mieux saisir les différents réseaux de signification indiqués par les comparants animaliers. L'analyse de l'image distingue souvent la métaphore (qui opérerait un rapprochement entre comparant et comparé sans terme de comparaison) de la comparaison (rapprochement entre comparant et comparé avec un terme de comparaison). Nous suivrons cependant ici la démarche de L. Frappier Mazur, qui suit celle de Gérard Genette²¹, tout en empruntant certains éléments à Danielle Bouverot²². L. Frappier Mazur analyse les différentes manifestations de l'image en termes de gradience, l'image elle-même étant l'expression d'une analogie, « comportant un ou plusieurs comparants et un

18 Pierre Lazlo, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67.

19 A. Déruelle, « Préambule », art. cit., p. 1. Voir aussi, Alice De Georges, « Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac », p. 189-212.

20 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 15.

21 Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171. Cette analyse est reprise dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.

22 Danielle Bouverot, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.

ou plusieurs comparés, lesquels peuvent être exprimés ou non²³ ». Par le terme hyperonymique d'*image*, nous comprendrons donc la comparaison, la métaphore simple et la métaphore filée comme autant de techniques d'assimilation analogique, avec des variations formelles et sémantiques notamment en ce qui concerne les modalisateurs (*comme, ressembler, avoir l'air de*, etc.) et les prédicats motivateurs²⁴ (communs au comparant et au comparé). Rappelons que si l'image-type, qu'il s'agisse d'une comparaison ou d'une métaphore (que L. Frappier-Mazur appelle « assimilation »), se construit selon le schéma suivant : comparé ; prédicat motivateur ; (modalisateur) ; comparant ; ce schéma peut connaître des variations. Le prédicat motivateur n'est pas toujours exprimé, le comparé et le comparant peuvent être également sous-entendus. Ainsi, lorsque Michu déclare, dans *Une ténébreuse affaire* : « Il était écrit [...] que le chien de garde devait être tué à la même place que ses vieux maîtres²⁵ », le comparé (Michu lui-même) n'est pas exprimé. Mais le prédicat motivateur (« devait être tué à la même place que ses vieux maîtres ») est pertinent, car il peut aussi bien s'appliquer au comparant exprimé (un chien) qu'au comparé sous-entendu (Michu, prêt à mourir pour ses maîtres).

LES IMAGES, SYSTÈME DE CARACTÉRISATION DU PERSONNEL ROMANESQUE ?

« Selon un système assez populaire, chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal », écrit Balzac dans *Z. Marcas*²⁶. Mais dans *Le Cousin Pons*, la métaphore animale n'exprime que rarement une ressemblance physique : elle semble surtout servir à caractériser le personnel romanesque, à distinguer, pour reprendre le classement

23 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 2.

24 Le prédicat motivateur peut, syntaxiquement, ne se rattacher qu'au comparant ou au comparé, mais il doit, sémantiquement, être pertinent aux deux. Le prédicat motivateur n'est cependant pas toujours exprimé.

25 Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VIII, 1978, p. 683. Nous empruntons cet exemple à L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 23.

26 Honoré de Balzac, *Z. Marcas*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VIII, p. 834.

établi par André Lorant²⁷, les intrigants d'un côté et les victimes de l'autre.

Les intrigants sont associés, par le biais de l'image, à des animaux qui véhiculent des connotations négatives et/ou terrifiantes. Ainsi Fraisier et Mme Cibot sont-ils tous deux associés à des tigres : Fraisier lance à la portière « un regard de tigre » (p. 319) (métaphore, assimilation non motivée avec comparé), Mme Cibot porte sur Pons « comme un regard de tigre » (comparaison motivée). Cette seconde image est développée et commentée par le narrateur : « La portière se posa au pied du lit, les poings sur ses hanches et les yeux fixés sur le malade amoureux ; mais quelles paillettes d'or en jaillissaient ! C'eût été terrible comme un regard de tigre, pour un observateur » (p. 165-166). Le prédicat motivateur est l'adjectif *terrible*. *Stricto sensu*, le comparé est le regard de Mme Cibot, et le comparant le regard du tigre. Mais l'assimilation, par un « acte de dénomination prédicative indirecte²⁸ », s'étend au terme support (Mme Cibot). C'est donc bien Mme Cibot qui est assimilée à un tigre. Remarquons que, dans notre culture, le tigre est associé à certains sèmes de couleur, tout comme l'or. On peut analyser ainsi l'imbrication sémantique du comparant et du comparé : le regard de Mme Cibot est un regard « terrible », car c'est un regard de cruelle convoitise. Cette image de l'animal féroce, qui s'applique aux personnages intrigants, est souvent motivée par plusieurs prédicats, ou enrichie par l'entrecroisement de diverses métaphores. Ainsi, Rémonencq, Fraisier et Magus, lorsqu'ils viennent évaluer la collection pendant le sommeil de Pons, sont désignés comme « ces corbeaux flairant leur cadavre » (p. 284). Le segment établit deux assimilations sans modalisateurs : Rémonencq, Fraisier et Magus (comparés, mentionnés dans la phrase précédente, désignés par le déterminant anaphorique « ces ») sont des « corbeaux » (comparant) ; la collection/Pons (mentionné dans la phrase précédente) est un

27 André Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967, chapitres « Les intrigants », p. 146-168 et « Les victimes », p. 169-174.

28 Georges Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragmatique sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 156. La métaphore effectue un acte de dénomination.

« cadavre ». Le prédicat motivateur est le participe présent « flairant ». Le motif du corbeau, comme animal lugubre et charognard, est développé grâce à un comparé et comparant secondaires : la collection est leur proie. Cette assimilation secondaire joue elle-même sur l'assimilation de Pons (mourant) et de sa collection. Remarquons qu'elle est à nouveau mobilisée, à la fin du passage, mais avec un nouveau prédicat motivateur (« La Cibot fit signe aux trois corbeaux de s'envoler », p. 286) : le verbe *s'envoler* pouvant à la fois désigner l'envol de l'oiseau et un départ rapide et discret. Les trois compères sont désignés par d'autres images dans ce même passage : celle des « diables » (« ces trois différents avares, altérés d'or comme les diables le sont des rosées du paradis », p. 285), celle des « bourreaux » (« Les trois bourreaux de Pons étaient encore sur le palier », p. 286). Si on analyse ces images au seul niveau de l'énoncé, la première image (celle des diables) est une comparaison motivée et la seconde (celle des bourreaux), une métaphore (assimilation non motivée) sans comparé. Mais ces images s'inscrivent dans un extrait encadré par la métaphore du corbeau, ce qui met en place un nouveau réseau sémantique : les corbeaux, les diables, les bourreaux (qui partagent l'attribut de la couleur noire, ainsi qu'une connotation négative) sont autant d'expressions de cette situation terrifiante et pathétique : un vieux célibataire sans défense livré à des appétits féroces. La convocation d'autres images négatives (les diables, les bourreaux) contribue à donner à la métaphore du corbeau une connotation particulièrement sinistre. On peut remarquer que, dans ce même extrait, une autre métaphore, qui s'applique à Fraisier, est développée : « Fraisier calme, froid comme un serpent qui se serait dressé sur sa queue, allongeait sa tête plate et se tenait dans la pose que les peintres prêtent à Méphistophélès » (p. 285). Cette séquence contient deux images étroitement liées : une comparaison motivée (comparé Fraisier ; comparant serpent) et une assimilation qui reprend le comparant initial (le serpent) qui devient comparé une fois associé à un comparant secondaire (Méphistophélès). Le prédicat motivateur, le groupe prépositionnel « dans la pose » assure la cohérence de l'image (Fraisier, le serpent et Méphistophélès partagent la même posture). L'image du serpent, fréquemment associée à Fraisier (mais partagée par d'autres personnages intrigants) est ici particulièrement terrifiante :

d'une part, il s'agit du serpent dressé, prêt à mordre, d'autre part, elle se mêle à celle du diable, déjà évoquée dans l'extrait (les « trois diables »).

A contrario, Pons et Schmucke, les victimes, sont assimilés à des animaux généralement associés à des connotations positives, aux idées de douceur, de pureté ou tout au moins d'innocuité. Si Pons est regardé par certains comme une « vipère réchauffée au sein des familles » (p. 150), c'est à la suite des mensonges de Mme Camusot, qui a cherché à couvrir l'échec de ses opérations matrimoniales en rejetant la faute sur Pons. Pons et Schmucke sont sans cesse associés à des moutons ou à des agneaux. Ces métaphores jouent le rôle d'apostrophes affectueuses (ou prétendument affectueuses) dans la bouche de la Cibot : ainsi, elle parle de Schmucke comme un « cher agneau d'homme » (p. 194), l'appelle « mon cher mouton » (p. 213), en parle comme de ce « pauvre mouton-là » (p. 200). De même, elle parle de Pons à Schmucke en disant « notre mouton » (p. 247). Elle trouve les deux amis « doux comme des moutons » (p. 100). Schmucke, le plus naïf et le plus dévoué des deux amis, est également fréquemment comparé à un chien : il aime Pons « comme un chien aime son maître » déclare la Cibot (p. 196) ; lorsque la Sauvage cherche à le séparer du cadavre de Pons, il « ressembl[e] tout à fait à un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître » (p. 332). Ces images ne paraissent pas particulièrement originales ni travaillées, contrairement à celles du serpent, du tigre ou du corbeau : elles font partie de ces métaphores qui ne sont, *a priori*, que des « lieux communs de l'expression commune » et qui ne paraissent presque plus être des « désignations *imaginées* »²⁹, des métaphores clichées (sinon mortes) qui véhiculent certains stéréotypes (la fidélité du chien, la douceur de l'agneau). Elles apparaissent souvent, dans les exemples que nous avons cités, dans le discours de Mme Cibot dont la parlure populaire se caractérise par la multitude de clichés et de formules quasi figées. Cependant, ces images animales entrent en résonance avec d'autres images de l'innocence. Ainsi, la Cibot considère ces deux locataires aussi bien « comme des moutons » (p. 100) que « comme des enfants » (p. 247). L'image du chien, comme représentation de la fidélité,

29 É. Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, op. cit., p. 25.

mais aussi de l'instinct est convoquée à propos des enfants de Topinard (p. 369). De plus, l'image de l'agneau prend à plusieurs reprises une dimension christique, dans le discours de la Cibot qui qualifie Schmucke de « bonne bête du bon Dieu » (p. 200), mais aussi dans le discours du narrateur. Cette image apparaît ainsi deux fois, une fois pour désigner Pons, lors de sa fatale promenade qui a tout d'un chemin de croix (« Cette troisième rencontre fut comme le verdict prononcé par l'agneau qui repose aux pieds de Dieu, le courroux de cet ange des pauvres, le symbole des Peuples, est le dernier mot du ciel », p. 154) et une autre fois pour désigner Schmucke lorsque Pons lui fait ses adieux (« Il put se baisser jusqu'à Schmucke, et il le baisa sur le front, en épanchant son âme comme une bénédiction sur cet être comparable à l'agneau qui repose aux pieds de Dieu », p. 311). L'image excède la caractérisation du tempérament du personnage : elle ne désigne pas seulement la douceur de Pons ou de Schmucke, mais insiste sur le caractère tragique de leur destin. À l'image du serpent tentateur, explicitée dans le texte, répond celle de l'agneau divin.

Cette répartition des images animales (féroces et innocentes ; tentatrices et christiques) correspond *a priori* au classement du personnel romanesque du roman-feuilleton selon une dichotomie du Mal et du Bien, des coupables et des victimes, même si celle-ci doit être nuancée. Cependant, il faut noter que cette répartition des rôles animaliers, notamment au sein des intrigants, n'est pas figée. Ainsi, la même métaphore animale peut être partagée par plusieurs personnages (Fraisier et la Cibot ont des regards de tigre, Fraisier et Madeleine Vivet ont une nature de vipère³⁰). De plus, un même personnage peut être successivement désigné, selon les évolutions de l'intrigue, par des métaphores animales de connotations opposées. Prenons l'exemple de la mouche et de l'araignée. La métaphore de l'araignée est souvent filée : à partir de la métaphore primaire qui approche un comparant de l'animal-araignée, se développe une analogie entre un autre comparé et un autre animal, la proie de l'araignée (bien souvent, la mouche). La métaphore secondaire de la mouche établit une catégorie

30 « Ces deux natures de vipère se reconnurent pour être sorties du même œuf » (p. 261).

sémantique distincte, mais elle est aisément rattachable à la métaphore primaire. L'araignée nous fait immédiatement penser à Mme Cibot et au système de surveillance élaboré autour de Pons et Schmucke³¹. Mais dans le texte du *Cousin Pons*, Mme Cibot n'est pas assimilée à une araignée. La comparaison est cependant employée pour désigner l'œuvre de la Sauvage, qui continue le travail de sa prédécessrice : « Elle avait promis de tramer une toile en fil de fer autour des deux musiciens, et de veiller sur eux comme l'araignée veille sur la mouche prise » (p. 329). La comparaison motivée relaie à nouveau cette image que nous avons déjà relevée des deux amis (les victimes) qui sont la proie d'intrigants, prêts à les dévorer comme des bêtes féroces. L'image revient, cette fois-ci pour désigner la lutte inégale entre Fraisier et Schmucke, au moment de la pose des scellés : « Monsieur, dit Fraisier en dirigeant sur Schmucke un de ces regards venimeux qui magnétisaient ses victimes comme une araignée magnétise une mouche, monsieur a su faire à son profit un testament par-devant notaire [...] » (p. 360). La comparaison motivée s'appuie sur le prédicat motivateur verbal *magnétiser*. La puissance de Fraisier (qui peut avoir aussi bien des regards de tigre, de vipère que d'araignée) est soulignée par le rapprochement effectué avec un animal prédateur, mais aussi par la convocation d'un lexique physique qui évoque des pouvoirs surhumains. Or cette métaphore était déjà convoquée dans le texte à propos de Fraisier, mais la victime était Mme Cibot : « La portière, entrée dans ce cabinet comme une mouche se jette dans une toile d'araignée, devait y rester, liée, entortillée, et servir de pâture à l'ambition de ce petit homme de loi » (p. 240). La comparaison animale permet de souligner la vulnérabilité de Mme Cibot, au moment même où elle croyait être intouchable, et pouvoir dévorer ses propres proies (Schmucke et Cibot). L'araignée peut devenir mouche. De même, alors qu'elle-même regardait Pons comme une tigresse c'est elle qui devient victime du tigre Fraisier : elle se voit « à la merci d'un tigre » (p. 238), il lui jette un « regard de tigre » (p. 319). La réversibilité de ces images d'animaux féroces illustre l'intensité de la lutte

31 Ce que Françoise Gaillard appelle la « stratégie de l'araignée » à propos de *La Cousine Bette* peut en partie s'appliquer à Mme Cibot (« La stratégie de l'araignée », dans F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode [dir.], *Balzac et les Parents pauvres*, op. cit., p. 179-187).

à laquelle se livrent les personnages du *Cousin Pons* : si chacun entend dépouiller Schmucke et Pons, chacun entend également « faire sa pelote », selon l'expression de Mme Cibot (p. 245) (et en priver les autres...).

178

Ce bestiaire métaphorique qui distingue les intrigants et les victimes (les intrigants pouvant devenir des victimes) contribue au pathétique et au tragique du *Cousin Pons*. La métaphore de l'animal prêt à emporter et à dévorer sa proie pour désigner des personnages qui cherchent à se saisir de la fortune de Pons s'inscrit dans un réseau sémantique abondamment développé par Balzac, celui de l'équivalence entre nourriture (lorsqu'il s'agit de dévorer l'autre) et argent. La métaphore filée, à la fin du *Cousin Pons*, de la mort comme « abreuvoir », lorsque tous les exploiters, « natures spongieuses », « se retirent gonflées en se plongeant dans un corbillard » (p. 349), est ainsi « le plus bel exemple [...] [de] la parenté originelle de la thésaurisation avec les pulsions destructrices³² ». Cependant, ces réseaux métaphoriques ne peuvent pas toujours être interprétés de manière aussi univoque. Ils peuvent être minés par une ironie qui remet en question la bipartition mélodramatique entre personnages bons (et victimes) et personnages méchants (et nocifs).

L'IRONISATION DES RÉSEAUX MÉTAPHORIQUES

Une même métaphore animale peut prendre une signification différente selon le contexte dans lequel elle s'inscrit. La signification d'une image dépend du rapport entre comparant et comparé, du prédicat motivateur, mais aussi des connotations associées au référent. Ces connotations peuvent être plurielles, y compris dans la même sphère culturelle et temporelle. Or, comme le souligne notamment Catherine Kerbrat-Orecchioni, le sens d'une connotation n'est que « suggéré » et son décodage est « aléatoire »³³. Bernard Pottier parle ainsi de virtuème pour désigner l'ensemble des sèmes connotatifs qui ne sont pas tous

32 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 271.

33 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984, p. 17.

mobilisés en contexte³⁴. L'image de l'agneau, ou du mouton, que nous avons déjà évoquée, peut ainsi apparaître plus ambiguë qu'il n'y paraît. Les sèmes connotatifs attachés traditionnellement à cet animal sont en effet divers : certes il peut représenter la douceur, l'innocence sacrifiée, mais aussi la bêtise comme le montrent des expressions comme *suivre comme un mouton*, *les moutons de Panurge*, *se laisser égorger comme un mouton* (les sèmes connotatifs négatifs sont d'ailleurs davantage attachés au terme *mouton* qu'au terme *agneau*). De l'innocence sacrifiée à l'idiot qui se laisse égorger sans protester, la nuance est mince. Quand Mme Cibot loue ses locataires « doux comme des moutons », est-ce leur douceur qu'elle apprécie ou leur crédulité ? Lorsque Pons, après avoir surpris Magus, Rémonencq et Fraisier observer sa collection, semble « deven[ir] doux comme un mouton » (p. 287) devant Mme Cibot, il joue le rôle de la dupe. Ces divers sèmes connotatifs sont réunis dans la scène qui oppose Gaudissard à Schmucke. Ainsi, lorsque Schmucke réclame quelque argent pour Topinard et sa famille, Gaudissard est d'abord ému : « Ce féroce parvenu fut touché de cette noblesse et de cette reconnaissance pour une chose de rien aux yeux du monde, et qui, aux yeux de cet agneau divin, pesait, comme le verre d'eau de Bossuet, plus que les victoires des conquérants » (p. 373). L'assimilation métaphorique fait de Schmucke une figure sublime : la dimension biblique de la métaphore (soulignée par l'adjectif « divin ») est renforcée par l'allusion à l'oraison funèbre de Bossuet. Cependant, cette même métaphore (assimilation du comparé, Schmucke à un comparant animal, le mouton ou l'agneau) réapparaît dans la même page.

