

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)



*Christine de Pizan*

*Montaigne*

*Molière*

*Diderot*

*Hugo*

*Giono*

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

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

**Olivier Soutet**

Avant-propos

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

**Sarah Delale**

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

**Gabriella Parussa**

La langue de Christine de Pizan :  
usages et contraintes génériques

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

**Violaine Giacomotto-Charra**

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

**Déborah Knop**

Abondance ou brièveté ?  
Le style crétois de Montaigne

**MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE***

**Nicolas Laurent**

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

**Françoise Poulet**

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

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

**Françoise Berlan**

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

**Éric Bordas**

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

**VICTOR HUGO,  
*LES CONTEMPLATIONS***

**Claire Fourquet-Gracieux**

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

**Joëlle Gardes Tamine**

L'amplification dans *Les Contemplations*

**JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES***

**Stéphane Chaudier**

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

**Sophie Milcent-Lawson**

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 16

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES  
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)

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



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

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

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

ISBN : 979-10-231-0548-3

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

TIRÉS À PART EN PDF :

I Delale – 979-10-231-1537-6

I Parussa – 979-10-231-1538-3

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

II Knop – 979-10-231-1540-6

III Laurent – 979-10-231-1541-3

III Poulet – 979-10-231-1542-0

IV Berlan – 979-10-231-1543-7

IV Bordas – 979-10-231-1544-4

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

V Gardes Tamine – 979-10-231-1546-8

VI Chaudier – 979-10-231-1547-5

VI Milcent-Lawson – 979-10-231-1548-2

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

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

## AVANT-PROPOS

*Olivier Soutet*

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

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

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

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

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

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

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

Olivier Soutet



Victor Hugo  
*Les Contemplations*



LÉTHÉ ET L'ÈTHOS DANS *LES CONTEMPLATIONS*.  
LE SUJET LYRIQUE, OBJET D'ÉTUDE  
POUR L'ANALYSE DU DISCOURS?

Claire Fourquet-Gracieux

Répondant à l'invitation faite par Pierre Albouy en 1971<sup>1</sup>, la critique de la fin du xx<sup>e</sup> siècle a approfondi la question du sujet lyrique romantique sans toutefois accorder une place de choix à la perspective rhétorique<sup>2</sup>. Or, la poésie lyrique met en scène plusieurs instances dont la variété et surtout la complexité peuvent trouver un éclairage dans la notion d'*èthos* telle que l'a infléchi l'analyse du discours en se penchant sur le corpus écrit. L'outillage offert par l'analyse du discours donne à penser aussi plus largement le sujet lyrique, qui ne saurait se réduire à l'individualité du *moi* ou à la singularité du *je*. L'image de soi construite délibérément à des fins argumentatives se retrouve en effet non seulement dans l'embranchement, mais aussi dans les marques de la subjectivité.

Rappelons brièvement les propriétés de l'*èthos* telles que l'analyse du discours les a enrichies depuis la fin des années 1990 en renouvelant les définitions conçues par la rhétorique<sup>3</sup> : à l'articulation entre *èthos*

- 1 Pierre Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971/1-2, p. 53-64, ici p. 64.
- 2 Parmi les ouvrages qui ont approfondi la question du sujet lyrique, voir notamment Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé (dir.), « Le sujet lyrique en question », n° 8 de *Modernité*, 1996 ; Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998. José-Luis Díaz fait partie de ceux qui manient les outils de l'analyse du discours. Il utilise la notion de paratopie (« Paratopies romantiques », *CONTEXTES* [en ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2016, <http://contextes.revues.org/5786>).
- 3 Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris/Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999 ; Dominique Maingueneau, « Problèmes d'*èthos* », *Pratiques*, 113-114, juin 2002, p. 55-67 ; Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, en particulier le chapitre 18 « L'*èthos* » ; « Le recours à l'*èthos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, 8 septembre 2014, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> ; voir également Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker, « *Ethos* : pour une mise

préalable (Ruth Amossy) ou prédiscursif (Dominique Maingueneau) et *èthos* discursif dont la synthèse constitue l'*èthos* effectif s'ajoute, à l'intérieur de l'*èthos* discursif, la distinction entre l'*èthos*-dit et l'*èthos*-montré (D. Maingueneau), l'ensemble du dispositif relevant de la stratégie d'écriture. En particulier, la nuance entre *èthos*-dit et *èthos*-montré est précieuse dans l'analyse d'un texte tel que *Les Contemplations*, partagé entre le discours et le récit autodiégétique, car elle permet non seulement de suivre la complexité d'un *je* affirmé, thématisé plus que dans d'autres types de textes (*èthos*-dit), mais aussi de saisir la trace d'une image au moment même où celle-ci semble se dérober en n'utilisant plus le pronom de la première personne ou en lui accordant une place moindre : subsiste l'image reflétée par l'écriture (*èthos*-montré). Dans tous les cas, le signifié éthique comporte trois composantes, catégorielle, expérientielle et idéologique<sup>4</sup>.

À côté de poèmes des *Contemplations* où l'*èthos* discursif confirme un *èthos* prédiscursif polémique, d'autres poèmes mettent en scène une tension à l'intérieur de l'*èthos* discursif, notamment entre plusieurs *èthè*-dits<sup>5</sup>, ou entre *èthos*-montré et *èthos*-dit, tension que favorise la fragmentation inhérente au recueil. Cette tension ne saurait se réduire à l'idée englobante de construction lente et dynamique d'un *èthos* final, à la fois politique et intime, qui arrimerait *Les Contemplations* à leur époque en les présentant comme le recueil de la totalisation positiviste<sup>6</sup>. L'éclatement demeure. S'agissant de l'image de soi, la prise de distance ironique mériterait à ce titre d'être soulignée dans *Les Contemplations*. Pour ce faire, il serait profitable d'introduire un troisième terme à côté

---

au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES* [en ligne], 13| 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2016, <http://contextes.revues.org/5685>.

- 4 Par ailleurs, la perspective elle-même a également changé : là où la tradition attribuait la preuve éthique à la seule responsabilité du locuteur, l'analyse du discours fait du destinataire un élément de construction de l'image, ce que Dominique Maingueneau appelle « l'incorporation ».
- 5 C'est peu ou prou l'étude que mène Pierre Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », art. cit.
- 6 Ludmila Charles-Wurtz privilégie la dynamique cumulative, selon laquelle *Les Contemplations* ajoutent une dimension intime au sujet politique de *Châtiments* et inventent le « sujet historique », dans son article « “Je ne suis pas en train de parler d'autres choses” : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 152, 2011/2, p. 75-86, en particulier p. 80.

de l'*èthos*-dit (auto-caractérisation du locuteur) et de l'*èthos*-montré (caractérisation du locuteur à travers son discours) : celui de l'*èthos*-exhibé que l'on pourrait qualifier également de *monstré* – si l'adjectif n'était néologique – dans la mesure où il associe à la caractérisation le mouvement de monstration, d'objectivation (caractérisation du *je* narré). Le sujet devient objet, mais c'est toujours une image de soi qui est proposée, notamment dans la description ou la narration.

#### « FAIS COMME MOI » (I, 1, « À MA FILLE ») : L'EXEMPLARITÉ, INVARIANT ÉTHIQUE DES CONTEMPLATIONS

Rien d'étonnant à ce qu'un recueil défini en préface comme « [m]émoires d'une âme » contienne des poèmes très majoritairement embrayés. Parmi les rares pièces qui échappent à l'embrayage figurent les poèmes dont le fonctionnement s'apparente à celui de l'apologue – « Unité » (I, xxv), « La source tombait du rocher... » (V, iv), « Un jour le morne esprit... » (VI, vii) – ou encore ceux qui cultivent le présent de vérité générale à l'égal de « Heureux l'homme... » (I, xxiv). Bien plus, le recueil est fortement ancré dans un présent ouvert sur un passé polémique et lui-même polémique. L'*èthos* prédiscursif du recueil de 1856 emprunte en grande partie à l'*èthos* discursif de la satire napoléonienne publiée trois ans auparavant<sup>7</sup>. C'est un proscrit qui publie. Nombre des poèmes les plus célèbres des *Contemplations* portent cette dimension polémique, qu'il s'agisse de « Réponse à un acte d'accusation » (I, vii) sur le plan littéraire, de « Melancholia » (III, ii) sur le plan social ou de « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, xxvi) sur le plan métaphysique. Le livre III des *Contemplations*, centre du recueil dans la mesure où il articule la première à la seconde partie, unit également les deux publications hugoliennes par la coordination qui caractérise son titre « Les luttes et les rêves », et son deuxième poème, « Melancholia », est ainsi défini par John Andrew Drey comme un

7 Jean-Marie Gleize et Guy Rosa, « "Celui-là". Politique du sujet poétique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 24/4, 1976, p. 83-98.

morceau de l'art oratoire républicain romantique<sup>8</sup>. De la sorte, les deux recueils sont liés sur le plan énonciatif, malgré la différence qu'établit Hugo dans sa correspondance<sup>9</sup>.

