

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 Béroul, 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>

Simone de Beauvoir

*Mémoires d'une jeune fille rangée*





# À PETITS PAS RAPIDES : BEAUVOIR OU UNE PONCTUATION *STACCATO*

*Isabelle Serça*

## PRÉAMBULE

Est-ce parce que les *Mémoires d'une jeune fille rangée* nous présentent une jeunesse cadrée, voire corsetée, que l'on incline à entendre dans cette phrase beauvoirienne le martèlement des talons d'une jeune femme qui marche à petits pas pressés? Sa démarche est entravée par une étroite jupe longue, et un corset lui donne sans doute ce maintien droit, voire raide qu'elle garde en toute occasion... C'est en effet l'allure quelque peu compassée des femmes de la Belle Époque qu'évoque à première vue l'allure de cette phrase courte, menée *staccato* au rythme des talons qui claquent sur le trottoir. Pourtant, Simone de Beauvoir aura vingt ans dans les Années folles, période où les tissus se font souples et les robes plus courtes : si elle choisit de porter ses corsages boutonnés jusqu'au cou et si elle use du point-virgule et des deux-points pour fermer ses phrases par autant de boutons, c'est sans doute qu'il s'agit pour elle d'une *nécessité*. On verra en effet que ces boutons de guimpe sont indispensables pour tenir sa phrase, et faire entendre ce rythme régulier, ce rythme incisif ou, pourquoi ne pas employer le mot?, ce rythme proprement rhétorique qui caractérise ses *Mémoires*.

### Ponctuation et *allure* de la phrase

On le voit, j'accorde beaucoup de crédit à la ponctuation – et sans doute beaucoup aussi à la phrase, à son *allure*, pour reprendre le terme très juste qu'utilise Jean-Paul Goux<sup>1</sup>, qui rend compte à la fois de son

1 Jean-Paul Goux, « De l'allure », *Semen*, 16, « Rythme de la prose », dir. Éric Bordas, 2003, p. 11.

rythme et de sa silhouette. J'ai montré ailleurs comment, pour faire vite, la ponctuation est la marque formelle du rythme de la prose : ponctuer la phrase, c'est ponctuer le temps<sup>2</sup>. Le lecteur s'avance dans le texte guidé par les signes de ponctuation qui jalonnent son chemin. Il avance en épousant l'allure de la phrase. Ce chemin qu'elle dessine crée un rythme propre : quel qu'il soit – il est différent d'un auteur à l'autre et il peut différer d'une œuvre à l'autre d'un même auteur –, le seul fait qu'on l'entende signe l'écriture.

Ainsi pour prendre comme exemples deux contemporains de Simone de Beauvoir – et plus exactement deux œuvres publiées, l'une la même année que les *Mémoires*, l'autre deux ans plus tard –, dans *Un balcon en forêt* (1958) signé par ce maître de la ponctuation intermédiaire qu'est Julien Gracq, le lecteur suit le pas souple et sûr de Grange, il va cheminant sous la voûte des arbres dans le promenoir de la phrase gracquienne balisée par les points-virgules et les deux-points. Dans la phrase étale de *La Route des Flandres* (1960) au contraire, où Claude Simon a jeté le point final par-dessus bord, il doit faire la planche et se laisser porter par le courant, flottant entre deux eaux. Pas de laisser-aller chez Beauvoir ni de souplesse. Les *Mémoires* ne nous invitent pas tant à partir en promenade qu'à suivre un parcours orienté, où les points-virgules et les deux-points – c'est-à-dire la ponctuation intermédiaire – désignent très exactement les directions à prendre ; on marche droit vers le but visé : analyser, expliquer, élucider, démontrer.

C'est qu'il ne s'agit pas d'un roman, mais de mémoires, ou plus exactement d'une autobiographie ; d'où, comme on le verra, la *nécessité* d'une telle phrase – descriptive, mais surtout explicative : *ex-plicare*, déplier. Beauvoir « s'explique » en effet dans ses *Mémoires*, au sens où Montaigne emploie ce terme<sup>3</sup>.

Dans tous les cas, ce rythme est bien éloigné de notre modernité. Gilles Philippe l'a montré, le style est aussi une norme collective, dont nous

2 Voir *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

3 Dans cet emploi pronominal, le verbe, qui est attesté au début du xv<sup>e</sup> siècle au sens de « faire comprendre (ce qui paraît obscur) en développant », le verbe n'a pas le sens actuel : il signifie « être rendu intelligible ».

participons tous : auteurs, lecteurs, critiques<sup>4</sup>. Voyons donc dans quel imaginaire linguistique s'inscrit Simone de Beauvoir.

#### La langue littéraire des années cinquante

Si Marcel Proust marque les années vingt, c'est Jean-Paul Sartre que choisit Gilles Philippe dans son *Histoire de la prose en France* pour faire le point sur la langue littéraire vers 1940. Il s'agit alors, comme le montre Gilles Philippe en s'appuyant sur *Les Fleurs de Tarbes* que publie Paulhan en 1941, de « clore la guerre déclarée à la rhétorique par le romantisme et d'en finir avec le culte conséquent de la nouveauté expressive en littérature<sup>5</sup> ».

