

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



*Chrétien de Troyes*

*Rabelais*

*Racine*

*Chénier*

*Flaubert*

*Bouvier*

Cet ouvrage s'adresse en premier lieu à tous les étudiants préparant l'agrégation de Lettres, mais aussi au lecteur curieux de recherches en stylistique. Se trouvent ici réunies les interventions de la traditionnelle journée d'agrégation, à l'initiative de l'UFR de langue française de Paris-Sorbonne, sur le programme de la session 2018 des épreuves de grammaire et stylistique françaises: *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, *Gargantua* de François Rabelais, *Athalie* de Jean Racine, les *Poésies* d'André Chénier, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, et enfin *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier. En appuyant leurs analyses sur des aspects linguistiques, génériques ou poétiques, les contributeurs de ce volume illustrent l'apport de la lecture stylistique à l'interprétation des textes.

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 17

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

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)

Chrétien de Troyes,  
Rabelais, Racine,  
Chénier, Flaubert,  
Bouvier



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0579-7

PDF complet – 979-10-231-2094-3

Avant-propos – 979-10-231-2095-0

I Andrieu – 979-10-231-2096-7

I James-Raoul – 979-10-231-2097-4

II Conforti-Santarpia – 979-10-231-2098-1

II Huchon – 979-10-231-2099-8

III Laurent – 979-10-231-2100-1

IV Bianco – 979-10-231-2101-8

**V Fontvieille-Cordani – 979-10-231-2102-5**

V Scepi – 979-10-231-2103-2

VI Bougault – 979-10-231-2104-9

VI Chaudier – 979-10-231-2105-6

Composition : 3d2s/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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

Gustave Flaubert  
*L'Éducation sentimentale*





## LE « GRAND TROTTOIR ROULANT » DE *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE*

*Agnès Fontvieille-Cordani*

« Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots », écrivait Flaubert à Louise Colet le 15 juillet 1853<sup>1</sup>. Ce sang qui palpite sous la peau du cheval, tend sa musculature et confère à l'animal sa vitesse, doit irriguer pareillement, selon Flaubert, la prose romanesque. L'image définit un horizon de création. Le romancier fait le pari d'une prose produisant, par son relief, un tel « effet sensible » qu'on la dirait vivante à l'image de ce monde qu'elle peint et dont elle entend capter le mouvement.

Dès la première page de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric est embarqué. Le roman multiplie les scènes de déplacement. Nous retiendrons principalement, pour illustrer notre propos, certaines scènes : le départ en bateau depuis le quai Saint-Bernard à Paris jusqu'à Montereau (I, 1), le retour de Frédéric à Paris par diligence (II, 1), l'embarras des voitures aux Champs-Élysées (II, 4), les promenades en voiture de Frédéric et Rosanette dans la forêt de Fontainebleau (III, 1). Les nombreuses scènes de déambulations piétonnes et d'émeute auraient pu aussi avoir place dans notre étude.

La nature du parcours, le moment, le moyen de locomotion, la compagnie humaine sont autant de déclinaisons d'une expérience sensorielle qu'il s'agit de rendre sous toutes ses facettes dans le « grand Trottoir roulant » de la prose – le mot est de Proust<sup>2</sup>. Lorsque, dans les

1 Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 385.

2 « Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature » (Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Piere Clarac, avec la collaboration d'Yves

années 1880, les frères Lumière inventeront le cinéma, ils privilégieront eux aussi, comme s'il fallait exacerber le mouvement, des scènes de transport : embouteillage de voitures attelées sur la place des Cordeliers à Lyon, débarquement des passagers sur un quai, arrivée d'un train en gare de la Ciotat, etc. Peu après, ils feront monter la caméra à bord du train. Flaubert, quelque vingt années auparavant, s'était lui-même mis au défi de rendre cet événement spatio-temporel que constitue le déplacement avec son propre médium artistique : la prose.

Beaucoup de critiques, et non des moindres, ont abordé la question du mouvement chez Flaubert. Nous mettrons nos pas dans les leurs. Flaubert explore les ressources lexicales de la langue pour dire le transport ou plutôt les impressions qu'il procure, en jouant subtilement sur le sémantisme, l'aspect, le temps et la voix des verbes. À cela, il faut ajouter le rythme, élément physiologique du langage, seul à même de produire dans la prose les sensations que procure le transport. Le développement périodique de la phrase en style coupé, l'enfilade des paragraphes témoignent ainsi d'une recherche constante de l'harmonie.

#### LES VERBES DE DÉPLACEMENT

Éric Le Calvez, dans son étude de poétique génétique portant sur « la production du descriptif » dans *L'Éducation sentimentale*<sup>3</sup>, a montré, en s'appuyant sur les brouillons de Flaubert, qu'à partir d'une dimension spatiale souvent première, le travail de l'écriture consistait à temporaliser la description. Dont résultent, à la lecture, des descriptions entièrement prises dans le mouvement du récit. On sait les artifices dont use le roman réaliste pour éviter le statisme des descriptions, en particulier le

---

Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 587. L'italique est dans le texte). Les premiers trottoirs roulants furent montrés à l'Exposition universelle de Chicago en 1893 et à celle de Paris en 1900. Le trottoir roulant de cette dernière, sous le nom de *Rue de l'Avenir*, parcourait l'ensemble de l'exposition et offrait au public un tapis roulant pour visiter toute l'exposition – Georges Méliès en a fait un film.

3 Éric Le Calvez, *La Production du descriptif. Exogénèse et endogénèse de « L'Éducation sentimentale »*, Amsterdam, Rodopi, 2002. Voir aussi *Flaubert topographe : « L'Éducation sentimentale »*. *Essai de poétique génétique*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

recours à un personnage descripteur par lequel la scène est vue. Avec ses « descriptions ambulatoires », Flaubert dépasse cet artifice : les verbes de déplacement ne ressortissent plus à un espace statique dont les limites sont définies *a priori* et de manière totalisante, mais à un espace indéterminé et dynamique qui se constitue, se délimite et se reconfigure sans cesse dans le déplacement.

L'incipit de *L'Éducation sentimentale* est à lui seul un manifeste esthétique. Le bateau à vapeur, prouesse technologique des années 1840, embarque notre héros dans l'histoire. Par quoi vole en éclat le décor habituellement statique des romans de prose : l'espace défile au fil du temps. Donner vie à l'écriture par le style implique que contenu, êtres, objets, histoires, décors soient saisis toujours en déplacement, comme le fleuve qu'on ne remonte pas. En résulte une expression continue du mouvement qui passe en particulier par le verbe.

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de *partir*, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. Des gens *arrivaient* hors d'haleine ; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la *circulation* ; les matelots ne répondaient à personne ; on *se heurtait* ; les colis *montaient* entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, *s'échappant* par des plaques de tôle, *enveloppait* tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer. Enfin le navire *partit* ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, *filèrent* comme deux larges rubans que l'on *déroule*<sup>4</sup>. (I, 1, p. 41)

Les verbes de déplacement, qui appartiennent à la catégorie plus large des verbes de mouvement, font envisager « un événement de nature spatio-temporelle, puisqu'il entraîne une modification des relations spatiales d'un objet avec son support à des instants temporels successifs<sup>5</sup> ». Dans le déplacement envisagé du point de vue linguistique,

- 4 Notre édition de référence : Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002. Dans cette citation, comme dans les suivantes, les italiques sont de notre fait.
- 5 Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2000, p. 38.

l'élément à localiser, la « cible », évolue par rapport à un « site »<sup>6</sup>. La « cible » peut être le personnage, embarqué à bord d'un véhicule mobile, ou ce qu'il perçoit (depuis un bateau ou une voiture).

#### Verbes de changement de lieu

Une première série verbale *a priori* relative à un « changement de lieu », à un voyage, trace la ligne et le point d'horizon du récit : *partir, arriver* qui seront relayés au cinquième paragraphe par *s'en retourner, envoyer, revenir, regagner*. Observons les différences. Ces quatre derniers verbes transitifs résument le voyage du héros. Ils font apparaître le « site », lieu de destination (qui correspond au *terminus ad quem* de l'action) du trajet par des compléments essentiels construits indirectement ou directement : « M Frédéric Moreau *s'en retournait* à Nogent-sur-Seine », « sa mère *l'avait envoyé au* Havre » ; « *en regagnant* sa province ». Ces informations générales sont reléguées au second plan par l'imparfait. En revanche, pour « Des gens *arrivaient* hors d'haleine », « Enfin le navire *partit* », les verbes sont en emploi absolu : la source et le but qui fondent la structure argumentale de ces verbes sont absents de la réalisation syntaxique de l'énoncé. C'est le contexte qui fera entendre que « la cible » part *du* quai (en direction de Montereau) ou arrive *sur* le quai<sup>7</sup>. En vertu du changement spatio-temporel qui les caractérise par définition, les verbes de déplacement ont une valeur aspectuelle en fonction du moment du déplacement qu'ils représentent (source, milieu, but). Les verbes *partir* et *arriver*, respectivement d'aspects inchoatif (pour *partir*) ou conclusif (pour *arriver*), ne font envisager le déplacement comme trajectoire que par implication : ils représentent en effet, pour l'essentiel, le seuil et la fin du procès. Ici, de plusieurs manières, par l'emploi discursif de l'adverbe *enfin* (marquant moins l'organisation textuelle que la résolution, pour le personnage d'une attente), par l'absence de mention du site, par le

170

---

6 « Le langage nous montre que la façon la plus courante que nous avons de situer dans l'espace, est de rapporter la position de l'élément que l'on veut localiser – la cible – à celle d'un élément de référence qu'on choisit comme repère – le site » (*ibid.*, p. IV).

7 Lorsque leur schéma syntaxique est complet, ces verbes marquent le changement de lieu, par ex. : *il part pour Montereau*.

développement aux paragraphes 2 et 3 de la scène de départ, le contexte renforce ces contenus aspectuels, mettant au premier plan de courts instants étroitement reliés aux perceptions: « Enfin le navire partit, et les deux berges, peuplées de magasins [...] filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule ». *Partir*, qui pourrait faire l'objet d'une paraphrase négative (« ne pas rester ») glisse sémantiquement, comme *arriver*, de la notion de « changement de lieu » à celle de « changement d'emplacement »<sup>8</sup>, l'action se laissant peut-être moins envisager en fonction d'une source ou d'un but que depuis un site fixe (le quai Saint-Bernard) dans lequel se meut la cible. Ce procédé de cadrage étroit du verbe de changement de lieu est fréquent :

Et l'américaine l'*emporta*. (I, 1, p. 53)

Puis, le conducteur sautant sur le marchepied, la diligence *repartait*.

(I, 1, p. 178)

Enfin, ils *s'en revenaient* par l'Arc de Triomphe et la grande avenue, en humant l'air, avec les étoiles sur leur tête, et, jusqu'au fond de la perspective, tous les becs de gaz alignés comme un double cordon de perles lumineuses. (III, 3, p. 523)

Alors, tous les cinq, se penchant sur les crinières, *partirent*. (II, 4, p. 315)

La cloche ayant tinté, Cisy *s'en alla*, au grand plaisir de Rosanette, qu'il ennuyait beaucoup, disait-elle. (II, 4, p. 317)

Les formes sont au passé simple ou à l'imparfait itératif. Et lorsque le site est explicite, sont ajoutés des circonstants de manière ou de moyen :

Ils *sortirent* de Fontainebleau par un large rond-point [...].

(III, 1, p. 479)

#### Verbes de changement d'emplacement

Dans l'*incipit*, la saisie étroite de *arriver* va de pair, au second paragraphe, avec une scène d'agitation à quai qui s'enclasse dans le récit.

