

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>

Honoré de Balzac

*Le Cousin Pons*





## LES IMAGES DANS *LE COUSIN PONS* DE BALZAC, DU DRAME HUMAIN À LA COMÉDIE ANIMALE

*Laélia Véron*

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme une des manifestations de son absence de style. Ses métaphores étaient jugées excessives et outrées. La description de la « voix » de nez du chevalier de Valois, qui produit « des sons résistants et doux, forts et veloutés comme celui d'un cor anglais »<sup>1</sup>, fait partie des « balzachinades » qui ont été dénoncées par le journal *Le Charivari* au moment de la parution de *La Vieille Fille*<sup>2</sup>. Plus tard, Émile Faguet déclare que les métaphores de Balzac sont « ahurissantes<sup>3</sup> ». Marcel Proust lui reproche une tendance à l'explication (plutôt qu'à la suggestion), due entre autres à l'usage d'images « les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste<sup>4</sup> ». Maurice Bardèche parle d'images expressives, mais « faciles et médiocres », qui auraient la « grossièreté de l'enluminaire »<sup>5</sup>. Il est vrai que Balzac ne respecte guère certains préceptes rhétoriques, comme ceux de Pierre Fontanier, qui considère que, pour qu'une image soit réussie, il faut qu'elle soit « vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle et enfin cohérente » : pour être naturelle, elle ne doit pas porter sur une « ressemblance trop éloignée », pour être cohérente, il faut que les termes

- 1 Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, dans *La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1976, p. 814.
- 2 Sur cette campagne du *Charivari*, voir l'article d'Éric Bordas, « Balzac, "grand romancier sans être grand écrivain" ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-115.
- 3 Voir les considérations d'Émile Faguet sur le style de Balzac dans *Balzac*, Paris, Hachette, 1913, p. 156-170.
- 4 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 269.
- 5 Maurice Bardèche, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967, p. 386.

soient « bien assortis, bien liés entre eux et ne semblent pas s'exclure mutuellement »<sup>6</sup>.

La pratique balzacienne de l'image a été réhabilitée par la critique, notamment par Lucienne Frappier-Mazur, qui a étudié, dans une perspective linguistique et poétique, la manière dont Balzac remobilise un système rhétorique ancien tout en inventant de nouvelles modalités d'expression métaphorique propres à son univers romanesque. L. Frappier-Mazur, tout en admettant que, « [q]uantitativement, l'éloignement des termes caractérise un très grand nombre des figures d'invention chez Balzac<sup>7</sup> », analyse cet éloignement sémantique non plus comme une marque de mauvais goût, mais comme une recherche d'expressivité. Dans la même perspective, José-Luis Diaz parle, à propos des images dans *Illusions perdues*, de « métaphores-viols [...] volontiers détronisantes comme aurait dit Bakhtine » et de « comparaison[s]-choc »<sup>8</sup>.

168

Le texte balzacien présente une « densité métaphorique<sup>9</sup> » élevée. Selon L. Frappier-Mazur, *La Comédie humaine* « ne descend pas au-dessous de deux images par page, et les dépasse le plus souvent<sup>10</sup> » (et comme elle le souligne, cette estimation est même modeste du fait des critères de sélection choisis). Cette densité est exceptionnelle dans *Le Cousin Pons*, dont la première phrase comporte déjà deux comparaisons (« comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir », p. 53<sup>11</sup>). La mobilisation de ces images ne se limite pas aux descriptions des personnages (comme dans le célèbre portrait de Pons, p. 55) : elles sont également très présentes dans les discours des personnages et

6 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 103-104. Sur l'histoire de la métaphore dans la tradition rhétorique (et la place de Balzac dans cette tradition), voir Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003, p. 35-49.

7 Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 50.

8 José-Luis Diaz, « "Avoir de l'esprit" », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 170-171.

9 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 83.

10 *Ibid.*, p. 82.

11 Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* [1847], éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015 (notre édition de référence).

dans la narration. On peut étudier ces images selon deux perspectives différentes, à l'échelle de l'énoncé ou à celle du roman. D'une part, une image n'aura pas le même statut si elle est isolée ou répétée. Ainsi, l'analogie de la souffrance et du gravier peut être analysée, isolément, comme une simple image, mais à l'échelle du roman, elle devient, par sa récurrence et sa présence à des moments clés (au début et à la fin du roman), un véritable symbole<sup>12</sup>. D'autre part, une même image peut prendre un sens différent si on la considère au niveau local (de l'énoncé) et au niveau global (du texte). Prenons l'exemple de l'image du bras de la Cibot, lorsqu'il est comparé à une lame.