En effet, l'*èthos* satirique et polémique est autant sollicité dans *Les Contemplations* – et donc confirmé – que construit par la fréquence même du régime allusif. Le cycle des poèmes écrits aux mois d'octobre et de novembre 1854 porte cette structure dialogique ouverte sur l'implicite<sup>10</sup>. Leurs débuts *in medias res* privilégient le modèle formel du dialogue et les marques d'inachèvement ; l'incomplétude y est non seulement référentielle, mais aussi communicationnelle. Ainsi, placés à l'ouverture de poèmes, l'adverbe prophrase *oui* (I, v ; I, xxvii ; II, xxvi ; V, xix), l'adverbe argumentatif *en effet* (V, viii) et les conjonctions *donc* (I, vii ; VI, viii), *car* (I, viii) présupposent une situation antérieure (d'oralité ou d'écriture) tacite. De la sorte, dans ces cas particuliers, le mécanisme de l'embrayage rattache le discours non seulement à un présent énonciatif, mais surtout à un débat passé, celui pour lequel le locuteur défend son point de vue, sa position. Cette défense tourne au profit d'un éloge de soi-même<sup>11</sup> qui sert d'argument rhétorique, c'est-

- 
- 8 John Andrew Frey, *Les Contemplations of Victor Hugo. The Ash Wednesday Liturgy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988, p. 60.
- 9 Rappelons une citation de Victor Hugo bien connue qui témoigne du lien intime qui unissait dès leur genèse *Les Châtiments* et *Les Contemplations*, diptyque qui sera ensuite démantelé : « *Les Contemplations* en conséquence se composeraient de deux volumes, premier volume : *Autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *Aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef. On pourrait vendre les deux volumes ensemble ou séparément au choix de l'acheteur » (lettre à Hetzel du 5 septembre 1852, citée par Pierre Albouy, dans Hugo, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967, p. xxviii). Le second volume a été publié en premier, sous le titre de *Châtiments*, tandis que le premier voit le jour trois ans plus tard, en prenant le nom de *Les Contemplations*. Mais la pensée en diptyque n'est pas abandonnée après la publication de *Châtiments*. Le 21 février 1854, Victor la réaffirme en même temps qu'il souligne un peu plus les différences : « Le moment sera bon pour publier un volume de vers calmes. *Les Contemplations* après *Les Châtiments*. Après l'effet rouge, l'effet bleu » (lettre citée par L. Charles-Wurtz, « "Je ne suis pas en train de parler d'autres choses" : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », art. cit., p. 76).
- 10 Voir Pierre Laforgue, introduction critique de l'édition de Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008, p. 13.
- 11 Ou *periautologia* en grec. L'article de Laurent Pernot servira de mise en perspective : « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition

à-dire qui n'est pas mû par des motifs personnels, mais qui sert de ligne argumentative politique et poétique.

Dans « Réponse à un acte d'accusation » en particulier, la valorisation de soi est poussée à son comble. Elle est introduite par la réécriture du fameux hémistiche de l'*Art poétique* de Boileau : « Enfin, Malherbe vint<sup>12</sup> ». La variation sur ce thème, « Alors, brigand, je vins » (v. 61), opère le tour de force de conserver le coefficient laudatif associé à la célèbre formule tout en en rejetant le contenu idéologique, l'héritage classique étant détourné par l'image de la marginalité. Degré supérieur de valorisation, l'*èthos*-exhibé atteint la divinisation dans la suite du poème : dans le *je* narré fusionnent l'énergie et la performativité du verbe divin tout-puissant. Parfois associée à la polysyndète dans le fragment concerné, l'anaphore de la première personne à l'attaque des vers (« Je fis souffler », v. 66 ; « Je mis un bonnet rouge », v. 67 ; « Je fis une tempête », v. 69 ; « Et je mêlai », v. 70 ; « Et je dis », v. 72 ; « Je bondis hors du cercle », v. 80 ; « Je nommai le cochon », v. 81 ; « J'ôtai du cou du chien », v. 83 ; « Je fis fraterniser », v. 86) sert l'éloge d'un sujet hyperactif. Les différentes actions ne sont pas choisies au hasard : elles synthétisent l'imagerie d'un dieu tout-puissant qui exerce son empire sur les éléments (vent et tempête) et dont le Verbe est créateur. Les verbes « m'écriais », « dis », « déclarai », « nommai » fonctionnent en effet comme autant de méronymes de cette action divine, tandis qu'est mise en scène la valeur sinon performative, du moins conative, des paroles du sujet lyrique : « Syllepse, hypallage, litote, / frémirent » (v. 73-74) ; ici, le verbe est souligné par le rejet ; ailleurs, il l'est par sa dimension métaphorique dans : « la perruque alors rugit » (v. 107). L'automystification hugolienne rappelle l'élaboration de la figure cicéronienne<sup>13</sup> à l'exception près qu'elle est peu entourée des précautions d'usage visant à excuser la laideur de l'éloge de soi-même : le sème du déplaisant est rejeté dans le passé, celui

éthique et rhétorique gréco-romaine », *Revue des études grecques*, 111/1, janvier-juin 1998, p. 101-124.

12 Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 131 dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 230.

13 Voir l'article de L. Pernot, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine », art. cit., p. 107.

du débat, il n'appartient plus à la sphère de l'énonciation. Faire l'éloge de soi n'est plus envisagé par Hugo comme déplaisant pour autrui, mais comme un geste décomplexé, exemplaire et didactique.

Pourtant, l'*èthos*-dit n'est pas si fréquent que cela. C'est notamment ce qui apparaît à la lecture des poèmes d'ouverture de chaque livre, le seuil pouvant être assimilé à l'exorde du discours rhétorique. L'exorde étant un lieu privilégié de l'*èthos* dans la tradition rhétorique, l'étude des poèmes liminaires pourrait livrer des éléments d'interprétation de l'*èthos* discursif des *Contemplations*. Or, si l'on suit la série des six poèmes liminaires, il apparaît que l'*èthos*-dit suit une trajectoire brisée : il s'estompe progressivement jusqu'au quatrième livre au profit d'un *èthos*-exibé éclaté, puis discret, voire impersonnel, avant de s'affirmer de nouveau dans le cinquième, de s'estomper dans le sixième et de revenir en force dans le poème final « À celle qui est restée en France ».

204

Le premier poème du livre I, « À ma fille », érige d'emblée un *èthos*-dit en miroir : toutes les caractérisations au féminin sont à transcrire au masculin, notamment « vis du monde éloignée » (v. 2), « Sois bonne et douce » (v. 5). Il dresse un *èthos* d'exemplarité qui est résumé par l'impératif « Fais comme moi » (v. 2). À mille lieues de la virulence du militant mû par la rupture, cette tournure sentencieuse cherche une conciliation qui différencie radicalement *Les Contemplations* des *Châtiments*. Cette opposition prend sens à la lumière de celle que dégage Francis Goyet à la suite de Quintilien lorsqu'il « assimile le *pathos* avec la tragédie et l'*èthos* avec la comédie<sup>14</sup> » : aux *Châtiments* reviennent le discours politique et le ressort du *pathos*, aux *Contemplations* le discours de l'intimité et l'*èthos* érigé en ressort dès ce premier poème. Cet *èthos* liminaire contraste avec l'*èthos* prédiscursif, mais aussi avec l'*èthos*-dit qui le relaie quelques poèmes plus tard, à savoir l'*èthos* catégoriel d'opposant politique. « Ne rien haïr, mon enfant ; tout aimer, / Ou tout plaindre »

14 Francis Goyet, « Hiérarchie de l'*èthos* et du *pathos* : Drancès dans l'*Énéide* », dans François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, 2000, p. 177-199, ici p. 191. Le cadre établi par Quintilien (*Institution oratoire*, VI, 2, 20) est assoupli par Francis Goyet, notamment en nuançant la part de comédie.



(I, 1, v. 43-44) : la figure du sage relaie et côtoie simultanément celle de l'opposant<sup>15</sup>.

Le poème liminaire du livre II, « Premier mai », contraste apparemment avec le poème « À ma fille » : l'*éthos*-dit n'est pas développé ; l'*éthos*-exhibé est varié, il est celui de l'amoureux (*je* narré, v. 5) et de l'énonciateur (*je* narrant v. 2). Cependant, l'*éthos*-montré vient réaliser l'exemplarité programmée dans « À ma fille » (I, 1) à travers l'anaphore de l'indéfini de la totalité (« Tout aime, et tout l'avoue », v. 28), d'autant plus que le dernier vers rend l'activité poétique naturelle : « Repètent un quatrain fait par les quatre vents » (v. 32). L'exemplarité morale du poème « À ma fille » est ainsi reprise et s'enrichit d'une dimension, celle de la contagion poétique.

Dans le poème d'ouverture du livre III, le personnage principal ne sert plus que de relais, de témoin sur le plan catégoriel, puisqu'il laisse la parole à un autre. Cependant, le titre « Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* » réactive deux sèmes des poèmes liminaires précédents : l'idée d'exemplarité résonne dans le jeu polysémique et celle de travail métapoétique est affirmée. Le poème qui lance le livre IV est encore plus discret en matière d'*éthos*-exhibé : il utilise la généralité de la quatrième personne et de l'impersonnel (« on », v. 11, 32 ; « nos yeux », v. 18 ; « nos âmes », v. 23) et regagne la collectivité la plus abstraite qui soit. Par ce lexique, l'*éthos*-montré est celui d'un philosophe.