— Pauvre mouton !, se dit Gaudissard en saluant l'Allemand qui se retirait. On vit de côtelettes après tout. Et comme dit le sublime Béranger :

Pauvres moutons, toujours on vous tondra !

Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion. (p. 373)

34 Bernard Pottier, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 74.

La métaphore du mouton désigne toujours Schmucke comme victime, mais comme victime crédule, plus que sublime. L'image animale n'a plus une connotation religieuse abstraite, mais une connotation physiologique qui renvoie au corps de l'animal que l'on peut tondre et manger. L'usage même du mot *sublime* pour désigner Béranger, auteur de chansons satiriques, prend une dimension ironique. La métaphore animale n'est pas univoque pour autant, le texte nous précise que l'émotion de Gaudissard est bien réelle. Mais la superposition de connotations opposées donne un caractère ironique et grotesque à cette métaphore animale. La dimension christique, sublime, de l'image animale est contaminée par un autre réseau connotatif³⁵.

180

Cette ironisation³⁶ des réseaux métaphoriques qui s'appliquent aux deux amis est récurrente. Ainsi, Pons et Schmucke sont souvent comparés à des oiseaux. Cette comparaison paraît *a priori* méliorative, et même exemplaire : le narrateur nous dit que « sans la divine fable de La Fontaine, cette esquisse aurait eu pour titre *Les Deux Amis* » (p. 68). Notons l'emploi, à nouveau, de l'adjectif *divin* accompagné d'un lexique emphatique (« chef-d'œuvre » « privilège éternel », « propriétés sacrées », p. 68) pour désigner une référence littéraire qui servira de support pour le développement d'une métaphore (celle des deux pigeons) qui s'avère plus équivoque que ne le laisse penser cette qualification. Cette métaphore, introduite dans le chapitre V, est développée dans le chapitre XIV (intitulé « Un vivant exemple de la fable des *Deux Pigeons* », p. 101) et au chapitre XV : « Après quelques lamentations du pique-assiette que combattit Schmucke par les câlineries que le pigeon sédentaire dut trouver pour son pigeon voyageur, les deux amis sortirent ensemble », leur logement est comparé à un « nid » (p. 107). Cependant, la référence à la fable de La Fontaine est ambiguë. Dans

35 Ce qui participe à une ironisation générale de la référence religieuse. Sur ce point, voir Vincent Bierce, « La “bonne foi” contre le “système des incrédules” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans A. Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.

36 Nous reprenons ce terme tel que l'a défini Vincent Bierce comme « principe de déstabilisation » (*Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017).

cette fable, le pigeon voyageur revient au nid meurtri, mais bien décidé à ne plus le quitter. Ce ne sera pas le cas pour Pons. Comme le dit Françoise van Rossum-Guyon, « en actualisant une partie du modèle[,] Balzac [...] le transgresse » : « *les deux pigeons* sont en réalité destinés à se faire pigeonner »³⁷. Les autres métaphores de volatiles sont tout aussi ambiguës. Ainsi, Pons est assimilé à un « oiseau picoreur, s'enfuyant le ventre plein et gazouillant un air pour tout remerciement » (p. 65). L'adjectif *picoreur*, associé à l'oiseau, un animal de petite taille ne s'accorde ni avec l'apposition « le ventre plein » ni avec la description de la gourmandise de Pons dans les pages qui suivent. Lorsque le narrateur décrit le combat intérieur des « gastrolâtres » entre le premier et le second cerveau (« l'estomac »), il utilise une autre image : « [l]es boas gorgés d'un taureau sont si bien ivres qu'ils se laissent tuer » (p. 67) : Pons passe ainsi (indirectement, puisque le comparé est explicite dans la première image et implicite dans la seconde, qui semble renvoyer à tous les « gastrolâtres ») d'« oiseau picoreur » à serpent repu endormi... L'image du serpent n'est pas menaçante dans ce contexte : elle sert moins à évoquer la puissance que la déformation physiologique, qui fait écho à la figure de Pons « monstre-né » (p. 67).

Toutes les images animales à connotation positive sont-elles teintées d'ironie ? Une image semble échapper à cette contamination : c'est celle du rossignol. Cette image apparaît une première fois, pour qualifier Schmucke, au chapitre V : « Il habitait Paris, comme un rossignol habite sa forêt, et il y chantait seul de son espèce, depuis vingt ans [...] » (p. 69). On peut distinguer, dans cette comparaison motivée, le comparé (« Schmucke, « il »), le comparant (« un rossignol ») et le premier prédicat motivateur, qui permet de lier comparé et comparant (« habitait » « habite »). Le premier lien entre Schmucke et le rossignol est donc la solitude. Mais l'association entre l'homme et l'animal est développée par l'emploi du verbe « chantait » et le nom « espèce », qui peuvent tous deux fonctionner également comme prédicats

37 F. van Rossum-Guyon, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres*, op. cit., p. 160-161.

motivateurs (puisqu'ils peuvent s'appliquer aussi bien au comparant qu'au comparé) : Schmucke et le rossignol partagent le même type de chant. Or le rossignol est un « oiseau mythique par définition, dont le lyrisme illustre l'épanchement affectif spontané du romantique, et dont la plainte, réputée amoureuse, se donne pour la métaphore de l'élégie musicale et littéraire³⁸ ». La musique de Schmucke, qui croit, comme Pons, que « la musique, langue du ciel, était aux idées ce que les idées et les sentiments sont à la parole » (p. 70), est l'expression d'une vision romantique et mystique de la communication et de la pensée. Cette métaphore romantique du rossignol apparaît à nouveau lorsque Schmucke, « divin traducteur de choses divines » joue, pour la dernière fois, pour Pons : « [i]ntarissable comme le rossignol, sublime comme le ciel sous lequel il chante, varié, feuillu comme la forêt qu'il emplit de ses roulades, il se surpassa, et plongea le vieux musicien qui l'écoutait dans l'extase que Raphaël a peinte, et qu'on va voir à Bologne » (p. 313). Le vocabulaire du divin et du sublime n'est pas, cette fois, teinté d'ironie. La métaphore du rossignol exprime un idéal qu'incarne, à ce moment précis, la musique de Schmucke. Cet idéal romantique est néanmoins soumis à plusieurs contrepoints. Au « véritable et noble Allemand » (p. 69) Schmucke, s'oppose Brunner, caricature du romantisme, faux Werther. L'extase musicale de Schmucke est interrompue par ses voisins qui l'accusent de « pianot[age] » (p. 313), mais, durant un instant, le rossignol, « l'oiseau magique du romantisme³⁹ », a chanté.

Ce jeu d'ironie et de contrepoints ne se limite pas aux métaphores animales. Bon nombre de métaphores qui ont d'abord une connotation positive dans le texte prennent peu à peu une connotation plus nuancée, voire négative. Ainsi, l'innocence de Schmucke est représentée par l'image de l'agneau, mais aussi de l'enfant. Or l'enfant n'est pas seulement l'image de la pureté, mais aussi de la faiblesse et de la crédulité. De même, Mme Cibot, la « mère » des deux amis, prend peu

38 Philippe Mustière et Patrick Née, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans *ibid.*, p. 56.

39 *Ibid.*, p. 58.

à peu des allures d'ogresse. Ces constantes transformations construisent une esthétique grotesque qui subvertit les normes traditionnelles du roman-feuilleton.

IMAGES ET ESTHÉTIQUE GROTESQUE

La première description de Pons place le personnage (et l'œuvre) sous le signe du grotesque : Pons a une « face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, [...] commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique » (p. 55). On définit généralement le grotesque par une forte présence du bas matériel et du corps (en se fondant sur la description de Mikhaïl Bakhtine⁴⁰), par une subversion des catégories traditionnellement hiérarchisées haut/bas, mais aussi par la remise en cause d'une représentation unifiée, notamment par des jeux d'interférence entre humain et non humain, animé et inanimé, humain, animal et végétal, etc.⁴¹. Bien souvent, les images animales balzaciques sont « trop hétérogènes et trop hyperboliques pour inspirer une vision cohérente du personnage⁴² ». Lorsque l'image ne souligne pas une ressemblance entre l'homme et l'animal, lorsqu'elle n'est plus l'expression d'une caractéristique physique ou morale, mais celle d'une interférence indistincte, qui comprend souvent, outre l'homme et l'animal, le végétal et/ou l'objet, elle devient grotesque. Les exemples sont nombreux dans *Le Cousin Pons*. Ainsi, Poulain est aussi bien comparé à un « chat maigre » qu'à un « parchemin jaune »

40 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

41 Nous renvoyons à l'article de Ruth Amossy « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres*, op. cit., p. 135-145, à celui d'Elisheva Rosen, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-156, ainsi qu'à ead., *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

42 Régine Borderie, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans A. Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, op. cit., p. 4.

avec les « yeux ardents de Tartuffe et l'aigreur d'Alceste » (p. 218). Le brouillage des catégories s'accompagne d'une référence littéraire décalée, qui joue sur le burlesque et l'héroï-comique⁴³. L'exemple le plus frappant est cependant sans doute celui de Fraisier, décrit en ces termes lors de son premier entretien avec Mme Cibot : « elle trouva le crapaud Astaroth de madame Fontaine moins dangereux à toucher que ce bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre et qui parlait comme les portes crient » (p. 242). L'image primaire est l'assimilation métaphorique non motivée sans expression du comparé (« ce bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre »), qui associe déjà deux éléments hétéroclites, un objet (le bocal) et un autre objet, mais qui renvoie au monde humain (la perruque). À cette assimilation métaphorique sont associées deux images, l'une par une structure comparative et l'autre par une comparaison motivée. La première image appartient au règne animal (elle renvoie à un animal déjà décrit dans *Le Cousin Pons*, le crapaud de Mme Fontaine) et l'autre à la catégorie des inanimés (cependant cet inanimé, « les portes », est personnifié par l'emploi d'un verbe qui renvoie à un sujet animé, « criaient »). Animé et inanimé, humain et animal s'entrecroisent pour former une image hétéroclite où jamais le comparé humain, Fraisier, n'est nommé, ce qui ne fait qu'accentuer l'étrangeté du tout. L'écart entre comparé et comparant, l'écart entre les images elles-mêmes dépassent la simple satire pour verser dans un grotesque bizarre et effrayant. Bon nombre des personnages du *Cousin Pons* sont ainsi décrits au moyen d'images hybrides, qui mêlent les différents règnes, qui jouent sur des inversions comme l'inversion sexuée⁴⁴, mais la figure la plus hétéroclite – et la plus terrifiante – est sans doute celle de Fraisier. Celui qui est à la fois serpent, araignée et mouche, objet, humain et animal finit par se confondre totalement avec des instruments de mort. Ainsi devient-il le poison incarné⁴⁵ (et non pas le poisson ! l'édition

43 Participe à ces tonalités le jeu constant sur les noms propres telle la séquence « cette Didon d'antichambre » (p. 81).

44 Ainsi Mme Cibot est-elle une « femme à barbe », à « moustaches » (p. 97), Mme Sauvage une domestique « mâle » (p. 231), mais Rémonencq dans son magasin ressemble à une « vieille au milieu de vingt jeunes filles » (p. 161).

45 « Fraisier, en cravate blanche, en gants jaunes, en perruque neuve, parfumé d'eau de Portugal ressemblait à ces poisons mis dans du cristal et bouchés d'une peau

au concours comporte une coquille), ainsi finit-il par être totalement identifié avec l'arme⁴⁶. Il ne s'agit plus d'une comparaison, ou d'une assimilation d'une partie de sa personne, mais bien de tout son être. Cette assimilation totale est à la fois un procédé d'intensification⁴⁷, et un processus de déshumanisation du personnage.

Cette hybridation grotesque touche également Schmucke et Pons (et plus particulièrement ce dernier). Schmucke, nous l'avons dit, est comparé à un chien, à un agneau et à un enfant, images qui restent encore assez traditionnelles. Mais d'autres images animales lui donnent un caractère grotesque, comme celle du poisson : « Schmucke, appartenant tout entier à la musique, compositeur pour lui-même, regardait toutes les petites bêtises de son ami, comme un poisson, qui aurait reçu un billet d'invitation, regarderait une exposition de fleurs au Luxembourg » (p. 104). On remarque que la comparaison animale établit non pas seulement une équivalence entre Schmucke et un animal, mais entre Schmucke et un animal perdu dans un univers végétal. L'interférence des règnes humain, animal et végétal donne un caractère grotesque au ridicule de Schmucke. Cet « homme-enfant » (p. 288) a, lui aussi, quelque chose du monstre. Mais c'est Pons qui est le support des images les plus variées : c'est un agneau, un oiseau, mais il est aussi comparé à un « requin » (p. 56), un « singe » (p. 152), un « ver » (p. 168), un « mulet » (p. 237), un « âne rouge » (p. 287) et même à un « rat » (p. 95) si on considère qu'on peut aussi interpréter ce cas comme une métaphore vive. À ces images animales s'ajoute une métaphore physiologique particulièrement grotesque, puisqu'elle le réduit à une partie de son organisme (« Aussi, ne comptait-il plus comme un homme, c'était un estomac ! » (p. 92). L'inversion sexuée est mentionnée lorsque Mme Cibot le compare à « n'une rosière » (p. 168). On peut relever

blanche dont l'étiquette, et tout jusqu'au fil, est coquet, mais qui n'en paraissent que plus dangereux » (p. 259, nous corrigeons la coquille de l'édition Gengembre).

46 « Dans son cabinet, tel qu'il s'était montré aux yeux de la Cibot, c'était le vulgaire couteau avec lequel un assassin a commis un crime ; mais à la porte de la présidente, c'était le poignard élégant qu'une jeune femme met dans son petit-dunkerque » (p. 259).

47 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 322.

d'autres images alimentaires : ainsi, la Cibot compare Pons à un « citron » (« vous êtes si jaune, que vous en devenez brun... Comme c'est drôle qu'on soit, en vingt jours, comme un citron ! », p. 196) et à un « œuf » (« monsieur Cardot, monsieur Berthier, etc., l'ont écrasé comme un œuf qui se trouverait sous un tombereau », p. 236). Ces images contribuent à déshumaniser Pons pour en faire quelque chose d'indistinct, d'hybride et de cocasse : Pons, qui était avant sa maladie « monstre-né » devient, avec sa maladie, un être indéfini. Cette indistinction culmine à la fin du roman, quand le corps de Pons, enveloppé par la Sauvage devient un simple « paquet » : « elle déshabilla Pons, l'étendit, lui colla les mains de chaque côté du corps, et lui ramena la couverture sur le nez, absolument comme un commis fait un paquet dans un magasin » (p. 330). L'image, grotesque, est terrible : Pons n'a même plus la forme extérieure d'un être humain. La négation de son être est complète.

Les critiques ont souligné l'importance de ces images grotesques dans la présentation des deux amis⁴⁸ : les « ressorts élémentaires de l'identification passionnée, ainsi que ceux de l'émotion, de la pitié et de la peur se trouvent ainsi déréglés » : « la description grotesque des corps s'applique indifféremment aux héros vertueux et aux traîtres, produisant ainsi une égalisation qui déroge aux normes accréditées de la littérature populaire »⁴⁹. Impossible, malgré notre compassion, de nous identifier complètement au couple des deux amis, qui sont aussi grotesques à deux que lorsqu'ils sont seuls : ils sont comparés à des « chevaux de fiacre », à des « champignons », et à des « gaz » (p. 72-73, 168 et 106). C'est ce qu'exprimait déjà Pierre Barbéris : « On plaint Chabert et Pons ; on ne se reconnaît pas en eux : c'est que les princes désormais sont seuls dans un monde où tant de jeunes gens ont la figure d'Oscar Husson et s'apprentent comme lui, à devenir des bourgeois modernes⁵⁰ ». Le caractère grotesque

48 Voir R. Amosy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », art. cit. ; E. Rosen, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », art. cit. ; Jacques-David Ebguy reprend les propositions d'E. Rosen pour son analyse du personnage de Chabert dans *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.

49 R. Amosy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », art. cit., p. 141 et 143.

50 Pierre Barbéris, « Dialectique du prince et du marchand », dans C. Duchet et J. Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, op. cit., p. 207-208.

de Pons et de Schmucke exprimerait leur inadaptation à une époque qui les dépasse, dans laquelle ils sont devenus monstrueux, eux qui ont été, un temps, considérés comme des êtres normaux. Ce sont des vieillards qui ont « le tort d'être un siècle en retard » (p. 127)... Cette interprétation est séduisante : mais comment comprendre alors qu'un être comme Fraisier soit tout aussi grotesque que Pons, qu'il concentre lui aussi une multitude d'images hybrides, mais paraisse, lui, tout à fait adapté à la société de son époque ? Ne finit-il pas juge de paix comme il l'avait désiré, mais aussi « très intime dans la maison du président, et très apprécié par la présidente » (p. 381) et sans doute promis à un bel avenir social ?

La peinture, dans *Le Cousin Pons*, de plusieurs êtres monstrueux interroge les limites de la représentation réaliste. Ces images hétérogènes, grotesques, permettent de dessiner un monde diabolique, quasi surnaturel. L'exemple le plus abouti est peut-être celui de Mme Fontaine : elle, dont le narrateur disait avec humour dans *Les Comédiens sans le savoir*, après l'avoir décrite comme l'incarnation grotesque de la mort, « c'était une vraie femme⁵¹ ». Il est impossible de se représenter cet être comme une « vraie femme ». Elle devient dans *Le Cousin Pons* une « sorcière » à l'extérieur digne d'une « Parque » (p. 179). Elle est ainsi désignée par des images où le comparé humain disparaît, au profit d'un comparant non humain (« cette image de la Mort en turban crasseux [...] » « ce squelette si froid », p. 180). L'histoire du *Cousin Pons* est celle d'une monstrueuse descente aux enfers, dans les bas-fonds de la société de 1844.

