

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



*Marie de France*

*Marot*

*Scarron*

*Marivaux*

*Balzac*

*Beauvoir*

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

**MARIE DE FRANCE,  
LAIS**

**Anne Paupert**

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

**Yannick Mosset**

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,  
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

**Agnès Rees**

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

**Jérémié Bichuë**

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

**PAUL SCARRON,  
LE ROMAN COMIQUE**

**Élodie Bénard**

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

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

**Alice Dumas**

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

**Julien Rault**

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

**Virginie Yvernault**

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

**HONORÉ DE BALZAC,  
LE COUSIN PONS**

**Laélia Véron**

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

**Alice De Georges**

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

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

**Isabelle Serça**

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

ISBN 979-10-231-0627-5



9 791023 106275 15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES  
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

I Mosset – 979-10-231-2108-7

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

**III Bénard – 979-10-231-2111-7**

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

V De Georges – 979-10-231-2116-2

VI Serça – 979-10-231-2117-9

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

## SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

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

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

Paul Scarron  
*Le Roman comique*





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

Élodie Bénard

Scarron « aime le romanesque mais n'est pas dupe de ses procédés<sup>1</sup> », écrit Bernard Tocanne au sujet de l'auteur du *Roman comique*. Nombreux sont les travaux qui ont souligné le paradoxe d'une œuvre qui recourt au romanesque traditionnel, présent dans le roman héroïque, tout en déjouant les conventions, par de multiples interventions d'auteur dans la trame narrative. D'après Joan DeJean, le but premier du *Roman comique* est de dévoiler les rouages et les artifices des romans traditionnels, la matière romanesque ne servant que de prétexte<sup>2</sup>. Pourtant, l'idée selon laquelle l'arsenal romanesque ne serait que le moyen d'accéder à la mise au jour des procédés des romans traditionnels, au profit de laquelle il tendrait à s'effacer, nous paraît infirmée par la place accordée aux intrigues (l'histoire du Destin et de l'Étoile, mais aussi celles de la Caverne et d'Angélique, ainsi que les histoires intercalées) et par le soin apporté aux « préparations »<sup>3</sup>. Ces amorces narratives ont d'ailleurs stimulé des anticipations du dénouement, formulées aussi bien par les auteurs des diverses suites et fins du roman, parues aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, que par des chercheurs, comme Robert Garapon et Jean Serroy<sup>4</sup>. Néanmoins,

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

si l'ironie ne neutralise pas les effets induits par la mise en intrigue, qui consiste à sélectionner et à agencer les événements en vue de produire une tension narrative<sup>5</sup>, elle vient les perturber<sup>6</sup>.

Il s'agit donc d'examiner ce que la nature paradoxale du *Roman comique* fait à la tension narrative et à la mise en intrigue. Pour mener cette étude, nous nous appuyons sur les outils fournis par Raphaël Baroni dans son importante étude sur la tension narrative, qui insiste sur les traits textuels de la mise en intrigue, ainsi que sur ses dimensions affective (la production de suspense ou de curiosité<sup>7</sup>) et cognitive (la production d'anticipations, sous forme de pronostics ou de diagnostics<sup>8</sup>).

100

Nous voudrions montrer qu'une des originalités du *Roman comique*, outre qu'il accomplit le « travail de mise en intrigue<sup>9</sup> », tout en l'exhibant, consiste à mettre en intrigue la narration elle-même. Cette particularité de l'écriture scarronienne décuple l'effet d'attente, suscitée, dès lors, à la fois par l'action narrée et par l'acte narratif.

---

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

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

Le début du *Roman comique*, *in medias res*, est propre à éveiller la curiosité. Celle-ci résulte d'une « représentation provisoirement obscure<sup>10</sup> » de la situation narrative : le lecteur, momentanément privé des éléments qui lui permettraient de comprendre l'action, éprouve le désir de savoir ce qui s'est passé. Le cadre de l'action est, en effet, partiellement déterminé (seul le lieu, Le Mans, est clairement indiqué), les trois comédiens ne sont désignés que par leur nom de scène, et le lecteur ignore pourquoi ils sont là et quel est leur but<sup>11</sup>. De surcroît, quatre éléments témoignent d'un « obscurcissement stratégique<sup>12</sup> » de la situation narrative : le contraste entre la bonne mine du Destin et son vêtement misérable, le grand emplâtre qui couvre son visage, sa tenue hétéroclite et informe, enfin, l'effectif réduit de la troupe. Comme on le voit aux chapitres I, 3-5, qui précisent notamment la fonction de l'emplâtre, les deux premiers éléments contribuent à nouer l'intrigue principale<sup>13</sup>. Les deux autres orientent le lecteur vers l'hypothèse d'un départ précipité<sup>14</sup>. Cette intrigue secondaire, sans lien avec la

10 *Ibid.*, p. 111.