8 Les verbes de déplacement se répartissent entre ces deux catégories. On parle de « changement d'emplacement » lorsque « le déplacement s'effectue tout en restant dans un même lieu établi, désigné par le [Nom-site] » (Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français*, op. cit., p. 39)

Tout naturellement apparaissent des verbes de déplacement, *circul[er]* (reconstitué à partir de « circulation »), *se heurter*, *monter*, *s'échapper*<sup>9</sup>, dont on peut dire qu'ils expriment par nature « un changement d'emplacement ».

Plus loin, apparaît une autre série verbale :

La rivière était bordée par des grèves de sable. On rencontrait des trains de bois qui *se mettaient à onduler* sous le remous des vagues, ou bien, dans un bateau sans voiles, un homme assis pêchait ; puis les brumes errantes *se fondirent*, le soleil *parut*, la colline qui *suivait* à droite le cours de la Seine peu à peu *s'abaissa*, et il en *surgit* une autre, plus proche sur la rive opposée. (I, 1, p. 43)

172

Comme *filer* et *dérrouler*, les verbes *onduler* ou *suivre* désignent un changement d'emplacement, et relèvent plus particulièrement de ce que les linguistes appellent les « verbes de manière de mouvement » puisqu'ils dénotent moins un trajet orienté que la manière dont s'effectue le déplacement. De conserve, *filer* et *dérrouler* renvoient à un procès non borné, d'aspect imperfectif, congruent, pour *dérrouler*, avec l'aspect analytique du présent – qui montre l'action en cours d'accomplissement.

Très fréquemment, le déplacement est saisi à l'état pur, sans mention d'une quelconque orientation, avec un gros plan sur la voiture ou les chevaux : « les bêtes rafraîchies *trottaient* lestement » (I, 1, p. 53) ; « Le cheval *marchait au pas* ; [...] La voiture *roulait*, » (I, 5, p. 156) ; « et la lourde voiture, d'un train égal, *roulait* sur le pavé. » (II, 1, p. 177) ; « Le milord, tournant bride, *se mit au trot*. » (II, 4, p. 316) ; « La voiture *glissait* comme un traîneau sur le gazon ; [...] » (III, 1, p. 480).

Lors du départ du bateau, c'est tout le paysage qui se déplace : « des trains de bois *se mettaient à onduler* » offre une tension entre la durée de l'action et son renouvellement par répétition, les éléments du paysage apparaissant et disparaissant sans cesse.

En vertu d'une illusion d'optique, due à la persistance rétinienne, sont perçus comme continus et en mouvement des phénomènes discontinus

9 On pourrait ajouter à la liste *envelopper* auquel le contexte d'un départ imminent transfère le trait sémantique afférent [mouvement].

et statiques. Si l'illusion altère les signes du monde – le site, ici lieu du parcours, paraît fixe, tandis que la cible semble se mouvoir –, y a-t-il donc métaphore ? Figurait dans le second brouillon (corrigé) de Flaubert le semi-auxiliaire modal *sembler* :

Les deux berges couvertes de magasins de chantiers et d'usines tout à coup *semblèrent filer* comme deux larges rubans que l'on déroule [...] <sup>10</sup>.

Sa suppression abolit l'opposition entre réalité et illusion au profit de cette dernière. L'écriture considère ainsi la réalité des perceptions comme vraie. Toutefois la comparaison qui accompagne le verbe revivifie la métaphore lexicalisée contenue dans *filer*. En même temps que la puissance de l'illusion est affirmée – puisqu'elle est considérée comme le réel de la sensation –, nous sont découverts, par l'image du double ruban, certains principes à l'œuvre dans le regard que formulera au début du xx<sup>e</sup> siècle la *Gestalttheorie*<sup>11</sup> : simplification de la vision, symétrie, similitude, continuité –, le regard interprétant spontanément les formes hétérogènes comme des formes globales et structurées.

L'illusion est une interprétation du visible, comme en attestent les rencontres inédites de mots et les comparaisons, particulièrement frappantes dans la scène du retour de nuit de Frédéric à Paris, par diligence, au début de la seconde partie. Le défaut de visibilité ouvre alors sur l'imaginaire et le fantastique :

Il n'apercevait au delà que les crinières des autres chevaux qui *ondulaient comme des vagues blanches* ; [...]. (II, I, p. 177)

Parfois, en passant dans les villages, le four d'un boulanger projetait des lueurs d'incendie, et *la silhouette monstrueuse des chevaux courait* sur l'autre maison en face. (II, I, p. 177-178)

*Les boutiques défilaient*, la foule augmentait, le bruit devenait plus fort. (II, I, p. 180)

<sup>10</sup> BnF, Nafr 17599, f<sup>o</sup> 10 v<sup>o</sup> ; brouillon, 2<sup>e</sup> occurrence.

<sup>11</sup> Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie\\_de\\_la\\_forme](https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme).

Dans le roman, le déplacement est un rendu textuel, un effet de l'art. Si le personnage observe depuis une voiture le défilé d'un paysage, il interprète physiologiquement ce défilement comme vivant en même temps que sa conscience, comme en arrière-plan, corrige cette impression et en dénonce l'illusion relative. C'est cette ambivalence d'une perception vraie et fausse à la fois que le texte travaille à rendre par le choix de verbes qui n'induiront le mouvement qu'en contexte. Les verbes de déplacement se mêlent donc à d'autres verbes, de types différents : verbes de changement de posture, verbes à sens temporel initial, à sens statique, à sens passif (en particulier les verbes pronominaux), morphologiquement et/ou sémantiquement négatifs, etc.

**Verbes de changement de posture ou de position**

La transformation magique du paysage dans l'incipit se poursuit avec des verbes inchoatifs *paraître*, *surgir* et des verbes conclusifs tels que *se fondre* et *s'abaisser*, que le passé simple projette ici au premier plan du récit :

[...] puis les brumes errantes *se fondirent*, le soleil *parut*, la colline qui *suivait* à droite le cours de la Seine peu à peu *s'abassa*, et il en *surgit* une autre, plus proche sur la rive opposée. (I, 1, p. 43)

Ces verbes renvoient, comme encore *se lever* ou *se dresser*, à un mouvement sur l'axe vertical exprimant moins un changement d'emplacement qu'un changement de position – la base du mouvement restant (du moins c'est ce que croit l'œil) fixe. Le paysage horizontal qui défile semble ainsi faire fond tandis que sur l'axe vertical surgirait la vie. Ainsi apparaissent et disparaissent des formes que l'imagination reçoit comme animées : « le soleil parut, la colline [...] s'abassa, il en surgit une autre [...] ».

**Verbes à sens temporel initial**

*Se succéder, se prolonger*

Flaubert recourt à des verbes qui hésitent entre sens temporel et sens spatial. *Succéder*, dont le sens initial est temporel, peut prendre



une dimension spatiale, en particulier lorsqu'il est employé à la forme pronominale avec un sujet n'impliquant pas la dimension temporelle :

Deux lignes d'arbres bordaient la route, les tas de cailloux *se succédaient* :  
[...]. (I, 1, p. 53)

ou lorsqu'il est suivi d'un complément qui confirme le phénomène spatio-temporel, comme dans la séquence relatant un embarras de voitures aux Champs-Élysées :

On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin :  
« Bonjour ! — Ça va bien ? — Oui ! — Non ! — À tantôt ! » et les figures  
*se succédaient* avec une vitesse d'ombres chinoises. (II, 4, p. 321)

Souvent l'ambivalence est maintenue entre temps et espace, en particulier par des modificateurs adverbiaux qui redoublent le sens temporel du verbe :

Des champs moissonnés *se prolongeaient à n'en plus finir* (I, 1, p. 53)

Notre vision déforme l'espace en nous faisant percevoir des points rapprochés dans une continuité, comme des prolongements les uns par rapport aux autres. D'où cette impression de champs qui s'étirent indéfiniment. Frédéric, emporté par « l'américaine<sup>12</sup> » – une voiture très légère tirée par deux chevaux –, se laissera donc bercer par ce paysage qui n'en finit pas et sur lequel il projettera sa « joie rêveuse et infinie ».

### *Recommencer*

Le verbe *recommencer* se dote d'une dimension spatiale tout à fait originale. Le début de la troisième partie narre, en contrepoint des événements passés sous silence – ceux de Juin 1848 –, la promenade de Frédéric et Rosanette (indifférents à l'histoire) dans la forêt de Fontainebleau. *Recommencer* prend le relais d'*aller* :

12 « Et l'américaine l'emporta. » (I, 1, p. 53.)

Le lendemain, *ils allèrent voir* la Gorge-au-Loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte ; le surlendemain, *ils recommencèrent*, au hasard, comme leur cocher voulait [...] (III, I, p. 481)

Ici *recommencer*, employé non pas comme semi-auxiliaire aspectuel (il ne peut sous-entendre *aller voir*), mais absolument, se charge, par un phénomène d'anaphore infidèle verbale, d'une valeur spatiale. Cet emploi hardi se retrouve, poussé encore plus loin, dans :

Le quai de la gare se trouvant inondé, sans doute, *on continua* tout droit, et *la campagne recommença*. (II, I, p. 178)

176

L'alliance sujet-verbe transfère de manière inédite un sens processuel<sup>13</sup> au nom *campagne* tandis que *campagne* instille une dimension spatiale à *recommença*. Le mot *campagne* a-t-il été mis, par métonymie, pour « vision de la campagne », voire même pour « vision d'un paysage de campagne » ? En tout état de cause ces substitutions ne sont pas équivalentes : *campagne* est doté en contexte des traits /dynamique/ et /processif/. Plus qu'à un objet de vision ou un paysage, il renvoie désormais à une expérience nouvelle pensée ou sentie<sup>14</sup> par Frédéric, et qui sera explicitée plus loin : « Debout, l'un près de l'autre, sur quelque éminence du terrain, ils sentaient, tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre, avec une surabondance de forces, une joie sans cause. » (III, I, p. 483.) Cet emploi idiolectal de *recommencer* – marqueur de la subjectivité du personnage – se retrouve dans le passage suivant :

Mais les charrettes, *les boutiques recommençaient*, et la foule l'étourdissait, – le dimanche surtout, – quand, depuis la Bastille jusqu'à la Madeleine, c'était un immense flot ondulant sur l'asphalte, au milieu de la poussière, dans une rumeur continue ; [...] (I, 5, p. 130)

13 Dans la scène du bal de Vaubyessard de *Madame Bovary*, « Elle choisit le Vicomte, et le violon recommença » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Bernard Ajac, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 114).

14 La focalisation du récit, du point de vue de Frédéric, est encore marquée par l'emploi, détaché, de l'adverbe *sans doute*.

### *Discontinuer*

Dans *L'Éducation sentimentale*, le verbe *discontinuer* subit aussi un traitement singulier :

[...] çà et là, une bicoque de plâtre à moitié construite était abandonnée. Puis, la double ligne de maisons ne *discontinua* plus ; et, sur la nudité de leurs façades, se détachait, de loin en loin, un gigantesque cigare de fer-blanc pour indiquer un débit de tabac. (II, 1, p. 179)

Un rapide sondage dans la base lexicale FRANTEXT semble indiquer qu'à l'époque de Flaubert, *discontinuer* a toujours un sens temporel, que le verbe soit employé comme transitif direct (*discontinuer quelque chose*), absolument ou comme semi-auxiliaire d'aspect, marquant la conclusion d'un procès : *discontinuer de* (au sens d'« interrompre »). Employé à la forme négative, il marque une durée indéfinie, en particulier dans la locution adverbiale *sans discontinuer*. Or ici, le verbe exprime un mouvement ininterrompu dans l'espace. La négation présuppose que « la double ligne de maison » aurait pu être interrompue par une nouvelle bicoque de plâtre, mais que ce n'est pas le cas : le paysage, qui a changé, produit l'effet d'une nouvelle continuité – la double négation soulignant discrètement l'illusion d'optique.

