

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 Bérout, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 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>

Clément Marot
L'Adolescence clémentine

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, « "Clöre 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-Génieys (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 vînt 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.

BIBLIOGRAPHIE

MARIE DE FRANCE

Édition de référence

Lais bretons (XI^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 sainte 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, Atlande, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clore 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 » 1496-1496*, 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 Rivièrre, 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. Étude 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 : 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.

COL, Gilles, DANINO, Charlotte, RAULT, Julien, « Éléments 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 à *La Dispute*, dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. 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, CTEL)

« 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 <i>La Dispute</i> Julien Rault	135
Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans <i>La Dispute</i> et <i>La Double Inconstance</i> Virginie Yvernault	147

HONORÉ DE BALZAC
LE COUSIN PONS

Les images dans <i>Le Cousin Pons</i> de Balzac, du drame humain à la comédie animale Laélia Véron.....	167
Classifications naturalistes et analogies grotesques dans <i>Le Cousin Pons</i> de Balzac Alice De Georges.....	189

SIMONE DE BEAUVOIR
MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation <i>staccato</i> Isabelle Serça.....	215
Bibliographie	235
Résumés.....	251