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

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

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

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

précédente<sup>15</sup>, est dénouée rapidement, dans le deuxième chapitre: les comédiens ont quitté Tours, en toute hâte, après l'accident provoqué par leur portier<sup>16</sup>. Tout est fait pour que le lecteur s'interroge au sujet du vêtement porté par le Destin. Outre son aspect composite et inachevé, et sa dimension carnavalesque<sup>17</sup>, l'habit est désigné comme inapproprié par les deux groupes prépositionnels introduits par *au lieu de* et par l'adverbe mis au comparatif, « plus régulièrement », qui s'applique à la Rancune. Mais la curiosité que provoque cette bizarrerie n'est pas celle qui, fondée sur l'incertitude et sur le désir de déchiffrer l'énigme, est rattachée à la tension narrative, mais celle qui naît d'un sentiment de supériorité et d'une fascination à l'égard de l'autre, que l'on ne veut surtout pas connaître. Ainsi, l'excentricité n'est pas interprétée comme une énigme à élucider, mais comme un marqueur du statut de comédien, perçu comme une « *différence* sociale<sup>18</sup> ». Le lecteur est amené à porter sur les comédiens le même regard, ignorant et condescendant, que celui des bourgeois du Mans, qui forment un attroupement autour de la charrette et qui se moquent du nom de scène de la Caverne<sup>19</sup>. En effet, les nouveaux venus sont décrits à travers une focalisation externe qui correspond au point de vue des bourgeois. Le changement de point de vue – le récit paraît d'abord pris en charge par une instance hétérodiégétique, à la manière du récit encadrant dans les romans héroïques, dont les *incipit* sont ici parodiés – pousse le lecteur à s'identifier à cette bourgeoisie infatuée et, partant, à ignorer la « textualisation énigmatique de la situation<sup>20</sup> ». Il est significatif, à cet égard, que la question posée par la Rappinière, au début du chapitre I, 2, qui permet d'éclairer ce qui s'est passé à Tours, ne porte pas sur l'accoutrement du comédien, mais sur l'effectif réduit de la troupe (p. 40). Le lecteur est donc invité à relire ce

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

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

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

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

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

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

qu'il avait pris pour une pure gageure – la description de ce qui apparaît proprement irréprésentable, parce que radicalement autre –, comme le lieu où se noue l'intrigue. D'emblée, Scarron consacre le triomphe des comédiens sur les bourgeois, confondus par la réplique ironique du Destin, mais aussi sur le lecteur, aveuglé par ses préjugés et piégé par le narrateur-auteur<sup>21</sup>. Leçon d'humilité qui s'appuie sur une mise en intrigue par la curiosité, dissimulée par la focalisation externe.

À plusieurs reprises, le narrateur-auteur attire l'attention sur l'emplâtre, qui concourt à nouer l'intrigue relative au Destin. Si son rôle pouvait échapper au lecteur, à la première mention<sup>22</sup>, il devient évident à la deuxième, d'autant que le texte insiste sur la taille de l'emplâtre, suffisante pour dissimuler un visage<sup>23</sup>. L'hypothèse est confirmée dans le chapitre I, 3, puisqu'on découvre, à la faveur de la mêlée dans laquelle est pris le comédien, que l'emplâtre servait de masque. Cette précaution indique que le protagoniste se sent menacé et l'on voit se dessiner un conflit. Ainsi, outre de la curiosité (que s'est-il passé?), la situation décrite génère du suspense<sup>24</sup> : que va-t-il se passer ? Cette question se précise au chapitre I, 4 puisque, suivant un procédé narratif qui permet de camoufler la mise en intrigue, l'interrogation du lecteur sur l'emplâtre est exprimée par un personnage<sup>25</sup> :

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

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

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

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

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

25 Voir ci-dessous, note 30.

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

La résolution partielle de l'incertitude liée à la curiosité (la fonction de l'emplâtre) permet de préciser la question relative au suspense : le Destin va-t-il échapper à ses poursuivants ? Curiosité et suspense coexistent ici. Par ailleurs, l'emplâtre revêt une double signification métatextuelle : d'une part, comme l'a souligné Ingrid Gagnon, il a une fonction programmatique, qui renvoie à la trame narrative, fondée sur le thème de l'identité<sup>26</sup>, de l'autre, il donne à voir le fonctionnement de la mise en intrigue par la curiosité, autrement dit la dissimulation d'une partie des informations de manière à rendre la représentation énigmatique. Le thème du caché/montré est, de surcroît, omniprésent dans *Le Roman comique*, à commencer par la première nouvelle, l'« Histoire de l'amante invisible », où la curiosité est le moteur des actions du héros<sup>27</sup>.

104

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

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

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

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

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

L'étonnement de la Rancune reflète celui du lecteur. L'événement est présenté de manière incomplète, à travers le point de vue limité d'un des protagonistes. L'identité des agresseurs et la valeur de l'objet volé (son « importance », mais aussi, au sens propre, son « prix », même si la Rancune lui dénie précisément toute valeur en tant que bien marchand) sont occultées. La confusion de la Rappinière et de Doguin montre qu'ils en savent plus que la Rancune et que le lecteur. Ces indices, qui excitent la curiosité du personnage et celle du lecteur, portent ce dernier à produire un diagnostic : le maître et le valet sont impliqués dans l'attaque. Or plusieurs éléments concourent à diminuer l'effet de curiosité, laissant peu de doute au sujet de la culpabilité des deux hommes. D'abord, l'onomastique : les noms du lieutenant de prévôt et de son complice évoquent, pour l'un le vol (*rapine*) et le crime (*rapière*), pour l'autre, un animal ou un individu agressif (*dogue*). Ensuite, le portrait qui est fait de l'officier dans les chapitres I, 2-4<sup>28</sup>. Son avarice, sa vanité et sa jalousie le rendent ridicule, mais un aspect plus sombre du personnage transparait, à travers l'expédient qu'il trouve pour remplacer les costumes des comédiens, et qui prouve qu'il s'est fait une habitude de la malhonnêteté et du vol<sup>29</sup>. La curiosité est neutralisée, mais elle se transforme en suspense : on ne se demande plus qui sont les malfaiteurs du Pont-Neuf, mais comment leur culpabilité sera révélée, s'ils seront punis,