#### **Verbes locatifs à aspect statique ou pronominaux passif**

En contexte de déplacement s'opère encore une conversion sémantique des verbes locatifs à sens statique ou pronominaux à sens passif. Revenons à l'extrait de la promenade dans la forêt de Fontainebleau, très travaillé et largement inspiré du roman *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt<sup>15</sup> :

Le lendemain, ils *allèrent* voir la Gorge-au-loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte ; le surlendemain, ils *recommencèrent*, au

15 Voir Éric Le Calvez, *La Production du descriptif*, op. cit., p. 236 sq.

hasard, comme leur cocher voulait, sans demander où ils étaient, et souvent même négligeant les sites fameux.

Ils se trouvaient si bien dans leur vieux *landau*, bas comme un sofa et couvert d'une toile à raies déteintes ! Les fossés pleins de broussailles *filaient* sous leurs yeux, avec un *mouvement* doux et continu. Des rayons blancs *traversaient comme des flèches* les hautes fougères ; quelquefois, un chemin, qui ne servait plus, *se présentait* devant eux, en ligne droite ; et des herbes *se dressaient çà et là*, mollement. Au centre des carrefours, une croix *étendait* ses quatre bras ; ailleurs, des poteaux *se penchaient* comme des arbres morts, et de petits sentiers courbes, en *se perdant* sous les feuilles, donnaient envie de les *suivre* ; au même moment, le cheval *tournait*, ils y *entraient*, on *enfonçait* dans la boue ; plus loin, de la mousse *avait poussé* au bord des ornières profondes.

Comme dans l'*incipit*, on observe la prégnance du lexique du mouvement de part et d'autre du passage : avec le verbe général *aller* et les verbes de manière de mouvement (ou de direction) *filer*, *tourner*, *entrer* et *enfoncer*. Cette superstructure sémantique de la locomotion fait du déplacement l'action principale du récit, avec pour caractéristique une décomposition du mouvement propice à la saisie de vibrations, d'effets visuels, de sensations. La variété des verbes augmente l'effet sensible de la scène, car si à tout instant le paysage se modifie, à tout instant aussi la qualité des sensations varie. Découvert, le *landau* rapproche les voyageurs de la forêt ; bas, il donne à percevoir la texture même de la route, au fil d'« un mouvement doux et continu ».

Dans ce contexte, par une forme d'engendrement spontané, la notion de mouvement s'étend à des verbes à sens statique et à des locutions adverbiales à sens spatial (*çà et là*). Les verbes à sujets inanimés marquant un état tels que *étendre* ou *suivre* ou les pronominaux à sens passif tels que *se présenter*, *se dresser*, *se pencher*, *se perdre* récupèrent par contagion une valeur agentive qu'ils auraient eue avec un sujet animé. Dans « des rayons blancs *traversaient comme des flèches* les hautes fougères », sous l'influence de la comparaison « comme des flèches », le verbe *traverser* passe du sens statique de « s'allonger, s'étendre d'un bout à l'autre » au sens dynamique de « parcourir quelque chose d'une extrémité à l'autre »

(TLF) ». Le contexte du mouvement ranime les potentialités dynamiques des termes. C'est encore le cas pour cette « croix » qui « étendait ses quatre bras » où l'anthropomorphisme qui fonde la collocation *les bras d'une croix* est exploité par exagération (dans le lexique de l'architecture religieuse, la croix n'a en effet que deux bras – pour quatre branches!). Ces revivifications lexicales déforment les mots de la même manière que l'illusion de la perspective agrandit ou rétrécit les formes. À l'instar du landau, le sens glisse : du statique au dynamique, du dynamique à l'intentionnel, du passif à l'actif. Ce sont là les traits de ce que l'on a rétrospectivement identifié à l'écriture impressionniste<sup>16</sup>. Et, tandis que le paysage prend une dimension vivante, voire humaine, le véhicule, les chevaux, les passagers se confondent comme en atteste le glissement du sujet vers les pronoms indéfinis *on* ou *tout* : « [...] au même moment, *le cheval* tournait, *ils* y entraient, *on* enfonçait dans la boue [...] »<sup>17</sup>. L'indéfini sert à relater une action collective où l'homme est en situation de passivité. Bien souvent, la physiologie de la sensation, qui sera rendue par l'harmonie rythmique, excède le niveau individuel pour renvoyer à une expérience partagée.

16 On parle d'« impressionnisme littéraire » lorsque « pour appréhender un percept (un élément perçu dans le monde réel) », « la conscience », plutôt que de « le ramener à une source ou un agent » (« Des pas résonnèrent sur le trottoir »), le « considèr[e] pour lui-même ("Il se fit un bruit de pas sur le trottoir", Flaubert, *Madame Bovary*) ». Les traits principaux de l'écriture impressionniste sont « l'affaiblissement de la valeur processuelle du verbe au profit de sa valeur phénoménale », « l'affaiblissement de la précision référentielle des supports nominaux au profit de leurs traits caractérisants », l'« emploi phéoméniste de l'imparfait », qui « se substitue au passé simple attendu », « présente l'action en cours de déroulement comme si elle était perçue par une conscience » (Gilles Philippe et Julien Piat [dir.], *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, p. 96-97). La notion d'impressionnisme littéraire est sujette à discussion. Voir en particulier Bernard Vouilloux, « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de style*, dossier « Réalisme(s) et réalité(s) » (<https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2131>).

17 Voir encore : « Un bruit sourd de planches le réveilla, *on* traversait le pont de Charenton, c'était Paris » (II, 1, p. 178). Parfois, c'est le pronom indéfini *tout* qui devient la cible : « Par moment, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. [...] Puis *tout* se remettait en mouvement ; les cochers lâchaient les rênes, abaissaient leurs fouets ; les chevaux, animés, secouant leur gourmette, jetaient de l'écume autour d'eux ; [...] » (II, 4, p. 322).

Dans une lettre qu'il lui adresse en 1869, Flaubert loue Madame de Voisins d'Ambres (alias Pierre Cœur), pour son « mouvement » : « Vous avez la première de toutes les qualités pour un conteur – le mouvement. Ça marche, et vous allez au but, à travers les descriptions, chose rare<sup>18</sup>. » Ce mouvement exalte une qualité intrinsèque de la *prose*. L'adjectif latin *prorsus, prorsa, prorsum*, signifiait littéralement « tourné en ligne droite » et, figurément « prosaïque ». Le mot *prose* concentre, dans ce double sens qui le fonde, tout le projet flaubertien : écrire « la vie ordinaire<sup>19</sup> » avec des « phrases nettes et qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité<sup>20</sup> ».

180

Cela doit-il nous étonner que le mouvement soit tout autant un contenu thématique qu'une propriété rythmique ? Certes non. L'harmonie, que l'on peut définir comme « l'accord des sons avec les choses significées<sup>21</sup> » offre un passage naturel de l'un à l'autre. Car elle fonctionne d'autant mieux que sont imités des objets qui ont des propriétés communes avec la langue : « L'imitation musicale saisit d'abord les objets qui font bruit, parce que le son est ce qu'il y a de plus aisé à imiter par le son ; ensuite, ceux qui sont en mouvement, parce que les sons, marchant à leur manière, ont pu par cette manière exprimer la marche des objets<sup>22</sup> ».

#### Le maître du mouvement : Voltaire

Le maître de Flaubert en matière de mouvement et de relief est Voltaire. Dans ses contes, pour « ne pas perdre de vue l'horizon<sup>23</sup> », ce dernier

18 Lettre de Flaubert publiée dans Madame de Voisins d'Ambre, *Les Borgia d'Afrique*, Paris, Dentu et Cie, 1887. Citée dans « Une préface de Madame Voisins d'Ambres », *Les Amis de Flaubert*, 49, 1976, p. 42.

19 Flaubert, Lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 287.

20 Flaubert, Lettre à Louise Colet du 13 juin 1852, *ibid.*, p. 105.

21 Charles Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 3<sup>e</sup> partie, Paris, Desaint et Saillant/Durand, 1753, t. IV, p. 145. Ici *harmonie* s'entend au sens de ce qu'on a eu coutume d'appeler *harmonie imitative*.

22 *Ibid.*, p. 147.

23 « Il faut à la fois ne pas perdre l'horizon de vue et regarder à ses pieds », écrit Flaubert à Louise Colet le 26 août 1853 (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 417).

allège la phrase. Il rabote les descriptions, cisèle le dialogue, esquisse à peine les personnages. En résulte une prose parcourue d'un bout à l'autre d'une énergie narrative unique :

Elle rencontra Candide en revenant au château, et rougit ; Candide rougit aussi ; elle lui dit bonjour d'une voix entrecoupée, et Candide lui parla sans savoir ce qu'il disait. Le lendemain après le dîner, comme on sortait de table, Cunégonde et Candide se trouvèrent derrière un paravent ; Cunégonde laissa tomber son mouchoir, Candide le ramassa, elle lui prit innocemment la main, le jeune homme baisa innocemment la main de la jeune demoiselle avec une vivacité, une sensibilité, une grâce toute particulière ; leurs bouches se rencontrèrent, leurs yeux s'enflammèrent, leurs genoux tremblèrent, leurs mains s'égarèrent<sup>24</sup>.

Flaubert reprend à Voltaire la vitesse d'un récit jouant de ralenti (grossissement de certains détails : « Elle [...] rougit ; Candide rougit aussi ») et d'accélération (le récit sera précipité vers la catastrophe : Candide chassé du paradis). La phrase de Voltaire écourte la syntaxe pour cultiver l'accord des sons avec les choses signifiées, autrement dit l'harmonie. Les finales verbales en [a] puis en [ER] soulignent l'irrésistible contagion de la passion chez Candide et Cunégonde. Outre les sons, l'harmonie se fonde sur le nombre. Voltaire pratique le style coupé. Comme Condillac ou Buffier, il goûte la phrase brève soumise à l'intelligibilité d'une période qui la dépasse. Par *période*, il faut entendre une (ou plusieurs) phrase(s) composée(s) de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'harmonie. La longueur variable des membres de la période joue d'oppositions entre le bref et le long.

La ponctuation médiane des points-virgules concourt à produire chez Voltaire une unité intonative, avec un effet de suspens et d'attente. Quoique juxtaposées, les propositions forment un tout. Auparavant, la période oratoire était tendue vers sa conclusion qui en constituait le point d'orgue. Dans le style coupé narratif, la phrase tend également vers sa chute. Contrastes, iconicité des rythmes et sonorités, juxtaposition

<sup>24</sup> Voltaire, *Candide*, chap. 1, dans *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 147.

par parataxe, asyndètes participent tous ensemble, implicitement, à ce ton inimitable du récit voltairien.

#### Parataxe : une période en style coupé

Flaubert reprend la phrase périodique en style coupé de La Bruyère et Voltaire, en y ajoutant un peu du coulant de Chateaubriand. La présence continue des verbes de mouvement et de déplacement assure la cohésion en même temps que cela crée un environnement en mouvement, propice aux déplacements : sentimentaux, affectifs, physiologiques. Sa « phrase-discours<sup>25</sup> » ne se prive pas des effets d'une ironie douce ou piquante qui résulte, comme chez Voltaire, de l'agencement en parataxe ; mais elle restitue encore la sensation même des personnages, comme vue de l'intérieur.

182

« L'harmonie imitative embrasse les sons, les mots, les mètres, les nombres » enseignait Batteux dans un index de son volume *Les Quatre Poétiques*<sup>26</sup>. Flaubert retiendra ces multiples ressources pour rendre les impressions variées liées au transport. Revenons au passage de la promenade dans la forêt de Fontainebleau. Le point de vue des personnages, c'est-à-dire ce qu'ils perçoivent, ressentent ou disent, est sous-tendu par les blancs de la juxtaposition. Ceux-ci forment un implicite que le lecteur reconstruit au fil de sa lecture :

Ils entrèrent dans la futaie de Franchard. La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon ; des pigeons qu'on ne voyait pas roucoulaient ; tout à coup, un garçon de café parut ; et ils descendirent devant la barrière d'un jardin où il y avait des tables rondes. Puis, laissant à gauche les murailles d'une abbaye en ruines, ils marchèrent sur de grosses roches, et atteignirent bientôt le fond de la gorge. (III, I, p. 480)

25 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* [1935], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 234.