Dans les deux derniers livres, le mouvement s'inverse progressivement, l'*éthos*-dit se réaffirme par intermittences. La figure personnelle, à la fois familiale et historique du « père en exil », revient au seuil du livre V et se met en scène comme modèle dans « À Aug. V. », image qui réalise l'exhortation du poème « À ma fille ». Le verbe *suivre* qui emblématise l'idée de modèle encadre d'ailleurs le poème : il marque l'attaque du troisième vers « Suis à côté de moi la voie inexorable » et se trouve mis en valeur par la syntaxe à retardement des deux derniers vers « Et suivi, dédaignant l'abîme et le péril, / Lui, la fille au tombeau, toi le père à l'exil » (v. 33-34). Cette synthèse dans l'*éthos*-dit de l'homme privé et

15 L'hypothèse élaborée par Pierre Albouy d'un « Je éclaté » trouve ici une nouvelle application.

de l'homme public cède la place à une image antithétique, désincarnée, au seuil du livre VI : récurrente à l'attaque des vers, la P1 renvoie à un *je* atemporel et anhistorique à travers la fiction spirituelle et littéraire du pont franchissant l'abîme, empruntée au *Paradis perdu* de Milton<sup>16</sup>. L'*èthos*-dit s'évanouit au profit de l'*èthos*-exhibé. L'utilisation du pronom impersonnel nous invite à faire du *je*-exhibé un représentant de l'humanité (« On apercevait Dieu comme une sombre étoile », v. 6) ; mais le quatrième vers attire également l'attention sur l'idée d'un *je* réduit à néant, vide de toute représentation, si l'on fait l'hypothèse d'une syllepse de sens sur le participe passé *perdu* : « Je me sentais perdu ». Deux directions sont alors simultanément proposées, celle du trop-plein et celle du vide. Le poème « À celle qui est restée en France », hors-livre, brise de nouveau la trajectoire par le retour à un *èthos* personnel fortement marqué, à la fois public et privé, où s'ajoute la dimension métalittéraire : l'image est celle à la fois d'un écrivain, d'un narrateur, d'un père et d'un proscrit.

Retenons de ce parcours deux idées. La première, c'est que les deux *èthè* du conciliateur métaphysique et de l'opposant politique relèvent autant l'un que l'autre de l'*èthos*-dit et de l'*èthos*-exhibé. Tous deux font l'objet d'une mise en scène et cherchent à faire tache d'huile : à travers l'impératif et la tournure généralisante de « À ma fille » pour le premier, à travers l'inscription dans des collectivités de « Réponse à un acte d'accusation » pour le deuxième (« Nous faisons basculer la balance hémistiche », v. 183 ; « Les écrivains ont mis la langue en liberté », v. 193). Ce faisant, le programme d'universalité de la préface se réalise à travers le signifié éthique de l'exemplarité, commun aux deux *èthè* antagonistes et récurrent d'un poème liminaire à l'autre. La deuxième idée, c'est l'oscillation constante, le passage non prévisible d'un *èthos* à l'autre.

16 Cette fiction court dans les chants II et X du *Paradis perdu* de Milton auxquels fait référence Pierre Albouy dans son édition critique (Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, p. 1603).

La conjonction des propriétés éthiques ne se fait pas sans heurt. La figure lyrique se construit sous le signe de la complexité, voire de la contradiction assumée.

Scandale suprême, c'est en s'accordant avec les adversaires que le poète marque son désaccord : par l'intermédiaire de la diatopie, les poèmes « André Chénier » et « Réponse à un acte d'accusation » visent ainsi à confirmer la réputation scandaleuse acquise par le poète ; la *confirmatio*, c'est-à-dire la formulation de l'argument, ne fait alors plus qu'avec la *refutatio*. Ce jeu avec la *dispositio* rhétorique se retrouve dans l'élaboration de l'image éthique, car l'*èthos* expérientiel prend ainsi son autonomie vis-à-vis de l'*èthos* catégoriel d'opposant. Si la rupture annoncée dans « Réponse à un acte d'accusation » se fait par la reprise décalée d'un modèle, c'est qu'elle utilise l'ironie comme mode d'action. Et en effet, l'ironie sert de ressort à la dynamique interne à de nombreux poèmes<sup>17</sup> et se retrouve également sur le plan structurel.

Nous touchons ici au cœur de mon propos. Si Victor Hugo se plaît à associer par leurs sonorités finales « l'athos, l'ithos et le pathos » (« Réponse à un acte d'accusation », I, VII, v. 124) selon un jeu de mots qui signale un auteur ne se prenant pas au sérieux, qu'il me soit permis de rapprocher l'*èthos* et *Léthé*, non pour faire un jeu de mots qui serait cette fois-ci douteux sous ma plume, mais pour résumer l'idée que je souhaite développer : *Léthé* renvoie à la fois au fleuve mythologique de l'oubli, et à *èthè*, pluriel grec d'*èthos*. En d'autres termes, à travers la variété, voire l'éclatement des *èthè* discursifs, l'oubli le dispute à la mémoire. Certes, nous retrouvons alors le principe même de la fiction poétique telle qu'elle se met en place dans un texte autobiographique où l'invention pallie les manques et les faiblesses de la mémoire. Mais cette rivalité entre oubli et mémoire introduit aussi le principe de l'instabilité caractéristique de l'ironie des *Contemplations*.

17 Voir tous les effets de chute, en particulier celui du poème xxvii du livre II. Le renversement axiologique que connaît le souvenir embarrasse l'entreprise de rationalisation que lance Pierre Albouy dans « Hugo, ou le Je éclaté », art. cit., p. 62.

Loin de la poétique harmonieuse des quatre recueils hugoliens de 1831 à 1840<sup>18</sup>, *Les Contemplations* marquent une rupture lyrique, Pierre Albouy l'a montré<sup>19</sup>. Mais sur le plan proprement technique de la versification et du lexique, la provocation revendiquée dans « Réponse à un acte d'accusation » n'est pas programmatique, c'est-à-dire qu'elle ne prend pas corps dans les différents poèmes des *Contemplations*, notamment afin de garder pour soi l'écoute populaire, selon l'hypothèse développée par Michèle Aquien<sup>20</sup>. Même si elle est assouplie par des effets de discordance interne (enjambement entre substantif et adjectif, entre auxiliaire et participe passé, entre deux éléments d'une négation) et par la pratique du vers brisé, la césure de l'alexandrin continue d'être exploitée pour ses ressources expressives et dramatiques, tant dans les clausules que dans les passages d'action<sup>21</sup>. Sur le plan de l'exécution poétique, la rupture reste de l'ordre de l'effet d'annonce. En d'autres termes, l'*èthos*-dit ne coïncide pas avec l'*èthos*-montré. Cette idée d'une provocation annoncée plutôt qu'effectuée, nous souhaitons la reprendre à la lumière des outils offerts par l'analyse du discours, et la mettre au compte de l'ironie, ajoutant ainsi une dimension rhétorique à l'axe de l'autodérision établi par Matthieu Liouville<sup>22</sup>.

L'*èthos*-exhibé du *je* narré se révèle bien peu exemplaire dans le cinquième livre « En marche ». L'on s'éloigne en effet de la figure quasi divine dessinée dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » du premier livre. Le poème « Les malheureux » en particulier dévalorise la *persona* lyrique. L'*èthos* expérientiel cultivant le *pathos*, issu de l'*èthos* prédiscursif d'opposant, est dévalorisé au profit d'une autre image d'exemplarité. L'idée d'un éclatement lyrique prend ici toute sa force.

18 *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les ombres* (1840).

19 *Ibid.*, p. 54.

20 Michèle Aquien, « Victor Hugo et l'architecture du vers », *L'Information grammaticale*, 93, mars 2002, p. 33-38.

21 Voir l'article de Michèle Aquien, dont nous résumons la première partie.

22 Matthieu Liouville, « L'œuvre poétique de l'autodérision », dans Ludmila Charles-Wurtz (dir.), *Victor Hugo 6. L'Écriture poétique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 123-144. La pratique de l'autodérision est courante chez les romantiques et se développe dans les recueils lyriques de Hugo parallèlement à une poétique du petit.

L'*éthos*-dit est contesté par l'*éthos*-exhibé, pour servir de marchepied à un autre modèle, à la faveur d'un transfert de l'exemplarité.

Dédié aux enfants du poète, le poème « Les malheureux » (V, xxvi), qui clôt le livre, donne en son exorde l'image d'un patriarche capable de dispenser des leçons de vie, ce que confirme la structure déductive du poème. *Éthos*-dit et *éthos*-montré coïncident. À l'échelle des *Contemplations* d'ailleurs, lorsque le poète se présente comme un chef de famille voire comme un grand-père, cette figuration est positive, exemplaire. En particulier, elle trouve une caution dans l'intertexte biblique, lorsque la citation évangélique « Laissez venir à moi les petits enfants<sup>23</sup> » est quasiment reprise mot pour mot dans « La vie aux champs » (I, vi), poème qui précède « Réponse à un acte d'accusation » : « Tous les petits enfants viennent autour de moi » (v. 17). La pluralité converge autour du singulier. Ce cliché du bonheur selon lequel des petits « grimpent sur mes genoux » se retrouve dans la quatrième section à travers la même image : « Mes quatre enfants groupés sur mes genoux » (« Elle avait pris ce pli... », IV, v, v. 20). En clôture du livre V, le poème « Les malheureux » est à son tour placé sous le signe du souvenir à valeur argumentative : « Je me souviens qu'un jour » (v. 3). L'*éthos* est celui du patriarche qui raconte pour donner une leçon et qui exerce la fonction du *conciliare*. Mais dans « Les malheureux », l'anecdote aux couleurs autobiographiques ne vient pas mythifier la figure lyrique, comme l'indiquent les variations de l'*éthos*-exhibé.