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

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

et comment la boîte de diamants sera restituée au Destin. La confession que Doguin fait au comédien avant de mourir (I, 6) constitue donc une étape importante avant le dénouement, qui n'a lieu qu'au chapitre II, 15, grâce à l'intervention du seul personnage ayant autorité sur le lieutenant de prévôt, la Garouffière. Par ailleurs, le narrateur-auteur adopte une attitude ambivalente à l'égard de la stratégie de mise en intrigue. D'un côté, il s'efforce de la rendre le moins visible possible, en atténuant la « mise à distance », qui lui est inhérente<sup>30</sup>. En représentant l'épisode à travers le point de vue de la Rancune, le narrateur-auteur laisse penser que l'incomplétude du texte n'est pas le fait d'un créateur stratège, mais de l'ignorance du personnage. De l'autre, il refuse de se montrer dupe d'un tel artifice. Le trouble manifesté par la Rappinière montre qu'il n'interroge pas la Rancune de manière désintéressée :

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

Loin de progresser au hasard, « de fil en aiguille »<sup>31</sup>, le dialogue doit conduire, en suivant des détours (« cent questions »), au Destin, en qui la Rappinière a reconnu une de ses anciennes victimes. Il n'y a pas de mise en intrigue ici, mais l'enchaînement des questions est, comme la séquence narrative, organisé en fonction d'une intention précise<sup>32</sup>. De plus, la Rappinière et le narrateur-auteur s'efforcent tous deux de dissimuler leurs stratégies, destinées, pour le premier, à obtenir des renseignements sur le Destin et, pour le second, à produire une

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

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

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



tension narrative. Ainsi le créateur d'intrigues est-il comparable à l'un des personnages les plus vils du roman, fertile en faux-semblants, qui n'abusent pas, toutefois, l'observateur avisé (le Destin, la Garouffière et le lecteur). Le Pont-Neuf, lieu par excellence de l'intrigue – où se croisent coupe-bourse, demoiselles, entremetteurs et porteurs de poulets<sup>33</sup> – et du spectacle – mêlant farceurs, bateleurs, opérateurs, etc. –, paraît emblématique de cette « intrigue au second degré » que pratique Scarron, à savoir cette intrigue qui se noue, en affichant la façon dont elle s'élabore<sup>34</sup>. Ajoutons que l'attaque a lieu le jour des Rois, qui correspond à l'ouverture du carnaval, ce qui place l'épisode sous le signe du travestissement – travestissement de l'identité, sur le plan de la diégèse, travestissement de la représentation de l'action, sur le plan de la mise en intrigue. Cette ambivalence est également présente dans le titre du chapitre : « Qui ne contient pas grand-chose ». C'est le premier titre métatextuel. Le narrateur-auteur noue une intrigue secondaire, mais, de manière inattendue, il décourage le lecteur de lire l'endroit même où la tension narrative se met en place. Soit ce titre est lu comme une antiphrase : il s'agit de rendre la mise en intrigue plus discrète, sans rien diminuer de son efficacité. La remise en cause de l'esthétique des romans héroïques interdit, en effet, d'exhiber l'efficacité de l'intrigue. Soit il est lu de manière littérale et jette le discrédit sur la mise en intrigue et sur le roman héroïque en général : « Ne prenez pas la peine de lire », nous dit Scarron. Pris au sens littéral, le titre pourrait aussi renvoyer au caractère volontairement lacunaire du récit et décrirait alors le travail même de mise en intrigue. Aussi bien, le sens équivoque de l'expression est la caractéristique de ces « intertitres métatextuels bouffons<sup>35</sup> » qui traitent

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

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

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

avec désinvolture l'acte d'écrire et sa réception. Dès lors, la question que le lecteur se pose n'est pas seulement : comment la Rappinière va-t-il être confondu et puni ?, mais aussi : le narrateur-auteur apportera-t-il une réponse à cette interrogation, comme l'exige le pacte de réception associé au récit d'intrigue traditionnel<sup>36</sup> ?

## LA NARRATION MISE EN INTRIGUE

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

108

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

La division en chapitres est une stratégie efficace pour susciter une interrogation et un vif désir de la résoudre. Le passage illustre une des manières relevées par Wolfgang Iser pour intensifier le processus : introduire de façon abrupte un nouveau personnage<sup>37</sup>. Ici, l'incertitude est accrue par la confusion du plan de l'action narrée et de celui de la narration, normalement distincts. Dans un article où elle s'attache à répertorier les *topoi* identifiables dans les interventions d'auteur du *Roman comique*<sup>38</sup>, Gabrielle Verdier commente ainsi le mélange des plans :

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

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

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

Le brouillage temporel produit par l'ambivalence du « cependant » et du « ses », qui semblent renvoyer aussi bien au « charretier » qu'à « l'auteur », détourne de manière inattendue une intervention de régie, introduisant « l'auteur » au niveau diégétique de ses personnages. Ce brouillage a pour effet de dissocier « le narrateur » de l'histoire de son « auteur », qui au début de ce premier chapitre semblaient former un seul actant<sup>39</sup>.