26 *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux. Les beaux-arts réduits à un même principe*, avec les traductions & des remarques par M. l'abbé Batteux, 1829 [1<sup>re</sup> éd. 1747]. Flaubert emprunta cet ouvrage, que sans doute il connaissait déjà, en février 1873, d'après la liste que René Descharmes a établie des emprunts de Flaubert à la Bibliothèque nationale (accessible sur le site flaubert.univ-rouen.fr).



On sera sensible ici à la fluidité narrative d'un récit qui semble glisser lui-même « comme un traîneau sur le gazon ». La parataxe (juxtaposition ou coordination) est le mode de liaison de propositions indépendantes qui s'enchaînent avec ou sans mot de liaison. La juxtaposition des phrases et paragraphes crée un effet de continuité évoquant le « mouvement doux et continu » du voyage. Alors que la période chez Voltaire tendait vers la chute, tous les faits sont ici comme égalisés et tournés vers une ligne d'horizon lointaine du récit. Du reste le récit semble à peu près dépourvu d'intention, à l'image des personnages eux-mêmes. Hasard et surprise sont la clé du sentiment de liberté envahissant Rosanette et Frédéric et la clé de l'harmonie textuelle.

La parataxe marque, par défaut, la successivité temporelle. Elle semble indiquée par l'ordre même d'événements presque insignifiants qui, dans le mouvement, s'annulent les uns après les autres. Elle aligne les choses vues ou entendues : voiture, pigeons, garçon de café, tables rondes. Mais aussi, et c'est là un trait de style caractéristique de Flaubert, elle aligne le déroulé du récit (« Ils entrèrent dans la futaie de Franchard ») et les commentaires ou ressentis (« La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon »). Sont donc mis sur le même plan des énoncés dont les énonciateurs sont différents. On comprendra ici « énonciateur » en un sens élargi, en nous appuyant sur la définition qu'en donne, après Oswald Ducrot et Antoine Culioli, Alain Rabatel : « l'énonciateur correspond à une position (énonciative) qu'adopte le locuteur, dans son discours, pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel PDV<sup>27</sup> ». La proposition « la voiture glissait comme un traîneau sur le gazon » reprend-elle une comparaison exprimée par les personnages ? À tout le moins, elle formule une sensation éprouvée par Frédéric et Rosanette. Le fait stylistiquement remarquable est surtout ici l'absence de transition entre un énoncé relevant d'une énonciation impersonnelle (« Ils entrèrent dans la futaie de Franchard ») et un énoncé dont le point de vue incombe en partie à l'énonciateur personnage (« La voiture glissait

27 Alain Rabatel, « Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives : hyper-assertion et sur-énonciation », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 61-62, 2014-2015, p. 92.

comme un traîneau sur le gazon »). Le simple changement de temps fait « glisser » du récit (au passé simple) au commentaire (à l'imparfait). Mais ce qui est encore plus singulier, c'est que le commentaire ne produit pas une pause ou une parenthèse : il porte sur un moment plus large que le fait narré au passé simple (aspect perfectif de « ils entrèrent »). Il prend donc le relais de la narration : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression<sup>28</sup> », écrit Proust pour justifier la manière dont l'impression se fait récit. La juxtaposition procure le sentiment d'un déroulé sans pause des faits. Dans cette suite comme ininterrompue, le statut de certains énoncés est ambivalent : « des pigeons qu'on ne voyait pas roucoulaient », est-ce une simple notation descriptive ou un symbole amoureux ?

184

Cette dramatisation des impressions, des paroles, a pour effet qu'à la fin de la phrase, lorsqu'une proposition subordonnée se présente, elle se teinte d'une valeur dramatique : « [...] tout à coup, un garçon de café parut ; et ils descendirent devant la barrière d'un jardin où il y avait des tables rondes » (III, 1, p. 480). La relative, quoique facultative du point de vue syntaxique, joue un rôle essentiel dans la progression de l'information. Albert Thibaudet avait relevé dans le dernier pan de certaines phrases, souvent en fin de paragraphe, la présence d'un et « de mouvement » « qui fait saillir [une description] par une pointe de détail pittoresque »<sup>29</sup>. Ici le dernier membre de la phrase, introduit par « et », est plus long que les précédents. Pourtant la descente mène, par le biais d'une relative en « où » à un détail prosaïque qui n'a rien de conventionnel : des « tables rondes ». Les tables rondes où l'on pourrait s'attabler feraient-elles rêver nos personnages comme le faisaient, dans l'incipit ces « terrasses où l'on pouvait s'accouder » (I, 1, p. 43) aperçues depuis le bateau ? Pris dans le mouvement des phrases, le lecteur rêve le rêve des personnages. C'est là la force de ce fonctionnement textuel que de rester dans l'indiciel.

---

28 Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », éd. cit., p. 588.

29 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, op. cit., p. 267.

L'art de Flaubert est porté à son point de raffinement lorsque l'harmonie – sonorités et nombre –, fait pressentir la sensation sans la dire, comme le feront les *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute. Frédéric, en voiture aux côtés de Mme Arnoux, ne parle pas, mais les notations descriptives associées au déplacement en disent long :

[...] Arnoux, qui conduisait sans attention, se perdit au milieu du bois de Boulogne. Alors, on s'enfonça dans de petits chemins. *Le cheval marchait au pas ; les branches des arbres frôlaient la capote.* Frédéric n'apercevait de Mme Arnoux que ses deux yeux, dans l'ombre ; Marthe s'était allongée sur elle, et il lui soutenait la tête. (I, 5, p. 156)  
*La voiture roulait, et les chèvrefeuilles et les seringas débordant les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes.* Les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds. Il lui semblait communiquer avec toute sa personne par ce corps d'enfant étendu entre eux. Il se pencha vers la petite fille, et, écartant ses jolis cheveux bruns, la baisa au front, doucement. (I, 5, p. 157)

Dans ces deux extraits, la parataxe est de règle. Le verbe inchoatif *s'enfoncer* et les verbes de manière de mouvement *se perdre*, *marcher*, *frôler* contribuent à abolir l'opposition entre le confinement à l'intérieur de la voiture et l'environnement extérieur. Les phrases que l'on a soulignées fonctionnent sur le même modèle avec une proposition courte relative au déplacement de la voiture dans le premier membre (« Le cheval marchait au pas » ou « La voiture roulait ») et une proposition longue développant de manière oblique des sensations des personnages dans le second. « Les *branches des arbres frôlaient la capote* » rend par le frôlement des sonorités (l'itération des fricatives) une sensation de caresse que l'on imagine éphémère (puisque la voiture est en mouvement) tandis que les allitérations en [R] et [d] dans le second cas soutiennent l'expression d'un débordement d'effluves délicates aussi intense qu'il est éphémère : « *et les seringas débordant les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes* ». Le verbe *déborder*<sup>30</sup>, dont le

30 L'isotopie du débordement se poursuit en filigrane dans la phrase qui suit : « les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds ».

sens est dynamisé par le début de la phrase, est illustré par le rythme qui semble, à l'image du parfum, déborder.

L'hyperbate, du grec *hyperbaton* (littéralement « ce qui marche<sup>31</sup> au-dessus ou au-delà ») contient étymologiquement la métaphore de la marche ou du « déplacement » – mot par lequel Quintilien la définit<sup>32</sup>. Cette figure, d'abord envisagée comme simple inversion, peut se définir « aux frontières de la phrase<sup>33</sup> » comme ajout après une fausse clôture. À l'instar du canonique exemple cornélien – « Albe le veut, et Rome » –, se trouvent, chez Flaubert, avec le verbe *passer*, des hyperbates qui semblent rajouter *in extremis* un sujet non prévu au verbe. Rapportons-nous à la scène qui relate le petit matin de la veillée funèbre de Dambreuse :

186

On entendit, pendant deux heures, le roulement sourd des charrettes défilant vers les Halles. Les carreaux blanchirent, un fiacre passa, *puis* une compagnie d'ânesses qui trottaient sur le pavé, et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette ; tout déjà se confondait dans la grande voix de Paris qui s'éveille.  
(III, 4, p. 558-559)

L'adverbe *puis*, dont Éric Le Calvez a souligné l'importance dans les descriptions flaubertiennes, temporalise la description. L'étude des brouillons montre qu'il est souvent rajouté après coup. Ici, il orchestre l'ajout par hyperbate de quatre nouveaux sujets qu'on aurait envie de rapporter au verbe *passa* : « une compagnie d'ânesses [...], et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette ». « Puis », le maintien de « passa » au singulier, la poursuite de l'énumération après le groupe introduit par « et », miment, dans le rythme même de la phrase, une suite imprévisible de référents et de bruits. Ceux-ci ne constitueront un « tout » qu'*a posteriori*. « La grande

31 *Hyperbate* est composé de *hyper* (« au-dessus ») et de l'adjectif verbal *baton* issu du verbe *bainô* (« marcher »).

32 Quintilien traduit le mot grec par *verbi transgressio* : *Institution oratoire*, livre IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978, p. 237-238.

33 Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.

voix de Paris qui s'éveille » ne se découvre – mot et chose – dans le texte et la conscience du personnage, qu'au terme d'un processus où les bruits et mouvements de la ville seront enregistrés comme automatiquement.

Cela nous renseigne plus généralement sur le fonctionnement des connecteurs qui balisent parfois les suites en parataxe. Flaubert bannit autant que possible les organisateurs de textualité qui offrent une vue large sur un parcours ou sur une période en les divisant au moyen de repères corrélés les uns aux autres du type « au milieu », « à droite », « à gauche », « en bas » ou « d'abord », « bientôt », « enfin », « deux mois après ».

La conjonction de coordination *ou bien* comme son nom l'indique devrait coordonner deux éléments (mots, syntagmes, phrases) sur un plan symétrique. Mais, à l'instar de « et » qui, comme l'a montré Proust, « commence toujours une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération<sup>34</sup> », *ou bien* et *ou* cultivent l'asymétrie et le déséquilibre :

Ils s'amusaient de tout ; ils se montraient, comme une curiosité, des fils de la Vierge suspendus aux buissons, des trous pleins d'eau au milieu des pierres, un écureuil sur les branches, le vol de deux papillons qui les suivaient ; *ou bien*, à vingt pas d'eux, sous les arbres, une biche marchait, tranquillement, d'un air noble et doux, avec son faon côte à côte.  
(III, I, p. 485)

Succédant à une pause de durée moyenne, « ou bien » orchestre une rupture qui se découvre au fil de la phrase. Ce qui est cohérent du point de vue sémantique, à savoir le rattachement de « biche » par coordination à la série des objets montrés – « des fils de la vierge [...], des trous [...], un écureuil [...] », le vol de deux papillons – ne l'est pas du point de vue syntaxique puisque « biche », sujet de « marchait » ne peut être COD de « montrait ». En revanche, ce qui est cohérent du point de vue syntaxique, le rattachement de « la biche marchait » par coordination à la proposition « ils se montraient... » ne l'est pas du point de vue sémantique et énonciatif puisque la première proposition fait voir

34 Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », éd. cit., p. 591.

les personnages qui voient le monde tandis que la seconde proposition fait plonger à l'intérieur de leur vision. En résulte une prédicativité accrue de l'énoncé « sous les arbres, une biche marchait ». En somme, *ou bien* coordonne moins qu'il ne détache et n'orchestre une rupture énonciative. Est ici repris un procédé de rupture déjà présent dans la scène d'*incipit* où, au détour d'une phrase, surgit un pêcheur :

[...] On rencontrait des trains de bois qui se mettaient à onduler sous le remous des vagues, *ou bien*, dans un bateau sans voiles, *un homme assis pêchait*; puis les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa, *et* il en surgit une autre, plus proche sur la rive opposée.