Elle retroussa sa manche et montra le plus magnifique bras du monde, aussi blanc et aussi frais que sa main était rouge et flétrie ; un bras potelé, rond, à fossettes et qui, tiré de son fourreau de mérinos commun, comme une lame est tirée de sa gaine, devait éblouir Pons, qui n'osa pas le regarder trop longtemps. (p. 197-198)

Cette comparaison est motivée par le prédicat « fourreau », qui est polysémique puisqu'il peut désigner aussi bien un vêtement moulant qu'un étui, et qui peut donc être employé aussi bien pour décrire le bras qui sort du vêtement que la lame qui sort de sa gaine. L'image peut cependant paraître incongrue puisque les adjectifs qui décrivent le bras de Mme Cibot (« potelé, rond, à fossettes ») semblent bien éloignés de la « lame » ou du « couteau ». Cependant, à l'échelle de l'œuvre, l'image prend un autre sens, puisqu'elle participe à la vaste catégorie des images de blessures dans *Le Cousin Pons*, ainsi qu'aux images de violence et de mort qui servent à caractériser Mme Cibot<sup>13</sup>. L'association de la séduction (du bras) à la mort (la lame) participe donc de la peinture de cette mère-ogresse, de ce pouvoir féminin menaçant (incarné par Mme Cibot et Mme Camusot) qui rôde autour de Pons<sup>14</sup>.

12 Voir ainsi p. 72, 80, 90, 105, 146 et p. 380.

13 Nous renvoyons à l'analyse de L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 61.

14 Nous reprenons l'expression de Nicole Mozet, à propos de *La Cousine Bette* : « *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.

Nous veillerons donc à analyser le sémantisme des images du *Cousin Pons*, en les analysant aussi bien au niveau de l'énoncé que du texte, et en prenant en compte les écarts sémantiques entre ces deux échelles. Nous concentrerons notre analyse sur l'image animale qui établit une analogie entre un comparé humain et un comparant animal. La métaphore animale est très présente dans l'ensemble de *La Comédie humaine*<sup>15</sup>. Mais elle a cependant une place prépondérante dans *Le Cousin Pons*. Elle n'apparaît pas uniquement dans les portraits, lors de la première présentation des personnages<sup>16</sup>. Au contraire, pour certains personnages, comme Mme Cibot, les images animales sont de plus en plus présentes au fil du texte et de la progression de l'intrigue. De plus, elles ne concernent pas seulement quelques figures, qui seraient particulièrement ridicules, mais une vaste galerie de personnages : Rémonencq a des yeux « disposés comme ceux des cochons » (p. 161), ceux de Magus sont « pleins d'une malice froide comme ceux des chats » (p. 189), Cibot est comparé à un « veau » (p. 214), Poulain à un « chat maigre » (p. 219), la marâtre de Brunner est qualifiée de « hyène » (p. 113), Brunner sort d'une « chrysalide » comme un papillon tardif (p. 135), Mme Sauvage est une « cerbère femelle » (p. 230), Amélie Camusot, une « chatte » (p. 296). Fraisier, Mme Cibot, Pons et Schmucke sont, eux comparés – entre autres – à un serpent, un tigre, un requin et un rossignol.

Ces rapprochements entre humains et animaux s'inscrivent dans la lignée de plusieurs traditions : la tradition littéraire, très ancienne, d'une rhétorique satirique (dont l'expression moderne est la caricature, à la manière de Grandville ou de Honoré Daumier) et la tradition naturaliste du xviii<sup>e</sup> siècle. Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac parle d'une « comparaison entre l'Humanité et l'Animalité » et établit un parallèle entre les espèces « Sociales » et « Zoologiques »<sup>17</sup>

15 Voir 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>).

16 Voir ainsi la galerie de portraits dans *Illusions perdues*, citée par Aude Déruelle dans son « Préambule », *ibid.*, p. 2-4. Voir également l'exemple du portrait de Nathana, analysé par Maxime Perret, *Balzac et le xviii<sup>e</sup> siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 194.