En intégrant « l'auteur » en tant que personnage, tout en lui conservant la mainmise sur la structuration de la matière romanesque, le narrateur (provisoirement dissocié de l'auteur) brouille la représentation de l'action, comme en témoignent l'ambiguïté du référent du déterminant possessif et l'énallage de personne<sup>40</sup> (du *je* à « l'auteur », qui paraît alors distinct du narrateur). De plus, le glissement de la focalisation externe à la focalisation interne (« se mit à songer ») rend la situation décrite encore plus obscure, puisqu'il tend à fusionner « l'auteur » et le narrateur. Cette représentation énigmatique suscite une perplexité que l'on peut formuler de deux manières.

- Qui raconte les événements? Les identités de l'instance narratrice, dans ce chapitre liminaire, sont inextricablement mêlées: le narrateur hétérodiégétique et omniscient; le narrateur intradiégétique, adoptant le point de vue externe du témoin; le *je* qui commente l'analogie entre la Rancune et une grosse tortue<sup>41</sup>, assimilable à l'auteur, préoccupé de son style; enfin « l'auteur », à la fois créateur de la fiction et personnage.
- Que va-t-il advenir du point de vue de la narration? L'incertitude de l'auteur-personnage sur ce qu'il va dire est résolue au chapitre suivant,

---

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

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>40</sup> Voir F. Poulet, *L'Extravagance*, *op. cit.*, p. 544.

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

mais l'incompétence et le manque de probité du *je* – qui n'explique la pertinence du comparant associé à la Rancune que par sa seule autorité, d'une manière à convaincre de sa non-pertinence<sup>42</sup> – et la désinvolture de « l'auteur », peu soucieux de la composition de son œuvre et de sa réception, amènent le lecteur à s'interroger sur la fiabilité de celui qui raconte. Si le lecteur est certain que le récit va se poursuivre, il ignore si celui-ci résoudra toutes les énigmes de la diégèse. L'éventualité d'un dénouement absent ou incomplet<sup>43</sup> est thématifiée dans le chapitre II, 16, où l'auteur fait, de nouveau, une incursion dans la fiction. La capture de Ragotin par les paysans est représentée de manière énigmatique, grâce à la focalisation externe qui rend le comportement des paysans opaque<sup>44</sup>. Une métalepse formule, d'ailleurs, le questionnement du lecteur : « Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir ce que les paysans voulaient à Ragotin et pourquoi ils ne lui firent rien. » (p. 297.) L'auteur (la mention de l'imprimeur et celle de l'ouvrage le désignent comme tel) se transforme alors en enquêteur. Le mélange entre les plans de l'histoire narrée et de la narration est vertigineux, puisque l'auteur résout l'énigme grâce au témoignage d'un curé, qui connaît les paysans. Bien plus, la rencontre entre l'enquêteur et sa source se fait par l'intermédiaire de leur imprimeur commun et a lieu au moment même où *Le Roman comique* est imprimé<sup>45</sup>. Le *terminus a quo* de

42 Voir ci-dessus, note 41.

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

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

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

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

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

Dans la mesure où le lecteur n'est jamais assuré de la complétude de l'acte narratif, la mise en intrigue de la narration fait peser une menace sur la mise en intrigue des événements relatifs aux comédiens. Wim De Vos évoque, à cet égard, la « guerre intérieure que se livre le narrateur, pris dans des ébauches d'intrigue qu'il n'a pas envie de faire aboutir<sup>46</sup> ». Les titres de chapitres métatextuels sont un des moyens utilisés par le narrateur-auteur pour entretenir la tension narrative. Leurs modalités et leurs fonctions diffèrent, mais ils visent tous à fragiliser le pacte de réception instauré par le récit à intrigue.

- Les titres de chapitres mettant en doute l'adhésion du lecteur : « Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de les lire » (I, 11), « [...] que vous lirez, s'il vous plaît » (I, 19<sup>47</sup>). La perspective d'un manquement de la part du lecteur – sauter des chapitres – fait écho à celle d'un manquement de la part du narrateur-auteur – escamoter le dénouement ou une partie du dénouement –, comme si ce dernier projetait sur le lecteur sa propre négligence.
- Les titres de chapitres qui discréditent l'intrigue romanesque. Les chapitres jugés « les moins divertissants » sont deux chapitres entièrement consacrés aux aventures romanesques des héros (II, 11 et 12), où le lecteur progresse dans la compréhension des enlèvements d'Angélique et de l'Étoile.

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

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

- Les titres de chapitres qui menacent de faire disparaître l'intrigue romanesque. Le titre du chapitre I, 8, « Dans lequel on verra plusieurs choses nécessaires à savoir pour l'intelligence du présent livre », semble renvoyer à l'intrigue, en promettant des réponses partielles aux incertitudes générées par le texte (au sujet de l'épisode de Tours, de celui du Pont-Neuf ou, plus généralement, du passé du Destin). Or ce chapitre comprend une description de la troupe au complet, préalable à la description d'une scène récurrente dans le roman, où l'on voit une foule de provinciaux se masser dans la chambre des comédiennes. Si ce chapitre paraît crucial, c'est qu'on y découvre Ragotin. La récurrence du nom de Ragotin et du terme *disgrâce* dans les titres de chapitres revêt une fonction publicitaire, faisant des mésaventures du personnage les temps forts du récit, au détriment de l'intrigue relative au Destin et à l'Étoile<sup>48</sup>. Les titres de chapitres opèrent donc une inversion de la hiérarchie entre les aventures burlesques et les aventures romanesques<sup>49</sup>.