Certes, la grille de lecture mythologique est utilisée puisque la marche prend cette fois-ci la forme d'une catabase, d'une descente aux enfers. Mais loin d'ériger le *je* lyrique en héros à la manière d'Énée, la descente vient valoriser un autre modèle au point que le *je* lyrique est mis à distance, dissocié de l'exemple à suivre. Examinons tour à tour ces différents éléments.

Le cadre spatial du récit liminaire de « Les malheureux » s'inscrit dans le *topos* du *locus horribilis* dont le modèle est l'enfer de l'imaginaire judéo-chrétien. Il contraste ainsi avec le *locus amoenus* du poème de

23 Matthieu, XIX, 14 ; Luc, XIX, 16 ; Marc, X, 14.

clôture du premier livre, « Halte en marchant »<sup>24</sup>, ce qui témoigne, soit dit en passant, de l'attention prêtée aux phénomènes de structuration dans *Les Contemplations*, car le poème « Les malheureux » joue à son tour le rôle de clausule, cette fois-ci pour le livre V. L'hostilité de la nature se conjugue à la pauvreté humaine : « ravins » (v. 20), « ronce » (v. 5), « crevasses » (v. 10), « vent » (v. 23) construisent le *locus horribilis*, tandis que la caractérisation active l'isotopie de la pauvreté : « chétif et misérable » (v. 14), « noir » (v. 3), « tremblant, triste, humble » (v. 12) ; la métonymie du singulier pour le pluriel « le chaume » (v. 16) et de la partie pour le tout s'inscrit dans cette représentation du dénûment. Le *topos* descriptif est présenté de manière hyperbolique à travers le binôme synonymique « chétif et misérable » (v. 14) et à travers les tournures proches du pléonasme telles que le « ravin creux » (v. 20), mouvement hyperbolique dont participent les références au merveilleux et au religieux. En effet, la nature et plus largement le décor s'animent sous l'effet du « doigt » de l'arbre, évoqué à travers une comparaison modalisée (« sembla se faire un doigt », v. 22), sous l'effet de la volonté présupposée par le complément de verbe à valeur de destination « m'en ouvrit la porte » (v. 23), et sous l'effet de l'apparente hypallage « logis tremblant, triste, humble » (v. 12), autant d'éléments qui rappellent l'univers merveilleux du conte, lui-même campé par la connotation du « logis » (v. 12) et de « la mesure » (v. 20) ainsi que par la simplicité avec laquelle sont caractérisés les personnages : anonymat du « muletier » (v. 16) et du « vieillard » (v. 25), sélection d'un trait récurrent à travers la figure dérivative et l'anaphore fidèle « cet homme [...] l'homme » (v. 18-19) et « un vieux [...]. Ce vieillard [...] le vieux [...] » (v. 24-29). Les allitérations en [v] contribuent à l'animation sur le plan sonore en prolongeant le souffle du vent : « Le vent m'en ouvrit la porte ; et j'y trouyai / Un vieux, vêtü de bure, assis sur un payé » (v. 23-24). L'intertexte biblique se mêle à celui de la mythologie avec la mention de symboles très connus, placés à des positions stratégiques du vers. Est évoquée à la rime la « pomme » (v. 29) qui renvoie au jardin d'Éden,

24 Les comparaisons sont faciles à établir : souffle du vent, chaume dans les bois, allusion à un vieil homme.

tandis que sont niés deux objets familiers de l'au-delà : en position de rejet, la « clef » (v. 28) du royaume divin, associée dans l'imagerie populaire à saint Pierre, et le « chien » (v. 27) du royaume d'Hadès, à la rime avec « rien ». La relation entre les deux personnages fait quant à elle écho à un lien spirituel de « fils » (v. 38) à « bon père » (v. 37).

Dans ce cadre saturé par l'intertexte des récits d'origine, le narrateur, aussi autodiégétique soit-il, finit par se désolidariser du jeune personnage principal du récit et reporte son éloge sur le personnage du vieillard, nouveau Nestor.

Pour asseoir cette rupture très discrète entre le *je* narré et le *je* narrant, il convient de s'attarder sur la caractérisation du *je* narré. Le personnage principal entre en discussion avec deux hommes, un muletier et un vieillard qui sont marqués de polarités opposées. Après tout, quel rôle joue le muletier dans ce récit ? Sur le plan diégétique, il informe le personnage principal en lui apportant une réponse lapidaire : « Un malheureux » (v. 19). Mais cette information apparaît vite erronée, elle relève du stéréotype, de l'information hâtive, puisqu'elle est démentie par le vieillard lui-même qui lui fait écho par la phrase suivante : « je suis heureux » (v. 55), mise en valeur par la présentation en vers brisé. Le muletier exerce aussi un rôle symbolique, il rappelle au lecteur que le cadre spatial est hostile, puisque la mule fait partie de ces animaux qui peuvent emprunter des voies étroites. Mais surtout, il incarne le chant et, ce faisant, sert à dévaloriser ce dernier<sup>25</sup>. À l'opposé, le vieillard est décrit de manière élogieuse. L'intertexte le rattache même à la tradition religieuse populaire avec l'allusion biblique à la pomme et à la clef, mais aussi avec la symbolique de la « bure » (v. 24), métonymique du moine. Les discours rapportés achèvent d'opposer le vieillard au muletier. La diction du vieillard qui parle « doucement » (v. 38) contraste avec le

25 En effet, le muletier se caractérise par trois actions réunies dans le même hémistiche : « passa, chantant, fouettant » (v. 17). L'homéoptote entre les deux participes présents rapproche le chant et la maltraitance des animaux. Cependant, le chant est mentionné deux fois au cours de ce bref épisode : « passa, chantant, fouettant » (v. 17) et « L'homme, tout en chantant, me dit » (v. 19). La forme intemporelle du participe présent et la récurrence du verbe rendent le chant consubstantiel à ce personnage et déprécient par conséquent cette activité symbolique de la poésie en la liant à un homme caractérisé par le préjugé et par la violence physique.

chant du muletier ; sur le plan formel, à la brièveté du muletier s'oppose le flot verbal du vieillard. En d'autres termes, le premier personnage incarne le stéréotype, le deuxième le paradoxe.

Entre ces deux pôles, quelle est la position du *je*? L'image du *je* narré vient mettre en valeur le vieillard en lui servant de contre-modèle. Certes, au début de la séquence narrative, plusieurs éléments dessinent une figure éthique héroïque, voire épique. Mais par la suite, le locuteur prend ses distances avec le personnage, au cours de la rencontre entre le *je* narré et le malheureux. Cela se remarque dans les différents choix de discours rapporté. Pour transcrire les paroles du personnage principal, le narrateur passe du discours narrativisé qui résume de manière didactique la scène qui suit (« je me mis à plaindre ce pauvre homme », v. 30) au discours indirect libre qui utilise les modalités du discours telles que l'interrogation et l'exclamation tout en préférant la troisième personne à la cinquième (de « Comment pouvait-il vivre ainsi? » jusqu'à « et dans ce coin étroit », v. 31-35) avant de passer dans un troisième temps au discours direct dans les deux vers qui commencent par : « Vous devez être mal » (v. 36-37). Dans cette variation du discours narrativisé au discours indirect libre (DIL), puis au discours direct, le choix du discours indirect libre surprend<sup>26</sup>. Il semble que le locuteur condamne ainsi l'indiscrétion du *je* lyrique (*èthos* expérientiel) qui ne se contente pas de plaindre le vieillard, mais formule sa plainte à haute voix. Le DIL signale que cette plainte devrait rester silencieuse, intériorisée<sup>27</sup>. Il joue alors à la fois le rôle d'une proposition, celle de la retenue, et le rôle d'une condamnation, à travers l'intégration des paroles du personnage à la voix du narrateur. Le signe de cette condamnation se trouve dans le contraste creusé entre les deux discours : celui du *je* lyrique est tout en exclamations et en style coupé à travers les phrases atypiques – phrases averbales, constructions clivées – qui ne sont pas sans rappeler le style lapidaire du muletier,

212

26 Il est interprété comme élément de dramatisation de « la parole du pauvre devenu sujet » par Ludmila Charles-Wurtz (Hugo, *Les Contemplations*, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002, p. 381, note 1).

27 Florence Naugrette, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" (*Les Contemplations*) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, 2012/4, p. 949-954, ici p. 953. Florence Naugrette indique combien le passage entre la parole intérieure et la parole prononcée intéressait Victor Hugo.



dont la réponse avait été averbale : « Un malheureux ». Celui du vieillard cultive l'affirmation et recourt à des phrases construites dans lesquelles le rythme binaire ou ternaire accompagne un équilibre de la pensée, de même que l'alternance entre phrases courtes (« Je n'ai point fait de mal », v. 45 ; « Je suis heureux », v. 56) et phrases longues. Valorisé en héros dans le premier *èthos*-exhibé, le *je* narré devient discrètement un contre-modèle, exemple que l'on pourrait être tenté de suivre mais qui est dévalorisé, tandis que le rôle de l'anti-modèle, pleinement dévalorisé, est réservé au muletier. Deux figures se trouvent valorisées et partagent les qualités de la sagesse et de l'expérience : celle du personnage-vieillard rejoint celle du *je* narrant dont l'*èthos*-dit est patriarcal.