17 Balzac, « Avant-Propos », dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. I, 1976, p. 7-8.

(l'ouvrier, l'administrateur, l'avocat, l'oisif, le savant, l'homme d'État, etc. ; le loup, le lion, l'âne, le requin, le corbeau, etc.). Cependant, il ne faudrait pas prendre à la lettre l'affirmation selon laquelle « Balzac calque sa description des êtres et des choses sur les notices que Buffon donne des animaux dans son *Histoire naturelle*<sup>18</sup> ». « Balzac utilise cette comparaison pour en montrer rapidement les limites » : « la société peinte par Balzac ne saurait se réduire à une classification des espèces à la Buffon »<sup>19</sup>. L'image, et tout particulièrement l'image balzacienne, se prête à une lecture polysémique : elle « renvoie à plusieurs codes et multiplie les connotations ». La manière dont ces codes et ces connotations se croisent, convergent ou divergent, peut permettre d'explorer les « multiples possibles du texte »<sup>20</sup>. Nous voudrions étudier dans cet article la manière dont les images (notamment animales), en construisant divers rapports et réseaux sémantiques, participent à l'élaboration de l'univers romanesque du *Cousin Pons*. Nous analyserons les mécanismes linguistiques de l'image (par exemple les processus de motivation), pour mieux saisir les différents réseaux de signification indiqués par les comparants animaliers. L'analyse de l'image distingue souvent la métaphore (qui opérerait un rapprochement entre comparant et comparé sans terme de comparaison) de la comparaison (rapprochement entre comparant et comparé avec un terme de comparaison). Nous suivrons cependant ici la démarche de L. Frappier Mazur, qui suit celle de Gérard Genette<sup>21</sup>, tout en empruntant certains éléments à Danielle Bouverot<sup>22</sup>. L. Frappier Mazur analyse les différentes manifestations de l'image en termes de gradience, l'image elle-même étant l'expression d'une analogie, « comportant un ou plusieurs comparants et un

18 Pierre Lazlo, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67.

19 A. Déruelle, « Préambule », art. cit., p. 1. Voir aussi, Alice De Georges, « Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac », p. 189-212.

20 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 15.

21 Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171. Cette analyse est reprise dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.

22 Danielle Bouverot, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.

ou plusieurs comparés, lesquels peuvent être exprimés ou non<sup>23</sup> ». Par le terme hyperonymique d'*image*, nous comprendrons donc la comparaison, la métaphore simple et la métaphore filée comme autant de techniques d'assimilation analogique, avec des variations formelles et sémantiques notamment en ce qui concerne les modalisateurs (*comme*, *ressembler*, *avoir l'air de*, etc.) et les prédicats motivateurs<sup>24</sup> (communs au comparant et au comparé). Rappelons que si l'image-type, qu'il s'agisse d'une comparaison ou d'une métaphore (que L. Frappier-Mazur appelle « assimilation »), se construit selon le schéma suivant : comparé ; prédicat motivateur ; (modalisateur) ; comparant ; ce schéma peut connaître des variations. Le prédicat motivateur n'est pas toujours exprimé, le comparé et le comparant peuvent être également sous-entendus. Ainsi, lorsque Michu déclare, dans *Une ténébreuse affaire* : « Il était écrit [...] que le chien de garde devait être tué à la même place que ses vieux maîtres<sup>25</sup> », le comparé (Michu lui-même) n'est pas exprimé. Mais le prédicat motivateur (« devait être tué à la même place que ses vieux maîtres ») est pertinent, car il peut aussi bien s'appliquer au comparant exprimé (un chien) qu'au comparé sous-entendu (Michu, prêt à mourir pour ses maîtres).

#### LES IMAGES, SYSTÈME DE CARACTÉRISATION DU PERSONNEL ROMANESQUE ?

« Selon un système assez populaire, chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal », écrit Balzac dans *Z. Marcas*<sup>26</sup>. Mais dans *Le Cousin Pons*, la métaphore animale n'exprime que rarement une ressemblance physique : elle semble surtout servir à caractériser le personnel romanesque, à distinguer, pour reprendre le classement

23 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 2.

24 Le prédicat motivateur peut, syntaxiquement, ne se rattacher qu'au comparant ou au comparé, mais il doit, sémantiquement, être pertinent aux deux. Le prédicat motivateur n'est cependant pas toujours exprimé.

25 Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VIII, 1978, p. 683. Nous empruntons cet exemple à L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, op. cit., p. 23.

26 Honoré de Balzac, *Z. Marcas*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VIII, p. 834.

établi par André Lorant<sup>27</sup>, les intrigants d'un côté et les victimes de l'autre.