Sartre n'a en effet rien d'un expérimentateur, remarque Gilles Philippe, contrairement à son contemporain Louis-Ferdinand Céline. Pour Sartre, la langue littéraire est celle qui a le souci de la « belle langue » (chasse aux répétitions, équilibre de la phrase), tout en répondant à une exigence de simultanéité : d'où l'usage immodéré du point-virgule – comme chez Beauvoir – et des deux-points dans une langue qui se veut synthétique. Cette prose, notons-le, obéit aux préceptes scolaires d'une génération formée à la rhétorique et à ses procédés, sans oublier la ponctuation. De nos jours, où l'on prise « la nouveauté expressive », il n'y a plus de classes de rhétorique ; quant au point-virgule, il est progressivement tombé en désuétude dans le dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle, de même que l'imparfait du subjonctif<sup>6</sup>. Sartre aime donc la période « mais il faut qu'elle soit parfaitement équilibrée » ; il prise par-dessus tout, comme l'explique Gilles Philippe, « la période ramassée qui fait “formule”, qui contient tout en quelques mots qu'un rythme organise »<sup>7</sup>. C'est ce qu'il appelle le style « sec », dont le *Journal* d'André Gide est le parangon.

4 Voir ses travaux, et plus particulièrement *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, ouvrage qu'il a dirigé avec Julien Piat (Paris, Fayard, 2009).

5 *Ibid.*, p. 454.

6 Précisons cependant qu'il fait de nouveau son apparition dans la prose contemporaine de ce début du xxi<sup>e</sup> siècle, comme chez Laurent Mauvignier par exemple.

7 Gilles Philippe, *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 469-470.

On a là quelques-uns des traits que l'on retrouve chez Beauvoir... même si, comme on le verra, le ton est bien différent ; de la même façon, le recours de Beauvoir au deux-points et au point-virgule dessine une phrase radicalement différente de celle de Gracq, expert dans l'usage de cette ponctuation intermédiaire qu'il décrit pertinemment dans *En lisant en écrivant*.

#### UNE PHRASE VERROUILLÉE PAR LA PONCTUATION INTERMÉDIAIRE

Les deux-points sont ainsi, selon la formule de Gracq, un « économiseur péremptoire et expéditif » qui laisse toujours dans le texte « la trace d'un menu court-circuit »<sup>8</sup>. On en trouve maints exemples dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Quand nous rencontrâmes à nouveau M. Dardelle sur le parvis de Notre-Dame-des-Champs, j'escomptai de délicieuses taquineries ; j'essayai d'en provoquer : il n'y eut pas d'écho. J'insistai : on me fit taire.  
(p. 16<sup>9</sup>)

Au lecteur de faire l'inférence et de rétablir la relation d'opposition, ici avec *mais*, là avec *alors que* :

J'avais une petite sœur : ce poupon ne m'avait pas. (p. 11)

Mais les deux-points et le point-virgule sont avant tout les points d'appui de la période, cette unité rhétorique définie dans l'*Encyclopédie* comme « une phrase composée de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'harmonie<sup>10</sup> ». Protase, apodose, cadence majeure

8 « Les deux points marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé [...] ». (Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 737.)

9 Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 (notre édition de référence).

10 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, Paris-Neuchâtel-Amsterdam, 1751-1780, 35 vol., s.v. « Période ».

ou mineure... on le sait, la période, prédominante jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ressortit à l'art oratoire, quand la phrase, qui apparaît au siècle précédent<sup>11</sup>, ressortit davantage à un cadre grammatical. Les exemples canoniques sont ceux qui sont tirés des sermons de Bossuet, mais les textes modernes en prose en offrent maints emplois – comme dans *Un balcon en forêt*, qui présente de longues périodes balancées. Si elles visent le même équilibre que chez Gracq, les périodes seront nettement plus courtes chez Beauvoir :

Elle seule [ma sœur] me reconnaissait de l'autorité; les adultes parfois me cédaient; elle m'obéissait. (p. 62)

Les deux points-virgules à la suite, comme souvent chez Sartre, délimitent une période à trois membres, avec une cadence mineure créée par l'apodose plus courte que la protase. L'essentiel, c'est cet équilibre, renforcé par la présence de termes proches ressortissant au même champ lexical (*autorité, céder, obéir*), par l'assonance en [ɛ] (« elle »/« reconnaissait »/« cédaient »/« elle »/« obéissait ») et enfin, et surtout, par une syntaxe resserrée qui voit le pronom de la première personne occuper la même position de COI dans les trois membres (« me »/« me »/« m' »), avec en position sujet le pronom *elle*, qui revient *in fine* après avoir été remplacé par la 3<sup>e</sup> personne au pluriel « les adultes ».

On croirait entendre Stendhal, qui prisait lui aussi ce type de juxtaposition, où la ponctuation intermédiaire dessine un style fondé sur l'ellipse :

Les enfants l'adoraient, lui [Julien] ne les aimait point; sa pensée était ailleurs<sup>12</sup>.

11 Jean-Pierre Seguin, *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.

12 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, éd. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, p. 83. Voir aussi : « Ce regard consolait madame de Rênal; il ne lui ôta pas toutes ses inquiétudes; mais ses inquiétudes lui ôtaient presque tout à fait ses remords envers son mari. » (p. 149.)