Comment expliquer que cette monstruosité soit partagée par des personnages divers ? Brouillage de la dichotomie bien/mal, des catégories habituelles du roman-feuilleton, certes. Mais on peut remarquer que ces images hybrides, très fréquentes lorsqu'il s'agit de certains personnages, ne sont pas appliquées à d'autres personnages, comme Jean-Jacques et Anselme Popinot. Ce ne sont pourtant pas des êtres vertueux : Anselme

51 Balzac, *Les Comédiens sans le savoir*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VII, p. 1192.

Popinot renie Pons et soutient l'hypocrisie des Camusot lorsqu'il s'agit d'expliquer l'origine de sa collection. Mme Camusot elle-même, quand bien même elle serait décrite de manière satirique et comparée à un « diable en jupons » (p. 85) est relativement épargnée dans cette distribution des images grotesques. Peut-être peut-on lier cette importance des images animales et hybrides à la spécificité de la peinture sociale du *Cousin Pons*. Le monde populaire est particulièrement présent dans *Le Cousin Pons*, contrairement à bon nombre des romans de *La Comédie humaine*. Le docteur Poulain et l'avocat Fraisier sont ainsi, malgré leurs fonctions, des hommes qui appartiennent d'abord au petit peuple. Pons et Schmucke évoluent dans un milieu populaire (celui du théâtre), ils fréquentent des hommes comme Topinard et des femmes comme Mme Cibot. Est-ce à dire que le monde populaire est davantage monstrueux que le monde bourgeois ? Non pas. Mais ce monde populaire est le support monstrueux de la respectabilité bourgeoise. C'est grâce à la fortune et à la collection de Pons, ce « monstre-né » (p. 67) que les Camusot pourront établir leur fortune et prétendre, dans la dernière scène du roman, à la distinction bourgeoise. Fraisier est, lui, littéralement le « poignard » (p. 259) de Mme Camusot, son « instrument » (p. 270), celui qui se charge de remuer la boue, pour que Mme Camusot n'en soit pas tâchée, « n'y en eût-il que gros comme la tête d'une épingle, car alors la tâche paraît grande comme la lune » (p. 270). Les images grotesques révèlent les coulisses, les « grimaces de [cette] comédie sociale » bourgeoise, que Pons ne sait pas déceler, et qui apparaît brusquement à Schmucke lorsqu'il s'écrie, après avoir vu Pons maltraité par le comte Popinot et monsieur Cardot : « *Hâlons nus-en, bir ne bas rengondrer t'audres pèdes* » (p. 152). Les « amphitryons » respectables sont devenus des « bêtes » (p. 153). L'animal n'est pas toujours celui qu'on croit.

CLASSIFICATIONS NATURALISTES ET ANALOGIES GROTESQUES DANS *LE COUSIN PONS* DE BALZAC

Alice De Georges

Pension [...] des deux sexes et autres

Balzac, *Le Père Goriot*, 1834

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, parue en 36 volumes de 1749 à 1789, offre une grille de lecture efficace du monde. Elle l'ordonne selon un système logique fondé sur l'observation. Les descriptions anatomiques et générales des espèces auxquelles se livre Buffon présentent une taxinomie précise qui lie les espèces entre elles et met en relief les analogies entre l'homme et l'animal. La classification rigoureuse, mais aussi l'unité de composition qui en découle, ont fortement inspiré *La Comédie humaine* comme le revendique maintes fois Balzac dans son « Avant-Propos » :

Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? [...] Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société¹ ?

En toute rigueur, la classification naturaliste permet non seulement d'élucider les comportements individuels et interindividuels, mais aussi

1 Honoré de Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine* [juillet 1842], Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, repris dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 281.

de prévoir le devenir de chacun. « Ainsi dépeinte, précise Balzac, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement². »

Dans un premier temps, la classification telle que la conçoit Buffon se fait opérateur de lisibilité et structure *Le Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet. Il est aussi confirmé par deux autres modèles de classification, littéraires cette fois, que Balzac emprunte à Dante et à La Fontaine. Dans un second temps, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Enfin, il remet en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

190

LA CLASSIFICATION DES ESPÈCES COMME OPÉRATEUR DE LISIBILITÉ

la classification des espèces empruntée à Buffon a pour charge d'ordonner le référent du monde en le faisant entrer dans les cases d'une grille de lecture stable, aux frontières catégoriales étanches. La phase d'observation et d'analyse étant déjà établie, *La Comédie humaine* la transpose à l'humanité. Le monde contemporain ainsi représenté gagne en lisibilité immédiate :

C'est que l'œuvre dit ce qui est encore inclassé ; mais c'est aussi qu'elle contribue à le faire entrer dans le champ de la conscience. Sur ce point, l'œuvre est d'une efficacité supérieure à celle de la théorie économique ou politique, puisqu'il lui est possible de rendre saisissable ce qui ne relève pas encore de la science et des idées claires et n'est transmissible qu'en termes d'expérience sensible et diffuse³.

Le modèle naturaliste permet de faire entrer la société de la monarchie de Juillet dans un seul roman grâce aux différents personnages qui, par leur analogie avec une espèce animale, sont chacun le *miroir concentrique* d'une « espèce » sociale :

2 *Ibid.*, p. 289.

3 Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 125.

Les différences, entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques⁴.

La classification structure le roman

Le système analogique est vertigineux dans *Le Cousin Pons*, parce qu'il transpose la classification des espèces animales aux catégories sociales. C'est ainsi que le système dominant dans ce roman est l'analogie, et le *leitmotiv* majeur la proposition : « A est à B ce que C est à D », par exemple :

À Paris, où les pavés ont des oreilles, où les portes ont une langue, où les barreaux des fenêtres ont des yeux, rien n'est plus dangereux que de causer devant les portes cochères. Les derniers mots qu'on se dit là, et qui sont à la conversation ce qu'un post-scriptum est à une lettre, contiennent des indiscretions aussi dangereuses pour ceux qui les laissent écouter que pour ceux qui les recueillent. (p. 157⁵)

Ces phénomènes microstructuraux se retrouvent de ce fait au niveau macrostructural par le système de doubles des personnages (la Cibot/la Sauvage, Poulain/Fraisier, Schmuke/Pons...), le redoublement du roman par les récits dans le récit (Wilhem et Fritz Brunner), par l'hypertextualité (notamment les fables de La Fontaine, implicites et explicites), par la composition en binôme (*La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons*). Nous ne développerons pas ce phénomène, cependant, qui a été déjà maintes fois glosé par Balzac comme par ses commentateurs.

4 Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 281.

5 Balzac, *Le Cousin Pons* [1847], éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015 (notre édition de référence).

D'autant que, très rapidement, la classification des espèces animales empruntée à Buffon glisse vers un autre modèle heuristique, celui de *La Divine comédie* de Dante. La bascule est à la fois logique et étonnante, puisqu'elle confirme un système scientifique par une référence littéraire. Si Buffon établit une nomenclature précise des différents types de serpents sur un volume entier, *Le Cousin Pons* en décline à son tour de nombreux spécimens aux formes et caractéristiques diverses. Or, du reptile à la langue bifide au serpent tentateur, la frontière est bien trop poreuse pour que le roman y échappe. De ce fait, la faune qui investit le roman est un effrayant pandémonium qui relève autant de l'étude zoologique que de l'Enfer dantesque. C'est que la classification des espèces a ici pour fonction de pointer du doigt le travers majeur de la monarchie de Juillet. En effet, toutes les strates sociales se rejoignent sur un point qui devient le creuset dans lequel elles se confondent : le désir d'ascension sociale. La métaphore du serpent réunit tous les antagonistes de Pons en une espèce unique, si bien que la classification naturaliste fait place à l'allégorie du Mal. « Ainsi est une œuvre d'art. Elle est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé⁶. »

Quant au milieu dans lequel grouillent ces différentes espèces, il est clairement explicité par le quartier du Marais dans lequel s'inscrit l'action. Le substantif *marais*, employé souvent en syllepse⁷, désigne au sens propre le quartier parisien, au sens figuré le milieu naturel marécageux. Poulain, après son échec professionnel, « se trouva replongé dans le Marais où il pataugeait chez les pauvres » (p. 218), il habite « au fond du Marais » (p. 215). Les bêtes discrètes et sournoises qui l'habitent sont les plus dangereuses. Il n'est que de constater la « nature vénéneuse » (p. 242) de Fraisier, sa « main, froide comme la peau d'un serpent » (p. 242) et son « regard de vipère » (p. 238). Ou encore, lorsqu'il « parvient sans peine jusqu'à Madeleine Vivet. Ces deux natures

6 Balzac, « Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 91.

7 Jean Mazaleyrat et Georges Molinié définissent la syllepse de sens comme une « variété de trope, telle qu'un signifiant a au moins deux signifiés, soit un tropique et un non-tropique – cas général –, soit deux tropiques différents » (*Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 345).

de vipère se reconnaissent pour être sorties du même œuf. » (p. 261), la pandémie de cette nature se voyant résumée dans le nom du relieur « Thouvenin » (p. 184). Or, et c'est ici le comble de l'ironie balzacienne, ce nom – miroir concentrique de tous les personnages du roman – confirmerait le jeu auquel se livre Balzac avec l'onomastique dans ce roman, si ce n'était justement le véritable nom de son propre relieur...

La classification des espèces comme clef de lecture

Pouvant servir d'hyperonyme à toutes les espèces qui peuplent le Marais, le patronyme Thouvenin fait glisser la typologie naturaliste vers le texte biblique : « Fraisier, calme, froid comme un serpent qui se serait dressé sur sa queue, allongeait sa tête plate et se tenait dans la pose que les peintres prêtent à Méphistophélès. » (p. 285.) Si tous appartiennent à l'espèce animale du serpent, ils sont tous héritiers du Malin, et, après Fraisier, Brunner a « des moustaches rouges, une barbe fauve », de tons « presque sinistres » (p. 111), quand le médecin parlant à la Cibot « sentit qu'il avait laissé le diable le prendre par un de ses cheveux, et que ce cheveu s'enroulait sur la corne impitoyable de la griffe rouge. Effrayé de perdre son honnêteté pour si peu de chose, il répondit à cette idée diabolique par une idée non moins diabolique. » (p. 223.) Le bestiaire naturaliste devient bestiaire des péchés capitaux. La faune qui l'investit relève autant de l'étude zoologique que de l'Enfer de Dante.

Inutile de rappeler que *Le Cousin Pons* est dédié à Don Michele Angelo Cajetani, grand commentateur de Dante. Et de fait, la composition du roman se calque sur les cercles concentriques des Enfers dantesques transposés à l'Enfer social de la monarchie de Juillet. Car chaque cercle social, depuis la haute bourgeoisie des Camusot et Popinot jusqu'au petit peuple des Cibot et Rémonencq, en passant par la moyenne bourgeoisie des Fraisier et Poulain se resserre autour du musée Pons qui en figure le centre, le lieu mystérieux dans lequel il faut entrer par effraction. Or plus on s'élève dans les cercles des catégories sociales, plus on descend dans les cercles de l'Enfer. Les crimes de la haute société sont les plus graves. Tous se liguent pour tuer Pons et tirer profit de sa mort, la portière deviendra boutiquière, le petit avocat sera nommé juge de paix, etc. Mais ceux qui ont porté le premier coup, fatal,

et en tireront le plus grand profit, ce sont les Camusot. « Balzac n'a pas cessé, tout au long de son œuvre, de faire une place à l'étrange pouvoir que possède le mal de nous projeter au-delà de nous-même et d'ouvrir à notre imagination cette échappée sur l'infini qui est pour lui le propre de la poésie⁸. »

194

À la lecture allégorique du monde que promet la référence à Dante s'ajoute ensuite celle de l'apologue. La faune des marais fangeux, en effet, se double de celle des fables de La Fontaine, et notamment de celle du « Loup et l'agneau » qui, pour n'être pas citée, n'en est que plus présente. Au glissement de Buffon à Dante s'ajoute le glissement de Buffon à La Fontaine. Si bien qu'un triple bestiaire se met en place qui épouse les trois temps du roman, le bestiaire naturaliste des bêtes rampantes du Marais, le bestiaire biblique du serpent tentateur qui met en place le vaste complot, enfin le bestiaire des fables. Trois modèles de lecture du monde, la science naturaliste, la mythologie et l'apologue, se conjuguent pour offrir une interprétation globale. La faune particulière du marais parisien ne laisse quelque temps ses agneaux s'abreuver à leurs eaux fétides que pour mieux lâcher sur eux les serpents venimeux et les loups faméliques. Il n'est que de transposer à l'espèce humaine la description des fauves et des brebis par Buffon, et de remplacer le substantif *homme* par celui d'*humanité*, dans le sens de « bienveillance pour ses semblables », pour élucider la structure du *Cousin Pons*: « dans tous les lieux où l'homme ne commande pas, le lion, le tigre, le loup règnent par la force et par la cruauté, [...] ces animaux de sang et de carnage vivent plus longtemps et se multiplient tous beaucoup plus que la brebis⁹ ». Ici s'explique la stérilité de Schmuke et de Pons, invariablement qualifiés d'agneau ou de mouton¹⁰. Ils relèvent à la fois de l'agneau qui s'en va

8 Max Milner, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321.

9 Georges-Louis Leclerc Buffon, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 595.

10 Entre autres exemples, Gaudissart s'exclame au sujet de Pons « Pauvre mouton ! » (p. 373), puis « Pauvres moutons » (p. 373) au sujet des deux amis. Schmuke est nommé « notre mouton » (p. 247) par Pons et « mon cher mouton » (p. 213) ou son « cher agneau d'homme ! » (p. 194) par la Cibot. Sur l'image du mouton, voir également ci-dessus, Laélia Véron, « Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac. Du drame humain à la comédie animale », p. 167-188.

désaltérant dans le courant quelques pas au-dessous du loup comme de l'agneau christique sacrifié par les Judas et autres philistins. Ce « féroce parvenu » de Gaudissart, comme tous les autres prédateurs du roman, ne fera qu'une bouchée de « cet agneau divin » de Schmuke (p. 373), comme de Pons, une fois que la Cibot aura fait entrer un à un tous les loups dans la bergerie qu'est le musée Pons.

Cependant, Balzac s'entend à éroder la rigueur scientifique et le sérieux mythologique de cette étude sociologique par l'exacerbation du procédé qui fait basculer l'analyse dans le comique.

CLASSIFICATION NATURALISTE ET COMIQUE

L'hypercohérence du système analogique entre espèces animales et espèces sociales bascule souvent dans le comique. Tour à tour fondé sur l'ironie, le jeu de mots, les allusions graveleuses ou le grotesque, l'humour offre un large panel d'effets de décalage.

Jeux d'analogies

Que le quartier du marais soit le milieu géologique au sein duquel pullulent les espèces rampantes des rongeurs, crapauds et serpents, élucide le fonctionnement de la société régie par la recherche du profit tout en prêtant à rire.

[La caricature], en accumulant fantastiquement les signes de réalité, n'éloigne de celle-ci, en un premier temps, que pour y ramener le lecteur, pour l'amener à interroger le réel. C'est ce type de comique instable, de comique des limites, qui fait percevoir, grâce à une lecture mobile, les composantes du réel et, mieux encore, les multiples questions qu'il pose¹¹.

Mais si le comique peut s'intégrer au processus réaliste, les analogies animalières cependant, au sein de leur cohérence herméneutique, brillent souvent par leur gratuité grotesque. Ainsi en va-t-il du

11 Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983, p. 94.

panégyrique de Cibot : « cet être-là, explique la portière, m'a soignée comme une reine, en me pleurant comme un veau... » (p. 214). Ou de la lutte entre canidés sauvages ou domestiqués : « Schmuke ressembla tout à fait à un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître. La Sauvage impatientée saisit l'Allemand [...] » (p. 332.) Pour Pascal Charaudeau, l'humour n'est pas une fin en soi, mais « un moment de libération d'une contrainte, de négation d'une évidence, de relativisation d'un pouvoir doxique [...] l'humour ne propose pas autre chose à la place : s'il désacralise, ce n'est pas pour resacraliser en même temps¹² ». Le comique est donc ici une sortie temporaire du sérieux de la classification, qui en relativise le caractère systématique. Le nom de la domestique de Fraisier, de ce fait, est l'occasion – par la syllepse sur son nom – de produire des phrases à double entente. C'est le cas du titre du chapitre LXIV – « Où la femme Sauvage réparaît » (p. 324) –, selon que le terme *sauvage* est entendu comme nom propre ou adjectif qualificatif. L'utilisation grotesque de la classification zoologique se retrouve maintes fois comme lorsque Pons, en « oiseau picoreur » (p. 65) est en butte aux « trois oiseaux de proie » (p. 285) venus faire main basse sur sa collection. Ces « corbeaux flairant leur cadavre » (p. 284) profitent de son agonie. La fonction heuristique de la classification bascule vite dans la gratuité ludique, sans pour autant en nier la pertinence : « La Cibot fit signe aux trois corbeaux de s'envoler ; puis elle saisit Pons, l'enleva comme une plume » (p. 286).

Le pathétique surgit dans le mouvement qui démasque l'ordre social et montre au grand jour la Machine économique dont les rouages dirigent la circulation des biens comme les existences individuelles. C'est dans cette optique que la veine comico-sérieuse de *La Comédie humaine*, alliant le rire à l'analyse critique autant qu'à l'émotion, trouve dans *Le Cousin Pons* un terrain privilégié¹³.

12 Pascal Charaudeau, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

13 Ruth Amossy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres (« Le Cousin Pons », « La Cousine Bette »)*, Paris, SEDES, 1981, p. 145.

La classification, même dans ses modalités comiques, illustre la théorie de Lamarck sur l'adaptation de l'espèce au milieu, puisque les vainqueurs du roman sont ceux qui ont réussi leur mutation sociale, quand les agneaux ou oiseaux picoreurs sont en voie d'extinction. Les bêtes rampantes du Marais ont muté en fauves lorsque la proie s'est montrée affaiblie, pour se faire enfin « humaines », ce qui constitue la dernière étape de la cruauté. Les crimes de haute civilisation, indétectables et dépourvus de remords par les soins de l'avocat et du médecin sont l'acmé de l'adaptation de l'espèce bourgeoise au milieu de la monarchie de Juillet.

C'est en ce sens que la découverte par la Cibot de la maison de Fraisier est centrale dans la logique de la classification malgré sa portée humoristique. Pour y parvenir, la portière doit pénétrer dans une cour intérieure puis gravir un étroit escalier afin d'entrer dans un appartement sombre et sale au centre duquel l'on entend la lourde respiration de la Sauvage. Dans cette structure centripète domine le principe de clôture : la porte d'entrée est fermée par un guichet, lui-même « bouché par des scories » (p. 229) et couverte d'une couche noirâtre. Autant dire que la sauvagerie est le cœur de la société civile et que cette description est – bien plus que la manifestation du déterminisme du milieu – l'allégorie de la nature humaine. Autant dire aussi que le « Fraisier », « rue de la Perle » est moins avenant que l'onomastique ne le laisserait penser¹⁴. L'arrivée de la nourrice qui – selon le calembour de la Cibot – « a encore beaucoup de laid » (p. 232) vaut pour scène épiphanique : « Et madame Sauvage se manifesta ! » (p. 230). Révélation d'autant plus inquiétante qu'elle se manifeste d'abord par le bruit sourd de son pas et de sa respiration :

La Cibot entendit le bruit d'un pas pesant, (et)

La respiration asthmatique(e) d'un(e) femm(e) puissante.