Les intrigants sont associés, par le biais de l'image, à des animaux qui véhiculent des connotations négatives et/ou terrifiantes. Ainsi Fraisier et Mme Cibot sont-ils tous deux associés à des tigres : Fraisier lance à la portière « un regard de tigre » (p. 319) (métaphore, assimilation non motivée avec comparé), Mme Cibot porte sur Pons « comme un regard de tigre » (comparaison motivée). Cette seconde image est développée et commentée par le narrateur : « La portière se posa au pied du lit, les poings sur ses hanches et les yeux fixés sur le malade amoureux ; mais quelles paillettes d'or en jaillissaient ! C'eût été terrible comme un regard de tigre, pour un observateur » (p. 165-166). Le prédicat motivateur est l'adjectif *terrible*. *Stricto sensu*, le comparé est le regard de Mme Cibot, et le comparant le regard du tigre. Mais l'assimilation, par un « acte de dénomination prédicative indirecte<sup>28</sup> », s'étend au terme support (Mme Cibot). C'est donc bien Mme Cibot qui est assimilée à un tigre. Remarquons que, dans notre culture, le tigre est associé à certains sèmes de couleur, tout comme l'or. On peut analyser ainsi l'imbrication sémantique du comparant et du comparé : le regard de Mme Cibot est un regard « terrible », car c'est un regard de cruelle convoitise. Cette image de l'animal féroce, qui s'applique aux personnages intrigants, est souvent motivée par plusieurs prédicats, ou enrichie par l'entrecroisement de diverses métaphores. Ainsi, Rémonencq, Fraisier et Magus, lorsqu'ils viennent évaluer la collection pendant le sommeil de Pons, sont désignés comme « ces corbeaux flairant leur cadavre » (p. 284). Le segment établit deux assimilations sans modalisateurs : Rémonencq, Fraisier et Magus (comparés, mentionnés dans la phrase précédente, désignés par le déterminant anaphorique « ces ») sont des « corbeaux » (comparant) ; la collection/Pons (mentionné dans la phrase précédente) est un

27 André Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967, chapitres « Les intrigants », p. 146-168 et « Les victimes », p. 169-174.

28 Georges Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragmatique sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 156. La métaphore effectue un acte de dénomination.

« cadavre ». Le prédicat motivateur est le participe présent « flairant ». Le motif du corbeau, comme animal lugubre et charognard, est développé grâce à un comparé et comparant secondaires : la collection est leur proie. Cette assimilation secondaire joue elle-même sur l'assimilation de Pons (mourant) et de sa collection. Remarquons qu'elle est à nouveau mobilisée, à la fin du passage, mais avec un nouveau prédicat motivateur (« La Cibot fit signe aux trois corbeaux de s'envoler », p. 286) : le verbe *s'envoler* pouvant à la fois désigner l'envol de l'oiseau et un départ rapide et discret. Les trois compères sont désignés par d'autres images dans ce même passage : celle des « diables » (« ces trois différents avares, altérés d'or comme les diables le sont des rosées du paradis », p. 285), celle des « bourreaux » (« Les trois bourreaux de Pons étaient encore sur le palier », p. 286). Si on analyse ces images au seul niveau de l'énoncé, la première image (celle des diables) est une comparaison motivée et la seconde (celle des bourreaux), une métaphore (assimilation non motivée) sans comparé. Mais ces images s'inscrivent dans un extrait encadré par la métaphore du corbeau, ce qui met en place un nouveau réseau sémantique : les corbeaux, les diables, les bourreaux (qui partagent l'attribut de la couleur noire, ainsi qu'une connotation négative) sont autant d'expressions de cette situation terrifiante et pathétique : un vieux célibataire sans défense livré à des appétits féroces. La convocation d'autres images négatives (les diables, les bourreaux) contribue à donner à la métaphore du corbeau une connotation particulièrement sinistre. On peut remarquer que, dans ce même extrait, une autre métaphore, qui s'applique à Fraisier, est développée : « Fraisier calme, froid comme un serpent qui se serait dressé sur sa queue, allongeait sa tête plate et se tenait dans la pose que les peintres prêtent à Méphistophélès » (p. 285). Cette séquence contient deux images étroitement liées : une comparaison motivée (comparé Fraisier ; comparant serpent) et une assimilation qui reprend le comparant initial (le serpent) qui devient comparé une fois associé à un comparant secondaire (Méphistophélès). Le prédicat motivateur, le groupe prépositionnel « dans la pose » assure la cohérence de l'image (Fraisier, le serpent et Méphistophélès partagent la même posture). L'image du serpent, fréquemment associée à Fraisier (mais partagée par d'autres personnages intrigants) est ici particulièrement terrifiante :



d'une part, il s'agit du serpent dressé, prêt à mordre, d'autre part, elle se mêle à celle du diable, déjà évoquée dans l'extrait (les « trois diables »).