Balancement antithétique, équilibre des membres de la période et signes de ponctuation en lieu et place des liens logiques : on reconnaît là un style héritier du style coupé de l'Âge classique.

Les exemples sont nombreux chez Beauvoir, prenant parfois la forme de véritables maximes :

Si peu qu'on lui refusât, c'était trop si Dieu existait ; si peu qu'on lui accordât, c'était trop s'il n'existait pas. (p. 181)

220

Le procédé est ici très marqué, assurant ce lien serré tenant ensemble les différents éléments de la période, qui, comme le dit Pierre Restaut dans ses *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, doit « ne former qu'un seul tout<sup>13</sup> ». La maxime présente deux membres respectant une symétrie parfaite : parallélisme syntaxique du tour corrélatif (*Si peu que* + imparfait du subjonctif..., *c'était trop si* + imparfait de l'indicatif) redoublé par la répétition de *si*<sup>14</sup>, antithèse (« si Dieu existait »/« s'il n'existait pas ») et enfin, identité stricte du nombre de syllabes dans chacun des deux membres eux-mêmes divisés en deux parties (7/8).

La période est en effet une « unité thématique », pourvue « d'une cohésion grammaticale » et portée par une « unique architecture mélodique »<sup>15</sup>. D'où le rôle essentiel que joue l'anaphore (au sens grammatical, plus que comme figure de style) dans la création de cette unité homogène :

J'avais poussé assez loin mon instruction religieuse et suivi des cours d'apologétique ; à toute objection dirigée contre les vérités révélées, je savais opposer un argument subtil : je n'en connaissais aucun qui les démontrât. (p. 179)

13 Pierre Restaut, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française* [1730], Paris, Dessaint, 1763, p. 416.

14 Notons qu'il s'agit de deux homonymes, puisque *si* est dans un premier temps un adverbe d'intensité et dans un second temps une conjonction introduisant la subordonnée hypothétique.

15 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992, s.v. « Période ».

Les pronoms anaphoriques assurent un tissage serré : « aucun », qui renvoie à « un argument » et « les », qui reprend « toute objection », marquent la chute (ici l'apodose) de la période.

### Enchaînements et chutes

Beauvoir userait-elle ainsi d'un style coupé, caractéristique des périodes courtes de l'Âge classique ? Les phrases s'enchaînent cependant avec constance : l'anaphore n'assure pas seulement l'unité de la période ; elle fait aussi le pont d'une phrase à l'autre, d'un paragraphe au suivant, ce qui fait que la démonstration se poursuit sans solution de continuité :

Je n'avais d'autre ressource que de me réfugier, tête baissée, dans l'autorité.

Je m'y soumettais aveuglément. (p. 174 ; je souligne.)

D'autres fois, c'est la répétition d'un terme qui assure le lien, sur le mode de l'anadiplose :

Pour pallier cette indigence, il ne lui restait qu'une issue : paraître.

Pour paraître, il faut des témoins ; [...] <sup>16</sup>. (p. 47)

ou d'autres figures de répétition, comme le polyptote, ici redoublé d'une antithèse :

Il n'y aurait pas de fin.

Il y avait eu un commencement [...]. (p. 66)

La portée du procédé peut s'allonger jusqu'à la page. Ainsi, lorsque la jeune fille s'interroge sur le passage à l'âge adulte, les mots *passé* et *avenir* reviennent clore deux paragraphes consécutifs dans la même page :

[...] Mais ces projets manquaient de consistance, je n'y croyais pas assez pour envisager avec confiance l'avenir. D'avance, je portais le deuil du passé.

16 Parfois le même procédé est redoublé d'un chiasme et d'une négation : « [...] ; assise dans le fauteuil de cuir, je me grisai des promesses de l'avenir. / Aucune promesse ne fut tenue. » (p. 124.)

Ce refus du dernier sevrage se manifesta avec éclat [...]. Je ne voulais pas que l'avenir m'imposât des ruptures : il fallait qu'il enveloppât tout mon passé. (p. 139)

Cette prose homogène soutient ainsi sans faillir la démonstration ; la période est tout entière tendue vers sa fin, vers la clausule où est donnée la conclusion<sup>17</sup>. Le plus souvent d'ailleurs, la période clôt elle-même un paragraphe. Tantôt c'est une formule, ramassant la description menée dans le paragraphe, qui explicite *a posteriori* le rapport de la petite fille à sa mère :

Ma responsabilité redoublait ma dépendance. (p. 56)

Tantôt, comme on l'a vu plus haut (p. 11), c'est un chiasme, accompagné d'un polyptote, qui dessine les rapports que « la première », « l'unique » entretient avec sa sœur, de la même façon qu'ici :

[...] ; on ne m'avait comparée à personne, et sans cesse on la comparait à moi. (p. 58)