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

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

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

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

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

l'histoire pour faire éclater la vérité. Après dom Diego, qui a rejoint sa bien-aimée dans une chambre, on voit arriver celui qui l'a trahie et qu'elle veut confondre, dom Fernand. La montée de la tension narrative est exprimée par une brusque accélération du temps. Mais cette accélération concerne aussi bien le temps de l'histoire que celui du discours. La fusion des deux temporalités est signifiée par la fusion des points de vue : la scène est vue à travers le point de vue du narrateur-auteur, confondu avec celui de Victoria. C'est lui qui *entend* frapper à la porte et qui amène Victoria à ouvrir. Aussi la question liée au suspense est-elle double : le coup de théâtre imaginé par l'héroïne va-t-il réussir ? et le narrateur-auteur parviendra-t-il à le raconter, sans diminuer la tension inhérente à l'action ? Paradoxalement, le surgissement du narrateur-auteur, censé briser l'illusion référentielle, crée un effet d'hypotypose, qui renforce le suspense. Par ailleurs, faire de la narration, ordinairement exempte de toute forme de dramatisation, l'objet d'une tension narrative fondée sur le suspense est une manière de faire voir la virtuosité du créateur<sup>50</sup>.

L'étude de la mise en intrigue dans *Le Roman comique* donne à voir « le bonheur de raconter et celui de ne pas être dupe<sup>51</sup> ». Sans renoncer à la mise en intrigue et aux effets qu'elle produit, la curiosité et le suspense, Scarron s'en joue, en exposant les stratégies à l'œuvre. Mais il pousse le jeu jusqu'à mettre en intrigue la narration elle-même : en franchissant la limite qui sépare l'action narrée et la narration, en pénétrant en tant que producteur du récit dans la fiction, Scarron fait de la narration un objet d'incertitude, d'attente et d'anticipation. Loin que la mise en intrigue de la narration annule les effets générés par celle de l'histoire, elle nous paraît montrer l'alliance de l'émotion et de la lucidité dans *Le Roman*

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

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

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

---

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



## BIBLIOGRAPHIE

### MARIE DE FRANCE

#### Édition de référence

*Lais bretons (XII<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée et revue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018 (2<sup>e</sup> éd. revue).

#### Autres éditions des *Lais* et œuvres de Marie de France citées

« *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par Denis Hüe, [http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf\\_complet.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf)

*Les Fables*, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991.

*Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966.

*Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982.

*Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

#### Autres œuvres citées

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

–, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

DENIS PIRAMUS, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Hilbing Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974.

*La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955.

WACE, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 vol.

### Études critiques

236

ABIKER, Séverine, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008.

–, « Style de genre? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-46.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560.

–, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47; repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25.

BLOCH, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.

BRUCKNER, Matilda T., *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

–, « Conteur oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit., revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13.

BURGESS, Glynn S., *The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987.

CLANCHY, Michael T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2<sup>e</sup> éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993.

- DELBOUILLE, Maurice, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65.
- DRAGONETTI, Roger, « Une fleur dans l'oreille », [*vwa*]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128.
- , « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* » (1973), repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121.
- FRAPPIER, Jean, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.
- , « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 15-35.
- , « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 51-75.
- FREEMAN, Michelle A., « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883.
- GALLAIS, Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 vol.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- KINOSHITA, Sharon, McCracken, Peggy, *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, Le Moyen Âge*, Paris, Hatier, 1949-1955, 3 vol.
- MCCASH, June Hall, « *La Vie seinte Audree*: a fourth text by Marie de France? », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777.
- MCLELLAND, Denise, *Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- MEYER, Paul, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

- MIKHAÏLOVA, Milena, *Le Présent de Marie*, Paris, Diderot éditeurs, Arts et Sciences, 1996.
- NICHOLS, Stephen G., « Working late: Marie de France and the Value of Poetry », dans Michel Guggenheim (dir.), *Women in French Literature*, Saratoga, Anma Libri, 1988, p. 7-16.
- OLLIER, Marie-Louise, « Les lais de Marie de France ou le recueil comme forme », dans Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Paula D. Stewart (dir.), *La Nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre littéraire*, Montréal, Plato Academic Press, 1984, p. 64-79.
- PAUPERT, Anne, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les « Lais » de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 169-187.
- PICKENS, Rupert T., « La poétique de Marie de France d'après les prologues des *Lais* », *Les Lettres romanes*, XXXII/4, 1978, p. 367-384.
- RIQUER, Martin de, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », *Filologia romanza*, 2, 1955, p. 1-19.
- ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- SPITZER, Leo, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics », *Modern Philology*, 41/2, 1943-1944, p. 96-102.
- STOCK, Brian, *The Implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth century*, Princeton, Princeton UP, 1983.
- WARREN, F.M., « Some features of style in early French narrative poetry (1150-70) – Concluded », *Modern Philology*, 4/4, 1907, p. 1-21.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

## CLÉMENT MAROT

### Édition de référence

- MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2<sup>e</sup> éd. 2018.

## Autres œuvres et éditions de Marot citées

*Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1933, 2 vol.

*Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007-2009, 2 vol.

## Autres œuvres citées

*Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Edmond Faral [1924], Genève, Slatkine, 1982.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

ÉRASME, *De duplici copia verborum ac rerum* [éd. de 1538], éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, Amsterdam, North-Holland, t. I-6, 1988.

FABRI, Pierre, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique* [1521], éd. Alexandre Héron (1889), Genève, Slatkine, 1969.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 315-428.

MAROT, Jean, *Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V (*Livres VIII et IX*), 1978.

RONCARD, Pierre de, *Abbégé de l'art poétique* [1565], dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV.