Des arbres *la* couronnaient parmi des maisons basses couvertes de toits à l'italienne. [...] (I, 1, p. 43)

De manière inattendue, la figure du pêcheur surgit, sans la médiation du regard qui était présent dans la précédente proposition : « on rencontrait... ». On est proche ici de l'anacoluthie, de la rupture de construction syntaxique. Le cours dévié de la phrase mime le déplacement spatio-temporel et l'irruption d'un être. Par la suite, les connecteurs « puis » et la conjonction « et » détacheront de nouveaux plans. Ces ruptures de constructions sont à rattacher à l'emploi du pronom *la* – « à renversement » selon Proust<sup>35</sup> – qui, dans le paragraphe suivant, ne reprend pas comme attendu le thème « la colline qui suivait le cours de la Seine », mais reprend, par surprise, « une autre ». La discontinuité du déroulement phrastique et de la dynamique informationnelle tente de ressaisir, dans le temps de la phrase, les à-coups du déplacement.

#### Les dévalements des paragraphes

Lorsqu'il écrit *Madame Bovary*, Flaubert travaille à casser la perfection de ses paragraphes :

35 « S'il s'agit de relier deux paragraphes pour qu'une vision ne soit pas interrompue, alors le pronom personnel, à renversement pour ainsi dire, est employé avec une rigueur grammaticale, parce que la liaison des parties du tableau, le rythme régulier particulier à Flaubert, sont en jeu » (*ibid.*, p. 588).

Chaque paragraphe est bon en soi. Et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent<sup>36</sup>.

Flaubert pousse loin sa révolution stylistique en l'étendant aux paragraphes. « La calligraphie est l'art du plein ; la typographie, l'art du vide<sup>37</sup> ». Le passage à la ligne introduit un courant d'air, un blanc qui augmente l'allure de la prose, fait gagner de la vitesse au récit. Le paragraphe « bon en soi » constitue un palier intermédiaire entre la phrase et le chapitre : outil essentiel de la composition narrative et de la cohésion textuelle, il a une fonction de regroupement – autour d'un épisode narratif, un temps, un lieu ou/et un personnage. Pour soumettre ses paragraphes aux exigences de l'harmonie, Flaubert va lutter contre ce qu'il a appris. Si on observe les trois premiers paragraphes de l'*incipit*, on voit peser une double menace sur le paragraphe. D'une part, sa confusion avec le palier textuel de niveau inférieur (la phrase) conteste sa fonction de regroupement de phrases – et ce d'autant que la réduction de certains paragraphes à une phrase semble avoir eu pour contrepartie l'émergence de la phrase périodique de style coupé. D'autre part, la permanence du lexique du déplacement au-delà du paragraphe conteste l'autonomie sémantique de ce dernier. Dès lors l'alinéa systématisé, en partie dépourvu de ses fonctions compositionnelles, servira à « dégroupier<sup>38</sup> » plus qu'à regrouper.

C'est le blanc entre les paragraphes qui sera désormais investi d'une fonction nouvelle : celle de rendre sensible un flux textuel accordé à la vitesse d'un récit dont on a pu montrer qu'elle était entièrement liée à la

36 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 29 janvier 1853, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 243.

37 Roger Laufer, « L'alinéa typographique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 53

38 Marc Arabyan, *Le Paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

subjectivité. Les blancs, « incisant le texte au moment où le bateau a pris le large<sup>39</sup> » soutiennent, selon Sylvie Triaire, la discontinuité :

Enfin, le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Avec les dévalements des paragraphes, l'harmonie du style coupé étend son champ d'action et amplifie ses effets. Les paragraphes courts accélèrent la vitesse du récit, augmentent l'impression de flux. Ce changement de vitesse ne signifie pas forcément que l'on écourte la narration. Cela peut permettre de détacher par surprise certains plans<sup>40</sup>.

Pour observer le dégroupement des paragraphes, on ne citera faute de place qu'un seul exemple, celui du défilé de voitures lors de l'embouteillage aux Champs-Élysées :

[...] Quelques gouttes de pluie tombèrent. L'embarras des voitures augmenta. Hussonnet était perdu.

— Eh bien, tant mieux ! dit Frédéric.

— On préfère être seul ? reprit la Maréchale, en posant la main sur la sienne.

Alors passa devant eux, avec des miroitements de cuivre et d'acier, un splendide landau attelé de quatre chevaux, conduits à la Daumont par deux jockeys en veste de velours, à crêpines d'or. Mme Dambreuse était près de son mari, Martinon sur l'autre banquette en face ; tous les trois avaient des figures étonnées.

« Ils m'ont reconnu ! » se dit Frédéric.

Rosanette voulut qu'on arrêât, pour mieux voir le défilé. Mme Arnoux pouvait reparaître. Il cria au postillon :

— Va donc ! va donc ! en avant !

Et la berline se lança vers les Champs-Élysées au milieu des autres voitures, calèches, briskas, wurts, tandems, tilburys, dog-carts, tapissières à rideaux de cuir où chantaient des ouvriers en goguette, demi-fortune que dirigeaient avec prudence des pères de famille eux-mêmes. [...]

39 Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison, Flaubert (1870-1880)*, Paris, Champion, 2002, p. 46.

40 Voir « Des arbres la couronnaient. » déjà commenté ci-dessus, p. 188.



L'averse redoublait. On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin « Bonjour! — Ça va bien? — Oui! — Non! — À tantôt! » et les figures se succédaient à une vitesse d'ombres chinoises. Frédéric et Rosanette ne parlaient pas, éprouvant une sorte d'hébétude à voir auprès d'eux, continuellement, toutes ces roues tourner. (II, 4, p. 320-321)

Les paragraphes s'opposent par leurs tailles respectives. Ils font coexister toutes les formes de discours – prononcées, pensées, résumées. Tout est pris dans le déplacement, entre arrêt et relance. Flaubert donne sens aux blancs en travaillant ses ouvertures et fermetures de paragraphes en fonction de l'aspect des verbes de mouvement. Un départ brusque sera marqué, par exemple, par un verbe perfectif inchoatif en début de paragraphe qui donne l'impulsion et la sensation première : « Et la berline se lança vers les Champs-Élysées [...]. » Mais le paragraphe plutôt que de s'achever sur l'évocation d'un arrêt, se termine ici sur l'image des roues qui tournent indéfiniment à l'image de l'hébétude qui saisit nos personnages : « Frédéric et Rosanette ne parlaient pas, éprouvant une sorte d'hébétude à voir auprès d'eux, continuellement, toutes ces roues tourner ».

Le passage somptueux du landau de Mme Dambreuse se démarque dans la « vie » comme dans le texte. Et le paragraphe prend en charge le déroulement de cet îlot spatio-temporel marqué par une unité énonciative. L'ordre de la phrase mime l'ordre des événements, Frédéric ne découvrant que tardivement la propriétaire du landau, Mme Dambreuse, son mari puis... Martinon. L'effet de seuil du paragraphe est travaillé de manière à rendre la surprise : d'abord ce paragraphe n'enchaîne pas avec le précédent, laissant la question de Frédéric sans réponse, ensuite, l'adverbe « alors » marque une rupture dramatique en ouverture, renforcée encore par la place du verbe en seconde position.

« Toute la maîtrise dont témoigne *L'Éducation*, écrit Yvan Leclerc, réside [...] dans cette tension entre le continu et le discontinu, entre la coulée et son arrêt, entre les forces de liaison et de fragmentation<sup>41</sup>. »

41 Yvan Leclerc, *Gustave Flaubert. « L'Éducation sentimentale »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997, p. 74.

Les formules et les combinatoires sont nombreuses. Le paragraphe s'ouvre sur un verbe inchoatif (*partir, s'ébranler, s'en aller, arriver*) ou conclusif (*s'arrêter, s'apaiser*). Il est long ou court. Du temps et de l'espace dont on ne saurait prévoir l'intervalle – ce qui permet, à certains endroits, un « extraordinaire changement de vitesse, sans préparation<sup>42</sup> » – s'écoulent entre chaque phrase ou paragraphe. Ainsi varient continûment la nature et la durée des plans à l'image de « l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements<sup>43</sup> ».

192

Dans *L'Éducation sentimentale*, tout est passage : êtres, voiture, temps, espace, langage. Par l'emploi singulier qu'il fait des verbes, des temps, des connecteurs, des adverbes, des pronoms, mais aussi par l'usage de la parataxe et des blancs, Flaubert élabore une véritable linguistique du déplacement, incorrecte aux yeux des puristes, mais dont Proust défendra la justesse. Le déplacement sans but d'un héros qui revient plus qu'il ne part modifie, en outre, les enjeux du roman.

Flaubert rédige ses fameuses pages sur la forêt de Fontainebleau tandis qu'à partir de 1863, Monet, avec d'autres artistes, peint la forêt de Fontainebleau et la campagne des environs de Paris. Dans un fameux passage, Flaubert peint une course hippique au Champ-de-Mars (II, 4, p. 317-318) où il décompose le mouvement des chevaux en une période saisissante d'harmonie. À la même époque, entre 1864 et 1875 Manet travaille au rendu esthétique d'une scène au champ de courses de Longchamp par des techniques toujours plus hardies de floutage pour rendre la vitesse de l'animal et l'impression du moment<sup>44</sup>. Pour Arden Reed, Flaubert est le premier romancier du modernisme, comme Manet

42 Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », éd. cit., p. 595.

43 Émile Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les frères Goncourt*, préfacé par Henri Mitterand, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 157.

44 Voir *Les Courses hippiques à Lonchamp*, huile sur toile, 1866, The Art Institute of Chicago ; *La Course à Longchamp*, aquarelle et gouache, 1864, Harvard, Fogg Art Museum ; et surtout la lithographie de 1864 intitulée *Les Courses* (The Art Institute of Chicago ou Houston, Museum of Fine Arts). Manet revient sur ce thème dans *Aux courses* en 1875 (huile sur bois, Washington, National Gallery of Arts).

en peinture<sup>45</sup>. Si l'on définit le modernisme dans la séparation des arts<sup>46</sup> (qui marque la fin du *ut pictura poesis*), la destruction du sujet (ou le choix d'un sujet insignifiant qui n'est que prétexte) et la discontinuité, alors l'écriture du déplacement relève pleinement de cette modernité. Vitesse et déplacement seront encore au cœur de la définition du « Manifeste du futurisme » (1909) de Marinetti, du *Nu descendant un escalier* de Duchamp<sup>47</sup> ou de la poétique de la vitesse dans *Alcools* (1913) d'Apollinaire, parmi tant d'autres. Par ailleurs, certains passages de *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922) – voyage en train puis en voiture des fidèles de Mme Verdurin vers La Raspelière, promenades en voiture du narrateur et d'Albertine<sup>48</sup> – doivent beaucoup à Flaubert<sup>49</sup>. Mouvement et déplacement ressortissent tous deux à une double dimension spatio-temporelle. Mais le déplacement est un mouvement particulier, qui modifie à tout instant le rapport entre l'objet et l'espace. C'est ce rapport même en constante évolution et recreation qu'appréhende l'écriture : rapport physiologique avant que d'être intellectualisé. Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert expérimente littéralement une prose « cinématographique », moins peut-être pour comprendre la réalité scientifique du transport que pour en rendre les sensations intimes.

45 Arden Reed, *Flaubert, Manet. L'émergence du modernisme*, Paris, Champion, 2012.

46 Contrairement à toute une tradition qui tente de découvrir les procédés littéraires à partir des autres arts – musique, peinture –, Flaubert cherche résolument à réinventer la prose avec les moyens de la prose « en la laissant prose et très prose » (lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, déjà citée, p. 287).

47 *Nu descendant l'escalier (n°2)*, huile sur toile, 1912, Philadelphia Museum of Arts.