#### Une « période ramassée »

Bref, la chute de la période (et du paragraphe) ramasse en quelques mots le développement précédent pour en délivrer la conclusion. Ces clausules cadencées répondent à merveille à la définition de la « période ramassée qui fait “formule”<sup>18</sup> ». Encore une fois, l'essentiel est de comprendre – se comprendre et se faire comprendre : pas de pirouette dans la clausule, ou d'effet de manches, mais une vérité rendue intelligible et portée au jour. La phrase suit ainsi une visée logique ; on va droit au but, on marche vite, même si c'est à petits pas, vers la conclusion. La phrase de Beauvoir est ainsi foncièrement *rhétorique*, c'est-à-dire portée par sa syntaxe : ce sont les figures de construction (chiasme, antithèse...) qui lui donnent

17 On remarquera dans le même sens que si elle use beaucoup de la ponctuation intermédiaire, Beauvoir est avare de virgules ; elle n'en met pas systématiquement après un groupe détaché, ce qui contribue à donner cette phrase d'un trait. Voir par exemple l'occurrence p. 284 donnée dans la note 34.

18 Voir ci-dessus, note 7.



son équilibre, souvent renforcé par des figures de répétition (polyptote, dérivation...). C'est ainsi que l'on peut dire qu'il s'agit d'une écriture néo-classique.

Peu d'épanorthoses en effet dans cette prose qui vise avant tout à la lisibilité, à la transparence et qui croit au mot juste. Pas de reformulations comme chez Claude Simon, pas de « mot-trou » comme chez Marguerite Duras : le sens se veut univoque et les mots, choisis avec soin, doivent délivrer un message clair. Les parenthèses, peu nombreuses, ne sont là que pour donner des exemples ou des précisions<sup>19</sup>, et non pour mettre en scène l'écriture dans ses hésitations et ses corrections comme dans *La Route des Flandres*. Pas de retours en arrière, pas de détours ou de retours sur ce qui vient d'être dit dans cette phrase rectiligne.

Et, par suite, peu de tropes dans cette prose mue par un souci d'exactitude et de clarté : il faut désigner, et non suggérer – expliquer et pas seulement décrire. C'est que, comme le dit Beauvoir, soulignant la différence entre « un roman où on est dans la fiction et des récits autobiographiques où on est dans la réalité [...], il y avait des choses à dire<sup>20</sup> ».

Aurait-on alors affaire à une autobiographie impersonnelle, l'expression étant à entendre non pas au sens d'Annie Ernaux, mais avec cette connotation péjorative souvent attachée au terme d'« impersonnel » ? Les *Mémoires* de Beauvoir seraient alors, comme on le dit souvent, un récit froid, sec, distancié, ce qui est pour le moins paradoxal dans une autobiographie. Telle n'est pas l'impression du lecteur, qui a tout au contraire le sentiment de rencontrer une personne, si ce n'est « toute crue<sup>21</sup> », du moins profondément vivante.

19 Voir p. 77, 89, 183 ; Beauvoir préfère le tiret double, comme dans l'usage anglo-saxon, aux parenthèses. (Le terme *parenthèse* désigne à la fois les signes de ponctuation eux-mêmes – la parenthèse ouvrante et la parenthèse fermante – et le membre de phrase ainsi enserré.)

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

21 Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I, p. 646.

Deux traits suffiront à le montrer, la sensualité et l'humour, ainsi que, dans une moindre mesure, les passages lyriques qui, par définition, ne sont pas passés au tamis de l'intellect.

#### LYRISME, SENSUALITÉ, HUMOUR

Ces passages sont le plus souvent consacrés à la nature, plus précisément au rapport mystique que l'adolescente entretient avec la nature – rapport avec Dieu dont elle souligne qu'il passe par son propre corps :

La brûlure du soleil, la fraîcheur de la rosée, comment un pur esprit les eût-il éprouvées, sinon à travers mon corps ? (p. 166)

224

À cette question rhétorique, répond le balancement en fin de paragraphe qui place le *je* en miroir du *il* ; la période ternaire, dont les deux premiers groupes sont quasi de la même longueur, organise ce jeu de miroirs avec la structure de la proposition infinitive et le polyptote sur *regarder* (« il me regardait regarder »), auxquels répond le chiasme dans l'apodose avec un verbe proche (« que je le voie »).

Il me regardait avec complaisance regarder ce monde qu'il avait créé afin que je le voie. (p. 166)

Dans « [s]on amour pour la campagne » aux « couleurs mystiques » (p. 164), c'est en effet elle-même que cherche et trouve l'adolescente, comme le montre la récurrence du pronom réfléchi, souvent renforcé par la particule *même* :

Je *me* perdais dans l'infini tout en restant *moi-même*. (p. 164 ; je souligne.)  
Les noisetiers murmuraient et je comprenais leur oracle ; j'étais attendue : par *moi-même*. (p. 194, je souligne.)

Les pronoms réfléchis donnent à voir la figure de Narcisse et le miroir divin dans lequel se réfléchit l'enfant ; pas une virgule dans cette phrase qui se tient toute seule, portée par sa syntaxe serrée :

Je ne me laissais pas de m'admirer dans ce pur miroir sans commencement ni fin. (p. 98)

Ces descriptions lyriques autorisent des tours littéraires, comme « l'odeur pathétique des magnolias » (p. 107) qui grise l'adolescente, mais c'est dans les passages proprement sensuels que Beauvoir a recours à des images, bousculant le cadre rhétorique de la phrase.