La dévalorisation de l'*èthos*-exhibé tient donc à un détail dans le poème « Les malheureux », à côté duquel passerait le lecteur qui ne prêterait pas attention à la comparaison entre les prises de parole ou aux nuances de discours rapportés. Elle n'est pas toujours aussi discrète et s'exerce de manière plus forte dans « Apparition » (V, xviii). On peut même se demander si la dévalorisation de l'*èthos* ne sourd pas dans tout le recueil, dans la mesure où elle mine l'*èthos*-dit le plus valorisé, celui du révolutionnaire poétique porté par « Réponse à un acte d'accusation ».

Dans « Apparition », *je* discute de nouveau avec un personnage, mais cette fois-ci la figure lyrique est moins complexe que dans « Les malheureux ». L'*èthos*-dit est absent, tandis que l'*èthos*-exhibé est caractérisé par le ridicule. En effet, d'une part, le comportement et la gestuelle sont ceux d'un anti-héros : « j'eus peur » (v. 6), « tremblant et lui tendant les bras » (v. 7). D'autre part, la logique du *je* lyrique est mise à rude épreuve à deux reprises. Tout d'abord, le lien de causalité n'est pas évident dans le commentaire qui relève du point de vue raconté : « j'eus peur, car je vis que c'était une femme ». Du moins, la logique est très elliptique, car pour être comprise, la causalité convoque un présupposé qui n'est pas énoncé, celui de l'asexualité des anges, de sorte que la peur naît de l'ébranlement d'un préjugé concernant l'identité de l'interlocuteur. Femme ou homme, peu importe, en fait, ce qui fait peur, c'est le caractère sexué de l'apparition ; mais ce n'est pas ce que précise le narrateur, qui sélectionne l'hyponyme *femme* au lieu d'utiliser un hyperonyme tel que *être sexué*. La mise en avant du caractère généré

de l'ange va au-delà de la métonymie de la mort selon nous ; elle joue sur le présupposé populaire de la caractérisation de l'ange. La logique adoptée est d'autant plus mise à distance que le *je* lyrique interprète de manière littérale l'énoncé euphémisant et mortifère de l'ange : « Je viens prendre ton âme » (v. 5). De nouveau, le personnage ne comprend pas l'allégorie de la mort et en reste à une lecture naïve, cette fois-ci d'un élément lexical. Le décalage entre le sens figuré véhiculé par l'ange et le sens propre du verbe *prendre* retenu par le *je* lyrique est rendu par la versification : du côté de l'ange, l'expression est présentée de manière solidaire dans le second hémistiche de l'alexandrin : « Lui dis-je. Il répondit : // – Je viens prendre ton âme ». En revanche, dans le discours direct du *je* lyrique, la césure sépare le verbe de son complément pour lui rendre son sème concret : « S'éteignait... – Si tu prends // mon âme, m'écriai-je ». L'isotopie du concret confirme cette acception concrète, avec les termes *emporteras*, *où* et *lieu* : « Où l'emporteras-tu ? Montre-moi dans quel lieu ». Non seulement le dialogue repose sur un quiproquo, mais le *je* lyrique échoue surtout à trouver la réponse malgré l'interrogation double, contraignante, qu'il impose : « Es-tu la mort, lui dis-je, ou bien es-tu la vie ? » (v. 13). En effet, une troisième solution est adoptée dans la formule prédicative : « Et l'ange devint noir, et dit : Je suis l'amour » (v. 15). En fait, ce qui est implicitement reproché au *je* lyrique, dans cet *èthos* mis en scène, c'est de parler à tort et à travers. Il lui est également reproché, au terme de la comparaison avec l'ange, de parler d'abondance. En effet, là où le flux verbal du *je* lyrique exploite tout l'alexandrin, voire le déborde à deux reprises par l'enjambement externe, l'ange se contente d'un hémistiche puis de quatre syllabes. Face à la débauche de paroles, l'ange est laconique. Comme dans la première partie des « Malheureux », la figure exemplaire privilégie la modalité assertive qui fait d'elle l'incarnation de la sagesse, à la différence de la figure lyrique tout en exclamations et en interrogations. Le poème sert alors d'illustration au pouvoir de l'ange résumé au vers 3 : « Et faisait taire au loin la mer pleine de bruit ». Mais le silence n'est pas la conséquence de l'exil vécu par le poète, il n'advient que parce qu'il est remplacé par la contemplation avec la figure dérivative qui encadre le poème de dix-huit vers : « je vis » (v. 1), « je voyais » (v. 17).

Cette distance ironique, nous la retrouvons également dans l'autodérision qui mine l'éthos-dit héroïque construit dans « Réponse à un acte d'accusation » et qui repose sur le décalage entre l'éthos-dit et exhibé d'un côté, et l'éthos-montré de l'autre. La divinisation est en effet minée par l'argumentation qui repose sur l'excès et le dérisoire<sup>28</sup>.

Par conséquent, aux côtés de l'éthos-dit qui affirme une identité, et de l'éthos-montré que le lecteur décèle dans la discursivité, *Les Contemplations* œuvre autobiographique, exploite un éthos-exhibé, le met en scène, le re-présente à travers le souvenir par exemple. Si pour certains critiques, *Les Contemplations* marquent le passage d'une conception dualiste du sujet à une conception moniste<sup>29</sup>, il semble que l'unité trouvée reste précaire à la lumière de l'analyse de l'éthos, car l'oubli le dispute à la mémoire dans *Les Contemplations*. Dans l'écho qui est fait à *Châtiments*, dans le travail de remémoration du passé, l'oubli ne semble pas appartenir aux « [m]émoires d'une âme » exilée et englobante, incarnée à la fois dans un *je* et dans un *on*. Aussi l'oubli est-il rejeté avec vigueur, requalifié de « lâcheté » dans « Dolorosæ » (V, XII, v. 15). L'éthos prédiscursif est ainsi souvent sollicité. Rappelons cependant, à la suite de Pierre Albouy, que la pièce finale du livre II se clôt étrangement par le conseil d'oublier : « L'oubli ! l'oubli ! c'est l'onde où tout se noie : / C'est la mer sombre où l'on jette sa joie » (v. 65-66). Cette injonction place alors le livre III sous le signe de l'oubli, de la rupture avec la poésie personnelle. Et il s'avère en effet que ce livre, « Les luttes et les rêves », constitue le point de départ d'une trajectoire qui s'achemine vers les « livres de la mort et de l'exil », à savoir les livres IV et V où le « poète est devenu fantôme »<sup>30</sup>. Mais par un retournement final, hors-livre, « À celle qui est restée en France » se veut un poème de clôture très personnel, qui prolonge les livres du père en deuil (III) et de l'exil (IV), tout en réécrivant certains poèmes tels que « Demain, dès l'aube... » (IV, XIV).

28 Nous renvoyons le lecteur à l'article de M. Liouville, « L'œuvre poétique de l'autodérision », art. cit., p. 140.

29 Voir L. Charles-Wurtz, « "Je ne suis pas en train de parler d'autres choses" : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », art. cit., p. 81.

30 P. Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », art. cit., p. 63.

L'injonction d'oublier a ainsi été elle-même oubliée, la mémoire revient. Par conséquent, à l'échelle des *Contemplations*, l'instabilité domine plus que l'unité: oubli et mémoire se relaient sans cesse, mais aussi rupture et synthèse, posture personnelle et impersonnelle, ordre livresque et faux ordre chronologique, dans une oscillation incessante. « À celle qui est restée en France » est ainsi davantage un poème de dédicace qu'un poème de clôture. Cette écriture fondamentalement inquiète cultive l'autodérision et plus encore, l'ironie, qui se manifeste à l'échelle du recueil par le contraste renouvelé entre les *èthè*, mais aussi à l'intérieur d'un même poème par la distorsion entre l'*èthos*-montré et l'*èthos*-exhibé, entre l'*èthos*-dit et l'*èthos*-montré, voire entre plusieurs *èthè*-exhibés. *Èthos*-dit et *èthos*-exhibé font l'objet d'un jugement, implicite ou non, tandis que l'*èthos*-montré se présente comme une réalité présente et vivante, qui est image-action plus encore qu'image, car il n'a pas encore été figé, fossilisé, par l'acte de jugement. Exigeante, l'idée d'exemplarité qui domine met alors en avant d'autres figures que celles du poète, en particulier celle du vieux des « Malheureux » dont la manière de parler est érigée en modèle, ou encore celle de la mère en deuil, figure à laquelle s'identifie le poète à partir du livre III selon Ludmila Charles-Wurtz<sup>31</sup>. En mettant en avant d'autres images d'énonciateurs, en s'inspirant notamment de leurs manières de parler<sup>32</sup>, le poète se met au second plan, s'oublie pour mieux chasser ses vieux démons, tracer sa propre voie, trouver son propre style.