14 « Le grotesque procéderait [...], en effet, d'une patiente pédagogie qui part du rire, de l'écart incongru pour mener à une vision inversée du monde où le sublime se cache dans le bas, la stupeur et l'épouvante dans la banalité et l'insignifiance. » (Michèle Dereu, « Figures langagières du grotesque », *La Revue des Lettres Modernes*, Léon Bloy, 2, « Le rire de Léon Bloy », dir. Joseph Royer et Bernard Sarrazin, 1994, p. 73.)

Ici, l'ironie balzacienne est à son comble, qui offre deux vers blancs pour l'entrée en scène de la Sauvage. Cette phrase se scinde en deux alexandrins, de part et d'autre de la conjonction de coordination *et*, à condition d'élider les [ə] muets comme en prose. Et ces alexandrins sont agrémentés d'allitérations en [p] pour marteler le pas pesant, et en [s] pour faire siffler la respiration asthmatique de la femme puissante. Ce jeu phonique est souligné par les assonances en [a] et [i] et par les échos à la rime en [ɑ̃] qui prolongent les sonorités de cette respiration. L'usage de la classification tourne donc à la gratuité comique, comme dans les accumulations de patronymes signifiants lorsque Poulain annonce à la Cibot : « Je verrai mon ami Fraisier ce soir. Allez chez lui demain de bonne heure, il connaît monsieur Louchard, le garde de commerce ; monsieur Tabareau, l'huissier de la Justice de paix ; monsieur Vitel, le juge de paix ; et monsieur Trognon, notaire » (p. 225). Tabareau en effet peut se lire comme un mot valise à partir des substantifs *tabac* et *barreau*, tout en se faisant paronomase de *tabouret*.

Une métaphore filée grotesque

En passant, avec Fraisier, de la faune à la flore, le substrat naturaliste perd ici toute sa valeur heuristique. Tout d'abord parce qu'à l'instar de son double, Poulain, l'avocat est doté d'un patronyme qui ne le classe pas dans la catégorie à laquelle il appartient. Mais aussi parce qu'à coup de titres de chapitres, Balzac file la métaphore¹⁵ grotesque du fraisier en fleurs :

XLVII – Le fin mot de Fraisier

LII – Le Fraisier en fleurs

LXXIV – Les fruits du Fraisier

C'est presque un récit parallèle qui s'instaure au cœur des titres de chapitres. Tout d'abord parce qu'ils suivent l'évolution de la pousse naturelle de la plante depuis son état premier de fraisier, en passant par

15 Georges Molinié estime que la métaphore est constituée « d'un transfert dénotatif opéré par l'intermédiaire d'une même isotopie de connotation » (*Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011, p. 115).

les « fleurs » qui donnent les « fruits ». Ensuite parce que le glissement se fait progressif du patronyme vers le substantif. La première occurrence utilise le nom sans déterminant, ce qui en fait clairement un nom propre. La deuxième occurrence est ambivalente, puisque « Fraisier » est précédé d'un déterminant que l'on peut comprendre soit comme introducteur du nom commun, soit comme idiolecte sur le modèle de « la Sauvage ». Le nom fonctionne en syllepse. Quant au complément du nom « en fleurs », parce qu'il est postposé à « Fraisier », il peut se lire au sens propre et justifier l'usage substantival de « fraisier ». Mais il peut aussi être lu comme une expression figée pour signifier l'épanouissement. Cette dernière acception est confirmée par le propos du chapitre qui montre Fraisier en train de parvenir à ses fins. Enfin, le troisième intertitre utilise aussi la syllepse sur le nom par les mêmes procédés, mais l'antéposition cette fois-ci du groupe nominal « les fruits » induit une lecture florale avant l'apparition du terme ambivalent. La dimension ludique de cet ensemble est soulignée à son tour par le retour de l'allitération en [f] renforcée en [fr] dans la dernière occurrence. Enfin, on parvient au comble du grotesque lorsque l'expression « en fleurs », traditionnellement associée aux « jeunes filles », vient qualifier l'ignoble avocat miséreux. Ce procédé atteint son paroxysme lorsque la narration justifie cette expression par « sa maladie cutanée » (p. 259). En effet, « sur cette peau réfractaire et bouchée par d'affreuses maladies » (p. 261-262), les pores de la peau obstrués justifient la métaphore florale pour décrire « sa figure bourgeonnée » (p. 259). Et lorsque l'émotion prend l'avocat en entrant dans le salon de la présidente Camusot, « il eut ce qu'aucun sudorifique, quelque puissant qu'il fût, n'avait pu produire encore » (p. 261), « il se sentit une légère sueur » (p. 262) qui débouche ses pores empoisonnés. Les bourgeons acnéiques, de ce fait, s'épanouissent, transformant Fraisier en jeune fille en fleurs¹⁶. Et la

16 « Le rabaissement est enfin le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel. Nous avons parlé de la balançoire grotesque qui fond le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 368.)

sudation répandant le poison chez la présidente procure une version grotesque de la pandémie.

L'usage comique de l'analogie est particulièrement récurrent dans le traitement de ce personnage dont la description est maintes fois prétexte à des jeux gratuits avec les comparants. Ainsi de cette métaphore accouchant d'une comparaison et soulignée d'une allitération en [p] pour décrire Fraasier, ce « bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre et qui parlait comme les portes crient » (p. 242). Ou encore de l'hypertrophie du comparant qui laisse supposer un jeu gratuit : « Fraasier, en cravate blanche, en gants jaunes, en perruque neuve, parfumé d'eau du Portugal, ressemblait à ces poisons¹⁷ mis dans du cristal et bouchés d'une peau blanche dont l'étiquette, et tout jusqu'au fil, est coquet, mais qui n'en paraissent que plus dangereux. » (p. 259.)

200

L'(im)pertinence des comparants

Le jeu sur les comparants revient de manière récurrente pour reverser du côté du grotesque la fonction heuristique de la classification. Et c'est la Cibot, ancienne belle écaillère, qui en fait les frais. En effet, le principe de l'analogie consiste à prélever dans une catégorie allogène le comparant afin d'éclairer le comparé par la sélection des sèmes communs. Balzac prélève donc dans la catégorie « animal » des comparants qui présentent des éléments analogues au comparé « humain » afin de décrire ses personnages. Cependant, la cohérence de la classification des espèces dans *Le Cousin Pons* est telle, qu'elle crée des effets comiques. En effet, le portier Cibot s'adapte si bien à son milieu qu'il semble y adhérer comme une huître à son écaille. Mais l'analogie ne se contente pas de transférer le comparé humain vers une autre catégorie, elle sélectionne ici le comparant dans le contexte immédiat du personnage, marié à une « ancienne belle écaillère » (p. 97), si bien que cette analogie se construit sur une métonymie, créant un effet de redondance comique par cette sursaturation dans la transition entre le portrait du portier mâle et celui du portier femelle :

17 Signalons au passage que l'édition de Gérard Gengembre remplace « poison » (comme on le trouve dans l'édition Furne des *Œuvres complètes* de Balzac par « poisson », ce qui est certainement une coquille car la cohérence de la métaphore semble disparaître.

Il travaillait encore, quoiqu'il eût cinquante-huit ans; mais cinquante-huit ans, c'est le plus bel âge des portiers; ils se sont faits à leur loge, la loge est devenue pour eux ce qu'est l'écaille pour les huîtres, et *ils sont connus dans le quartier!*

Madame Cibot, ancienne belle écaillère, avait quitté son poste au *Cadran bleu* par amour pour Cibot. (p. 97)

L'adaptation au milieu est donc doublement justifiée par la métaphore, qui révèle plus une adhérence qu'une adhésion. L'effet grotesque de cette hyper-cohérence analogico-métonymique¹⁸ ne s'arrête pas ici, comme pour la métaphore filée du fraisier en fleurs. Lorsque la Cibot vante à Schmuke sa puissance de séduction, elle en prend pour témoins ses bras qui, dit-elle, « ont ouvert autant de cœurs que mon couteau ouvrait d'huîtres! » (p. 198). À la redondance comique du comparant s'ajoute l'(im)pertinence de la métaphore construite par la Cibot, car si son bras est un couteau, le cœur des hommes est une huître, forcée, fouaillée, suintante... Inapte à choisir les imageants, la Cibot, en voulant réactualiser la métaphore figée « ouvrir les cœurs », construit un réseau analogique grotesque qui, plutôt que de la représenter selon son souhait, en femme fatale, induit l'image d'une virago qui force les cœurs et les broie¹⁹.

18 Pour Michele Prandi, la métaphore, transfert motivé par une analogie, se fonde sur une ressemblance qui n'est pas observable dans l'expérience quotidienne. Elle est créée par la métaphore, contrairement à la synecdoque et à la métonymie. « De ce fait, la métaphore prend, parmi les tropes, un relief singulier : plutôt que de nous rappeler une énigme à clé, elle se présente comme un conflit conceptuel ouvert, dépourvu d'une issue prédéterminée ; plutôt que comme une valorisation des schèmes conceptuels acquis, elle apparaît comme un instrument de création conceptuelle. » (*Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 18.) Mais les métaphores que nous citons ici ont la particularité, parfois, de choisir leur comparant non pas dans un réservoir d'images étrangers au texte, mais bien en lui. C'est la proximité des termes ou des référents qui tient lieu alors d'analogie. Elles fonctionnent dans ce cas à la fois comme des métaphores et des métonymies. Il y a donc un phénomène de fermeture conceptuelle, réduite à l'espace du texte.

19 Cette esthétique rejoint en cela le « rire populaire [médiéval] qui organise toutes les formes du réalisme grotesque [et] a été lié de tout temps au bas matériel et corporel. Le rire rabaisse et matérialise. » (M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire, op. cit.*, p. 29).

Image horrifiante que surpasse encore celle que construit le narrateur pour dépeindre la beauté fanée de la Cibot : « nulle fleur ne mûrit plus vite que celle d'une belle écaillère ». Le narrateur ironise sur la métaphore convenue de la beauté des jeunes filles comparée à la fleur, transposée ici à la « beauté virile » de cette « grosse dondon à barbe » (p. 97). Mais l'effet grotesque ne s'arrête pas là. La métaphore de la fleur « Qui ce matin avait déclose / Sa robe de pourpre au soleil²⁰ » est aussi, notamment par l'image des pétales qui s'écartent, le comparant des jambes de la jeune fille en fleur. Les allusions, quelques lignes plus haut à « toutes les aventures qu'une belle écaillère rencontre sans les chercher » (p. 97) éclairent donc sous un autre angle la fleur trop vite mûrie de la portière. Si bien que cette phrase, par la promiscuité entre « fleur [...] mûrit » et « belle écaillère », laisse l'image de la corolle éclore glisser vers celle de l'huître ouverte. On le voit, la transposition à l'homme de l'étude naturaliste de la faune et de la flore est l'occasion pour Balzac d'établir une connivence ludique avec le lecteur.

Cette sortie du cadre de la classification des espèces peut sembler se contenter d'être une simple échappée, au-delà de sa fonction systémique. Cependant, le comique ne se contente jamais d'être un simple jeu, une connivence gratuite avec le lecteur. Il est, fondamentalement, une remise en question des présupposés sur lesquels se fonde notre lecture du monde. En jouant avec les classifications, Balzac en fragilise donc la légitimité. D'autant qu'un second procédé vient s'y ajouter, qui consiste à distiller quelques discrètes remises en question de son caractère systématique.

QUELQUES FISSURES DANS LA CLASSIFICATION

« La femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle »

Le chapitre XII est au cœur de la réflexion sur la classification des espèces et l'adaptation de l'espèce à son milieu. En effet, le titre du chapitre 6, « Spécimen de portier (mâle et femelle) » (p. 96), suivi de

²⁰ Pierre de Ronsard, « Mignonne, allons voir si la rose... » (*Odes*, I, 17 « À Cassandre », v. 2-3), dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 667.

la description de l'homme Cibot et de sa femme, annonce clairement le modèle heuristique. Cependant, l'ironie du titre et l'outrancière cohérence du réseau analogique désorientent la théorie même sur laquelle le chapitre se fonde. Mais ce n'est pas tout. La structure du chapitre suppose une analogie parfaite entre le mâle et la femelle, car, nous dit Balzac, « [q]uand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases²¹ ». Ainsi, le premier paragraphe décrit le milieu (la rue de Normandie dans le Marais), le deuxième paragraphe, le mâle « Cibot, petit homme rabougri », le troisième, la femelle « Madame Cibot, ancienne belle écaillère ». Le modèle heuristique est posé, l'observation de l'espèce est en cours, les lois à en tirer se formuleront donc naturellement après la lecture du chapitre.

L'isotopie du double qui parcourt le premier paragraphe (« deux, deuxième, double, monsieur et madame ») semble confirmer la mise en place de l'analogique entre la zoologie et la sociologie, entre le mâle et la femelle. Ainsi, « parmi messieurs les concierges », soit l'espèce « portier », le spécimen prélevé semble prospérer parce que l'adaptation au milieu est parfaite. L'aridité du milieu, puisque Cibot n'a « pas des émoluments assez forts », est compensée par le travail de tailleur auquel il s'adonne. L'espèce Cibot s'épanouit pleinement dans une « loge vaste et saine » (p. 96).

Pourtant, un premier signe disjonctif vient perturber la parfaite harmonie, il s'agit de l'ironie du nom « si beau », proprement antiphrastique pour ce portrait d'homme « rabougri » et « olivâtre ». Mais l'ironie onomastique redouble lorsque l'adjectif masculin compris dans « si beau » s'applique à la femelle à la « beauté virile ». Qui plus est, à force de s'adapter à son milieu, de rester assis sur son tabouret, immobile derrière sa grille, Cibot rétrécit et s'assombrit comme s'il se desséchait littéralement, ce qui explique sa stérilité. Les Cibot n'ont pas d'enfant. Il semble donc que le mâle soit en voie d'extinction, ce que confirmera la suite du roman, tandis que la femelle s'épanouit tant que son embonpoint rend ses chairs semblables « aux mottes de beurre d'Isigny » (p. 97). Cette fêlure dans le système analogique se fait inversion lorsque

21 Honoré de Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 282.

le portrait de la portière déploie toutes les connotations de puissance et de virilité dont le mâle est strictement dépourvu. L'intertitre était donc un leurre qui mettait les catégories à mal. Si bien que l'obsession de la classification se complexifie dans *La Comédie humaine* d'une donnée qui rend impossible l'exacte application de l'étude de la faune à l'étude de l'homme. Il n'est que de lire intégralement la citation de Balzac au sujet de Buffon pour s'en convaincre :

Mais la Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir. Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste. L'État Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes²².

Le principe même de l'analogie montre ici sa fêlure. Or, le brouillage de la classification ne s'arrête pas à la catégorie femelle dans *Le Cousin Pons*. C'est aussi « l'espèce » du Juif qui vient perturber les grilles de lecture du monde.

Le juif et le sacré

Le portrait d'Élie Magus est l'occasion de répertorier les caractéristiques supposées du « juif », c'est-à-dire de ce que l'on nommait encore la « race juive »²³. Une grande partie des stéréotypes sur les juifs, si répandus chez les contemporains de Balzac, se retrouvent chez ce personnage. Donc, miroir concentrique de cette « race » au « vice endémique », guidée par

²² *Ibid.*

²³ Pour Ketty Kupfer, « [p]lus que comme une religion, Balzac considère le judaïsme comme une race, comme il le définit dans *Le Cousin Pons* » (*Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001, p. 107). Elle ajoute que « la judéité des personnages de Balzac n'est pas religieuse mais est une nationalité qui a pour toile fond tout un héritage biblique, obscur, mystérieux, attirant et inquiétant à la fois. » (p. 108.)

un « instinct de peuple », il pratique évidemment le « commerce » et « jouissait d'une immense fortune inconnue » (p. 183). Ainsi, le mot *juif*, conformément au « préjugé antisémite » « toujours brûlant »²⁴, est employé de manière récurrente comme synonyme de « cupide » et de « spéculateur ».

Dans la classification zoologique du Marais, il relève tout d'abord du renard, car « il entassait ruse sur ruse » (p. 187). Buffon précise que le « renard est fameux par ses ruses, et mérite en partie sa réputation ; ce que le loup ne fait que par la force, il ne le fait que par adresse, et réussit le plus souvent »²⁵. C'est ce qui distingue donc Rémonencq de Magus et rend la fraude de ce dernier plus efficace. Sous ses « dehors misérables » (p. 183), Magus cache sa fortune afin de tromper ses proies et ne s'anime que lorsqu'il peut spéculer sur un tableau. Son principe vital, c'est « un coup à monter, une affaire à mener, une bataille à Marengo à gagner » (p. 187). Le double crescendo sémantique (« à monter, à mener, à gagner »/« coup, affaire, bataille à Marengo ») doublé de l'expansion rythmique des groupes nominaux élucide clairement le type du « juif » et le fonctionnement mécanique du personnage dominé par la soif de l'argent et tendu vers l'effort de fructification. Ce « tableaumane » cependant est, pour son amour des tableaux, le pendant de Pons. Seulement, si le musicien adule sa maîtresse/musée, Magus, lui, veut « avoir sa nouvelle sultane à bon marché ». La même métaphore est utilisée pour dépeindre ces deux monomaniaques, mais l'adoration de Pons pour une maîtresse unique s'oppose au sérail d'Élie. Ainsi, la métaphore de « la sultane à bon marché » concentre plusieurs connotations négatives. La pingrerie, la spéculation et l'hérésie, pour l'allusion orientale. Il est intéressant de remarquer que la même manie qui unit Pons et Magus, celle de collectionner les œuvres d'art et de les considérer comme des maîtresses, jouit de métaphores similaires

24 Nous citons les termes de Francesca Melzi D'Eril dans son article « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire » (*Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117) : « Nous sommes donc en présence d'un problème qui est littéraire, mais qui est aussi politique et social », explique-t-elle pour justifier son choix « d'analyser sous différents points de vue un sujet toujours brûlant tel que le préjugé antisémite ».

25 Buffon, *Histoire naturelle des animaux*, éd. cit., p. 778.

mais axiologiquement inverses. C'est qu'avant tout Magus est le miroir concentrique de ses « coreligionnaires » (p. 187) dont les réseaux souterrains établissent une « carte d'Europe » des coups à faire, et espionnent « dans chaque endroit » les œuvres à acquérir à bas prix. Les stéréotypes antisémites orientent donc la monomanie de Magus dont les yeux font « l'office des balances d'un peseur d'or » (p. 189-190). Le portrait est complet lorsqu'il est intégré à son milieu, ici la collection d'œuvres d'une immense valeur marchande : « Un Juif, au milieu de trois millions, sera toujours un des plus beaux spectacles que puisse donner l'humanité » (p. 188).