48 Voir en particulier Proust, *Sodome et Gomorrhe II*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 481.

49 Pour élargir notre perspective, on lira avec intérêt l'ouvrage de Carsten Meiner, *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, 2008, en particulier le chapitre consacré à Flaubert intitulé « Le hasard escamoté : nature et intransitivité chez Tolstoï et Flaubert ».



## BIBLIOGRAPHIE

### CHRÉTIEN DE TROYES

#### Édition de référence

*Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. Corinne Pierreville, Paris, Champion, coll. « Champion classique. Moyen Âge », 2016.

#### Autres éditions et œuvres de Chrétien de Troyes citées

*Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. Claude Buridant et Jean Trotin, Paris, Champion, coll. « Traductions », 1982.

*Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1990.

*Œuvres complètes*, éd. dirigée par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

#### Études critiques

ANDRIEUX-REIX, Nelly, *Ancien Français : fiches de vocabulaire*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1987.

AUERBACH, Erich, *Figura* [1944], Paris, Macula, 1993.

BAKHTINE, Mihail, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Le Récit médiéval, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995.

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le Roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.

BURIDANT, Claude, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, « Synonymies », 1980, p. 5-79.

- BUSBY, Keith *et al.* (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, 2 vol.
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
- COLBY, Alice M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- DENOYELLE, Corinne, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, PUR, 2010.  
*Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes*, <http://www.atilf.fr/dect/>.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). L'Autre, L'ailleurs, L'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 2 vol.
- DUFOURNET, Jean (dir.), « *Le Chevalier au lion* » de Chrétien de Troyes : *approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion, 1988.
- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javion, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1997.
- FRAPPIER, Jean, *Étude sur « Yvain ou le Chevalier au Lion »*, Paris, SEDES, 1969.
- FRITZ, Jean-Marie, Introduction à Chrétien de Troyes, *Romans*, éd. dirigée par Michel Zink, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1994.
- GAUWARD, Claude, *Violence et ordre public au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2005.
- GIRARD, René, « Amour et Haine dans *Yvain* », dans Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir (dir.), *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Orléans, Paradigme, 2012, p. 7-27.
- GRÉSILLON, Almuth, MAINGUENEAU, Dominique, « Polyphonie, proverbe et détournement, ou Un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, 73, « Les plans d'énonciation », mars 1984, p. 112-125.
- GUERREAU-JALABERT, Anita, « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », dans [coll.], *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 133-150.
- , « Parole/parabole. La parole dans les langues romanes : analyse d'un champ lexical et sémantique », dans Rosa Maria Dessì et Michel Lauwers (dir.), *La Parole du prédicateur (V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Nice, Centre d'études médiévales de l'université de Nice Sophia-Antipolis, 1997, p. 311-339.
- , « Le cerf et l'épervier dans la structure du prologue d'*Érec* », dans Agostino Paravicini Bagliani et Baudouin Van den Abele (dir.), *La Chasse au Moyen Âge : société, traités, symboles*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 203-219.

- , « *Aimer de fin cuer*: le cœur dans la thématique courtoise », *Micrologus. Natura, Scienze e Societa Medievali*, 11, « Il cuore », 2003, p. 343-371.
- , « Le temps des créations (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », dans *Histoire culturelle de la France*, t. I, *Le Moyen Âge*, dir. Michel Sot, Jean-Patrice Boudet et Anita Guerreau-Jalabert, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 2005.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.
- HILKA, Alfons, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- HUNT, Tony, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, 8/1, 1972, p. 320-344.
- LOGNA-PRAT, Dominique, « Continence et virginité dans la conception clunisienne de l'ordre du monde autour de l'an mil », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, n° 1, 1985, p. 127-146.
- JAEGER, C. Stephen, *The Origins of Courtliness. Civilizing trends and the formation on courtly ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- , « Vers une poétique du romanesque : *Érec* et *Énide* (v. 1085-3002), éléments de style », dans Florence Mercier-Leca et Valérie Raby (dir.), *Styles, genres, auteurs*, 9. *Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett*, Paris, PUPS, 2010.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- KANTOROWICZ, Ernst, *L'Empereur Frédéric II* [1927], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000.
- KELLY, Douglas, « La conjointure de l'anomalie et du stéréotype: un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 14, 2007, p. 25-39.
- KÖHLER, Erich, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, 1974.
- LE GOFF, Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- LESIEUR, Thierry, *Devenir fou pour être sage. Construction d'une raison chrétienne à l'aube de la réforme grégorienne*, Turnhout, Brepols, 2003.

- Lettres d'Abélard et Héloïse*, éd. et trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2007.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 29-38.
- MÉLA, Charles, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- MOLINIÉ, Georges, « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », 1994/1, p. 102-111.
- , *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1996.
- OLLIER, Marie-Louise, *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire*, Traitement informatique par Serge Lusignan, Charles Doutrelepon et Bernard Derval, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1986.
- , *La Forme du sens. Textes narratifs des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000.
- PARISSE, Michel, « La conscience chrétienne des nobles aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », dans [coll.], *La cristianità dei secoli XI e XII in Occidente: coscienza e struttura di una società*, Milano, Vita e pensiero, 1983, p. 259-280.
- PERRET, Michèle, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », dans Dominique Boutet et al. (dir.), *Plaisit vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature offerts à François Suard*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, p. 691-701.
- POIRION, Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.
- RASTIER, François, « Action et récit », *Raisons pratiques*, 10, 1999, p. 173-198, repris et revu dans *Texto! Textes et cultures*, 19/3, 2017, p. 1-29.
- RIBARD, Jacques, « Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques ? », repris dans Denis Hüe (dir.), *Polyphonie du Graal*, Orléans, Paradigme, 1998.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 1, *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1983.
- STANESCO, Michel, ZINK, Michel, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992.
- TILLIETTE, Jean-Yves, « La *descriptio Helenae* dans la poésie latine du XII<sup>e</sup> siècle », *Bien dire et bien apprendre*, 11, 1993, p. 419-432.



—, compte rendu de « Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Nouvelle bibliothèque médiévale, 23, 1994 et *L'“Énéide” médiévale et la naissance du roman*, coll. Perspectives littéraires, 1994 », *Romania*, 453-454, 1996, p. 265-275.

VALETTE, Jean-René, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot propre*, Paris, Champion, 1998.

VISING, Johan, « Les débuts du style français », dans *Recueil de mémoires philologiques présentés à Gaston Paris par ses élèves suédois*, Stockholm, L'Imprimerie centrale, 1889.

WOLEDGE, Brian, *Commentaire sur « Yvain [Le Chevalier au Lion] » de Chrétien de Troyes, I, vv. 1-3411*, Genève, Droz, 1986.

## FRANÇOIS RABELAIS

### Édition de référence

*Gargantua*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.

### Autres œuvres citées

ÉRASME, *Œuvres choisies*, éd. Jacques Chomarat, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1991.

### Études critiques

BARRAL, Marcel, *L'Imparfait du subjonctif: étude sur l'emploi et la concordance des temps du subjonctif*, Paris, A. et J. Picard, 1980.

BERLAN, Françoise, « Principe d'équivalence et binarité dans la harangue d'Ulrich Gallet à Picrochole », *L'Information grammaticale*, 41, mars 1989, p. 32-38.

BOWEN, Barbara, « Janotus de Bragmardo in the limelight (*Gargantua*, ch. 19) », *The French Review*, LXXII/2, 1998, p. 229-237.

BRAULT, Gerard, « The Significance of Eudemon's Praise of Gargantua », *Kentucky Romance Quarterly*, XVIII, 1971, p. 310.

BRUNOT, Ferdinand, *La Pensée et la langue*, Paris, Masson et C<sup>ie</sup>, 1953.

CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

- COHEN, Paul, « Langues et pouvoirs politiques en France sous l'Ancien Régime », dans Serge Lusignan, France Martineau, Yves Charles Morin et Paul Cohen, *L'Introuvable Unité du français. Contacts et variations linguistiques en Europe et en Amérique (XIX<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Laval, Presses de l'université Laval, 2012, p. 126-141.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment de la constitution du système de l'hypothèse en français, XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- CONFORTI, Marielle, *Le Subjonctif en français préclassique. Étude morphosyntaxique, 1539-1637*, thèse, université Paris-Sorbonne, dir. Olivier Soutet, 2014.
- COUROUAU, Jean-François, *Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2012.
- DEFAUX, Gérard, *Pantagruel et les sophistes*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.
- DEMAIZIÈRE, Colette, « Le subjonctif dans les commentaires de Monluc », *L'Information grammaticale*, 74, juin 1997, p. 57-60.
- DEMERSON, Guy, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996.
- DENIS, Delphine, SANCIER-CHÂTEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- DUBOIS, Jacques, dit Sylvius, *Grammaire latino-française. Introduction à la langue française suivie d'une grammaire (1531)*, trad. et notes de Colette Demaizière, Paris, Champion, 1998.
- FABRI, Pierre, *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique, utile, proffitable, et nécessaire : a toutes gens qui desirent a bien elegantement parler et escrire*, Paris, Jean Longis, 1532.
- FRAGONARD, Marie-Madeleine, KOTLER, Éliane, *Introduction à la langue du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1994.
- GONDRET, Pierre, « Cuidier, penser et croire, chez Calvin », *Le Français préclassique, 1500-1650*, 6, 1999, p. 51-57.
- GOUGENHEIM, Georges, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Picard, 1984.
- GROSS, Gaston, *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996.
- GUILLAUME, Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion, 1929.

- HUCHON, Mireille, *Rabelais grammairien, de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981.
- , « Le “language” de frère Jean dans *Gargantua* », *L'Information grammaticale*, 41, mars 1989, p. 28-31.
- , *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011.
- , « Rabelais allégoriste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012/2, p. 277-290.
- JOLY, Geneviève, *L'Ancien français*, Paris, Belin, 2004.
- LA CHARITÉ, Claude, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota bene, 2003.
- LALAIRE, Louis, *La Variation modale dans les subordonnées à temps fini du français moderne : approche syntaxique*, Berne, Lang, 1998.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance : étude morphosyntaxique*, Paris, Garnier, 2009.
- LECOINTE, Jean, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LEEMAN-BOUIX, Danielle, *Grammaire du verbe français, des formes au sens : modes, aspects, temps, auxiliaires*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. linguistique », 2005.
- LORIAN, Alexandre, « Journaux et chroniques 1450-1525 : quelques aspects de la subordination », communication au colloque *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en moyen français*, publ. par Marc Wilmet, Bruxelles, VUB, 1979, p. 257-292.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *La Langue française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. linguistique », 2005.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1983 (2<sup>e</sup> éd 1992).
- MÉLANCHTHON, Philippe, *Elementorum rhetorices libri duo*, Parisiis, apud Simonem Colinaeum, 1532.
- [MENOT, Michel], *Sermons choisis de Michel Menot*, éd. J. Nève, Paris, E. Champion, 1924.
- MILLET, Olivier, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Champion, 1992.
- MOIGNET, Gérard, *Essai sur le mode subjonctif, en latin postclassique et en ancien français*, Paris, PUF, 1959, 2 vol.