Le corps fait en effet irruption à maintes reprises, de façon violente, comme les crises de colère qui secouent Beauvoir enfant. Il n'est que de prendre le début, qui déploie dans une majestueuse couleur pourpre le monde de la toute petite enfance :

De mes premières années, je ne retrouve guère qu'une impression confuse : quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud. (p. 11)

Suit une très longue phrase, constituée de quatre unités séparées par des points-virgules, qui décrit l'appartement et la niche dans laquelle se blottissait l'enfant, sous le bureau de son père ; de même que plus haut la polysyndète dans l'énumération ternaire met en relief les trois adjectifs, Beauvoir n'hésite pas à jouer de la place de l'adjectif *rouge*, puis, dans une dérivation, à réutiliser ce terme comme nom :

L'appartement était rouge, rouges la moquette, la salle à manger Henri II, la soie gaufrée [...] ; il faisait sombre, il faisait chaud et le rouge de la moquette criait dans mes yeux. (p. 11-12)

Peu de tropes, disions-nous pourtant plus haut. Force est de constater que lorsqu'elle décrit des sensations, Beauvoir use de tours réputés littéraires, le plus souvent pour créer une synesthésie, comme ce verbe « crier » qui fait entrer en collision ouïe et vue. Mais c'est surtout avec le goût que l'enfant appréhende le monde : « Par ma bouche, le monde entrait en moi plus intimement que par mes yeux et mes mains. » (p. 13). Ce fantasme d'un « univers [...] tout entier comestible » (p. 14) lie les sens entre eux, le plus souvent la vue et le goût :

[...] ; devant les confiseries de la rue Vavin, je me pétrifiais, fascinée par l'éclat lumineux des fruits confits, le sourd chatolement des pâtes de fruits, la floraison bigarrée des bonbons acidulés ; vert, rouge, orange, violet : je convoitais les couleurs elles-mêmes autant que le plaisir qu'elles me promettaient. (p. 13)

Ainsi lors des réceptions de ses parents, alors que « les glaces du salon multiplient les feux d'un lustre de cristal », l'enfant a l'impression d'incorporer toute la lumière environnante en dégustant une friandise :

Je faisais craquer entre mes dents la carapace d'un fruit déguisé, une bulle de lumière éclatait contre mon palais avec un goût de cassis ou d'ananas : je possédais toutes les couleurs et toutes les flammes, les écharpes de gaze, les diamants, les dentelles ; je possédais toute la fête.  
(p. 14)

226

Loin de la période cadencée et ramassée dont use Beauvoir pour expliquer, expliciter ou démontrer, la phrase se déploie à la façon de la période classique – qui est celle que dessine Gracq dans *Un balcon en forêt*, contemporain des *Mémoires*, au moyen du point-virgule et des deux-points. Dans cette description, la période ternaire prend son temps, chemine à la façon du goût d'ananas qui se propage sur la langue et s'épanouit en une gerbe d'images aériennes et lumineuses pour retomber selon une cadence mineure rythmée par l'anaphore « je possédais » : le *palais* lumineux est en elle.

De même, la préparation des pralines à la crème s'apparente à celle de la palette du peintre, mais ce n'est pas le pinceau dont use l'enfant :

Maman concassait des pralines dans un mortier, elle mélangeait à une crème jaune la poudre grenue ; le rose des bonbons se dégradait en nuances exquises : je plongeais ma cuiller dans un coucher de soleil.  
(p. 13)

L'image revient en fin de paragraphe dans la métaphore « les pralines du couchant », accompagnée de ces verbes propres à un univers comestible ; la comparaison qui clôt le paragraphe rapproche encore vue et goût :

Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleur, mordre dans les pralines du couchant. Contre le ciel de New York, les enseignes au néon semblaient des friandises géantes et je me suis sentie frustrée. (p. 14)

Cette petite fille est gourmande, en effet, comme le soulignent des remarques non dénuées d'humour :

Humant l'odeur de l'encens, le regard attendri par la buée des cierges, il m'était doux de m'abîmer au pied de la Croix, tout en rêvant vaguement à la tasse de chocolat qui m'attendait à la maison. (p. 43)

Malgré le vocabulaire religieux, l'odeur de l'encens ne recouvre pas tout à fait celle du chocolat : l'esprit de l'enfant qui « s'abîme devant la Croix » n'est pas, suivant l'acception du verbe, complètement absorbé par la méditation ou l'adoration comme le montre le gérondif « tout en rêvant » qui marque la concomitance. L'autobiographe, si elle débusque la complaisance de la jeune Simone, est cependant en empathie avec elle, comme le montre l'adverbe « vaguement », qui témoigne d'un regard teinté d'humour. On retrouve cette association entre spiritualité et matérialité, lorsque la jeune fille se promène à l'aube, « port[ant] la beauté du monde, et la gloire de Dieu, avec au creux de l'estomac un rêve de chocolat et de pain grillé » (p. 105). C'est à la fin de la phrase, par le biais de ce complément supplémentaire introduit par « avec » – et non par « et » –, que Dieu bascule dans l'estomac.