206

De la catégorie du renard, le « juif » glisse donc bien évidemment vers celle du serpent avec sa « peau rugueuse et froide » (p. 188). Mais il passe directement vers celle du serpent biblique, comme l'impose son origine judaïque. Car, en digne continuateur de l'œuvre de Judas, il trahit le Christ. De fait, explique le narrateur, « [c]e Juif garde le chef-d'œuvre du Titien : *Le Christ mis au tombeau* » (p. 187). Il dérobe donc aux chrétiens leur Sauveur, le met au tombeau dans son propre musée. Passée rapidement de la catégorie du renard à celle du serpent tentateur, sa nature méphistophélique se confirme dans son « menton menaçant et pointu » (p. 188).

Le portrait du juif Élie Magus semble donc confirmer le substrat naturaliste sur lequel Balzac construit *La Comédie humaine* et qu'il laisse à la Cibot le soin de théoriser avec maladresse :

Une femme de chambre est une femme de chambre, comme moi je suis n'une concierge ! Pourquoi donc a-t-on des épaulettes à grains d'épinards dans le militaire ? À chacun son grade ! Tenez, voulez-vous que je vous dise le fin mot de tout ça ? Eh bien ! la France est perdue !... Et sous l'Empereur, pas vrai, monsieur ? tout ça marchait autrement. (p. 202)

Sa grille de classification est si figée que la tautologie seule lui sert de caractérisation des espèces, elle ne conçoit pas le déplacement. Or seul le décalage peut rendre compte de cette société nouvelle, qui n'est justement plus celle de l'Empire qui lui sert d'étalon, mais celle de la monarchie de Juillet où l'ordre militaire n'a plus cours et où règne

en sa place le capitalisme débridé de la spéculation. C'est pour cette raison que le portrait d'Élie Magus, miroir concentrique du vice de la spéculation, pourrait bien valoir pour tout le personnel bourgeois qui investit *Le Cousin Pons*. Et de ce fait, le portrait de Rémonencq lui est similaire et se clôt sur la sentence suivante : « Comme on le voit, tous les Juifs ne sont pas en Israël. » (p. 163.)

Mais dans un roman construit sur la classification des espèces, si les Auvergnats ont les mêmes caractéristiques que les juifs, si les juifs ne sont pas qu'en Israël et si la femme n'est pas toujours la femelle de l'homme, alors les grilles taxinomiques s'effritent et les épaulettes à grains d'épinards se perdent. Que penser encore lorsque le narrateur ajoute : « Les Juifs, les Normands, les Auvergnats et les Savoyards, ces quatre races d'hommes ont les mêmes instincts, ils font fortune par les mêmes moyens. Ne rien dépenser, gagner de légers bénéfices, et cumuler intérêts et bénéfices, telle est leur Charte » (p. 162). Il faut croire que la catégorie des juifs a gangréné une grande partie de la société de la monarchie de Juillet et que le mal endémique de la spéculation a gagné toutes les strates sociales. Si bien que, selon la catégorisation antisémite présente dans *Le Cousin Pons*, et pour reprendre deux formules chères au narrateur, Magus est aux juifs ce que la « race juive » est à la société bourgeoise : le miroir concentrique de ses vices.

Le second point problématique dans la classification du « juif », c'est le lien entre la valeur marchande et la valeur artistique des œuvres d'art. Et ce lien se mesure très nettement à chaque fois qu'un des personnages du roman pénètre dans le musée Pons. Les femmes Camusot, Cibot et Schmuke, au milieu des Rubens, Titien et autres Watteau, n'en saisissent ni la valeur artistique ni la valeur marchande. Les Rémonencq et les Fraisier en saisissent vaguement la valeur marchande, Pons en connaît la valeur artistique, mais pas la valeur marchande et Brunner parvient à transposer globalement la valeur artistique de ces œuvres en valeur marchande. Mais il en est un seul qui connaît très exactement la valeur artistique de ces œuvres et qui peut en évaluer très précisément la valeur marchande, c'est Élie Magus. L'impéritie des autres personnages – et notamment des bourgeois que leur statut social devrait rendre particulièrement compétents en matière d'évaluation des valeurs,

artistiques, marchandes et morales – fait la place belle au « juif » qui, seul, en détient les clefs.

Il est aussi et surtout le seul à éprouver une émotion esthétique face aux tableaux du cousin Pons. Or l'art est la clef de voûte du roman, sans laquelle l'édifice s'effondre. Le musée Pons, en effet, est pour la première fois scrupuleusement décrit au chapitre XXXIX, et, puisque le roman est pourvu de soixante-dix-sept chapitres auxquels s'ajoute un soixante-dix-huitième, intitulé « Conclusion », le chapitre XXXIX se positionne très exactement au centre du roman. C'est justement dans ce chapitre que Magus pénètre dans « ce sanctuaire » (p. 204), si bien qu'au cœur de ce roman à la structure centripète, le musée Pons figure l'Éden caché, hors du temps, hors de la corruption sociale. Et chaque personnage qui y pénètre sans y être invité est associé au serpent tentateur. La nature méphistophélique du « juif » entre donc en pleine cohérence avec cette structure, et, de fait, il repère immédiatement les quatre chefs-d'œuvre, « les plus beaux de cette collection » (p. 204). Il les négocie immédiatement avec la Cibot pour les accaparer pour une somme modique.

208

Pourtant, l'émotion esthétique qui s'empare de lui devant ces tableaux fissure pour quelques instants la catégorie à laquelle il appartient : « L'admiration, ou, pour être plus exact, le délire du Juif, avait produit un tel désarroi dans son intelligence et dans ses habitudes de cupidité, que le Juif s'y abîma, comme on voit. » (p. 205-206.) Ces quatre tableaux, un chevalier de Malte en prière par Sebastiano del Piombo, une Sainte Famille par Fra Bartholomeo, un paysage de Meindert Hobbema et un portrait de femme d'Albrecht Dürer, contiennent deux sujets chrétiens. Or la Cibot « trouva Magus immobile devant les quatre tableaux. Cette immobilité, cette admiration ne peuvent être comprises que par ceux dont l'âme est ouverte au beau idéal, au sentiment ineffable que cause la perfection dans l'art » (p. 207). Au sein de ce « sanctuaire », face au Beau et à des représentations à caractère sacré, « Élie Magus eut les larmes dans les yeux en regardant tour à tour ces quatre chefs-d'œuvre. » (p. 205.) Quelques chapitres plus haut, en apprenant qu'il allait entrer dans le musée Pons, il avait eu « comme un éblouissement intérieur » (p. 190). Enfin, devant

l'empressement de la Cibot à le faire sortir des lieux avant que Pons ne découvre l'infraction, « [l]e Juif s'en alla lentement à reculons, regardant les tableaux comme un amant regarde une maîtresse à laquelle il dit adieu. » (p. 208.) Cette dernière métaphore, cependant, semble en deçà de ce que la scène décrit. L'immobilité et le mutisme face au beau idéal, l'émotion qui frôle le « délire », le départ à reculons pour ne pas tourner le dos à la représentation sacrée au sein du sanctuaire laissent glisser l'émotion esthétique vers l'émotion sacrée. La découverte des quatre tableaux est une scène d'épiphanie. Est-ce à dire que le « juif » est ici converti au Bien ? Certes non, et la suite nous montre que son atavisme demeure inchangé²⁶. Aucune remise en question des préjugés antisémites ne s'ébauche ici²⁷. Mais cette scène déstabilise discrètement la classification à l'œuvre dans le roman et confirme que des mutations ont lieu qui en empêchent la stabilité. De même que la femme n'est pas toujours la femelle de l'homme, le vice de la spéculation ne se trouve pas qu'en Israël et l'émotion sacrée ne se retrouve que chez Judas. Balzac, tout en construisant son œuvre sur le principe de la classification, en élimine certains fondements.

L'AUTRE DE LA CLASSIFICATION

Si la classification des espèces a servi de modèle à chaque roman de *La Comédie humaine*, elle prend ironiquement dans *Le Cousin Pons* un aspect obsessionnel que les « tableaumanes » du roman ne désavoueraient

26 Selon Ketty Kupfer, « aucun des personnages juifs de *La Comédie humaine* n'effectue un retour spirituel vers la pratique et la foi juives. Nul désir dans ce sens n'est formulé par aucun des personnages de Balzac ; leur recherche de spiritualité est toujours dirigée par le catholicisme. » (*Les Juifs de Balzac, op. cit.*, p. 136.)

27 Comme l'explique Ketty Kupfer, Balzac « préfère dans son œuvre ignorer ou occulter les coutumes juives religieuses. Dans son désir de voir les juifs s'assimiler, se fondre dans le pays où ils sont établis, le romancier avance des déductions rapides et assez malveillantes proches à nouveau des stéréotypes utilisés par les antisémites. » (*Ibid.*, p. 97-98.) Elle cite à ce sujet une lettre de Balzac : « Les Juifs en Allemagne, en France sont des gens comme vous et moi ; leur religion, leurs mœurs sont tellement fondus dans le monde social auquel il s'agrègent que tout ce qui fait le Juif a disparu, sauf son habileté commerciale, son avidité ; mais son avidité met des gants jaunes, son habileté se francise » (cité par Arlette et Roger Pierrot, « Notes sur Balzac et les juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99).

pas²⁸. Proliférante, la taxinomie s'emballa. Balzac construit ainsi, avec beaucoup d'ironie, un narrateur maniaque des grilles classificatoires, poussant à la caricature la théorie même sur laquelle il a construit son œuvre. Cependant, le comique qui en découle instaure un malaise, car il met l'accent sur une mutation discrète qui érode les fondements de la structure sociale de la monarchie de Juillet. On peut à bon droit s'interroger sur ce qui a poussé l'auteur à transgresser les principes sur lesquels il construit sa représentation du monde contemporain. Et c'est ici que se comprend l'insistance, dans l'*incipit* du *Cousin Pons*, sur la date à laquelle se situe l'action, 1844, et sur le décalage entre le costume de Pons, son fameux spencer, et son époque. C'est que les « deux casse-noisettes » pétris des valeurs qui avaient cours sous le règne de Napoléon I^{er}, voire sous l'Ancien Régime, lisent le monde à l'aide de typologies qui n'ont plus cours. Les temps glorieux sont effondrés, mais les mutations profondes sont demeurées invisibles pour les deux protagonistes centraux, herméneutes incompetents. C'est ce qui les rend ridicules et comiques, mais aussi ce qui décide du tragique de leur destinée. Car ils sont tous deux inadaptés à leur milieu.

Plus globalement, encore, la société de la monarchie de Juillet est minée de l'intérieur. La classification ouvre grand les portes au mal endémique qui la ronge, celui du désir de réussite sociale appuyé sur la spéculation, évinçant les valeurs artistiques et les rêveries romantiques. Le désordre social qui en découle transforme le marais putride de la comédie humaine en pandémonium²⁹ où plus aucune catégorie sociale comme zoologique n'échappe à la pulsion spéculative. Le docteur Poulain n'a pour sème commun avec la classe animale dans laquelle l'inscrit son nom que le fait de vivre toujours aux côtés de sa mère, mais en aucun cas l'innocence que son nom suppose. « Il est rare, en effet, précise André Vanoncini, que *La Comédie humaine* nous fasse assister

28 Boris Lyon-Caen précise que « *La Comédie humaine* collectionne les collections, dans les années 1840. » (*Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 169.)

29 Pour Ruth Amossy, « le texte balzacien se refuse à polariser les sentiments de son destinataire entre l'adhésion au Bien absolu, et la condamnation du Mal. » (« L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », art. cit., p. 145.)

à un tel défilé de spectres dantesques³⁰ ». Chaque classe sociale ne vise qu'à atteindre, quels qu'en soient les moyens, la case supérieure, depuis la portière qui deviendra boutiquière, jusqu'au président de Chambre à la cour qui devient député. L'esprit bourgeois promet de ce fait l'avoir au détriment de l'être et détruit les valeurs encore en cours sous le règne de Napoléon et la Restauration.

Ce que signalent donc ces fissures dans le système du roman, c'est l'effondrement des valeurs, morales et esthétiques, qui entraîne de ce fait l'érosion des nomenclatures. La classification des espèces sociales reste analogue à la classification zoologique, comme le suppose Balzac : « Si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie, explique Balzac, l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social³¹. » À ceci près cependant que toutes les espèces humaines finissent par se rejoindre en un point fondamental : la manie de la possession. Ce qui distingue l'homme de l'animal, c'est donc bien le principe d'humanité. Le narrateur le dit très précisément quand, au chapitre LXVII, il annonce que Madame Sauvage s'humanise. Est-ce à dire que l'animalité se rehausse grâce au principe de bienveillance, qui est l'une des acceptions du substantif *humanité*? Vérifions le contexte de cette phrase. Schmuke, qui prépare l'enterrement de Pons se voit harcelé par le courtier en pompes funèbres qui espère profiter de son désespoir pour lui vendre très cher une concession. La Sauvage, pour protéger Schmuke, repousse le courtier avec brusquerie... jusqu'à ce qu'il lui propose une commission si elle décide l'Allemand à signer. « Eh bien ! donnez-moi votre adresse, dit madame Sauvage en s'humanisant. » (p. 339.) Ainsi donc, *s'humaniser*, dans ce contexte, signifie passer de la nature animale à la nature humaine, c'est-à-dire d'un instinct protecteur à l'inhumanité par profit. Le passage de l'état sauvage à l'état civilisé est l'apprentissage de la déshumanisation.

30 André Vanoncini, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

31 Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 282.

Cette manie, en poussant chacun des personnages à viser la case qui se situe au-dessus de la sienne, transfigure la structure globale du roman. Aux cercles concentriques de l'enfer dantesque se superposent ceux du jeu de l'oie³². Traditionnellement disposées en spirales enroulées autour du point d'arrivée – ici la fortune –, les cases comportent des pièges comme celui du cimetière. Au départ du jeu, chaque personnage est frustré par un manque d'avoir, sauf le bienheureux Schmuke qui baigne dans la joie de son amitié inconditionnelle pour Pons. Une fois les trois pions mangés, Pons, Cibot, Schmuke, chacun a pu progresser d'une case dans l'échiquier social.

212

La classification binaire n'est donc pas suffisante pour représenter le monde contemporain, il lui faut une voie autre qui rende compte des troubles du temps. Concluons donc sur cette étonnante proposition inscrite sur l'enseigne de la maison Vauquer et qui nous semble parfaitement illustrer le fonctionnement de la classification dans *Le Cousin Pons* : « Pension bourgeoise des deux sexes et autres³³ ». Comment comprendre cet *autres*, cette troisième voie proposée à la répartition binaire pourtant hermétiquement close du féminin et du masculin ? On peut y voir une allusion à l'homosexualité de Vautrin, mais l'ex-bagnard, spécimen s'il en est de la virilité, pour être homosexuel n'appartient pas moins pleinement à la catégorie mâle. On peut y voir une allusion érotique que le goût évident de Balzac pour les clins d'œil au lecteur accrédite certainement et que confirme à maintes reprises le portrait de la Cibot. Mais ici encore, le jeu n'empêche pas l'enseigne de la pension Vauquer de valoir pour analyse des problèmes de la classification. Elle nous annonce, au frontispice du roman, que les catégories auxquelles s'arrimait jusqu'ici le lecteur seront mises à mal au fil du récit.

32 Le jeu de l'oie fut inventé vers la fin du ^{xvi}^e siècle. Il a été déposé au *Registre des Libraires de Londres* en 1597. Nous empruntons ce rapprochement entre structure du roman et jeu de l'oie à l'excellent article sur *Le Père Goriot* de Jeannine Guichardet, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.

33 Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 51.

Simone de Beauvoir

Mémoires d'une jeune fille rangée

À PETITS PAS RAPIDES : BEAUVOIR OU UNE PONCTUATION *STACCATO*

Isabelle Serça

PRÉAMBULE

Est-ce parce que les *Mémoires d'une jeune fille rangée* nous présentent une jeunesse cadrée, voire corsetée, que l'on incline à entendre dans cette phrase beauvoirienne le martèlement des talons d'une jeune femme qui marche à petits pas pressés? Sa démarche est entravée par une étroite jupe longue, et un corset lui donne sans doute ce maintien droit, voire raide qu'elle garde en toute occasion... C'est en effet l'allure quelque peu compassée des femmes de la Belle Époque qu'évoque à première vue l'allure de cette phrase courte, menée *staccato* au rythme des talons qui claquent sur le trottoir. Pourtant, Simone de Beauvoir aura vingt ans dans les Années folles, période où les tissus se font souples et les robes plus courtes : si elle choisit de porter ses corsages boutonnés jusqu'au cou et si elle use du point-virgule et des deux-points pour fermer ses phrases par autant de boutons, c'est sans doute qu'il s'agit pour elle d'une *nécessité*. On verra en effet que ces boutons de guimpe sont indispensables pour tenir sa phrase, et faire entendre ce rythme régulier, ce rythme incisif ou, pourquoi ne pas employer le mot?, ce rythme proprement rhétorique qui caractérise ses *Mémoires*.

Ponctuation et *allure* de la phrase

On le voit, j'accorde beaucoup de crédit à la ponctuation – et sans doute beaucoup aussi à la phrase, à son *allure*, pour reprendre le terme très juste qu'utilise Jean-Paul Goux¹, qui rend compte à la fois de son

1 Jean-Paul Goux, « De l'allure », *Semen*, 16, « Rythme de la prose », dir. Éric Bordas, 2003, p. 11.

rythme et de sa silhouette. J'ai montré ailleurs comment, pour faire vite, la ponctuation est la marque formelle du rythme de la prose : ponctuer la phrase, c'est ponctuer le temps². Le lecteur s'avance dans le texte guidé par les signes de ponctuation qui jalonnent son chemin. Il avance en épousant l'allure de la phrase. Ce chemin qu'elle dessine crée un rythme propre : quel qu'il soit – il est différent d'un auteur à l'autre et il peut différer d'une œuvre à l'autre d'un même auteur –, le seul fait qu'on l'entende signe l'écriture.

Ainsi pour prendre comme exemples deux contemporains de Simone de Beauvoir – et plus exactement deux œuvres publiées, l'une la même année que les *Mémoires*, l'autre deux ans plus tard –, dans *Un balcon en forêt* (1958) signé par ce maître de la ponctuation intermédiaire qu'est Julien Gracq, le lecteur suit le pas souple et sûr de Grange, il va cheminant sous la voûte des arbres dans le promenoir de la phrase gracquienne balisée par les points-virgules et les deux-points. Dans la phrase étale de *La Route des Flandres* (1960) au contraire, où Claude Simon a jeté le point final par-dessus bord, il doit faire la planche et se laisser porter par le courant, flottant entre deux eaux. Pas de laisser-aller chez Beauvoir ni de souplesse. Les *Mémoires* ne nous invitent pas tant à partir en promenade qu'à suivre un parcours orienté, où les points-virgules et les deux-points – c'est-à-dire la ponctuation intermédiaire – désignent très exactement les directions à prendre ; on marche droit vers le but visé : analyser, expliquer, élucider, démontrer.