*A contrario*, Pons et Schmucke, les victimes, sont assimilés à des animaux généralement associés à des connotations positives, aux idées de douceur, de pureté ou tout au moins d'innocuité. Si Pons est regardé par certains comme une « vipère réchauffée au sein des familles » (p. 150), c'est à la suite des mensonges de Mme Camusot, qui a cherché à couvrir l'échec de ses opérations matrimoniales en rejetant la faute sur Pons. Pons et Schmucke sont sans cesse associés à des moutons ou à des agneaux. Ces métaphores jouent le rôle d'apostrophes affectueuses (ou prétendument affectueuses) dans la bouche de la Cibot : ainsi, elle parle de Schmucke comme un « cher agneau d'homme » (p. 194), l'appelle « mon cher mouton » (p. 213), en parle comme de ce « pauvre mouton-là » (p. 200). De même, elle parle de Pons à Schmucke en disant « notre mouton » (p. 247). Elle trouve les deux amis « doux comme des moutons » (p. 100). Schmucke, le plus naïf et le plus dévoué des deux amis, est également fréquemment comparé à un chien : il aime Pons « comme un chien aime son maître » déclare la Cibot (p. 196) ; lorsque la Sauvage cherche à le séparer du cadavre de Pons, il « ressembl[e] tout à fait à un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître » (p. 332). Ces images ne paraissent pas particulièrement originales ni travaillées, contrairement à celles du serpent, du tigre ou du corbeau : elles font partie de ces métaphores qui ne sont, *a priori*, que des « lieux communs de l'expression commune » et qui ne paraissent presque plus être des « désignations *imaginées* »<sup>29</sup>, des métaphores clichées (sinon mortes) qui véhiculent certains stéréotypes (la fidélité du chien, la douceur de l'agneau). Elles apparaissent souvent, dans les exemples que nous avons cités, dans le discours de Mme Cibot dont la parlure populaire se caractérise par la multitude de clichés et de formules quasi figées. Cependant, ces images animales entrent en résonance avec d'autres images de l'innocence. Ainsi, la Cibot considère ces deux locataires aussi bien « comme des moutons » (p. 100) que « comme des enfants » (p. 247). L'image du chien, comme représentation de la fidélité,

29 É. Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, op. cit., p. 25.

mais aussi de l'instinct est convoquée à propos des enfants de Topinard (p. 369). De plus, l'image de l'agneau prend à plusieurs reprises une dimension christique, dans le discours de la Cibot qui qualifie Schmucke de « bonne bête du bon Dieu » (p. 200), mais aussi dans le discours du narrateur. Cette image apparaît ainsi deux fois, une fois pour désigner Pons, lors de sa fatale promenade qui a tout d'un chemin de croix (« Cette troisième rencontre fut comme le verdict prononcé par l'agneau qui repose aux pieds de Dieu, le courroux de cet ange des pauvres, le symbole des Peuples, est le dernier mot du ciel », p. 154) et une autre fois pour désigner Schmucke lorsque Pons lui fait ses adieux (« Il put se baisser jusqu'à Schmucke, et il le baisa sur le front, en épanchant son âme comme une bénédiction sur cet être comparable à l'agneau qui repose aux pieds de Dieu », p. 311). L'image excède la caractérisation du tempérament du personnage : elle ne désigne pas seulement la douceur de Pons ou de Schmucke, mais insiste sur le caractère tragique de leur destin. À l'image du serpent tentateur, explicitée dans le texte, répond celle de l'agneau divin.

Cette répartition des images animales (féroces et innocentes ; tentatrices et christiques) correspond *a priori* au classement du personnel romanesque du roman-feuilleton selon une dichotomie du Mal et du Bien, des coupables et des victimes, même si celle-ci doit être nuancée. Cependant, il faut noter que cette répartition des rôles animaliers, notamment au sein des intrigants, n'est pas figée. Ainsi, la même métaphore animale peut être partagée par plusieurs personnages (Fraisier et la Cibot ont des regards de tigre, Fraisier et Madeleine Vivet ont une nature de vipère<sup>30</sup>). De plus, un même personnage peut être successivement désigné, selon les évolutions de l'intrigue, par des métaphores animales de connotations opposées. Prenons l'exemple de la mouche et de l'araignée. La métaphore de l'araignée est souvent filée : à partir de la métaphore primaire qui approche un comparant de l'animal-araignée, se développe une analogie entre un autre comparé et un autre animal, la proie de l'araignée (bien souvent, la mouche). La métaphore secondaire de la mouche établit une catégorie

30 « Ces deux natures de vipère se reconnurent pour être sorties du même œuf » (p. 261).