- MOREL, Marie-Annick, *Étude sur les moyens grammaticaux et lexicaux propres à exprimer une concession en français contemporain*, thèse d'État, Université de Paris 3, 1980.
- MORIN, Yves Charles, « L'imaginaire norme de prononciation aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », dans Serge Lusignan, France Martineau, Yves Charles Morin et Paul Cohen, *L'Introuvable Unité du français. Contacts et variations linguistiques en Europe et en Amérique (XIX<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Laval, Presses de l'université Laval, 2012, p. 145-226.
- MORTUREUX, Marie-Françoise « Figement lexical et lexicalisation », *Cahiers de lexicologie*, 82, 2003, p. 11-22.
- LOUDIN, Antoine, *Grammaire française rapportée au langage du temps*, réimpression des éditions de Paris, 1632 et 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- PALSGRAVE, John, *L'Éclaircissement de la langue française (1530)*, texte anglais original, trad. et notes de Susan Baddeley, Paris, Champion, 2003.
- SOUTET, Olivier, *La Concession dans la phrase complexe en français, des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1992.
- , *Études d'ancien et moyen français*, Paris, PUF, 1992.
- , *Le Subjonctif en français*, Paris, Ophrys, 2002.
- , « Proposition pour une systématique historique des évolutions morphologiques ; l'exemple du subjonctif français au XVI<sup>e</sup> siècle », *L'Information grammaticale*, 74, juin 2007, p. 39-42.
- THOMINE, Marie-Claire, « "Un mélange de trop mauvais accord ?" La harangue dans les récits de Rabelais. L'exemple de *Gargantua* », *Études rabelaisiennes*, 2017, p. 101-116.
- THUASNE, Louis, *Rabelais et Villon*, Paris, Champion, 1969.
- VAUGELAS, Claude Fabre de, *Remarques sur la langue française [1647]*, éd. Zygmund Marzys, Genève, Droz, 2009.
- WAGNER, Robert Léon, *Les Phrases hypothétiques commençant par « si » dans la langue française, des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1939.
- WUNDERLI, Peter, *Die Teilaktualisierung des Verbalgeschehens (Subjonctif) im Mittel-französischen*, Tübingen, M. Niemeyer, 1970.

## JEAN RACINE

### Édition de référence

*Athalie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2001.

### Autres éditions et œuvres de Racine citées

*Théâtre complet*, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1998.

### Études critiques

BEAUZÉE, Nicolas, MARMONTEL, Jean-François (dir.), *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, Paris/Liège, Panckoucke/Plomteux, 1782-1786, 3 vol.

BUFFIER, Claude, *Grammaire française*, Paris, N. Le Clerc et al., 1709.

CHIFLET, Laurent, *Essai d'une parfaite grammaire de la langue française*, Cologne, Pierre Le Grand, 1680 [6<sup>e</sup> éd.].

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, 1994.

GHEERAERT, Tony, « Racine prophète sublime », *La Licorne*, 50, « Racine poète », 1999, p. 75-92.

GROS DE GASQUET, Julia et al., « *Esther* » et « *Athalie* » de Racine, Neuilly, Atlante, 2004.

JONASSON, Kerstin, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.

KLEIBER, Georges, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, 1981.

–, « Sur la définition des noms propres : une dizaine d'années après », dans Michèle Noailly (dir.), *Nom propre et nomination*, Paris, Klincksieck, 1995.

LAURENT, Nicolas, « L'énonciation du nom propre dans *Athalie* de Racine », *L'Information grammaticale*, 100, janvier 2004, p. 44-48.

–, *La Part réelle du langage. Essai sur le système du nom propre*, Paris, Champion, 2016.

LEROY, Sarah, Présentation de *Langue française*, 146, « Noms propres : la modification », 2005/2, p. 3-8.

LESCLACHE, Louis de, *Traité de l'orthographe*, Paris, Pierre Promé, 1669.

- MAUPAS, Charles, *Grammaire et syntaxe française*, Rouen, Jacques Cailloué, 1638 [3<sup>e</sup> éd.].
- LOUDIN, Antoine, *Grammaire française rapportée au langage du temps*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640 [2<sup>e</sup> éd.].
- PASCHOU, Adrien, « *Athalie* (1690) de Racine à la lumière des sources hébraïques et grecques : la lutte des sacralités », *Études de lettres*, 2010/1-2, « Tradition classique », p. 189-204.
- RÉGNIER-DESMARAIS, François-Séraphin, *Traité de la grammaire française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706.
- SIBLOT, Paul, « Sur le seuil du nom propre », dans Teddy Arnavielle et Jeanne-Marie Barbéris (dir.), *Hommages à Paul Fabre*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, département des Sciences du langage, 1997, p. 175-186.
- SPILLEBOUT, Gabriel, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Droz, 1968.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « HU. Langue française », 1997.

## ANDRÉ CHÉNIER

### Édition de référence

*Poésies*, éd. Louis Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994.

### Autres éditions de Chénier citées

*Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940.

*Œuvres poétiques*, éd. Georges Buisson, Orléans, Paradigme, t. I, 2005, t. II, 2010.

### Études critiques

BÉCHEREL, Danièle, « L'opposition des deux parties du discours adjectif/substantif. Définitions et ajustements terminologiques. », *Meta*, 39/4, décembre 1994, p. 626-635.

- BERLAN, Françoise, « L'épithète entre rhétorique, logique et grammaire aux XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Histoire épistémologie langage*, 14/1, « L'adjectif : perspective historique et typologique », dir. Bernard Colombat, 1992, p. 181-198.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Grammaire*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Dufart, 1803.
- GARNIER-MATHEZ Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- GOES, Jean, *L'Adjectif : entre nom et verbe*, Bruxelles/Paris, Duculot, 1999.
- GOULEMOT, Jean, TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *André Chénier. Poésie et politique*, Paris, Minerve, 2005.
- GOUVARD, Jean-Michel, « Remarques sur la syntaxe des épithètes dans les textes poétiques », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, PUL, 2009, p. 101-118.
- GUITTON, Édouard, *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2005.
- LE HIR, Yves, « La qualification dans les *Bucoliques* d'André Chénier », *Le Français moderne*, avril 1954, p. 97-106.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, t. VII, 1992.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MENANT, Sylvain, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.
- O'DEA, Michael, « André Chénier relu par Sainte-Beuve dans *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009/1, p. 101-119.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.
- SALVAN, Geneviève, « Faute avouée à moitié pardonnée », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 167-168, « L'exception (revue et corrigée), 2015, <https://pratiques.revues.org/2712>.

## GUSTAVE FLAUBERT

### Édition de référence

*L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002.

### Autres œuvres de Flaubert citées

*Correspondance*, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 5 vol., 1973-2007.

*Madame Bovary*, éd. Bernard Ajac, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

*Œuvres de jeunesse*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

292

### Autres œuvres cités

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988.

VOISINS D'AMBRE, Anne-Caroline-Joséphine Husson, *Les Borgia d'Afrique*, Paris, Dentu et Cie, 1887.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, éd. Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

### Études critiques

ARABYAN, Marc, *Le Paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

–, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015.

BATTEUX, Charles, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 3<sup>e</sup> partie, Paris, Desaint et Saillant/Durand, 1753, t. IV.

–, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux. Les beaux-arts réduits à un même principe*, avec les traductions & des remarques par M. l'abbé Batteux, Paris, A. Delalain, 1829 [1<sup>re</sup> éd. 1747].



- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.
- , « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- BORDERIE Régine, « Le bizarre ordinaire », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 16/2016, « Microlectures (I) », <https://flaubert.revues.org/2646>.
- BORILLO, Andrée, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2000.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998.
- CZYBA, Luce, « La caricature du féminisme de 1848 : de Daumier à Flaubert », dans *Écrire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1998.
- FAIRLIE, Alison, « Pellerin et le thème de l'art », *Europe*, 485-487, « Flaubert », septembre-novembre 1969, p. 38-50.
- FROLICH, Juliette, « L'homme kitsch ou le jeu des masques dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Romantisme*, 79, « Masques », 1993, p. 39-52.
- FULL, Bettina, *Karikatur und Poesis. Die asthetik Charles Baudelaires*, Heidelberg, Winter, 2005.
- GEORGES-MÉTRAL, Alice de, *Les Illusions de l'écriture ou la Crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, Paris, Champion, 2007.
- GOMOT, Guillaume, « Est-elle bête!... Rosanette : une figure animale de *L'Éducation sentimentale* ? », *Revue Flaubert*, 10, « Animal et animalité chez Flaubert », dir. Juliette Azoulai, 2010, <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=60>.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », *Europe*, 485-487, « Flaubert », septembre-novembre 1969, p. 112-121.
- GUINAND, Cécile, « La caricature littéraire : *L'Éducation sentimentale* de Flaubert », *Quêtes littéraires*, 5, « De l'image à l'imaginaire », 2015, p. 65-77, [http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/es\\_guinand.pdf](http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/es_guinand.pdf).
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain. *Madame Bovary*, II, 8 », *Item*, 22 septembre 2008, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=377262>.

- KINOUCI, Takashi, « La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », <http://flaubert.revues.org/2256>.
- LACOSTE, Francis, « *Bouvard et Pécuchet*, ou *Quatrevingt-treize* "en farce" », *Romantisme*, 95, « Romans », dir. Guy Rosa, 1997, p. 99-112.
- LAUFER, Roger, « L'alinéa typographique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.
- LE CALVEZ, Éric, *Flaubert topographe : « L'Éducation sentimentale ». Essai de poésie génétique*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.
- , *La Production du descriptif. Exogénèse et endogénèse de « L'Éducation sentimentale »*, Amsterdam, Rodopi, 2002.
- LECLERC, Yvan, *Gustave Flaubert. « L'Éducation sentimentale »*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997.
- MEINER, Carsten, *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, 2008.
- MITTERAND, Henri, « "Les pantoufles de la bonne..." : la sémiologie de la dérision dans *L'Éducation sentimentale* », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La Pensée du paradoxe. Approche du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, PUPS, 2006.
- NARR, Sabine, « Flaubert et l'image légendaire / légendée », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », <http://flaubert.revues.org/2294>.
- PAILLET, Anne-Marie, STOLZ, Claire (dir.), *L'Hyperbate, aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.
- PHILIPPE Gilles, PIAT Julien (dir.), *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009.
- PREISS, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX<sup>e</sup> siècle : étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1999.
- , *Pour rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2002.
- , « De "pouff" à "pschitt" ! – de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après... », *Romantisme*, « Blague et supercheries littéraires », dir. Philippe Hamon, 116, 2002, p. 5-17.
- PROUST, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », dans *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.

- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, livre IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978.
- RABATEL, Alain, « Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives : hyper-assertion et sur-énonciation », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 61-62, 2014-2015, p. 91-109.
- REED, Arden, *Flaubert, Manet. L'émergence du modernisme*, Paris, Champion, 2012.
- REVEL, Jean-François, « L'invention de la caricature », *L'Œil*, 109, janvier 1964, p. 12-21.
- TAKAI, Nao, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Champion, 2013.
- THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert* [1935], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- TRIAIRE, Sylvie, *Une esthétique de la déliaison, Flaubert (1870-1880)*, Paris, Champion, 2002.
- VAILLANT, Alain, *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- , *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- VOULLOUX, Bernard, « Le “champ de la caricature” selon Champfleury », dans Gilles Bonnet (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006.
- , « Flaubert et Taine devant l'image » *Flaubert. Revue critique et génétique*, 11/2014, « Les pouvoirs de l'image (I) », <http://flaubert.revues.org/2311>.
- , « Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique », *Questions de style*, dossier « Réalisme(s) et réalité(s) », <https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2131>.
- WETHERILL, Peter Michael, *L'Éducation sentimentale. Images et documents*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1985.
- WICKY, Erika, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir et représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, 2015.
- ZOLA, Émile, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les frères Goncourt*, préfacé par Henri Mitterand, Bruxelles, Complexe, 1989.

NICOLAS BOUVIER

Édition de référence

*L'Usage du monde: récit, Genève, juin 1953-Khyber Pass, décembre 1954*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2014.

Études critiques

ADAM, Jean-Michel *et alii*, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle: avec des travaux d'application et leurs corrigés*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-université », 1989.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

296

–, *L'Œuvre du temps: poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2009.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

–, « L'effet de réel » [1968], dans *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV* [1984], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1993, p. 179-187.

–, « Le cercle des fragments », dans *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.

BATAILLE, Georges, « Le non-savoir », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XII, 1988, p. 278-288.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

CHAUDIER, Stéphane, « L'insignifiant: de Barthes à Proust », *Études françaises*, 45/1, « Écritures de l'insignifiant », printemps 2009, p. 13-31.