## Études critiques

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, 1984, p. 98-111.

–, « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

–, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 137-152.
- BERLAN, Françoise « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.
- BERTHON, Guillaume, et LE FLANCHEC, Vãn Dung, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clore et rentrer” : the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.
- BUZON, Christine de, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.
- COLOMBAT, Bernard, « L'adjectif. Perspectives historique et typologique. Présentation », *Histoire, épistémologie, langage*, 14/1, 1992, p. 5-23.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment la constitution du système de l'hypothèse en français : la période XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, « L'éclat de l'épithète dans les temples des Grands Rhétoriciens », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 311-324.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd. 2010.
- GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- HALÉVY, Olivier, « “Je rime en prose”. Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 23-45.
- HEGER, Henrik, « La ballade et le chant royal », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La Littérature française au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle*, t. 1, *Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 59-69.
- JODOGNE, Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/ Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7<sup>e</sup> éd. 2018.
- ROQUES, Gilles, « *Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue)* », dans Eva Havu, Mervi Helkkula, Ulla Tuormarla (dir.), *Du côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.
- VIGNES, Jean « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 71-90.

PAUL SCARRON

Édition de référence

*Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Études critiques

BARONI, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002, p. 105-127.

—, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

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

—, « Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron », *@nalyse*, 9/1, 2014, p. 60-92.

BERTHOD, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, Vve G. Loyson et J.-B. Loyson, 1652.

DEJEAN, Joan, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of a the novel, a Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, 1977.

DE VOS, Wim, « Défaillances et de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99.

GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 187-195.

GARAPON, Robert, « Les préparations dans *Le Roman comique* de Scarron », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Mans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-18.

GERVAIS, Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Vox poetica*, dossier « Passion et narration », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>, mis en ligne le 10 novembre 2005.

HAUTCŒUR, Guiomar, « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, p. 215-228.



- LANDRY, Jean-Pierre, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 71-82.
- LEPLATRE, Olivier, « Un titre, à l'origine : *Le Roman comique* (Scarron) », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 101-109.
- POULET, Françoise, *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVII<sup>e</sup> siècle (1623-1666)*, thèse, dir. Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, université de Poitiers, 2012.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981.
- TOCANNE, Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », dans Noémie Hepp, Robert Mauzi et Claude Pichois (dir.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.
- VERDIER, Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans Jean Macary (dir.), *Colloque de la SATOR à Fordham*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1991, p. 89-99.

## MARIVAUX

### Édition de référence

- La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.
- La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009.

### Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

- Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, 2 vol.

## Autres œuvres citées

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

D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 17-38.

PALISSOT, Charles de, *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771.

VAUGELAS, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris, Louis Billaine, 1662.

## Études critiques

244

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BARTHES, Roland, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186-188.

BOISSIERAS, Fabienne, MARCHAND, Sophie, « *Le Jeu de l'amour et du hasard* », « *La Surprise de l'amour* », « *La Seconde Surprise de l'amour* », Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2009.

BONHÔTE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.

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

CAUSSE, Pierre, « Marivaux : exp rimer la naissance du sentiment », *Carnet de recherches du laboratoire junior « sentiment et modernité »*, « Sentiment et modernité, la naissance du sentiment à l'âge classique », <https://sentiment.hypotheses.org/112>, mis en ligne le 11 décembre 2014.

COL, Gilles, DANINO, Charlotte, RAULT, Julien, «  l ments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », *Revue de sémantique et pragmatique*, 37, p. 37-59.

CORBLIN, Francis, « *Ceci et cela* comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, « La clarté française », 1987, p. 75-93.

COULET, Henri, GILOT, Michel, Notice   *La Dispute*, dans Marivaux, *Th tre complet*,  d. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1065-1073.

- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage* [1955], 2<sup>e</sup> éd. Paris, Armand Colin, 1971.
- GOFFMAN, Erwin, *Les Rites d'interactions* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOLDZINK, Jean, Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, p. 101-113.
- GRANIER, Jean-Maxence, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz *et al.* (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 217-231.
- HACHE, Sophie, « "Voici qui est plaisant" : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89.
- JOUSSET, Philippe, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 34-61.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MANNO, Giuseppe, « La politesse et l'indirection : un essai de synthèse », *Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47.
- MATUCCI, Mario, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 127-139.
- , « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 199-206.
- MOSER, Walter, « Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80.
- NARJOUX, Cécile, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186.

ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

## HONORÉ DE BALZAC

### Édition de référence

246

*Le Cousin Pons*, éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015.

### Autres œuvres et éditions de Balzac citées

« Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 89-92.

*La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, [juillet 1842], rééd. dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 275-306.

### Autres œuvres citées

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

### Études critiques

AMOSY, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 135-145.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- , « Dialectique du prince et du marchand », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 181-211.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967.
- BIERCE, Vincent, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017.
- , « La “bonne foi” contre le “système des incroyants” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans Aude Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.
- BORDAS, Éric, « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain” ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-131.
- , *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BORDERIE, Régine, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- BOUVEROT, Danielle, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.
- CHARAUDEAU, Pascal, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 5-8.
- DÉRUELLE, Aude, « Préambule » à *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DÉRUELLE, Aude (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DIAZ, José-Luis, « “Avoir de l'esprit” », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 145-174.