sémantique distincte, mais elle est aisément rattachable à la métaphore primaire. L'araignée nous fait immédiatement penser à Mme Cibot et au système de surveillance élaboré autour de Pons et Schmucke<sup>31</sup>. Mais dans le texte du *Cousin Pons*, Mme Cibot n'est pas assimilée à une araignée. La comparaison est cependant employée pour désigner l'œuvre de la Sauvage, qui continue le travail de sa prédécessrice : « Elle avait promis de tramer une toile en fil de fer autour des deux musiciens, et de veiller sur eux comme l'araignée veille sur la mouche prise » (p. 329). La comparaison motivée relaie à nouveau cette image que nous avons déjà relevée des deux amis (les victimes) qui sont la proie d'intrigants, prêts à les dévorer comme des bêtes féroces. L'image revient, cette fois-ci pour désigner la lutte inégale entre Fraisier et Schmucke, au moment de la pose des scellés : « Monsieur, dit Fraisier en dirigeant sur Schmucke un de ces regards venimeux qui magnétisaient ses victimes comme une araignée magnétise une mouche, monsieur a su faire à son profit un testament par-devant notaire [...] » (p. 360). La comparaison motivée s'appuie sur le prédicat motivateur verbal *magnétiser*. La puissance de Fraisier (qui peut avoir aussi bien des regards de tigre, de vipère que d'araignée) est soulignée par le rapprochement effectué avec un animal prédateur, mais aussi par la convocation d'un lexique physique qui évoque des pouvoirs surhumains. Or cette métaphore était déjà convoquée dans le texte à propos de Fraisier, mais la victime était Mme Cibot : « La portière, entrée dans ce cabinet comme une mouche se jette dans une toile d'araignée, devait y rester, liée, entortillée, et servir de pâture à l'ambition de ce petit homme de loi » (p. 240). La comparaison animale permet de souligner la vulnérabilité de Mme Cibot, au moment même où elle croyait être intouchable, et pouvoir dévorer ses propres proies (Schmucke et Cibot). L'araignée peut devenir mouche. De même, alors qu'elle-même regardait Pons comme une tigresse c'est elle qui devient victime du tigre Fraisier : elle se voit « à la merci d'un tigre » (p. 238), il lui jette un « regard de tigre » (p. 319). La réversibilité de ces images d'animaux féroces illustre l'intensité de la lutte

31 Ce que Françoise Gaillard appelle la « stratégie de l'araignée » à propos de *La Cousine Bette* peut en partie s'appliquer à Mme Cibot (« La stratégie de l'araignée », dans F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode [dir.], *Balzac et les Parents pauvres*, op. cit., p. 179-187).

à laquelle se livrent les personnages du *Cousin Pons* : si chacun entend dépouiller Schmucke et Pons, chacun entend également « faire sa pelote », selon l'expression de Mme Cibot (p. 245) (et en priver les autres...).

178

Ce bestiaire métaphorique qui distingue les intrigants et les victimes (les intrigants pouvant devenir des victimes) contribue au pathétique et au tragique du *Cousin Pons*. La métaphore de l'animal prêt à emporter et à dévorer sa proie pour désigner des personnages qui cherchent à se saisir de la fortune de Pons s'inscrit dans un réseau sémantique abondamment développé par Balzac, celui de l'équivalence entre nourriture (lorsqu'il s'agit de dévorer l'autre) et argent. La métaphore filée, à la fin du *Cousin Pons*, de la mort comme « abreuvoir », lorsque tous les exploiters, « natures spongieuses », « se retirent gonflées en se plongeant dans un corbillard » (p. 349), est ainsi « le plus bel exemple [...] [de] la parenté originelle de la thésaurisation avec les pulsions destructrices<sup>32</sup> ». Cependant, ces réseaux métaphoriques ne peuvent pas toujours être interprétés de manière aussi univoque. Ils peuvent être minés par une ironie qui remet en question la bipartition mélodramatique entre personnages bons (et victimes) et personnages méchants (et nocifs).

### L'IRONISATION DES RÉSEAUX MÉTAPHORIQUES

Une même métaphore animale peut prendre une signification différente selon le contexte dans lequel elle s'inscrit. La signification d'une image dépend du rapport entre comparant et comparé, du prédicat motivateur, mais aussi des connotations associées au référent. Ces connotations peuvent être plurielles, y compris dans la même sphère culturelle et temporelle. Or, comme le souligne notamment Catherine Kerbrat-Orecchioni, le sens d'une connotation n'est que « suggéré » et son décodage est « aléatoire »<sup>33</sup>. Bernard Pottier parle ainsi de virtuème pour désigner l'ensemble des sèmes connotatifs qui ne sont pas tous

32 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 271.