Dans cet exercice difficile que sont les écrits de soi, Beauvoir parvient en effet à être en empathie avec celle qu'elle était sans jamais faire preuve de complaisance ; elle restitue les états d'âme de l'enfant ou de l'adolescente, tout en les passant au crible d'un regard lucide : c'est qu'elle a comme objectif de décrire les mouvements intimes de ces filles soumises à une éducation stricte, dans laquelle la religion joue un rôle majeur. On l'a vu, sa prose claire et scandée vise à démonter les mécanismes subtils de ce que l'on peut sans doute appeler un asservissement ; mais, dans son écriture, c'est par l'humour qu'elle parvient à tenir les deux points de vue – empathie et lucidité : sans cela, sa prose serait effectivement impersonnelle.

Beauvoir n'hésite pas en effet à démasquer cette enfant qui se donne bonne conscience à peu de frais, mais le ton est toujours amusé et tendre. Ainsi lors de la Grande Guerre, lorsque celle-ci apprend à « remplir [s]es devoirs de Française » et « joue au vaillant zouave, à l'enfant héroïque » :

J'avais tout de suite fait preuve d'un patriotisme exemplaire en piétinant un poupon de celluloid *made in Germany* qui d'ailleurs appartenait à ma sœur. (p. 39)

L'humour apparaît dans la relative rattachée à la fin de la phrase<sup>22</sup>, et tout particulièrement avec ce « mot du discours » qu'est *d'ailleurs*, qui est ici utilisé à contre-emploi. Oswald Ducrot a montré en effet dans sa théorie de l'argumentation dans la langue que la fonction de ce connecteur argumentatif est de renforcer la conclusion en présentant un argument secondaire<sup>23</sup>, ce qui n'est pas le cas ici. Le texte ramasse peu après l'analyse en un terme axiologique sévère, qui donne à voir l'éducation parentale à l'œuvre :

Les adultes récompensèrent ma servilité. « Simone est terriblement chauvine », disait-on avec une fierté amusée. J'encaissai le sourire et dégustai l'éloge<sup>24</sup>. (p. 39)

228

Sartre lui aussi décrit et met à nu de telles comédies dans *Les Mots*, mais il y a chez lui peu d'empathie : l'ironie féroce et le regard surplombant réduisent parfois les personnages au rang de marionnettes<sup>25</sup>. L'humour suppose en effet une empathie dont l'ironie est entièrement dénuée : dans les nombreux passages consacrés à l'éducation religieuse qu'elle reçut et à sa piété d'enfant et d'adolescente, nulle ironie de la part de Beauvoir qui se tient très exactement – et le lecteur avec elle – aux côtés de l'enfant qu'elle fut. Ainsi, au terme d'un long passage de plusieurs pages réservé à ce thème<sup>26</sup>, lorsque l'autobiographe décrit les aménagements avec le ciel que se ménageait l'enfant qu'elle était, c'est dans une conclusion détachée qu'elle analyse l'efficace de sa décision de se faire carmélite plus tard :

---

22 Relative dite dans les manuels « explicative », c'est-à-dire que l'on peut supprimer sans changer outre mesure le sens de la phrase, ce qui n'est pas le cas ici.

23 Oswald Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 193-232.

24 De même un peu plus loin, c'est dans les adjectifs qui qualifient les friandises dont la petite fille se prive pour les donner aux petits réfugiés que se loge l'humour : « J'inventai de ranger dans une boîte toutes les friandises qu'on m'offrait : quand la caisse fut pleine de gâteaux rassis, de chocolat blanchi, de pruneaux desséchés, maman m'aïda à l'emballer et je la portai à ces demoiselles. » (p. 42.)

25 Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 : l'ironie vise l'enfant qu'il était (« On m'adore, donc je suis adorable. », p. 25), la relation avec ses proches, ici son grand-père (« Nous jouions une ample comédie aux cent sketches divers [...]. », p. 24) ou tout autre chose (« Je sais que [les pauvres] manquent du nécessaire et il me plaît d'être leur superflu. », p. 30).

26 « J'étais très pieuse ; [...] » (p. 97-100.)

Cet avenir me fut un alibi commode. Pendant plusieurs années il me permit de jouir sans scrupule de tous les biens de ce monde<sup>27</sup>. (p. 100)

L'empathie présente dans les pages précédentes<sup>28</sup> n'empêche pas l'usage de ce terme fort d'*alibi*, sans doute à prendre ici comme une (mauvaise) excuse, qui est ainsi mis en relief dans ce paragraphe isolé, suivi d'un saut de deux lignes<sup>29</sup>.