31 L. Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 569-602.

32 Le poème « Paroles dans l'ombre » réécrit une lettre écrite par Juliette Drouet : voir F. Naugrette, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" », art. cit.

## BIBLIOGRAPHIE

### CHRISTINE DE PIZAN

#### Édition de référence

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

#### Autres textes de Christine de Pizan

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

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

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

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

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

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

#### Autres textes du Moyen Âge

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

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

FROISSART, Jean, *L'Espinette amoureuse*, éd. A. Fourrier, Paris, Klincksieck, 2<sup>e</sup> éd. revue, 1972.

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

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

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

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

### Études critiques

282

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

#### MICHEL DE MONTAIGNE

##### Édition de référence

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

##### Autre édition citée

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

##### Sources primaires et autres textes

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

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

### Études critiques

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

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

## MOLIÈRE

### Édition de référence

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

### Autres textes de Molière

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

### Autre texte du XVII<sup>e</sup> siècle

288

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

### Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## DENIS DIDEROT

### Édition de référence

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

### Autres textes de Diderot

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

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

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

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

### Autres textes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

*Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> éd., par Charles-Pinot-Duclos, Paris, Vve Brunet, 1762, 2 vol.

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

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

### Études critiques

- ASSOUN, Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, 15, « Répétition et variation », 1985, p. 75-87.
- AUCLIN, Antoine et Anne GROBET, « Polyphonie et prosodie : contraintes et rendement de l'approche modulaire du discours », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 77-104.
- 292
- BENOÎT, Éric, « Sas (la parole en exil) », *Modernités*, 15, 2001, p. 23-40.
- BORDAS, Éric, « Les idiotismes du ressassement. La juxtaposition asyndétique des GN et des GP dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Rythme et diction », *L'Information grammaticale*, 151, à paraître.
- BORDAS, Éric (dir.), « Rythme de la prose », *SEMEN, revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 16, 2003.
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900* [1905-1943], Paris, Armand Colin, 1966-1972.
- CHAOUACHI, Slaheddine et Alain MONTANDON (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994.
- CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues, « Dialogisme, polyphonie, diaphonie : approche interactive et multimodale », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 49-75.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses* [1998], Paris, Armand Colin, 2005.
- DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, 2001.
- DUCHET, Michèle et Michel LAUNAY (dir.), *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*, Paris, Nizet, 1967.



- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.
- FLØTTUM, Kjersti, Kerstin JONASSON et Coco NORÉN, *On: pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2007.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max-Niemeyer, 1985.
- GAHA, Kamel, *L'Énonciation romanesque chez Diderot*, Tunis, Publication de la Faculté des Lettres de la Manouba/Sahar, 1994.
- , « Répétition et nomination jubilatoire », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 15-30.
- GARDES TAMINE, Joëlle, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- GARNIER, Marcel et Valéry DELAMARE, *Dictionnaire des termes techniques de médecine [1900]*, Paris, Maloine, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- GOSSELIN, Laurent *et al.*, *Aspects de l'itération. L'expression de la répétition en français : analyse linguistique et formalisation*, Bern, Peter Lang, 2013.
- GUARDIA, Jean de, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, 132, novembre 2002, p. 489-505.
- HAASE, Alfons, *Syntaxe française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 7<sup>e</sup> éd., nouvelle éd., trad. et remaniée, München/Paris, Max Hueber/Delagrave, 1969.
- HARTMANN, Pierre, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, Corti, 2003.
- IBRAHIM, Anne, « Le matérialisme de Diderot : formes et forces dans l'ordre des vivants », dans A. Ibrahim (dir.), *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 1999, p. 87-102.
- LEBORNE, Érik, « Le dialogisme dans *Le Neveu de Rameau* », dans G. Stenger (dir.), *Diderot et Rousseau. Littérature, science et philosophie*, Haute-Goulaine, Opéra éditions, 2014, p. 67-84.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme [1982]*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- , « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, février 1994, p. 102-111.

- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris, PUF, 1998.
- PERRIN, Laurent (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006.
- PROUST, Jacques, « La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90/4, 1978, p. 369-87.
- ROSIER, Laurence, « Polyphonie: les “dessous” d'une métaphore », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 189-211.
- SAINT-GÉRARD, Jacques-Philippe, « “Genève-Paris 8h45 du soir” ou la linguistique saussurienne de la répétition », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 95-108.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot & Rivages, 2016.
- SEGUIN, Jean-Pierre, *La Langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1972.
- , *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.
- STAROBINSKI, Jean, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, 89/2, avril-juin 1984, p. 182-196 ; repris dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 224-243.

## VICTOR HUGO

### Édition de référence

*Les Contemplations*, éd. L. Charles-WURTZ, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002.

### Autres éditions

*Les Contemplations*, dans *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967.

*Les Contemplations*, éd. P. Laforgue, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.

## Autres textes de Hugo

*Proses philosophiques de 1860-1865*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par J. Seebacher, *Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

## Autres textes des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

BAUDELAIRE, Charles, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, repris dans Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. L. Charles-Wurtz, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

## Études critiques

ALBOUY, Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971/1-2, p. 53-64.

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*, Paris/Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AQUIEN, Michèle, « Victor Hugo et l'architecture du vers », *L'Information grammaticale*, 93, mars 2002, p. 33-38.

CHARLES-WURTZ, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.

–, « “Je ne suis pas en train de parler d'autres choses” : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », *Romantisme*, 152, 2011/2, p. 75-86.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995

DHONDT, Reindert et Beatrijs VANACKER, « *Ethos*: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES*, [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://contextes.revues.org/5685>.

DIAZ, José-Luis, « Paratopies romantiques », *CONTEXTES* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://contextes.revues.org/5786>.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 372.

FREY, John Andrew, *Les Contemplations of Victor Hugo. The Ash Wednesday Liturgy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988.

GARDES TAMINE, Joëlle, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, 54, juin 1979, p. 65-81.

- , « Le vers de *La Légende des siècles* », dans A. Guyaux et B. Marchal (dir.), *Victor Hugo, La Légende des siècles. Première série*, Paris, PUPS, 2002, p. 101-119.
- , *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.
- , *La Stylistique* [1992], Paris, Armand Colin, 2010.
- , *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- GARDES TAMINE, Joëlle et Marie-Antoinette PELLIZZA, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998.
- GAUDON, Jean, *Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969.
- GLEIZES, Jean-Marie et Guy ROSA, « "Celui-là". Politique du sujet lyrique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 24/4, 1976, p. 83-98.
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 1996.
- GOYET, Francis, « Hiérarchies de l'èthos et du pathos : Drancès dans l'*Énéide* », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, 2000, p. 177-199.
- HUGUET, Edmond, *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1905.
- LILOUVILLE Matthieu, « L'œuvre poétique de l'autodérision », dans L. Charles-Wurtz (dir.), *Victor Hugo 6. L'Écriture poétique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 123-144.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, t. I, 1949.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'èthos », *Pratiques*, 113-114, juin 2002, p. 55-67.
- , *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- , « Le recours à l'èthos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, 8 septembre 2014, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie IV. Écrire Hugo 1*, Paris, Gallimard, 1977.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie* [1982], t. I, *Vers et figures*, Paris, PUF, 1992.
- NAUGRETTE, Florence, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" (*Les Contemplations*) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, 2012/4, p. 949-954.

PERNOT, Laurent, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine », *Revue des études grecques*, 111/1, janvier-juin 1998, p. 101-124.

RABATÉ, Dominique, Joëlle de SERMET et Yves VADÉ (dir.), « Le sujet lyrique en question », n° 8 de *Modernités*, 1996.

## JEAN GIONO

### Édition de référence

*Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

### Autres textes de Giono

« Carnet de travail des *Âmes fortes* », texte établi par C. Morzewski, *Revue Giono*, 9, 2016, p. 64-137.

*Œuvres romanesques complètes*, éd. R. Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983, 6 vol.

*Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

### Études critiques

ADAM, Jean-Michel, « *Si* hypothétique et l'imparfait : une approche linguistique de la fictionalité », dans *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, p. 55-96.

–, « Grammaire de l'autofiction : une lecture de *Remise de peine* de Patrick Modiano », dans *Le Style dans la langue : une reconception de la linguistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, p. 185-211.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1993.

BEAUZÉE, Nicolas, « Subjonctif », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Pellet, 1778, t. 31.

BERTHONNEAU, Anne-Marie, et KLEIBER Georges, « Sur l'imparfait contrefactuel », *Travaux de linguistique*, 53, 2006/2, p. 7-65.

BONHOMME, Marc, *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1998.

–, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

- BRES, Jacques, « Encore un peu, et l'imparfait était un mode... L'imparfait et la valeur modale de *contrefactualité* », *Cahiers de praxématique*, 46, 2006, p. 149-176.
- , *L'Imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- CHAUDIER, Stéphane, « La comparaison a ses raisons : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative », dans B. Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar*, Rennes, PUR, 2014, p. 67-80.
- CLÉRICO, Geneviève, « Rhétorique et syntaxe. Une figure chimérique : l'énullage », *Histoire. Épistémologie. Langage*, 1/2, 1979, p. 3-25.
- DAMOURETTE, Jacques et Édouard PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire française*, Paris, d'Arthey, t. V, *Verbes (fin), auxiliaires, temps, modes, voix*, 1911-1936.
- DENIS, Delphine et Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- DÉTRIE, Catherine, « L'énullage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 89-104.
- DUBOIS, Jean (dir.), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Armand Colin, coll. « I28 », 2005.
- FUCHS, Catherine, *La Comparaison et son expression en français* Paris, Ophrys, 2014.
- GARDES TAMINE, Joëlle, « La parole rapportée dans *Les Grands Chemins* », *Roman 20-50*, n° spécial, « Les styles de Giono », dir. C. Morzewski, 1990, p. 11-21.
- HENRY, Albert, « L'imparfait est-il un temps ? », dans *Mélanges de linguistique française offerts à M. Charles Bruneau*, Genève, Droz, 1954, p. 11-17.
- JAUBERT, Anna, « Le déploiement littéraire du temps verbal », dans C. Vetter (dir.), *Le Temps. De la phrase au texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 193-205.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

- , *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd., 1997.
- LE GOFFIC, Pierre, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans P. Le Goffic (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre de Publications de l'université de Caen, 1986, p. 55-69.
- , « La double incomplétude de l'imparfait », *Modèles linguistiques*, 16/1, 1995, p. 133-148.
- MARTIN, Robert, *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Lièges/Bruxelles, Mardaga, 1987.
- , *Pour un logique du sens*, Paris, PUF, 2<sup>e</sup> éd. revue, 1992.
- MILCENT-LAWSON, Sophie, « Conteur », dans J.-Y. Laurichesse et M. Sacotte (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 236-238.
- , « *Les Âmes fortes* de Jean Giono », dans J.-M. Gouvard (dir.), *Agrégation de Lettres 2017*, Paris, Ellipses, 2016, p. 363-469.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- MONNERET, Philippe, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004.
- MONVILLE-BURSTON, Monique et BURSTON, Jack, « Retour à *Remise de peine* : l'imparfait, un toncal à faible marquage », *Cahiers Chronos*, 14, 2005, p. 135-165.
- RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert Lucas, 2008, 2 vol.
- , « Figures et point de vue en confrontation », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 21-36.
- RIEGEL Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005.
- VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- WAGNER Robert-Léon et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, 3<sup>e</sup> éd., 2003.





## RÉSUMÉS

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

Sarah DELALE (Université Paris-Sorbonne – EA 4349)

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

*Le Livre du Duc des vrais amants* témoigne du goût des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles pour l'amour courtois, en tant que jeu de théâtralisation et répertoire de personnages topiques. Par glissements linguistiques, la courtoisie remodèle les contours du réel, lui substitue une réalité seconde au service de l'argumentation amoureuse. La personnification est un des procédés qui permettent ce travail de modélisation et de théâtralisation du monde. Dans une perspective de déconstruction et de moralisation du discours courtois, *Le Livre du Duc* réutilise la topique littéraire, mais met en tension ce pôle littérisé et symbolique avec un pôle réaliste et mimétique, proche du quotidien. Le traitement des personnifications, dans la narration, le discours des personnages et les pièces lyriques, est représentatif de cette tension stylistique. En confrontant pour une même notion des occurrences abstraites et personnifiées, Christine de Pizan donne à voir dans son processus d'élaboration la théâtralisation courtoise de l'amour.

Gabriella PARUSSA (Université Sorbonne nouvelle – Clesthia)

« La langue de Christine de Pizan : usages et contraintes génériques »

Cet article propose une analyse linguistique du *Livre du Duc des vrais amants* dans le but de contribuer à l'étude de la langue de l'auteure ainsi que, plus largement, aux descriptions du moyen français. Étant donné l'étendue assez réduite du corpus, l'analyse linguistique porte surtout sur la relation entre les contraintes linguistiques (la grammaire

implicite du français écrit au début du xv<sup>e</sup> siècle) et les contraintes liées à la versification (rime et nombre de syllabes) et au genre textuel : *Le Livre du Duc* associe un dittié en vers heptasyllabiques, des lettres en prose, ainsi que d'autres formes poétiques. Les différents aspects de la langue du texte analysés ici, à savoir les graphies – éventuellement dans leur rapport avec la phonie –, la morpho-syntaxe et le lexique ont permis de faire ressortir ce qui est propre au moyen français et ce qui constitue, par contre, l'originalité de Christine de Pizan. Cette contribution permet ainsi d'aborder la question du style christinien et de montrer que langue et style ne s'opposent pas, mais se situent résolument sur une sorte de continuum graduel. Les notions de forme (vers/prose) et de genre textuel se révèlent en outre comme des variables essentielles, à prendre en compte quand on étudie la langue d'un texte ou d'un auteur.

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

Violaïne GIACOMOTTO-CHARRA (Université Bordeaux Montaigne)

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

L'énonciation, en particulier la manière dont se dit le « je », est évidemment l'une des questions centrales des *Essais*. Or la présence du moi ne se construit pas seulement à travers l'usage du pronom *je*, mais aussi à travers celui de *nous*, un *nous* dont la complexité et la relative opacité ont déjà été signalées. Paradoxalement, en outre, et contrairement à l'impression que peut produire le texte sur le fond, la présence de *je* et *nous* demeure minoritaire dans un cadre énonciatif globalement dominé non seulement par la troisième personne, mais, bien souvent, par une énonciation de type gnomique. Cet article se propose d'examiner à nouveau les relations qui se tissent au fil du texte entre *je*, *nous*, mais aussi *il/ils* et *on* dans les structures énonciatives, en considérant les tiroirs verbaux utilisés, ainsi que la construction particulière de certains fragments textuels dans lesquels ces pronoms sont employés, pour essayer de montrer que Montaigne distribue précisément les rôles entre *je* et *nous* dans la manière dont il tente de saisir et la permanence – l'essence du moi – et la multiplicité changeante des éléments qui le composent.

Déborah KNOP (Université Grenoble Alpes – Équipe RARE)

« Abondance ou brièveté? Le style crétois de Montaigne »

On a souvent qualifié le style de Montaigne d'abondant ; on l'a souvent aussi qualifié de bref. Comment expliquer une telle divergence ? Le présent article propose de considérer ce problème à la lumière d'une citation des *Lois* de Platon : « [A] Les Athéniens (dit Platon) ont pour leur part le soin de l'abondance et élégance du parler ; les Lacédémoniens, de la brièveté, et ceux de Crete, de la fécondité des conceptions plus que du langage : ceux-ci sont les meilleurs » (I, 26, « De l'institution des enfants »). Nous replacerons les jugements esthétiques de Montaigne, qu'ils portent sur sa propre écriture ou sur le style d'autres auteurs, dans des considérations montaigniennes plus larges, en particulier morales. Quant à ces questions, nous tenterons aussi de le situer vis-à-vis de certains de ses grands modèles littéraires et rhétoriques : Platon, Plutarque, Salluste, et bien sûr Cicéron.

#### MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE*

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

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

La diversité syntaxique, sémantique et pragmatique des énoncés en *c'est* peut être décrite à partir de l'hypothèse d'un double continuum organisant ce que les guillaumiens nommeraient un tenseur binaire radical : les emplois « simples », non corrélatifs, de *c'est* sont étudiés en fonction d'un principe de particularisation et d'explicitation croissantes de ce dont il est question, les emplois corrélatifs selon un mouvement inverse où *ce* se subtilise pour valoriser un mécanisme grammatical et énonciatif modelant la répartition du contenu informationnel. C'est à partir de cette hypothèse que sont examinées les occurrences du *Misanthrope*, dont on montre notamment l'importance pour l'individualisation stylistique d'Alceste ainsi que pour la structuration des répliques et des échanges. D'autres fonctions sont mises au jour qui concernent le rapport avec le mètre ou divers faits de modalisation énonciative.

Françoise POULET (Université Bordeaux Montaigne – EA CLARE)

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

304

« Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (I, 1, v. 35-36) : cette prise de parti d'Alceste en faveur d'un langage « net et franc », expression transparente et univoque de la pensée, s'oppose aux répliques volontiers ironiques et hypocrites qui s'échangent dans les appartements de Célimène. *A priori*, l'insinuation, entendue au sens moderne d'énoncé implicite, est un type de discours oblique inconnu du *Misanthrope*. Or, en français classique, *insinuer* ne signifie pas encore dire implicitement : le sème /implicite/ ne fera partie de la définition du mot qu'à la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'insinuation doit plutôt être entendue au sens rhétorique d'énonciation visant à faire entendre indirectement, mais aussi de stratégie discursive clivante susceptible de ne pas être décodée par tous les récepteurs. Dans *Le Misanthrope*, l'on peut ainsi distinguer de bons et de mauvais usages de l'« insinuation galante », entre parole honnête visant à énoncer subtilement une vérité dure à entendre et discours brutal, souvent ironique, n'utilisant le détour que pour blesser le destinataire. Malgré sa défense d'une parole directe, Alceste manie ce dernier type d'insinuation de manière aussi agressive que le font sa maîtresse et les personnages qui fréquentent sa maison. Au contraire, Molière montre dans cette pièce comment le langage théâtral peut être une bonne mise en pratique de l'« insinuation galante » : par le détour de l'énonciation comique, il s'agit de faire entendre au spectateur, de manière douce et subtile, toute la portée du ridicule.