- EBGUY, Jacques-David, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.
- FAGUET, Émile, *Balzac*, Paris, Hachette, 1913.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976.
- GAILLARD, Françoise, « La stratégie de l'araignée », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 179-187.
- GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171, repris dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.
- GUICHARDET, Jeannine, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984.
- KLEIBER, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragma-sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 123-163.
- KUPFER, Ketty, *Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001.
- LAZLO, Pierre, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67-80.
- LORANT, André, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967.
- LYON-CAEN, Boris, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MELZI D'ERIL, Francesca, « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire », *Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117-130.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.
- MILNER, Max, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321-335.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.

- MOZET, Nicole, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 3-46.
- MUSTIÈRE, Philippe, NÉE, Patrick, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 47-60.
- PERRET, Maxime, *Balzac et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- PIERROT, Arlette et Roger, « Notes sur Balzac et les Juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99.
- POTTIER, Bernard, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974.
- PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- ROSEN, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-157.
- , *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 147-164.
- VANONCINI, André, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

## SIMONE DE BEAUVOIR

### Édition de référence

*Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

### Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

*Cahiers de jeunesse*, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

*La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

### Autre œuvres citées

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, Paris/Neuchâtel/Amsterdam, 1751-1780, 35 vol.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

–, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

### Études critiques

DUCROT, Oswald *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

GOUX, Jean-Paul, « De l'allure », *Semen*, 16 « Rythme de la prose », dir. Éric Bordas, 2003.

« Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir », émission de France Culture, *Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis, Introduction à Simone de Beauvoir, *Mémoires*, éd. dirigée par J.-L. Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'Invention de la phrase au XVIII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, 1993.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.



## RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, LAIS

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

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

Cet article étudie la place respective de l’oralité et de l’écriture dans les *Lais* de Marie de France, en se fondant d’abord sur une étude précise, à la fois statistique et lexicale, du vocabulaire : *oïr*, *dire* et *cunter*, ainsi qu’*entendre* et *escouter*, d’une part ; et d’autre part, *escrit* et *escriture*, beaucoup moins représentés, mais néanmoins bien présents, dans des emplois très significatifs, en particulier lorsqu’ils se rapportent à l’activité d’écriture de Marie. Alors qu’elle ne se réfère qu’à des sources orales, comme on le montrera, et que la voix de l’auteure-narratrice s’inscrit dans un cadre de communication orale, Marie met aussi l’accent sur son travail d’écriture, dans le prologue général du recueil des *Lais* et parfois aussi dans les brefs prologues et épilogues qui encadrent chaque lai (notamment dans le vers 6 du lai du *Chèvrefeuille*, « E jeo l’ai trové en escrit »). Elle donne également à voir dans ses récits diverses représentations de l’écriture : on s’intéressera successivement aux livres, aux lettres et aux inscriptions gravées sur des objets à forte valeur symbolique. Si l’écriture des lais s’inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix, la place de l’écrit y est aussi très fortement marquée, par une écrivaine consciente de sa singularité.

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

« La versification des *Lais* de Marie de France »

Marie de France a la réputation de ne se soucier que peu de style. L’étude de la versification des *Lais* montre en effet qu’elle ne cherche

pas l'éclat de la rime : peu de rimes riches, presque aucun jeu de rime, les mots à la rime sont souvent topiques. Marie privilégie ainsi la menée du récit à la virtuosité formelle. L'étude du rythme révèle, quant à elle, le choix d'une esthétique traditionnelle de la régularité : peu de rejets ou de couplets brisés, le rythme 4/4 est privilégié, parfois au profit de l'écriture formulaire. Cet aspect traditionnel de la versification semble devoir cependant moins être analysé comme une indifférence à la forme que comme un choix délibéré qui n'est pas sans effets esthétiques.

#### CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

Agnès REES (Université Toulouse-Jean-Jaurès, PLH/ELH)

« Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine* »

Si les poètes et les théoriciens du xvi<sup>e</sup> siècle commencent, dès avant la Pléiade, à s'intéresser aux vertus ornementales mais aussi significantes de l'épithète en poésie, l'emploi assez massif des épithètes métapoétiques chez Marot nous invite à étudier plus spécifiquement la manière dont ces adjectifs contribuent à caractériser et à définir la poétique de l'auteur, en l'absence de prise de position théorique explicite sur cette question. Après une mise au point générale sur les définitions de l'épithète dans les traditions rhétorique et grammaticale, des textes antiques aux contemporains de Marot, nous proposons d'étudier les épithètes métatextuelles du recueil en fonction de leur fréquence d'emploi et de leur valeur sémantique (évaluative, axiologique et affective, classifiante). Enfin, l'étude des épithètes métatextuelles en contexte, dans leurs différentes configurations poétiques et stylistiques, entend montrer comment elles contribuent à définir la poétique du recueil, soulignant l'attachement du poète au style « simple » tout en suggérant d'autres voies possibles de la poésie marotique.

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

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

Cet article se propose d'étudier les différents usages du discours rapporté dans les formes fixes à refrain de *L'Adolescence clémentine*. Si le phénomène grammatical n'est pas propre aux deux sections de rondeaux et de ballades, il permet toutefois de mesurer l'originalité avec laquelle Marot s'empare de ces formes poétiques profondément liées à l'idée de répétition. Le discours rapporté crée des interactions variées entre voix singulières et collectives grâce auxquelles s'élabore le sens des poèmes. Alors même qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, ballades et rondeaux semblent disparaître au profit de formes plus souples comme l'épigramme, l'étude des différents phénomènes d'hétérogénéité énonciative qui parcourent ces deux sections montre combien Marot renouvelle la pratique de ces formes à contraintes.