Ainsi, contrairement à la réputation de Beauvoir qu'a édifiée la critique<sup>30</sup>, l'humour est présent dans les *Mémoires* et les chutes de paragraphes provoquent souvent un sourire amusé chez le lecteur. C'est un humour qui tire vers le comique, car l'autobiographe n'hésite pas à se montrer – à montrer celle qu'elle fut – dans des positions ou des postures ridicules. Le trait est toujours discret, par exemple le décalage créé par l'usage d'un vocabulaire élevé appliqué à des aventures enfantines : il est ainsi question du « triomphe de [s]a vertu » pour une peccadille dont on l'accuse injustement ou d'« un assez glorieux souvenir » pour l'une de ses bonnes actions<sup>31</sup>. En revanche, les tourments de l'enfant qui découvre que le monde manichéen auquel elle croit est en vérité plus nuancé sont

27 La même analyse est menée p. 177.

28 Voir les discours indirects libres qui ponctuent le passage (« Quel réconfort de le [Dieu] savoir là ! », p. 98).

29 Ces sauts de deux lignes sont le seul type de section que dessine le texte en dehors des titres « Première partie », « Deuxième partie » et ce, jusqu'à la « Quatrième », dans une ponctuation d'œuvre tout aussi sobre que ces titres.

30 Voir l'Introduction de Jean-Louis Jeannelle dans l'édition des *Mémoires* : « Les comptes rendus de *La Force de l'âge*, de *La Force des choses* ou de *Tout compte fait* le répètent à l'envi : Simone de Beauvoir manque d'humour. » (Beauvoir, *Mémoires*, éd. cit., t. I, p. XLIV.) Il cite cette remarque de François Bondy lors de la publication de *La Force des choses* : « On a reproché à Mme Beauvoir de ne jamais se critiquer elle-même ; l'autocritique implique en effet un détachement où l'humour trouve toute sa place et, quels que soient ses mérites en tant qu'écrivain, l'humour n'est certainement pas l'un d'eux. » (*ibid.*)

31 « [...] j'assistai complaisamment au combat que les forces du bien livraient à mon profit contre l'erreur et l'injustice » (p. 19). Un peu plus loin, après avoir fait la quête pour les réfugiés et alors qu'elle s'aperçoit qu'on traite avec « condescendance » l'« accessoire » auquel elle est réduite, Beauvoir a cette formule : « Je gardai néanmoins de cet après-midi un assez glorieux souvenir [...] » (p. 41), où l'humour est présent dans la modalisation non attendue de l'adjectif *glorieux* par l'adverbe *assez*.

pris en charge par ce même vocabulaire élevé qui témoigne alors de son profond désarroi face au vacillement de l'ordre établi<sup>32</sup>.

### UNE PONCTUATION « NÉCESSAIRE »

Bref, si Beauvoir a indéniablement l'esprit de sérieux, cela ne l'empêche pas de se livrer à une autocritique qu'elle délivre tantôt sur le mode didactique, tantôt sur le mode de l'humour. Surtout, ce sérieux est sans doute le gage de l'authenticité. « Ce que je découvre en moi d'abord c'est un sérieux, un sérieux austère, dont je ne comprends pas la raison mais auquel je me soumetts comme à une mystérieuse et écrasante nécessité », écrit-elle en 1926<sup>33</sup>.

230

*Nécessité*: ce terme clef auquel l'existentialisme fait un sort particulier revient à maintes reprises dans les *Mémoires*<sup>34</sup>. Sans doute peut-on le reprendre pour justifier ce style que d'aucuns trouvent impersonnel. On l'a vu, Beauvoir lâche de temps à autre la bride, lors des passages lyriques ou lorsqu'éclate la sensualité. Par ailleurs, l'humour, qui colore nombre de pages, témoigne de ce qu'elle tient toujours la main de la petite fille qu'elle fut, là aussi dans un souci d'authenticité. Difficile dès lors de voir dans cette autobiographie une écriture impersonnelle.

32 « Impossible que papa et maman fussent ennemis, que Louise fût leur ennemie ; quand l'impossible s'accomplit, le ciel se mélange à l'enfer, les ténèbres se confondent avec la lumière. » (p. 26.)

33 « Moi en octobre 1926 », dans *Cahiers de jeunesse (1926-1930)*, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008, p. 127.

34 « [...] partout je rencontrais des contraintes, nulle part la nécessité. » (p. 20) ; « Quand on prétendait m'imposer des contraintes injustifiées, je me révoltais ; [...] Je ne voulais céder qu'à la nécessité [...] » (p. 31) ; « Je sentais sur mes épaules le joug rassurant de la nécessité. » (p. 44) ; « [...] je récupérais mon existence quotidienne sous la figure de la nécessité. » (p. 76) ; « Sans trêve je répondais à une exigence qui m'épargnait de me demander : pourquoi suis-je ici ? [...] traduisant un texte anglais ou recopiant une rédaction, j'occupais ma place sur terre et je faisais ce qui devait être fait. L'arsenal des cendriers, encriers, coupe-papier [...] participait à cette nécessité : elle pénétrait le monde entier. » (p. 90) ; « [...] je me faisais de nos rapports [entre elle et son futur mari] une idée précise : [...] En ce domaine, comme dans tous les autres, j'avais soif de nécessité. » (p. 190) ; « [...] la philosophie [...] me découvrirait [...] un ordre, une raison, une nécessité. » (p. 208) ; « [...] et comme dans ma petite enfance je voulais que tout dans ma vie fût justifié par une sorte de nécessité. » (p. 284).



Ce qui meut son écriture, c'est qu'elle « cherche avant tout », comme elle le dit, « l'exactitude de [s]a pensée »<sup>35</sup>.