33 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984, p. 17.

mobilisés en contexte<sup>34</sup>. L'image de l'agneau, ou du mouton, que nous avons déjà évoquée, peut ainsi apparaître plus ambiguë qu'il n'y paraît. Les sèmes connotatifs attachés traditionnellement à cet animal sont en effet divers : certes il peut représenter la douceur, l'innocence sacrifiée, mais aussi la bêtise comme le montrent des expressions comme *suivre comme un mouton*, *les moutons de Panurge*, *se laisser égorger comme un mouton* (les sèmes connotatifs négatifs sont d'ailleurs davantage attachés au terme *mouton* qu'au terme *agneau*). De l'innocence sacrifiée à l'idiot qui se laisse égorger sans protester, la nuance est mince. Quand Mme Cibot loue ses locataires « doux comme des moutons », est-ce leur douceur qu'elle apprécie ou leur crédulité ? Lorsque Pons, après avoir surpris Magus, Rémonencq et Fraisier observer sa collection, semble « deven[ir] doux comme un mouton » (p. 287) devant Mme Cibot, il joue le rôle de la dupe. Ces divers sèmes connotatifs sont réunis dans la scène qui oppose Gaudissard à Schmucke. Ainsi, lorsque Schmucke réclame quelque argent pour Topinard et sa famille, Gaudissard est d'abord ému : « Ce féroce parvenu fut touché de cette noblesse et de cette reconnaissance pour une chose de rien aux yeux du monde, et qui, aux yeux de cet agneau divin, pesait, comme le verre d'eau de Bossuet, plus que les victoires des conquérants » (p. 373). L'assimilation métaphorique fait de Schmucke une figure sublime : la dimension biblique de la métaphore (soulignée par l'adjectif « divin ») est renforcée par l'allusion à l'oraison funèbre de Bossuet. Cependant, cette même métaphore (assimilation du comparé, Schmucke à un comparant animal, le mouton ou l'agneau) réapparaît dans la même page.

— Pauvre mouton !, se dit Gaudissard en saluant l'Allemand qui se retirait. On vit de côtelettes après tout. Et comme dit le sublime Béranger :

Pauvres moutons, toujours on vous tondra !

Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion. (p. 373)

34 Bernard Pottier, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 74.

La métaphore du mouton désigne toujours Schmucke comme victime, mais comme victime crédule, plus que sublime. L'image animale n'a plus une connotation religieuse abstraite, mais une connotation physiologique qui renvoie au corps de l'animal que l'on peut tondre et manger. L'usage même du mot *sublime* pour désigner Béranger, auteur de chansons satiriques, prend une dimension ironique. La métaphore animale n'est pas univoque pour autant, le texte nous précise que l'émotion de Gaudissard est bien réelle. Mais la superposition de connotations opposées donne un caractère ironique et grotesque à cette métaphore animale. La dimension christique, sublime, de l'image animale est contaminée par un autre réseau connotatif<sup>35</sup>.

180

Cette ironisation<sup>36</sup> des réseaux métaphoriques qui s'appliquent aux deux amis est récurrente. Ainsi, Pons et Schmucke sont souvent comparés à des oiseaux. Cette comparaison paraît *a priori* méliorative, et même exemplaire : le narrateur nous dit que « sans la divine fable de La Fontaine, cette esquisse aurait eu pour titre *Les Deux Amis* » (p. 68). Notons l'emploi, à nouveau, de l'adjectif *divin* accompagné d'un lexique emphatique (« chef-d'œuvre » « privilège éternel », « propriétés sacrées », p. 68) pour désigner une référence littéraire qui servira de support pour le développement d'une métaphore (celle des deux pigeons) qui s'avère plus équivoque que ne le laisse penser cette qualification. Cette métaphore, introduite dans le chapitre V, est développée dans le chapitre XIV (intitulé « Un vivant exemple de la fable des *Deux Pigeons* », p. 101) et au chapitre XV : « Après quelques lamentations du pique-assiette que combattit Schmucke par les câlineries que le pigeon sédentaire dut trouver pour son pigeon voyageur, les deux amis sortirent ensemble », leur logement est comparé à un « nid » (p. 107). Cependant, la référence à la fable de La Fontaine est ambiguë. Dans

35 Ce qui participe à une ironisation générale de la référence religieuse. Sur ce point, voir Vincent Bierce, « La “bonne foi” contre le “système des incrédules” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans A. Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.