C'est qu'il ne s'agit pas d'un roman, mais de mémoires, ou plus exactement d'une autobiographie ; d'où, comme on le verra, la *nécessité* d'une telle phrase – descriptive, mais surtout explicative : *ex-plicare*, déplier. Beauvoir « s'explique » en effet dans ses *Mémoires*, au sens où Montaigne emploie ce terme³.

Dans tous les cas, ce rythme est bien éloigné de notre modernité. Gilles Philippe l'a montré, le style est aussi une norme collective, dont nous

2 Voir *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

3 Dans cet emploi pronominal, le verbe, qui est attesté au début du xv^e siècle au sens de « faire comprendre (ce qui paraît obscur) en développant », le verbe n'a pas le sens actuel : il signifie « être rendu intelligible ».

participons tous : auteurs, lecteurs, critiques⁴. Voyons donc dans quel imaginaire linguistique s'inscrit Simone de Beauvoir.

La langue littéraire des années cinquante

Si Marcel Proust marque les années vingt, c'est Jean-Paul Sartre que choisit Gilles Philippe dans son *Histoire de la prose en France* pour faire le point sur la langue littéraire vers 1940. Il s'agit alors, comme le montre Gilles Philippe en s'appuyant sur *Les Fleurs de Tarbes* que publie Paulhan en 1941, de « clore la guerre déclarée à la rhétorique par le romantisme et d'en finir avec le culte conséquent de la nouveauté expressive en littérature⁵ ».

Sartre n'a en effet rien d'un expérimentateur, remarque Gilles Philippe, contrairement à son contemporain Louis-Ferdinand Céline. Pour Sartre, la langue littéraire est celle qui a le souci de la « belle langue » (chasse aux répétitions, équilibre de la phrase), tout en répondant à une exigence de simultanéité : d'où l'usage immodéré du point-virgule – comme chez Beauvoir – et des deux-points dans une langue qui se veut synthétique. Cette prose, notons-le, obéit aux préceptes scolaires d'une génération formée à la rhétorique et à ses procédés, sans oublier la ponctuation. De nos jours, où l'on prise « la nouveauté expressive », il n'y a plus de classes de rhétorique ; quant au point-virgule, il est progressivement tombé en désuétude dans le dernier quart du xx^e siècle, de même que l'imparfait du subjonctif⁶. Sartre aime donc la période « mais il faut qu'elle soit parfaitement équilibrée » ; il prise par-dessus tout, comme l'explique Gilles Philippe, « la période ramassée qui fait “formule”, qui contient tout en quelques mots qu'un rythme organise »⁷. C'est ce qu'il appelle le style « sec », dont le *Journal* d'André Gide est le parangon.

4 Voir ses travaux, et plus particulièrement *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, ouvrage qu'il a dirigé avec Julien Piat (Paris, Fayard, 2009).

5 *Ibid.*, p. 454.

6 Précisons cependant qu'il fait de nouveau son apparition dans la prose contemporaine de ce début du xxi^e siècle, comme chez Laurent Mauvignier par exemple.

7 Gilles Philippe, *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 469-470.

On a là quelques-uns des traits que l'on retrouve chez Beauvoir... même si, comme on le verra, le ton est bien différent ; de la même façon, le recours de Beauvoir au deux-points et au point-virgule dessine une phrase radicalement différente de celle de Gracq, expert dans l'usage de cette ponctuation intermédiaire qu'il décrit pertinemment dans *En lisant en écrivant*.

UNE PHRASE VERROUILLÉE PAR LA PONCTUATION INTERMÉDIAIRE

Les deux-points sont ainsi, selon la formule de Gracq, un « économiseur péremptoire et expéditif » qui laisse toujours dans le texte « la trace d'un menu court-circuit »⁸. On en trouve maints exemples dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Quand nous rencontrâmes à nouveau M. Dardelle sur le parvis de Notre-Dame-des-Champs, j'escomptai de délicieuses taquineries ; j'essayai d'en provoquer : il n'y eut pas d'écho. J'insistai : on me fit taire.
(p. 16⁹)

Au lecteur de faire l'inférence et de rétablir la relation d'opposition, ici avec *mais*, là avec *alors que* :

J'avais une petite sœur : ce poupon ne m'avait pas. (p. 11)

Mais les deux-points et le point-virgule sont avant tout les points d'appui de la période, cette unité rhétorique définie dans l'*Encyclopédie* comme « une phrase composée de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'harmonie¹⁰ ». Protase, apodose, cadence majeure

8 « Les deux points marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé [...] ». (Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 737.)

9 Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 (notre édition de référence).

10 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, Paris-Neuchâtel-Amsterdam, 1751-1780, 35 vol., s.v. « Période ».

ou mineure... on le sait, la période, prédominante jusqu'au début du XIX^e siècle, ressortit à l'art oratoire, quand la phrase, qui apparaît au siècle précédent¹¹, ressortit davantage à un cadre grammatical. Les exemples canoniques sont ceux qui sont tirés des sermons de Bossuet, mais les textes modernes en prose en offrent maints emplois – comme dans *Un balcon en forêt*, qui présente de longues périodes balancées. Si elles visent le même équilibre que chez Gracq, les périodes seront nettement plus courtes chez Beauvoir :

Elle seule [ma sœur] me reconnaissait de l'autorité; les adultes parfois me cédaient; elle m'obéissait. (p. 62)

Les deux points-virgules à la suite, comme souvent chez Sartre, délimitent une période à trois membres, avec une cadence mineure créée par l'apodose plus courte que la protase. L'essentiel, c'est cet équilibre, renforcé par la présence de termes proches ressortissant au même champ lexical (*autorité, céder, obéir*), par l'assonance en [ɛ] (« elle »/« reconnaissait »/« cédaient »/« elle »/« obéissait ») et enfin, et surtout, par une syntaxe resserrée qui voit le pronom de la première personne occuper la même position de COI dans les trois membres (« me »/« me »/« m' »), avec en position sujet le pronom *elle*, qui revient *in fine* après avoir été remplacé par la 3^e personne au pluriel « les adultes ».

On croirait entendre Stendhal, qui prisait lui aussi ce type de juxtaposition, où la ponctuation intermédiaire dessine un style fondé sur l'ellipse :

Les enfants l'adoraient, lui [Julien] ne les aimait point; sa pensée était ailleurs¹².

11 Jean-Pierre Seguin, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, 1993.

12 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, éd. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, p. 83. Voir aussi : « Ce regard consola madame de Rênal; il ne lui ôta pas toutes ses inquiétudes; mais ses inquiétudes lui ôtaient presque tout à fait ses remords envers son mari. » (p. 149.)

Balancement antithétique, équilibre des membres de la période et signes de ponctuation en lieu et place des liens logiques : on reconnaît là un style héritier du style coupé de l'Âge classique.

Les exemples sont nombreux chez Beauvoir, prenant parfois la forme de véritables maximes :

Si peu qu'on lui refusât, c'était trop si Dieu existait ; si peu qu'on lui accordât, c'était trop s'il n'existait pas. (p. 181)

220

Le procédé est ici très marqué, assurant ce lien serré tenant ensemble les différents éléments de la période, qui, comme le dit Pierre Restaut dans ses *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, doit « ne former qu'un seul tout¹³ ». La maxime présente deux membres respectant une symétrie parfaite : parallélisme syntaxique du tour corrélatif (*Si peu que* + imparfait du subjonctif..., *c'était trop si* + imparfait de l'indicatif) redoublé par la répétition de *si*¹⁴, antithèse (« si Dieu existait »/« s'il n'existait pas ») et enfin, identité stricte du nombre de syllabes dans chacun des deux membres eux-mêmes divisés en deux parties (7/8).

La période est en effet une « unité thématique », pourvue « d'une cohésion grammaticale » et portée par une « unique architecture mélodique »¹⁵. D'où le rôle essentiel que joue l'anaphore (au sens grammatical, plus que comme figure de style) dans la création de cette unité homogène :

J'avais poussé assez loin mon instruction religieuse et suivi des cours d'apologétique ; à toute objection dirigée contre les vérités révélées, je savais opposer un argument subtil : je n'en connaissais aucun qui les démontrât. (p. 179)

13 Pierre Restaut, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française* [1730], Paris, Dessaint, 1763, p. 416.

14 Notons qu'il s'agit de deux homonymes, puisque *si* est dans un premier temps un adverbe d'intensité et dans un second temps une conjonction introduisant la subordonnée hypothétique.

15 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992, s.v. « Période ».

Les pronoms anaphoriques assurent un tissage serré : « aucun », qui renvoie à « un argument » et « les », qui reprend « toute objection », marquent la chute (ici l'apodose) de la période.

Enchaînements et chutes

Beauvoir userait-elle ainsi d'un style coupé, caractéristique des périodes courtes de l'Âge classique ? Les phrases s'enchaînent cependant avec constance : l'anaphore n'assure pas seulement l'unité de la période ; elle fait aussi le pont d'une phrase à l'autre, d'un paragraphe au suivant, ce qui fait que la démonstration se poursuit sans solution de continuité :

Je n'avais d'autre ressource que de me réfugier, tête baissée, dans l'autorité.

Je m'y soumettais aveuglément. (p. 174 ; je souligne.)

D'autres fois, c'est la répétition d'un terme qui assure le lien, sur le mode de l'anadiplose :

Pour pallier cette indigence, il ne lui restait qu'une issue : paraître.

Pour paraître, il faut des témoins ; [...] ¹⁶. (p. 47)

ou d'autres figures de répétition, comme le polyptote, ici redoublé d'une antithèse :

Il n'y aurait pas de fin.

Il y avait eu un commencement [...]. (p. 66)

La portée du procédé peut s'allonger jusqu'à la page. Ainsi, lorsque la jeune fille s'interroge sur le passage à l'âge adulte, les mots *passé* et *avenir* reviennent clore deux paragraphes consécutifs dans la même page :

[...] Mais ces projets manquaient de consistance, je n'y croyais pas assez pour envisager avec confiance l'avenir. D'avance, je portais le deuil du passé.

16 Parfois le même procédé est redoublé d'un chiasme et d'une négation : « [...] ; assise dans le fauteuil de cuir, je me grisai des promesses de l'avenir. / Aucune promesse ne fut tenue. » (p. 124.)

Ce refus du dernier sevrage se manifesta avec éclat [...]. Je ne voulais pas que l'avenir m'imposât des ruptures : il fallait qu'il enveloppât tout mon passé. (p. 139)

Cette prose homogène soutient ainsi sans faillir la démonstration ; la période est tout entière tendue vers sa fin, vers la clausule où est donnée la conclusion¹⁷. Le plus souvent d'ailleurs, la période clôt elle-même un paragraphe. Tantôt c'est une formule, ramassant la description menée dans le paragraphe, qui explicite *a posteriori* le rapport de la petite fille à sa mère :

Ma responsabilité redoublait ma dépendance. (p. 56)

Tantôt, comme on l'a vu plus haut (p. 11), c'est un chiasme, accompagné d'un polyptote, qui dessine les rapports que « la première », « l'unique » entretient avec sa sœur, de la même façon qu'ici :

[...] ; on ne m'avait comparée à personne, et sans cesse on la comparait à moi. (p. 58)

Une « période ramassée »

Bref, la chute de la période (et du paragraphe) ramasse en quelques mots le développement précédent pour en délivrer la conclusion. Ces clausules cadencées répondent à merveille à la définition de la « période ramassée qui fait "formule"¹⁸ ». Encore une fois, l'essentiel est de comprendre – se comprendre et se faire comprendre : pas de pirouette dans la clausule, ou d'effet de manches, mais une vérité rendue intelligible et portée au jour. La phrase suit ainsi une visée logique ; on va droit au but, on marche vite, même si c'est à petits pas, vers la conclusion. La phrase de Beauvoir est ainsi foncièrement *rhétorique*, c'est-à-dire portée par sa syntaxe : ce sont les figures de construction (chiasme, antithèse...) qui lui donnent

17 On remarquera dans le même sens que si elle use beaucoup de la ponctuation intermédiaire, Beauvoir est avare de virgules ; elle n'en met pas systématiquement après un groupe détaché, ce qui contribue à donner cette phrase d'un trait. Voir par exemple l'occurrence p. 284 donnée dans la note 34.

18 Voir ci-dessus, note 7.

son équilibre, souvent renforcé par des figures de répétition (polyptote, dérivation...). C'est ainsi que l'on peut dire qu'il s'agit d'une écriture néo-classique.

Peu d'épanorthoses en effet dans cette prose qui vise avant tout à la lisibilité, à la transparence et qui croit au mot juste. Pas de reformulations comme chez Claude Simon, pas de « mot-trou » comme chez Marguerite Duras : le sens se veut univoque et les mots, choisis avec soin, doivent délivrer un message clair. Les parenthèses, peu nombreuses, ne sont là que pour donner des exemples ou des précisions¹⁹, et non pour mettre en scène l'écriture dans ses hésitations et ses corrections comme dans *La Route des Flandres*. Pas de retours en arrière, pas de détours ou de retours sur ce qui vient d'être dit dans cette phrase rectiligne.

Et, par suite, peu de tropes dans cette prose mue par un souci d'exactitude et de clarté : il faut désigner, et non suggérer – expliquer et pas seulement décrire. C'est que, comme le dit Beauvoir, soulignant la différence entre « un roman où on est dans la fiction et des récits autobiographiques où on est dans la réalité [...], il y avait des choses à dire²⁰ ».

Aurait-on alors affaire à une autobiographie impersonnelle, l'expression étant à entendre non pas au sens d'Annie Ernaux, mais avec cette connotation péjorative souvent attachée au terme d'« impersonnel » ? Les *Mémoires* de Beauvoir seraient alors, comme on le dit souvent, un récit froid, sec, distancié, ce qui est pour le moins paradoxal dans une autobiographie. Telle n'est pas l'impression du lecteur, qui a tout au contraire le sentiment de rencontrer une personne, si ce n'est « toute crue²¹ », du moins profondément vivante.

19 Voir p. 77, 89, 183 ; Beauvoir préfère le tiret double, comme dans l'usage anglo-saxon, aux parenthèses. (Le terme *parenthèse* désigne à la fois les signes de ponctuation eux-mêmes – la parenthèse ouvrante et la parenthèse fermante – et le membre de phrase ainsi enserré.)

20 « Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir », Émission de France Culture, *Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018.

21 Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I, p. 646.

Deux traits suffiront à le montrer, la sensualité et l'humour, ainsi que, dans une moindre mesure, les passages lyriques qui, par définition, ne sont pas passés au tamis de l'intellect.

LYRISME, SENSUALITÉ, HUMOUR

Ces passages sont le plus souvent consacrés à la nature, plus précisément au rapport mystique que l'adolescente entretient avec la nature – rapport avec Dieu dont elle souligne qu'il passe par son propre corps :

La brûlure du soleil, la fraîcheur de la rosée, comment un pur esprit les eût-il éprouvées, sinon à travers mon corps ? (p. 166)

224

À cette question rhétorique, répond le balancement en fin de paragraphe qui place le *je* en miroir du *il* ; la période ternaire, dont les deux premiers groupes sont quasi de la même longueur, organise ce jeu de miroirs avec la structure de la proposition infinitive et le polyptote sur *regarder* (« il me regardait regarder »), auxquels répond le chiasme dans l'apodose avec un verbe proche (« que je le voie »).

Il me regardait avec complaisance regarder ce monde qu'il avait créé afin que je le voie. (p. 166)

Dans « [s]on amour pour la campagne » aux « couleurs mystiques » (p. 164), c'est en effet elle-même que cherche et trouve l'adolescente, comme le montre la récurrence du pronom réfléchi, souvent renforcé par la particule *même* :

Je me perdais dans l'infini tout en restant *moi-même*. (p. 164 ; je souligne.)
Les noisetiers murmuraient et je comprenais leur oracle ; j'étais attendue : par *moi-même*. (p. 194, je souligne.)

Les pronoms réfléchis donnent à voir la figure de Narcisse et le miroir divin dans lequel se réfléchit l'enfant ; pas une virgule dans cette phrase qui se tient toute seule, portée par sa syntaxe serrée :

Je ne me laissais pas de m'admirer dans ce pur miroir sans commencement ni fin. (p. 98)

Ces descriptions lyriques autorisent des tours littéraires, comme « l'odeur pathétique des magnolias » (p. 107) qui grise l'adolescente, mais c'est dans les passages proprement sensuels que Beauvoir a recours à des images, bousculant le cadre rhétorique de la phrase.

Le corps fait en effet irruption à maintes reprises, de façon violente, comme les crises de colère qui secouent Beauvoir enfant. Il n'est que de prendre le début, qui déploie dans une majestueuse couleur pourpre le monde de la toute petite enfance :

De mes premières années, je ne retrouve guère qu'une impression confuse : quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud. (p. 11)

Suit une très longue phrase, constituée de quatre unités séparées par des points-virgules, qui décrit l'appartement et la niche dans laquelle se blottissait l'enfant, sous le bureau de son père ; de même que plus haut la polysyndète dans l'énumération ternaire met en relief les trois adjectifs, Beauvoir n'hésite pas à jouer de la place de l'adjectif *rouge*, puis, dans une dérivation, à réutiliser ce terme comme nom :

L'appartement était rouge, rouges la moquette, la salle à manger Henri II, la soie gaufrée [...] ; il faisait sombre, il faisait chaud et le rouge de la moquette criait dans mes yeux. (p. 11-12)

Peu de tropes, disions-nous pourtant plus haut. Force est de constater que lorsqu'elle décrit des sensations, Beauvoir use de tours réputés littéraires, le plus souvent pour créer une synesthésie, comme ce verbe « crier » qui fait entrer en collision ouïe et vue. Mais c'est surtout avec le goût que l'enfant appréhende le monde : « Par ma bouche, le monde entrait en moi plus intimement que par mes yeux et mes mains. » (p. 13). Ce fantasme d'un « univers [...] tout entier comestible » (p. 14) lie les sens entre eux, le plus souvent la vue et le goût :

[...] ; devant les confiseries de la rue Vavin, je me pétrifiais, fascinée par l'éclat lumineux des fruits confits, le sourd chatolement des pâtes de fruits, la floraison bigarrée des bonbons acidulés ; vert, rouge, orange, violet : je convoitais les couleurs elles-mêmes autant que le plaisir qu'elles me promettaient. (p. 13)

Ainsi lors des réceptions de ses parents, alors que « les glaces du salon multiplient les feux d'un lustre de cristal », l'enfant a l'impression d'incorporer toute la lumière environnante en dégustant une friandise :

Je faisais craquer entre mes dents la carapace d'un fruit déguisé, une bulle de lumière éclatait contre mon palais avec un goût de cassis ou d'ananas : je possédais toutes les couleurs et toutes les flammes, les écharpes de gaze, les diamants, les dentelles ; je possédais toute la fête.
(p. 14)

226

Loin de la période cadencée et ramassée dont use Beauvoir pour expliquer, expliciter ou démontrer, la phrase se déploie à la façon de la période classique – qui est celle que dessine Gracq dans *Un balcon en forêt*, contemporain des *Mémoires*, au moyen du point-virgule et des deux-points. Dans cette description, la période ternaire prend son temps, chemine à la façon du goût d'ananas qui se propage sur la langue et s'épanouit en une gerbe d'images aériennes et lumineuses pour retomber selon une cadence mineure rythmée par l'anaphore « je possédais » : le *palais* lumineux est en elle.