DENIS DIDEROT, *LE NEVEU DE RAMEAU*

Françoise BERLAN (Université Paris-Sorbonne – STIH GEHLF)

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

Libre dans son rapport à la langue, Diderot est novateur par sa capacité à renouer avec l'invariant sémantique de certains mots centraux dans *Le Neveu de Rameau*. Autour des problématiques de l'imitation et de la

passion, et testant l'investissement empathique de celui qui se passionne, il en arrive, par la figure du neveu, à interroger les emplois d'un lexique impliquant l'adjectif *fou* et le prisme de ses emplois. S'autorisant parfois l'archaïsme, il innove par le maniement de certains tours en jouant avec les ressources signifiantes de la diathèse ou de l'aspect. Il contrôle ainsi les interprétations de son lecteur non sans lui laisser le plaisir de la découverte ou celui du choix dans les possibles. Dotant son texte d'une écriture musicale, il le construit par les échos des mêmes items où l'identité subsume la variété des nuances et autorise les effets de sourdine comme de relief.

Éric Bordas (École normale supérieure de Lyon – IHRIM [UMR 5317])

« Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction »

Rameau le neveu aime répéter : les mots, parfois les phrases. Il ressasse et remâche ses obsessions : sa pensée piétine et son discours multiplie les figures de répétition de la rhétorique. Cette étude commence par classer et analyser ces figures : épanalepses, anaphores, épanodes ou encore antimétaboles. Mais c'est pour envisager le paramètre rythmique de l'énonciation du texte, faisant de la répétition, avant tout, une figure de diction. La répétition comme principe rythmique a-t-elle un sens ?

VICTOR HUGO, *LES CONTEMPLATIONS*

Claire FOURQUET-GRACIEUX (Université Paris-Est Créteil Val de Marne – EA LIS)

« L'éthé et l'*ethos* dans *Les Contemplations*. Le sujet lyrique, objet d'étude pour l'analyse du discours ? »

L'épineux problème du sujet lyrique a déjà profité de la conceptualisation de plusieurs recherches linguistiques, parmi lesquelles l'opposition entre énonciateur et locuteur (Ducrot) ou entre *je* narré et *je* narrant (Genette). L'analyse du discours livre à son tour des outils qui permettent de saisir la complexité des facettes du sujet lyrique qui s'exprime notamment dans *Les Contemplations*. Entendu comme image de soi construite par le discours, l'*ethos* effectif

se subdivise en *èthos* prédiscursif et discursif, lequel distingue *èthos*-dit et *èthos*-montré, autant de catégories qui permettent de rendre compte de la complexité de la représentation de soi. Nous avons ressenti le besoin d'ajouter à cet appareil conceptuel celui de l'*èthos*-exhibé qui correspond en partie seulement au *je* narré : en effet, un *je* narré peut être le support de plusieurs *èthè*-exhibés, c'est-à-dire de plusieurs images de soi objectivées et assorties d'un jugement de valeur. Dans *Les Contemplations*, l'*èthos* prédiscursif polémique issu de *Châtiments* publiés trois ans plus tôt nourrit en profondeur l'*èthos* discursif caractérisé par deux principaux sèmes : l'exemplarité et l'ironie. À l'échelle du recueil, l'*èthos* est loin d'être simple ; bien plus, il assume les contradictions. L'*èthos*-dit se fait discret, tandis que l'*èthos*-exhibé est volontiers marqué par le ridicule, dans une autodérision constante qui joue sur les représentations de soi, qu'il s'agisse de poèmes aussi variés que « Réponse à un acte d'accusation » (IV, VII), « Les malheureux » (V, XXVI) ou « Apparition » (V, XVIII). Cette prise de distance souvent discrète, toujours effective, correspond à une écriture foncièrement ironique, dont rend compte l'*èthos*-montré.

Joëlle GARDES TAMINE (Université Paris-Sorbonne)

« L'amplification dans *Les Contemplations* »

L'immense, l'infini, autant de notions fondamentales chez Victor Hugo, en particulier dans *Les Contemplations* où il passe de la vision à la contemplation qui abolit le contour des choses. Pour le poète, qui a toujours déclaré que la forme en poésie est le véritable fond, il existe une série de traits stylistiques qui incarnent cette démesure. Ils sont ici rassemblés sous le terme d'*amplification*. Ce sont autant de moyens qui permettent de développer la phrase et le poème, et qui appartiennent à tous les domaines de la langue, lexicque, syntaxe (appositions, apostrophes, compléments de phrase), figures et mètre. Ainsi le texte est-il, comme la pensée, déroulement à l'infini, ouverture sur le gouffre et le mystère.

JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES*

Stéphane CHAUDIER (Université Charles de Gaulle Lille 3 – EA 1061 : ALITHiLa)

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

Dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, apparaît comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme, cette notion labile, créée pour séduire et intriguer plus que pour définir une réalité psychologique, morale ou philosophique bien déterminée. La comparaison se veut rationnelle : elle mesure, elle évalue, elle confronte les objets du monde en se donnant des critères partageables. Mais la comparaison relève aussi d'un imaginaire : elle met en œuvre une vision du monde. Qu'elle se veuille objective ou subjective, elle est toujours prétention à la pertinence : elle émane d'un sujet qui veut en imposer par son aptitude à comparer. Or, dans *Les Âmes fortes*, les destinataires de l'énoncé comparatif ne sont pas prêts à s'en laisser conter ; les comparaisons prolifèrent ; ce jeu de répétitions-variations contribue à rythmer, à structurer le récit.

Sophie MILCENT-LAWSON (Université de Lorraine – EA 3476, CREM, équipe Praxitexte)

« Tropes énonciatifs et mythomanie. L'énallage dans *Les Âmes fortes* »

Les « tropes énonciatifs » (Catherine Kerbrat-Orecchioni), domaine encore peu exploré, s'inscrivent au cœur de la poétique des *Âmes fortes*, roman dont le projet repose sur la capacité de l'héroïne à projeter ses rêves dans la réalité. Sous les espèces de l'énallage, figure fondée sur un « phénomène d'écart par substitution des morphèmes de personne, de temps, de mode, de nombre ou de genre » (Michèle Aquien), ils incarnent linguistiquement la définition même de l'âme forte, qui donne son titre au livre : « Thérèse était une âme forte. [...] clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve ; pas pour la réalité. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité ». On s'intéressera d'abord aux énallages de personne, qui affectent principalement les pronoms personnels sujets. S'y manifestent l'identification de la jeune mythomane à Mme Numance, par la substitution d'un *je* au *elle* attendu, ou encore la dualité d'une Thérèse au moi scindé en un *je* et un *tu*. La narration met par ailleurs en place un dispositif énonciatif – les énallages temporelles-modales –, qui permet

de décrire certains actes imaginaires comme s'ils se déroulaient dans la réalité référentielle du récit. Le texte donne ainsi à lire la prégnance de son imaginaire dans l'âme de Thérèse au moyen d'indicateurs tropiques qui actualisent fictivement un irréel imaginé, notamment grâce à des emplois de l'imparfait dans des tours qui le dotent en contexte d'une valeur contrefactuelle. L'analyse pragma-énonciative de quelques-unes de ces énonciations remarquables montrera ainsi comment le texte actualise énonciativement ce trait caractéristique de Thérèse-narratrice comme de Thérèse-personnage : une forme de mythomanie qui réfléchit les puissances de la parole (af)fabulatrice.



## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet .....	7

CHRISTINE DE PIZAN

*LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS*

Faire le courtois : représentation, allégorisation et théâtralisation de l'amour dans <i>Le Livre du Duc des vrais amants</i>	
Sarah Delale .....	11

La langue de Christine de Pizan : usages et contraintes génériques	
Gabriella Parussa .....	43

MICHEL DE MONTAIGNE

*ESSAIS, LIVRE III*

« Je » et la matière du livre : l'énonciation dans les <i>Essais</i>	
Violaine Giacomotto-Charra .....	67

Abondance ou brièveté ? Le style crétois de Montaigne	
Déborah Knop .....	91

MOLIÈRE

*LE MISANTHROPE*

Les énoncés en <i>c'est</i> dans <i>Le Misanthrope</i> : (ré)examen linguistique et stylistique	
Nicolas Laurent .....	117

L'insinuation galante : une stratégie d'énonciation oblique dans <i>Le Misanthrope</i>	
Françoise Poulet .....	139

DENIS DIDEROT  
*LE NEVEU DE RAMEAU*

Quelques faits de lexique dans *Le Neveu de Rameau*,  
entre émancipation et contrôle de la lecture  
Françoise Berlan .....159

Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres  
figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction  
Éric Bordas .....179

VICTOR HUGO  
*LES CONTEMPLATIONS*

310

Léthé et l'*èthos* dans *Les Contemplations*.  
Le sujet lyrique, objet d'étude pour l'analyse du discours?  
Claire Fourquet-Gracieux.....199

L'amplification dans *Les Contemplations*  
Joëlle Gardes Tamine .....217

JEAN GIONO  
*LES ÂMES FORTES*

Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes*  
Stéphane Chaudier.....233

Tropes énonciatifs et mythomanie. L'éballage dans *Les Âmes fortes*  
Sophie Milcent-Lawson .....257

Bibliographie .....281

Résumés.....301

Table des matières .....309