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

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

La critique a longtemps considéré le romanesque dans *Le Roman comique* comme une anomalie, aggravant le caractère composite de l'œuvre, et dont la présence, çà et là, n'avait d'autres fonctions que de remplissage et d'appât pour attirer le public mondain. Depuis, de nombreuses analyses se sont attachées à montrer la fécondité d'une œuvre, où la démystification burlesque des procédés romanesques n'interdit pas le romanesque. De fait, l'intrigue principale du *Roman comique*, relative à l'identité et aux amours du Destin, génère de la curiosité et du suspense. Néanmoins, tout en accomplissant le travail de mise en intrigue, visant à produire ces deux effets, Scarron s'en joue, en introduisant une « instance narratrice extravagante », selon la formule de Françoise Poulet. Il s'agit d'envisager ce que la dualité du *Roman comique* – l'attrait du romanesque et la subversion de ses codes – fait à

la curiosité et au suspense. Nous montrerons notamment que la remise en question de la mise en intrigue n'aboutit pas à une disparition de l'effet d'attente, mais que celui-ci est suscité autant par l'action narrée que par la narration ; la narration elle-même faisant l'objet d'une mise en intrigue.

**MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE**

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

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

254

Marivaux, en choisissant des personnages déplacés, Silvia et Arlequin à la cour dans *La Double Inconstance* ou Azor et Églé élevés hors du monde dans *La Dispute*, a travaillé à la représentation d'une langue hors des usages habituels, insoumise à la norme conversationnelle, en un mot, une langue qui se permet, semble-t-il, le naturel ; un terme important s'il en est, pour cet auteur qui le revendique dans nombre de ses écrits théoriques. Cet article a donc pour objectif à travers l'observation de phénomènes stylistiques précis (à savoir la rhétorique du pragmatisme et le débordement linguistique dans *La Double Inconstance*, l'immédiateté du langage et la détermination dans *La Dispute*) de questionner cette possible représentation d'une langue naturelle.

Julien RAULT (Université de Poitiers)

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

Expérience de langage, mettant les personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose, *La Dispute* témoigne de l'émergence d'une réflexivité éristique qui travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre, inexorablement, à la distanciation.

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

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

Cet article se propose d'analyser l'usage des présentatifs dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* comme mise en évidence stylistique de la question de l'apprentissage, au cœur de la dramaturgie marivaudienne et de la réflexion philosophique et morale qui l'accompagne. Dans *La Double Inconstance* et surtout dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent bien souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur souhaite donner à son raisonnement une cohérence apparente, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures à présentatifs engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique et mène à l'étude des rapports complexes et parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer et à habiter.

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

« Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie animale »

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme l'une des manifestations de son absence de style. Souvent incongrues, caractérisées par un fort écart sémantique entre comparé et comparant, elles ont été jugées outrées, excessives, et mêmes grossières. Cet article entend, dans la perspective tracée par Lucienne Frappier-Mazur, analyser ces images non plus comme des marques de maladresse, mais comme les manifestations de l'expressivité romanesque balzacienne. Le réseau métaphorique était particulièrement dense dans *Le Cousin Pons*, nous concentrerons notre étude sur les images animales. Ces images peuvent être lues comme un système de caractérisation du personnel romanesque (I), mais l'ironie, très présente dans l'œuvre, bloque toute interprétation univoque (II) : les

images, constamment changeantes et transformées, contribuent à une esthétique grotesque qui interroge la poétique même du roman, bien loin des normes traditionnelles du roman-feuilleton (III).

Alice DE GEORGES (Université Côte d'Azur, CTCL)

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

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon offre une grille de lecture efficace du monde sur laquelle se fonde *La Comédie humaine* de Balzac. Elle se fait donc opérateur de lisibilité et structure le roman du *Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Si ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Il semble alors remettre en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

256

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

Isabelle SERÇA (Université Toulouse Jean Jaurès, PLH/ELH)

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

La ponctuation des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir dessine une phrase proprement rhétorique, peu avare de renversements et autres figures de construction. Cependant, par la place qui est faite à l'humour et à l'empathie, cette écriture néo-classique ne délivre pas un récit de soi froid ou impersonnel, contrairement à l'imagerie qu'en a donnée la critique. Cette phrase courte et tendue vers sa chute est à l'image de la voix de Beauvoir, rapide et emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses incisives. C'est ainsi que doit se jouer la prose de Beauvoir, martelée par les points-virgules et les deux-points : *staccato*, sur un tempo *allegro*.

## TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

### *LAIS*

« E jeo l'ai trové en escrit » :

De la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France

Anne Paupert ..... 9

La versification des *Lais* de Marie de France

Yannick Mosset ..... 35

CLÉMENT MAROT

### *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

Agnès Rees ..... 61

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

Jérémie Bichüe ..... 79

PAUL SCARRON

### *LE ROMAN COMIQUE*

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » :

La mise en intrigue dans *Le Roman comique*

Élodie Bénard ..... 99

MARIVAUX

### *LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE*

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

Alice Dumas ..... 117

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*  
Julien Rault .....135

Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie  
de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*  
Virginie Yvernault .....147

HONORÉ DE BALZAC

*LE COUSIN PONS*

Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie  
animale  
Laélia Véron.....167

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons*  
de Balzac  
Alice De Georges.....189

SIMONE DE BEAUVOIR

*MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE*

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*  
Isabelle Serça.....215

Bibliographie .....235

Résumés.....251