De même, la préparation des pralines à la crème s'apparente à celle de la palette du peintre, mais ce n'est pas le pinceau dont use l'enfant :

Maman concassait des pralines dans un mortier, elle mélangeait à une crème jaune la poudre grenue ; le rose des bonbons se dégradait en nuances exquises : je plongeais ma cuiller dans un coucher de soleil.
(p. 13)

L'image revient en fin de paragraphe dans la métaphore « les pralines du couchant », accompagnée de ces verbes propres à un univers comestible ; la comparaison qui clôt le paragraphe rapproche encore vue et goût :

Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleur, mordre dans les pralines du couchant. Contre le ciel de New York, les enseignes au néon semblaient des friandises géantes et je me suis sentie frustrée. (p. 14)

Cette petite fille est gourmande, en effet, comme le soulignent des remarques non dénuées d'humour :

Humant l'odeur de l'encens, le regard attendri par la buée des cierges, il m'était doux de m'abîmer au pied de la Croix, tout en rêvant vaguement à la tasse de chocolat qui m'attendait à la maison. (p. 43)

Malgré le vocabulaire religieux, l'odeur de l'encens ne recouvre pas tout à fait celle du chocolat : l'esprit de l'enfant qui « s'abîme devant la Croix » n'est pas, suivant l'acception du verbe, complètement absorbé par la méditation ou l'adoration comme le montre le gérondif « tout en rêvant » qui marque la concomitance. L'autobiographe, si elle débusque la complaisance de la jeune Simone, est cependant en empathie avec elle, comme le montre l'adverbe « vaguement », qui témoigne d'un regard teinté d'humour. On retrouve cette association entre spiritualité et matérialité, lorsque la jeune fille se promène à l'aube, « port[ant] la beauté du monde, et la gloire de Dieu, avec au creux de l'estomac un rêve de chocolat et de pain grillé » (p. 105). C'est à la fin de la phrase, par le biais de ce complément supplémentaire introduit par « avec » – et non par « et » –, que Dieu bascule dans l'estomac.

Dans cet exercice difficile que sont les écrits de soi, Beauvoir parvient en effet à être en empathie avec celle qu'elle était sans jamais faire preuve de complaisance ; elle restitue les états d'âme de l'enfant ou de l'adolescente, tout en les passant au crible d'un regard lucide : c'est qu'elle a comme objectif de décrire les mouvements intimes de ces filles soumises à une éducation stricte, dans laquelle la religion joue un rôle majeur. On l'a vu, sa prose claire et scandée vise à démonter les mécanismes subtils de ce que l'on peut sans doute appeler un asservissement ; mais, dans son écriture, c'est par l'humour qu'elle parvient à tenir les deux points de vue – empathie et lucidité : sans cela, sa prose serait effectivement impersonnelle.

Beauvoir n'hésite pas en effet à démasquer cette enfant qui se donne bonne conscience à peu de frais, mais le ton est toujours amusé et tendre. Ainsi lors de la Grande Guerre, lorsque celle-ci apprend à « remplir [s]es devoirs de Française » et « joue au vaillant zouave, à l'enfant héroïque » :

J'avais tout de suite fait preuve d'un patriotisme exemplaire en piétinant un poupon de celluloid *made in Germany* qui d'ailleurs appartenait à ma sœur. (p. 39)

L'humour apparaît dans la relative rattachée à la fin de la phrase²², et tout particulièrement avec ce « mot du discours » qu'est *d'ailleurs*, qui est ici utilisé à contre-emploi. Oswald Ducrot a montré en effet dans sa théorie de l'argumentation dans la langue que la fonction de ce connecteur argumentatif est de renforcer la conclusion en présentant un argument secondaire²³, ce qui n'est pas le cas ici. Le texte ramasse peu après l'analyse en un terme axiologique sévère, qui donne à voir l'éducation parentale à l'œuvre :

Les adultes récompensèrent ma servilité. « Simone est terriblement chauvine », disait-on avec une fierté amusée. J'encaissai le sourire et dégustai l'éloge²⁴. (p. 39)

228

Sartre lui aussi décrit et met à nu de telles comédies dans *Les Mots*, mais il y a chez lui peu d'empathie : l'ironie féroce et le regard surplombant réduisent parfois les personnages au rang de marionnettes²⁵. L'humour suppose en effet une empathie dont l'ironie est entièrement dénuée : dans les nombreux passages consacrés à l'éducation religieuse qu'elle reçut et à sa piété d'enfant et d'adolescente, nulle ironie de la part de Beauvoir qui se tient très exactement – et le lecteur avec elle – aux côtés de l'enfant qu'elle fut. Ainsi, au terme d'un long passage de plusieurs pages réservé à ce thème²⁶, lorsque l'autobiographe décrit les aménagements avec le ciel que se ménageait l'enfant qu'elle était, c'est dans une conclusion détachée qu'elle analyse l'efficace de sa décision de se faire carmélite plus tard :

22 Relative dite dans les manuels « explicative », c'est-à-dire que l'on peut supprimer sans changer outre mesure le sens de la phrase, ce qui n'est pas le cas ici.

23 Oswald Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 193-232.

24 De même un peu plus loin, c'est dans les adjectifs qui qualifient les friandises dont la petite fille se prive pour les donner aux petits réfugiés que se loge l'humour : « J'inventai de ranger dans une boîte toutes les friandises qu'on m'offrait : quand la caisse fut pleine de gâteaux rassis, de chocolat blanchi, de pruneaux desséchés, maman m'aïda à l'emballer et je la portai à ces demoiselles. » (p. 42.)

25 Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 : l'ironie vise l'enfant qu'il était (« On m'adore, donc je suis adorable. », p. 25), la relation avec ses proches, ici son grand-père (« Nous jouions une ample comédie aux cent sketches divers [...]. », p. 24) ou tout autre chose (« Je sais que [les pauvres] manquent du nécessaire et il me plaît d'être leur superflu. », p. 30).

26 « J'étais très pieuse ; [...] » (p. 97-100.)

Cet avenir me fut un alibi commode. Pendant plusieurs années il me permit de jouir sans scrupule de tous les biens de ce monde²⁷. (p. 100)

L'empathie présente dans les pages précédentes²⁸ n'empêche pas l'usage de ce terme fort d'*alibi*, sans doute à prendre ici comme une (mauvaise) excuse, qui est ainsi mis en relief dans ce paragraphe isolé, suivi d'un saut de deux lignes²⁹.

Ainsi, contrairement à la réputation de Beauvoir qu'a édifiée la critique³⁰, l'humour est présent dans les *Mémoires* et les chutes de paragraphes provoquent souvent un sourire amusé chez le lecteur. C'est un humour qui tire vers le comique, car l'autobiographe n'hésite pas à se montrer – à montrer celle qu'elle fut – dans des positions ou des postures ridicules. Le trait est toujours discret, par exemple le décalage créé par l'usage d'un vocabulaire élevé appliqué à des aventures enfantines : il est ainsi question du « triomphe de [s]a vertu » pour une peccadille dont on l'accuse injustement ou d'« un assez glorieux souvenir » pour l'une de ses bonnes actions³¹. En revanche, les tourments de l'enfant qui découvre que le monde manichéen auquel elle croit est en vérité plus nuancé sont

27 La même analyse est menée p. 177.

28 Voir les discours indirects libres qui ponctuent le passage (« Quel réconfort de le [Dieu] savoir là ! », p. 98).

29 Ces sauts de deux lignes sont le seul type de section que dessine le texte en dehors des titres « Première partie », « Deuxième partie » et ce, jusqu'à la « Quatrième », dans une ponctuation d'œuvre tout aussi sobre que ces titres.

30 Voir l'Introduction de Jean-Louis Jeannelle dans l'édition des *Mémoires* : « Les comptes rendus de *La Force de l'âge*, de *La Force des choses* ou de *Tout compte fait* le répètent à l'envi : Simone de Beauvoir manque d'humour. » (Beauvoir, *Mémoires*, éd. cit., t. I, p. XLIV.) Il cite cette remarque de François Bondy lors de la publication de *La Force des choses* : « On a reproché à Mme Beauvoir de ne jamais se critiquer elle-même ; l'autocritique implique en effet un détachement où l'humour trouve toute sa place et, quels que soient ses mérites en tant qu'écrivain, l'humour n'est certainement pas l'un d'eux. » (*ibid.*)

31 « [...] j'assistai complaisamment au combat que les forces du bien livraient à mon profit contre l'erreur et l'injustice » (p. 19). Un peu plus loin, après avoir fait la quête pour les réfugiés et alors qu'elle s'aperçoit qu'on traite avec « condescendance » l'« accessoire » auquel elle est réduite, Beauvoir a cette formule : « Je gardai néanmoins de cet après-midi un assez glorieux souvenir [...] » (p. 41), où l'humour est présent dans la modalisation non attendue de l'adjectif *glorieux* par l'adverbe *assez*.

pris en charge par ce même vocabulaire élevé qui témoigne alors de son profond désarroi face au vacillement de l'ordre établi³².

UNE PONCTUATION « NÉCESSAIRE »

Bref, si Beauvoir a indéniablement l'esprit de sérieux, cela ne l'empêche pas de se livrer à une autocritique qu'elle délivre tantôt sur le mode didactique, tantôt sur le mode de l'humour. Surtout, ce sérieux est sans doute le gage de l'authenticité. « Ce que je découvre en moi d'abord c'est un sérieux, un sérieux austère, dont je ne comprends pas la raison mais auquel je me soumetts comme à une mystérieuse et écrasante nécessité », écrit-elle en 1926³³.

230

Nécessité: ce terme clef auquel l'existentialisme fait un sort particulier revient à maintes reprises dans les *Mémoires*³⁴. Sans doute peut-on le reprendre pour justifier ce style que d'aucuns trouvent impersonnel. On l'a vu, Beauvoir lâche de temps à autre la bride, lors des passages lyriques ou lorsqu'éclate la sensualité. Par ailleurs, l'humour, qui colore nombre de pages, témoigne de ce qu'elle tient toujours la main de la petite fille qu'elle fut, là aussi dans un souci d'authenticité. Difficile dès lors de voir dans cette autobiographie une écriture impersonnelle.

32 « Impossible que papa et maman fussent ennemis, que Louise fût leur ennemie ; quand l'impossible s'accomplit, le ciel se mélange à l'enfer, les ténèbres se confondent avec la lumière. » (p. 26.)

33 « Moi en octobre 1926 », dans *Cahiers de jeunesse (1926-1930)*, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008, p. 127.

34 « [...] partout je rencontrais des contraintes, nulle part la nécessité. » (p. 20) ; « Quand on prétendait m'imposer des contraintes injustifiées, je me révoltais ; [...] Je ne voulais céder qu'à la nécessité [...] » (p. 31) ; « Je sentais sur mes épaules le joug rassurant de la nécessité. » (p. 44) ; « [...] je récupérais mon existence quotidienne sous la figure de la nécessité. » (p. 76) ; « Sans trêve je répondais à une exigence qui m'épargnait de me demander : pourquoi suis-je ici ? [...] traduisant un texte anglais ou recopiant une rédaction, j'occupais ma place sur terre et je faisais ce qui devait être fait. L'arsenal des cendriers, encriers, coupe-papier [...] participait à cette nécessité : elle pénétrait le monde entier. » (p. 90) ; « [...] je me faisais de nos rapports [entre elle et son futur mari] une idée précise : [...] En ce domaine, comme dans tous les autres, j'avais soif de nécessité. » (p. 190) ; « [...] la philosophie [...] me découvrirait [...] un ordre, une raison, une nécessité. » (p. 208) ; « [...] et comme dans ma petite enfance je voulais que tout dans ma vie fût justifié par une sorte de nécessité. » (p. 284).

Ce qui meut son écriture, c'est qu'elle « cherche avant tout », comme elle le dit, « l'exactitude de [s]a pensée »³⁵.

Pas de fioritures verbales chez celle qui jugeait dans *Tout compte fait* qu'elle n'avait « pas été une virtuose de l'écriture³⁶ », mais un devoir d'exactitude : cette phrase martelée et cadencée, qui est sa marque, est ainsi la forme qui permet à Beauvoir d'atteindre sa visée : éclairer, par le récit de sa propre vie – et de ses années de formation pour les *Mémoires* – l'éducation des filles au début du xx^e siècle et les conditions de formation du « deuxième sexe ». Elle remplit ainsi la fonction de l'écrivain telle que la définit Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes, pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité³⁷ ». Il faut donc être avant tout lisible ; d'où ces conclusions frappées au coin de la rhétorique délivrant une vérité intime qui devient vérité générale lorsque les lecteurs et les lectrices se l'approprient.

Une écriture néo-classique

L'écriture de Simone de Beauvoir se situe ainsi à l'opposé des canons de notre modernité, qui a oublié la tradition rhétorique et qui prise la « nouveauté expressive³⁸ ». Les mots veulent dire ce qu'ils disent, selon l'opposition posée par Sartre entre la prose, où « le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil » et la poésie, qui « voit les mots à l'envers »³⁹ ; pas d'épanorthoses ou de reformulations dans cette conception du « langage-instrument » : chaque mot est à sa place. La phrase quant à elle se tient droite, elle ne s'allonge pas démesurément

35 Émission de France Culture déjà citée (*Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018). On pense à cette notation de Francis Ponge, qui, au sujet d'un genre et d'un « objet d'étude » radicalement différents, écrit en 1941 : « Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination : ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos [...] » (« Berges de la Loire », dans *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 9.)

36 *Mémoires*, éd. cit., t. II, p. 972.

37 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 29.

38 Voir ci-dessus, note 5.

39 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 26 et 20.

comme chez Proust, elle n'est pas travaillée par des mouvements contraires, elle ne se délite pas comme chez Simon. Cette phrase courte, emportée, tendue vers sa chute, ne ressortit pas davantage à l'écriture blanche d'un Albert Camus ; on ne saurait non plus la comparer à l'« écriture plate » que revendique Annie Ernaux : si son style est « sec », Beauvoir recourt à des procédés rhétoriques pour mieux démontrer et convaincre : sa langue est ainsi une langue littéraire, ce qu'Ernaux refuse explicitement pour sa part dans cette « autobiographie impersonnelle » qu'est son livre *Les Années*⁴⁰. Bref, l'écriture de Beauvoir est une écriture néo-classique.

La voix de son style

232

Une écriture néo-classique ne signifie pas pour autant un récit de soi froid ou impersonnel : l'humour et la sensualité font entendre une voix vivante, une présence d'une extraordinaire vitalité, comme en témoigne ce verbe de « mordre », qui revient çà et là dans les *Mémoires*⁴¹. Cette voix vivante, c'est la voix de Beauvoir telle qu'on peut l'entendre dans les enregistrements qui ont été conservés : une voix rapide, emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses nettes et ses points de vue incisifs. C'est la voix de son style. S'il fallait emprunter au vocabulaire musical, on pourrait dire que la prose de Beauvoir doit se jouer *staccato*⁴², martelée par les points-virgules et les deux-points ; il faut aussi choisir un tempo *allegro*.

40 À la fin du livre, le *elle* évoque ses années d'étudiante, lorsqu'elle « désirait écrire » et « espérait trouver un langage inconnu ». Elle « imaginait [alors] le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire [...] ». Par la suite, elle a renoncé à ces rêves et a su « qu'elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous [...] ». (Annie Ernaux, *Les Années* [2008], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 252.) Il y aurait beaucoup à dire sur le style d'Annie Ernaux, mais là n'est pas le sujet.

41 « Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleur, mordre dans les pralines du couchant. » (p. 14) ; « Je ne découvris la noire magie des mots que lorsqu'ils me mordirent le cœur. » (p. 28) ; « En revanche je mordis sans peine à l'arithmétique [...] ». (p. 32).

42 Quand la période de Gracq se joue au contraire *legato*.

Prenons donc le contrepied de notre *incipit* et laissons à Mlle Fayet, la directrice des classes élémentaires du cours Désir, la « jupe longue » (p. 32) qui contraint sa démarche. Celle de Beauvoir n'est pas entravée : elle avance à petits pas pressés, sa phrase marche droit vers le but qu'elle s'est fixé, et si elle veut porter des collets montés, elle n'en est pas pour autant guindée : Simone de Beauvoir n'est pas un bas-bleu.

BIBLIOGRAPHIE

MARIE DE FRANCE

Édition de référence

Lais bretons (XII^e- XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains, édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée et revue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018 (2^e éd. revue).

Autres éditions des *Lais* et œuvres de Marie de France citées

« *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par Denis Hüe, http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf

Les Fables, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991.

Les Lais de Marie de France, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966.

Les Lais de Marie de France, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982.

Lais, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

Autres œuvres citées

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

–, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

DENIS PIRAMUS, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII^e siècle*, éd. Hilbing Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974.

La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII^e siècle, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955.

WACE, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 vol.

Études critiques

236

ABIKER, Séverine, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XII^e-XIV^e siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008.

–, « Style de genre? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-46.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560.

–, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47; repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25.

BLOCH, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.

BRUCKNER, Matilda T., *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

–, « Conteur oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit., revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13.

BURGESS, Glynn S., *The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987.

CLANCHY, Michael T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2^e éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993.