–, « À la recherche d'une figure, les séries d'adjectifs chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, 50, 2000, p. 59-80.

COGEZ, Gérard, *Les Écrivains voyageurs du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2004.

CONCHE, Marcel, *Présence de la nature*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie?* [1991], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprises », 2005.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- , *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 2<sup>e</sup> éd., 2012.
- KLEIBER, Georges, *L'Anaphore associative*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2001.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.
- LECOLLE, Michelle, MICHEL, Raymond, MILCENT-LAWSON, Sophie (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- MAGRI, Véronique, « Stylistique générique et statistique. Pour une poétique du récit de voyage », *Lexicometrica*, 2006, p. 651-662, <http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2006/PDF/II-058.pdf>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979.
- , *La Prose du monde* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.
- MOUREAU, François (dir.), *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1986.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur: introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.
- VERMOYAL-BARON, Marie-Corine, *La Série adjectivale dans À la recherche du temps perdu, du fait de langue au fait de vision*, thèse, Paris-Sorbonne, dir. Olivier Soutet, 2015.
- WOLFF, Francis, *Dire le monde*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 2004.



## RÉSUMÉS

### CHRÉTIEN DE TROYES, *LE CHEVALIER AU LION*

Éléonore ANDRIEU (Université Toulouse-Jean Jaurès – PLH, EA 4601)

« *Merveille* et parcours de savoir dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes »

Les occurrences du vocable *merveille* dans *Le Chevalier au lion* dessinent un ensemble de parcours de savoir et par là même de personnages, strictement hiérarchisés en valeur par un discours narratorial qui ne cesse d'organiser par ailleurs le soupçon interprétatif. Par le vocable *merveille* sont en effet désignés des systèmes interprétatifs et des savoirs mis en défaut par un objet du monde incommensurable et auquel le roman attribue le plus haut *san*. Mais le vocable fait aussi parfois l'objet d'une citation de la part d'un personnage qui, faute de repérer lui-même la *merveille*, en prononce le nom. C'est ainsi que le programme de savoir « proesce et cortoisie » annoncé dès les premiers vers par la voix du narrateur se révèle non seulement inopérant (il achoppe devant les *merveilles*), mais aussi parfois disqualifiant quand les personnages refusent d'y renoncer au profit de l'aventure interprétative que laisse entrevoir la *merveille*. *A contrario*, la scansion de la *merveille* révèle au destinataire du roman les objets les plus incommensurables et partant, les plus signifiants, autrement dit l'objet du savoir le plus haut : la Fontaine, la joie, le lion, et enfin le pardon de Laudine et surtout, la faute d'Yvain par rapport à l'*amor*. Le *nonsavoir* amoureux est bien ici comme une *merveille* originelle, dont les conséquences échappent à la mesure du monde et que seul le renoncement absolu à soi et à tous les savoirs connus permet de combler.

Danièle JAMES-RAOUL (Université Bordeaux Montaigne – CLARE, EA 4593)

« La poétique du roman nouveau dans *Le Chevalier au lion* (v. 1-2160),  
éléments de style »

C'est dans *Le Chevalier au lion* – en même temps que dans *Le Chevalier à la charrette* – que le nom *roman* est attesté pour la première fois dans son nouveau sens de « genre littéraire » d'un type particulier. De fait, Chrétien de Troyes y déploie tout son art de la *conjointure* qui, depuis *Érec et Énide*, lui permet de bâtir une véritable poétique romanesque.

FRANÇOIS RABELAIS, *GARGANTUA*

300

Marielle CONFORTI-SANTARPIA (Université Paris-Sorbonne – STIH, EA 4509)

« Subjonctif et concurrence de l'indicatif en phrase complexe dans *Gargantua* de Rabelais »

L'article vise à déterminer l'originalité des emplois du subjonctif en phrase complexe dans *Gargantua* de Rabelais. L'analyse met en évidence le respect de la tendance générale de la Renaissance qui consiste à user du subjonctif lorsque le procès appartient au monde du possible et de l'indicatif dès qu'il pénètre la sphère du probable (terminologie empruntée à Robert Martin), dans une concordance des temps cinétique et modale d'une extraordinaire liberté. Le subjonctif rabelaisien n'en demeure pas moins unique par sa morphologie conservatrice fidèle au principe de « censure antique » et par ses emprunts au latin, à la langue médiévale et aux français régionaux dont il fait son miel pour créer un « français illustre » et poser une nouvelle pierre à l'édifice de la littérature française.

Mireille Huchon (Université Paris-Sorbonne)

« Rabelais rhétoricien en son *Gargantua* »

*Gargantua* mérite d'être lu à la lumière des rhétoriques contemporaines, telles celles de Pierre Fabri et de Philippe Mélancthon. Rabelais, jouant de l'opposition des personnages et des épisodes, s'y montre en parfait rhétoricien.



Nicolas LAURENT (École normale supérieure de Lyon – IHRIM, UMR 5317)

« Grammaire et stylistique du nom *Dieu* dans *Athalie* »

Dans *Athalie*, la toute-puissance de Dieu s'incarne dans l'importance accordée aux noms divins. *Dieu* domine largement le corpus – mais encore faut-il s'entendre sur ce nom, car il est ambigu : Racine fait grand usage de *Dieu* seul, mais aussi de constructions modifiées du nom propre, de désignations libres utilisant le nom commun pour référer à Dieu ou à un autre dieu, ou bien encore de dénominations complexes formées à partir de *Dieu*. C'est dans ce riche ensemble de dénominations et de désignations divines qu'on trace quelques pistes grammaticales et stylistiques. Ce faisant, on essaie de montrer que les jeux portant sur la référence à Dieu rendent sensible, pour chaque personnage de la pièce, le rapport à Dieu et au divin.

ANDRÉ CHÉNIER, *POÉSIES*

Jean-François BIANCO (Université d'Angers – CIRPaLL, EA 7457)

« L'usage de l'épithète dans la poésie d'André Chénier »

L'épithète est omniprésente dans la poésie de Chénier. Il ne s'agit pas d'en faire l'étude exhaustive, mais de présenter quelques caractéristiques de son usage. Le poète utilise avec brio cet élément clé de la langue poétique de son époque, que nous abordons, entre autres références, selon les indications esthétiques de Marmontel. Mais cette figure, qui dépasse le simple choix des adjectifs, n'est pas seulement pour lui un ornement convenu, c'est aussi un geste fondamental de son inspiration qui relève des sources grecques et qui marque l'organisation du texte. Ce n'est pas l'épithète qui fait la valeur de la parole poétique, c'est la logique du poème qui implique l'usage contrôlé de l'épithète.

Agnès FONTVIEILLE-CORDANI (Université Lyon 2 – Passages XX-XXI, EA 4160)

« Le “grand Trottoir roulant” de *L'Éducation sentimentale* »

Dans *L'Éducation sentimentale*, tout est passage : êtres, voiture, temps, espace, langage. Par l'emploi singulier qu'il fait des verbes, des temps, des connecteurs, des adverbes, des pronoms, mais aussi par l'usage de la parataxe et des blancs, Flaubert élabore une véritable linguistique du déplacement, incorrecte aux yeux des puristes, mais dont Marcel Proust défendra la justesse. Cette étude rend compte de la manière dont Flaubert explore les ressources cinématographiques de son *medium*, la prose, pour rendre les impressions et les sensations intimes liées au transport.

302

Anastasia SCEPI (Université Paris-Sorbonne – STIH, EA 4509)

« La caricature dans *L'Éducation sentimentale* : une “forme d'esprit” ? »

Bien que sémantiquement extensible et floue au XIX<sup>e</sup> siècle, la caricature n'en demeure pas moins une forme artistique centrale, permettant de penser et de peindre ces « mœurs modernes » qui se « passe[nt] à Paris » et font l'objet de *L'Éducation sentimentale*. La forme graphique, qui a rendu célèbres Honoré Daumier, Paul Gavarni ou Grandville, pour ne citer qu'eux, semble en effet informer toute la littérature du siècle. Ainsi, le présent article entend interroger la manière dont elle devient une véritable forme-sens, une « forme d'esprit » pour reprendre l'expression de Bernard Vouilloux, venant informer tout le roman, et, par là même, interroger non seulement ce monde « paralys[é] du cerveau » comme le note Flaubert dans une lettre à George Sand, mais aussi la littérature de ce siècle de la « charogne ». La caricature serait donc la forme graphique, puis littéraire, capable de dire la vérité du monde dans une grimace : il ne s'agit plus de passer par le biais d'un modèle, par l'art officiel, mais d'observer le réel dans de ce qu'il a de plus bas, de plus laid, et de proposer d'autres manières de le représenter, ce qui conduit à une expérimentation formelle et à une réflexion littéraire.

Laurence BOUGAULT (Université Rennes 2 – LIDILE, EA 3874)

« L'usage de la prose dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier »

*L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier invite à questionner la notion de récit comme catégorie de la littérature de voyage. Dans ce questionnement, le rapport du texte au réel mérite d'être interrogé. Toute prose ne se plie pas à la définition du récit. Il semble utile de faire une typologie des aspects a-narratifs de *L'Usage du monde* pour pouvoir appréhender une généricité propre à la littérature de voyage tout en cherchant d'autres principes de catégorisation que la narrativité.

Stéphane CHAUDIER (Université Lille 3 – Alithila, EA 1061)

« Procédures énumératives : le voyageur face au réel dans *L'Usage du monde* »

S'efforçant de distinguer les notions apparemment voisines mais en réalité hiérarchisées d'« énumération » de « liste » et de « série », cette étude montre qu'il existe dans *L'Usage du monde* une figure de la liste, figure complexe exploitant les propriétés de la coordination (qui crée la série) et de l'énumération (qui joue sur la tension sémantique entre le même et l'autre, entre le continu et le discontinu). La figure de la liste y est interprétée comme une manière de ruser avec le temps : le voyageur enregistre la profusion référentielle de ce qui se donne dans l'instant ; mais il se déprend tout aussi vite de ce qui ne fait que s'offrir pour passer et mourir. La liste accroît et conjure ce sentiment de la fugacité de toute réalité : dans sa fonction essentielle, elle relève donc d'une thérapeutique stylistique.



## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet .....	7

### CHRÉTIEN DE TROYES *LE CHEVALIER AU LION*

305

<i>Merveille</i> et parcours de savoir dans <i>Le Chevalier au lion</i> de Chrétien de Troyes	
Éléonore Andrieu .....	13
La poétique du roman nouveau dans <i>Le Chevalier au lion</i> (v. 1-2160), éléments de style	
Danièle James-Raoul .....	41

### FRANÇOIS RABELAIS *GARGANTUA*

Subjonctif et concurrence de l'indicatif en phrase complexe dans <i>Gargantua</i> de Rabelais	
Marielle Conforti-Santarpia.....	75
Rabelais rhétoricien en son <i>Gargantua</i>	
Mireille Huchon.....	103

### JEAN RACINE *ATHALIE*

Grammaire et stylistique du nom <i>Dieu</i> dans <i>Athalie</i>	
Nicolas Laurent .....	117

ANDRÉ CHÉNIER

*POÉSIES*

L'usage de l'épithète dans la poésie d'André Chénier  
Jean-François Bianco .....143

GUSTAVE FLAUBERT

*L'ÉDUCATION SENTIMENTALE*

Le « grand Trottoir roulant » de *L'Éducation sentimentale*  
Agnès Fontvieille-Cordani .....167

306

La caricature dans *L'Éducation sentimentale*: une « forme d'esprit » ?  
Anastasia Scepi .....195

NICOLAS BOUVIER

*L'USAGE DU MONDE*

L'usage de la prose dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier  
Laurence Bougault .....217

Procédures énumératives : Le voyageur face au réel dans *L'Usage du monde*  
Stéphane Chaudier .....239

Bibliographie .....281

Résumés .....299