Pas de fioritures verbales chez celle qui jugeait dans *Tout compte fait* qu'elle n'avait « pas été une virtuose de l'écriture<sup>36</sup> », mais un devoir d'exactitude : cette phrase martelée et cadencée, qui est sa marque, est ainsi la forme qui permet à Beauvoir d'atteindre sa visée : éclairer, par le récit de sa propre vie – et de ses années de formation pour les *Mémoires* – l'éducation des filles au début du xx<sup>e</sup> siècle et les conditions de formation du « deuxième sexe ». Elle remplit ainsi la fonction de l'écrivain telle que la définit Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes, pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité<sup>37</sup> ». Il faut donc être avant tout lisible ; d'où ces conclusions frappées au coin de la rhétorique délivrant une vérité intime qui devient vérité générale lorsque les lecteurs et les lectrices se l'approprient.

#### Une écriture néo-classique

L'écriture de Simone de Beauvoir se situe ainsi à l'opposé des canons de notre modernité, qui a oublié la tradition rhétorique et qui prise la « nouveauté expressive<sup>38</sup> ». Les mots veulent dire ce qu'ils disent, selon l'opposition posée par Sartre entre la prose, où « le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil » et la poésie, qui « voit les mots à l'envers »<sup>39</sup> ; pas d'épanorthoses ou de reformulations dans cette conception du « langage-instrument » : chaque mot est à sa place. La phrase quant à elle se tient droite, elle ne s'allonge pas démesurément

35 Émission de France Culture déjà citée (*Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018). On pense à cette notation de Francis Ponge, qui, au sujet d'un genre et d'un « objet d'étude » radicalement différents, écrit en 1941 : « Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination : ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos [...] » (« Berges de la Loire », dans *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 9.)

36 *Mémoires*, éd. cit., t. II, p. 972.

37 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 29.

38 Voir ci-dessus, note 5.

39 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 26 et 20.

comme chez Proust, elle n'est pas travaillée par des mouvements contraires, elle ne se délite pas comme chez Simon. Cette phrase courte, emportée, tendue vers sa chute, ne ressortit pas davantage à l'écriture blanche d'un Albert Camus ; on ne saurait non plus la comparer à l'« écriture plate » que revendique Annie Ernaux : si son style est « sec », Beauvoir recourt à des procédés rhétoriques pour mieux démontrer et convaincre : sa langue est ainsi une langue littéraire, ce qu'Ernaux refuse explicitement pour sa part dans cette « autobiographie impersonnelle » qu'est son livre *Les Années*<sup>40</sup>. Bref, l'écriture de Beauvoir est une écriture néo-classique.

### La voix de son style

232

Une écriture néo-classique ne signifie pas pour autant un récit de soi froid ou impersonnel : l'humour et la sensualité font entendre une voix vivante, une présence d'une extraordinaire vitalité, comme en témoigne ce verbe de « mordre », qui revient çà et là dans les *Mémoires*<sup>41</sup>. Cette voix vivante, c'est la voix de Beauvoir telle qu'on peut l'entendre dans les enregistrements qui ont été conservés : une voix rapide, emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses nettes et ses points de vue incisifs. C'est la voix de son style. S'il fallait emprunter au vocabulaire musical, on pourrait dire que la prose de Beauvoir doit se jouer *staccato*<sup>42</sup>, martelée par les points-virgules et les deux-points ; il faut aussi choisir un tempo *allegro*.

40 À la fin du livre, le *elle* évoque ses années d'étudiante, lorsqu'elle « désirait écrire » et « espérait trouver un langage inconnu ». Elle « imaginait [alors] le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire [...] ». Par la suite, elle a renoncé à ces rêves et a su « qu'elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous [...] ». (Annie Ernaux, *Les Années* [2008], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 252.) Il y aurait beaucoup à dire sur le style d'Annie Ernaux, mais là n'est pas le sujet.

41 « Adulte, j'aurais voulu brouter les amandiers en fleur, mordre dans les pralines du couchant. » (p. 14) ; « Je ne découvris la noire magie des mots que lorsqu'ils me mordirent le cœur. » (p. 28) ; « En revanche je mordis sans peine à l'arithmétique [...] ». (p. 32).

42 Quand la période de Gracq se joue au contraire *legato*.

Prenons donc le contrepied de notre *incipit* et laissons à Mlle Fayet, la directrice des classes élémentaires du cours Désir, la « jupe longue » (p. 32) qui contraint sa démarche. Celle de Beauvoir n'est pas entravée : elle avance à petits pas pressés, sa phrase marche droit vers le but qu'elle s'est fixé, et si elle veut porter des collets montés, elle n'en est pas pour autant guindée : Simone de Beauvoir n'est pas un bas-bleu.



## BIBLIOGRAPHIE

### MARIE DE FRANCE

#### Édition de référence

*Lais bretons (XII<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, *Abbrégé de l'art poétique* [1565], dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV.

## Études critiques

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

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

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

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

- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 137-152.
- BERLAN, Françoise « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.
- BERTHON, Guillaume, et LE FLANCHEC, Vãn Dung, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clore et rentrer” : the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.
- BUZON, Christine de, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<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 Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1496*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7<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

257

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

258

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

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

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

Bibliographie .....235

Résumés.....251