- DELBOUILLE, Maurice, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65.
- DRAGONETTI, Roger, « Une fleur dans l'oreille », [*vwa*]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128.
- , « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* » (1973), repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121.
- FRAPPIER, Jean, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.
- , « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 15-35.
- , « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 51-75.
- FREEMAN, Michelle A., « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883.
- GALLAIS, Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 vol.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- KINOSHITA, Sharon, McCracken, Peggy, *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, Le Moyen Âge*, Paris, Hatier, 1949-1955, 3 vol.
- MCCASH, June Hall, « *La Vie seinte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777.
- MCLELLAND, Denise, *Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- MEYER, Paul, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

- MIKHAÏLOVA, Milena, *Le Présent de Marie*, Paris, Diderot éditeurs, Arts et Sciences, 1996.
- NICHOLS, Stephen G., « Working late: Marie de France and the Value of Poetry », dans Michel Guggenheim (dir.), *Women in French Literature*, Saratoga, Anma Libri, 1988, p. 7-16.
- OLLIER, Marie-Louise, « Les lais de Marie de France ou le recueil comme forme », dans Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Paula D. Stewart (dir.), *La Nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre littéraire*, Montréal, Plato Academic Press, 1984, p. 64-79.
- PAUPERT, Anne, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les « Lais » de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 169-187.
- PICKENS, Rupert T., « La poétique de Marie de France d'après les prologues des *Lais* », *Les Lettres romanes*, XXXII/4, 1978, p. 367-384.
- RIQUER, Martin de, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », *Filologia romanza*, 2, 1955, p. 1-19.
- ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- SPITZER, Leo, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics », *Modern Philology*, 41/2, 1943-1944, p. 96-102.
- STOCK, Brian, *The Implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth century*, Princeton, Princeton UP, 1983.
- WARREN, F.M., « Some features of style in early French narrative poetry (1150-70) – Concluded », *Modern Philology*, 4/4, 1907, p. 1-21.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

CLÉMENT MAROT

Édition de référence

- MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2^e éd. 2018.

Autres œuvres et éditions de Marot citées

Œuvres poétiques complètes, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1933, 2 vol.

Œuvres complètes, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007-2009, 2 vol.

Autres œuvres citées

Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle, éd. Edmond Faral [1924], Genève, Slatkine, 1982.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

ÉRASME, *De duplici copia verborum ac rerum* [éd. de 1538], éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, Amsterdam, North-Holland, t. I-6, 1988.

FABRI, Pierre, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique* [1521], éd. Alexandre Héron (1889), Genève, Slatkine, 1969.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 315-428.

MAROT, Jean, *Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V (*Livres VIII et IX*), 1978.

RONCARD, Pierre de, *Abbrégé de l'art poétique* [1565], dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV.

Études critiques

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, 1984, p. 98-111.

–, « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

–, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 137-152.
- BERLAN, Françoise « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.
- BERTHON, Guillaume, et LE FLANCHEC, Vãn Dung, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clare et rentrer” : the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.
- BUZON, Christine de, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.
- COLOMBAT, Bernard, « L'adjectif. Perspectives historique et typologique. Présentation », *Histoire, épistémologie, langage*, 14/1, 1992, p. 5-23.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment la constitution du système de l'hypothèse en français : la période XIV^e-XVI^e siècle », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, « L'éclat de l'épithète dans les temples des Grands Rhétoriciens », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 311-324.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^e éd. 2010.
- GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- HALÉVY, Olivier, « “Je rime en prose”. Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 23-45.
- HEGER, Henrik, « La ballade et le chant royal », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La Littérature française au XIV^e et XV^e siècle*, t. 1, *Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 59-69.
- JODOGNE, Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7^e éd. 2018.
- ROQUES, Gilles, « *Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue)* », dans Eva Havu, Mervi Helkkula, Ulla Tuormarla (dir.), *Du côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.
- VIGNES, Jean « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 71-90.

PAUL SCARRON

Édition de référence

Le Roman comique, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Études critiques

BARONI, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002, p. 105-127.

—, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BELLEMARE, Alex, *La Poétique du rire dans « Le Roman comique » de Scarron*, mémoire sous la dir. d'Antoine Soare, université de Montréal, 2012.

—, « Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron », *@nalyse*, 9/1, 2014, p. 60-92.

BERTHOD, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, Vve G. Loyson et J.-B. Loyson, 1652.

DEJEAN, Joan, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of a the novel, a Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, 1977.

DE VOS, Wim, « Défaillances et de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99.

GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 187-195.

GARAPON, Robert, « Les préparations dans *Le Roman comique* de Scarron », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Mans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-18.

GERVAIS, Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Vox poetica*, dossier « Passion et narration », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>, mis en ligne le 10 novembre 2005.

HAUTCŒUR, Guiomar, « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, p. 215-228.

- LANDRY, Jean-Pierre, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 71-82.
- LEPLATRE, Olivier, « Un titre, à l'origine : *Le Roman comique* (Scarron) », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 101-109.
- POULET, Françoise, *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVII^e siècle (1623-1666)*, thèse, dir. Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, université de Poitiers, 2012.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.
- TOCANNE, Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », dans Noémie Hepp, Robert Mauzi et Claude Pichois (dir.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.
- VERDIER, Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans Jean Macary (dir.), *Colloque de la SATOR à Fordham*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1991, p. 89-99.

MARIVAUX

Édition de référence

- La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.
- La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009.

Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

- Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, 2 vol.

Autres œuvres citées

COURTIN, Antoine de, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josse et Robustel, 1712.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 17-38.

PALISSOT, Charles de, *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771.

VAUGELAS, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris, Louis Billaine, 1662.

Études critiques

244

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BARTHES, Roland, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186-188.

BOISSIERAS, Fabienne, MARCHAND, Sophie, « *Le Jeu de l'amour et du hasard* », « *La Surprise de l'amour* », « *La Seconde Surprise de l'amour* », Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2009.

BONHÔTE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra.  tude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1974.

BOUCHARD, Robert, « Alors, donc, mais... , "particules énonciatives et/ou connecteurs" ? Quelques considérations sur leur emploi et leur acquisition », *Syntaxe et sémantique*, 3/1, 2002, p. 63-73.

CAUSSE, Pierre, « Marivaux : exp rimer la naissance du sentiment », *Carnet de recherches du laboratoire junior « sentiment et modernité »*, « Sentiment et modernité, la naissance du sentiment à l'âge classique », <https://sentiment.hypotheses.org/112>, mis en ligne le 11 décembre 2014.

COL, Gilles, DANINO, Charlotte, RAULT, Julien, «  l ments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », *Revue de sémantique et pragmatique*, 37, p. 37-59.

CORBLIN, Francis, « *Ceci et cela* comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, « La clarté française », 1987, p. 75-93.

COULET, Henri, GILOT, Michel, Notice   *La Dispute*, dans Marivaux, *Th tre complet*,  d. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1065-1073.

- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage* [1955], 2^e éd. Paris, Armand Colin, 1971.
- GOFFMAN, Erwin, *Les Rites d'interactions* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOLDZINK, Jean, Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, p. 101-113.
- GRANIER, Jean-Maxence, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz *et al.* (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 217-231.
- HACHE, Sophie, « "Voici qui est plaisant" : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89.
- JOUSSET, Philippe, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 34-61.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MANNO, Giuseppe, « La politesse et l'indirection : un essai de synthèse », *Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47.
- MATUCCI, Mario, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 127-139.
- , « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 199-206.
- MOSER, Walter, « Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80.
- NARJOUX, Cécile, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186.

ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

HONORÉ DE BALZAC

Édition de référence

246

Le Cousin Pons, éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015.

Autres œuvres et éditions de Balzac citées

« Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 89-92.

La Comédie humaine, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, [juillet 1842], rééd. dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 275-306.

Autres œuvres citées

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Études critiques

AMOSY, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 135-145.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- , « Dialectique du prince et du marchand », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 181-211.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967.
- BIERCE, Vincent, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017.
- , « La “bonne foi” contre le “système des incroyants” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans Aude Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.
- BORDAS, Éric, « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain” ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-131.
- , *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BORDERIE, Régine, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- BOUVEROT, Danielle, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.
- CHARAUDEAU, Pascal, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 5-8.
- DÉRUELLE, Aude, « Préambule » à *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DÉRUELLE, Aude (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DIAZ, José-Luis, « “Avoir de l'esprit” », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 145-174.

- EBGUY, Jacques-David, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.
- FAGUET, Émile, *Balzac*, Paris, Hachette, 1913.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976.
- GAILLARD, Françoise, « La stratégie de l'araignée », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 179-187.
- GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171, repris dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.
- GUICHARDET, Jeannine, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984.
- KLEIBER, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragma-sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 123-163.
- KUPFER, Ketty, *Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001.
- LAZLO, Pierre, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67-80.
- LORANT, André, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967.
- LYON-CAEN, Boris, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MELZI D'ERIL, Francesca, « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire », *Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117-130.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.
- MILNER, Max, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321-335.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.

- MOZET, Nicole, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 3-46.
- MUSTIÈRE, Philippe, NÉE, Patrick, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 47-60.
- PERRET, Maxime, *Balzac et le XVIII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- PIERROT, Arlette et Roger, « Notes sur Balzac et les Juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99.
- POTTIER, Bernard, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974.
- PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- ROSEN, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-157.
- , *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 147-164.
- VANONCINI, André, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

SIMONE DE BEAUVOIR

Édition de référence

Mémoires d'une jeune fille rangée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

Cahiers de jeunesse, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

La Force de l'âge, dans *Mémoires*, éd. dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

Autre œuvres citées

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres, Paris/Neuchâtel/Amsterdam, 1751-1780, 35 vol.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

–, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

Études critiques

DUCROT, Oswald *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

GOUX, Jean-Paul, « De l'allure », *Semen*, 16 « Rythme de la prose », dir. Éric Bordas, 2003.

« Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir », émission de France Culture, *Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis, Introduction à Simone de Beauvoir, *Mémoires*, éd. dirigée par J.-L. Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, 1993.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, LAIS

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

« “E jeo l’ai trové en escrit” : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France »

Cet article étudie la place respective de l’oralité et de l’écriture dans les *Lais* de Marie de France, en se fondant d’abord sur une étude précise, à la fois statistique et lexicale, du vocabulaire : *oïr*, *dire* et *cunter*, ainsi qu’*entendre* et *escouter*, d’une part ; et d’autre part, *escrit* et *escriture*, beaucoup moins représentés, mais néanmoins bien présents, dans des emplois très significatifs, en particulier lorsqu’ils se rapportent à l’activité d’écriture de Marie. Alors qu’elle ne se réfère qu’à des sources orales, comme on le montrera, et que la voix de l’auteure-narratrice s’inscrit dans un cadre de communication orale, Marie met aussi l’accent sur son travail d’écriture, dans le prologue général du recueil des *Lais* et parfois aussi dans les brefs prologues et épilogues qui encadrent chaque lai (notamment dans le vers 6 du lai du *Chèvrefeuille*, « E jeo l’ai trové en escrit »). Elle donne également à voir dans ses récits diverses représentations de l’écriture : on s’intéressera successivement aux livres, aux lettres et aux inscriptions gravées sur des objets à forte valeur symbolique. Si l’écriture des lais s’inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix, la place de l’écrit y est aussi très fortement marquée, par une écrivaine consciente de sa singularité.

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

« La versification des *Lais* de Marie de France »

Marie de France a la réputation de ne se soucier que peu de style. L’étude de la versification des *Lais* montre en effet qu’elle ne cherche

pas l'éclat de la rime : peu de rimes riches, presque aucun jeu de rime, les mots à la rime sont souvent topiques. Marie privilégie ainsi la menée du récit à la virtuosité formelle. L'étude du rythme révèle, quant à elle, le choix d'une esthétique traditionnelle de la régularité : peu de rejets ou de couplets brisés, le rythme 4/4 est privilégié, parfois au profit de l'écriture formulaire. Cet aspect traditionnel de la versification semble devoir cependant moins être analysé comme une indifférence à la forme que comme un choix délibéré qui n'est pas sans effets esthétiques.

CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

Agnès REES (Université Toulouse-Jean-Jaurès, PLH/ELH)

« Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine* »

Si les poètes et les théoriciens du xvi^e siècle commencent, dès avant la Pléiade, à s'intéresser aux vertus ornementales mais aussi significantes de l'épithète en poésie, l'emploi assez massif des épithètes métapoétiques chez Marot nous invite à étudier plus spécifiquement la manière dont ces adjectifs contribuent à caractériser et à définir la poétique de l'auteur, en l'absence de prise de position théorique explicite sur cette question. Après une mise au point générale sur les définitions de l'épithète dans les traditions rhétorique et grammaticale, des textes antiques aux contemporains de Marot, nous proposons d'étudier les épithètes métatextuelles du recueil en fonction de leur fréquence d'emploi et de leur valeur sémantique (évaluative, axiologique et affective, classifiante). Enfin, l'étude des épithètes métatextuelles en contexte, dans leurs différentes configurations poétiques et stylistiques, entend montrer comment elles contribuent à définir la poétique du recueil, soulignant l'attachement du poète au style « simple » tout en suggérant d'autres voies possibles de la poésie marotique.

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

« Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine* »

Cet article se propose d'étudier les différents usages du discours rapporté dans les formes fixes à refrain de *L'Adolescence clémentine*. Si le phénomène grammatical n'est pas propre aux deux sections de rondeaux et de ballades, il permet toutefois de mesurer l'originalité avec laquelle Marot s'empare de ces formes poétiques profondément liées à l'idée de répétition. Le discours rapporté crée des interactions variées entre voix singulières et collectives grâce auxquelles s'élabore le sens des poèmes. Alors même qu'au début du XVI^e siècle, ballades et rondeaux semblent disparaître au profit de formes plus souples comme l'épigramme, l'étude des différents phénomènes d'hétérogénéité énonciative qui parcourent ces deux sections montre combien Marot renouvelle la pratique de ces formes à contraintes.

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

« “Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir” : la mise en intrigue dans *Le Roman comique* »

La critique a longtemps considéré le romanesque dans *Le Roman comique* comme une anomalie, aggravant le caractère composite de l'œuvre, et dont la présence, çà et là, n'avait d'autres fonctions que de remplissage et d'appât pour attirer le public mondain. Depuis, de nombreuses analyses se sont attachées à montrer la fécondité d'une œuvre, où la démystification burlesque des procédés romanesques n'interdit pas le romanesque. De fait, l'intrigue principale du *Roman comique*, relative à l'identité et aux amours du Destin, génère de la curiosité et du suspense. Néanmoins, tout en accomplissant le travail de mise en intrigue, visant à produire ces deux effets, Scarron s'en joue, en introduisant une « instance narratrice extravagante », selon la formule de Françoise Poulet. Il s'agit d'envisager ce que la dualité du *Roman comique* – l'attrait du romanesque et la subversion de ses codes – fait à

la curiosité et au suspense. Nous montrerons notamment que la remise en question de la mise en intrigue n'aboutit pas à une disparition de l'effet d'attente, mais que celui-ci est suscité autant par l'action narrée que par la narration ; la narration elle-même faisant l'objet d'une mise en intrigue.

MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

« La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute* »

254

Marivaux, en choisissant des personnages déplacés, Silvia et Arlequin à la cour dans *La Double Inconstance* ou Azor et Églé élevés hors du monde dans *La Dispute*, a travaillé à la représentation d'une langue hors des usages habituels, insoumise à la norme conversationnelle, en un mot, une langue qui se permet, semble-t-il, le naturel ; un terme important s'il en est, pour cet auteur qui le revendique dans nombre de ses écrits théoriques. Cet article a donc pour objectif à travers l'observation de phénomènes stylistiques précis (à savoir la rhétorique du pragmatisme et le débordement linguistique dans *La Double Inconstance*, l'immédiateté du langage et la détermination dans *La Dispute*) de questionner cette possible représentation d'une langue naturelle.

Julien RAULT (Université de Poitiers)

« De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* »

Expérience de langage, mettant les personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose, *La Dispute* témoigne de l'émergence d'une réflexivité éristique qui travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre, inexorablement, à la distanciation.

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

« Marivaux et les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* »

Cet article se propose d'analyser l'usage des présentatifs dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* comme mise en évidence stylistique de la question de l'apprentissage, au cœur de la dramaturgie marivaudienne et de la réflexion philosophique et morale qui l'accompagne. Dans *La Double Inconstance* et surtout dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent bien souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur souhaite donner à son raisonnement une cohérence apparente, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures à présentatifs engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique et mène à l'étude des rapports complexes et parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer et à habiter.

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

« Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie animale »

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme l'une des manifestations de son absence de style. Souvent incongrues, caractérisées par un fort écart sémantique entre comparé et comparant, elles ont été jugées outrées, excessives, et mêmes grossières. Cet article entend, dans la perspective tracée par Lucienne Frappier-Mazur, analyser ces images non plus comme des marques de maladresse, mais comme les manifestations de l'expressivité romanesque balzacienne. Le réseau métaphorique était particulièrement dense dans *Le Cousin Pons*, nous concentrerons notre étude sur les images animales. Ces images peuvent être lues comme un système de caractérisation du personnel romanesque (I), mais l'ironie, très présente dans l'œuvre, bloque toute interprétation univoque (II) : les

images, constamment changeantes et transformées, contribuent à une esthétique grotesque qui interroge la poétique même du roman, bien loin des normes traditionnelles du roman-feuilleton (III).

Alice DE GEORGES (Université Côte d'Azur, CTCL)

« Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac »

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon offre une grille de lecture efficace du monde sur laquelle se fonde *La Comédie humaine* de Balzac. Elle se fait donc opérateur de lisibilité et structure le roman du *Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Si ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Il semble alors remettre en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

256

SIMONE DE BEAUVOIR, *MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE*

Isabelle SERÇA (Université Toulouse Jean Jaurès, PLH/ELH)

« À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato* »

La ponctuation des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir dessine une phrase proprement rhétorique, peu avare de renversements et autres figures de construction. Cependant, par la place qui est faite à l'humour et à l'empathie, cette écriture néo-classique ne délivre pas un récit de soi froid ou impersonnel, contrairement à l'imagerie qu'en a donnée la critique. Cette phrase courte et tendue vers sa chute est à l'image de la voix de Beauvoir, rapide et emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses incisives. C'est ainsi que doit se jouer la prose de Beauvoir, martelée par les points-virgules et les deux-points : *staccato*, sur un tempo *allegro*.

TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

LAIS

« E jeo l'ai trové en escrit » : De la voix à la lettre dans les <i>Lais</i> de Marie de France Anne Paupert	9
La versification des <i>Lais</i> de Marie de France Yannick Mosset	35

CLÉMENT MAROT

L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

Les épithètes métatextuelles dans <i>L'Adolescence clémentine</i> Agnès Rees	61
Voix singulières, voix collectives : Pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de <i>L'Adolescence clémentine</i> Jérémie Bichüe	79

PAUL SCARRON

LE ROMAN COMIQUE

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : La mise en intrigue dans <i>Le Roman comique</i> Élodie Bénard	99
---	----

MARIVAUX

LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE

La représentation d'une langue naturelle dans <i>La Double inconstance</i> et <i>La Dispute</i> Alice Dumas	117
---	-----

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*
Julien Rault135

Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie
de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*
Virginie Yvernault147

HONORÉ DE BALZAC
LE COUSIN PONS

Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie
animale
Laélia Véron.....167

258

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons*
de Balzac
Alice De Georges.....189

SIMONE DE BEAUVOIR
MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*
Isabelle Serça.....215

Bibliographie235

Résumés.....251