36 Nous reprenons ce terme tel que l'a défini Vincent Bierce comme « principe de déstabilisation » (*Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017).

cette fable, le pigeon voyageur revient au nid meurtri, mais bien décidé à ne plus le quitter. Ce ne sera pas le cas pour Pons. Comme le dit Françoise van Rossum-Guyon, « en actualisant une partie du modèle[,] Balzac [...] le transgresse » : « *les deux pigeons* sont en réalité destinés à se faire pigeonner »<sup>37</sup>. Les autres métaphores de volatiles sont tout aussi ambiguës. Ainsi, Pons est assimilé à un « oiseau picoreur, s'enfuyant le ventre plein et gazouillant un air pour tout remerciement » (p. 65). L'adjectif *picoreur*, associé à l'oiseau, un animal de petite taille ne s'accorde ni avec l'apposition « le ventre plein » ni avec la description de la gourmandise de Pons dans les pages qui suivent. Lorsque le narrateur décrit le combat intérieur des « gastrolâtres » entre le premier et le second cerveau (« l'estomac »), il utilise une autre image : « [l]es boas gorgés d'un taureau sont si bien ivres qu'ils se laissent tuer » (p. 67) : Pons passe ainsi (indirectement, puisque le comparé est explicite dans la première image et implicite dans la seconde, qui semble renvoyer à tous les « gastrolâtres ») d'« oiseau picoreur » à serpent repu endormi... L'image du serpent n'est pas menaçante dans ce contexte : elle sert moins à évoquer la puissance que la déformation physiologique, qui fait écho à la figure de Pons « monstre-né » (p. 67).

Toutes les images animales à connotation positive sont-elles teintées d'ironie ? Une image semble échapper à cette contamination : c'est celle du rossignol. Cette image apparaît une première fois, pour qualifier Schmucke, au chapitre V : « Il habitait Paris, comme un rossignol habite sa forêt, et il y chantait seul de son espèce, depuis vingt ans [...] » (p. 69). On peut distinguer, dans cette comparaison motivée, le comparé (« Schmucke, « il »), le comparant (« un rossignol ») et le premier prédicat motivateur, qui permet de lier comparé et comparant (« habitait » « habite »). Le premier lien entre Schmucke et le rossignol est donc la solitude. Mais l'association entre l'homme et l'animal est développée par l'emploi du verbe « chantait » et le nom « espèce », qui peuvent tous deux fonctionner également comme prédicats

37 F. van Rossum-Guyon, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres*, op. cit., p. 160-161.

motivateurs (puisqu'ils peuvent s'appliquer aussi bien au comparant qu'au comparé) : Schmucke et le rossignol partagent le même type de chant. Or le rossignol est un « oiseau mythique par définition, dont le lyrisme illustre l'épanchement affectif spontané du romantique, et dont la plainte, réputée amoureuse, se donne pour la métaphore de l'élégie musicale et littéraire<sup>38</sup> ». La musique de Schmucke, qui croit, comme Pons, que « la musique, langue du ciel, était aux idées ce que les idées et les sentiments sont à la parole » (p. 70), est l'expression d'une vision romantique et mystique de la communication et de la pensée. Cette métaphore romantique du rossignol apparaît à nouveau lorsque Schmucke, « divin traducteur de choses divines » joue, pour la dernière fois, pour Pons : « [i]ntarissable comme le rossignol, sublime comme le ciel sous lequel il chante, varié, feuillu comme la forêt qu'il emplit de ses roulades, il se surpassa, et plongea le vieux musicien qui l'écoutait dans l'extase que Raphaël a peinte, et qu'on va voir à Bologne » (p. 313). Le vocabulaire du divin et du sublime n'est pas, cette fois, teinté d'ironie. La métaphore du rossignol exprime un idéal qu'incarne, à ce moment précis, la musique de Schmucke. Cet idéal romantique est néanmoins soumis à plusieurs contrepoints. Au « véritable et noble Allemand » (p. 69) Schmucke, s'oppose Brunner, caricature du romantisme, faux Werther. L'extase musicale de Schmucke est interrompue par ses voisins qui l'accusent de « pianot[age] » (p. 313), mais, durant un instant, le rossignol, « l'oiseau magique du romantisme<sup>39</sup> », a chanté.

Ce jeu d'ironie et de contrepoints ne se limite pas aux métaphores animales. Bon nombre de métaphores qui ont d'abord une connotation positive dans le texte prennent peu à peu une connotation plus nuancée, voire négative. Ainsi, l'innocence de Schmucke est représentée par l'image de l'agneau, mais aussi de l'enfant. Or l'enfant n'est pas seulement l'image de la pureté, mais aussi de la faiblesse et de la crédulité. De même, Mme Cibot, la « mère » des deux amis, prend peu

38 Philippe Mustière et Patrick Née, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans *ibid.*, p. 56.

39 *Ibid.*, p. 58.



à peu des allures d'ogresse. Ces constantes transformations construisent une esthétique grotesque qui subvertit les normes traditionnelles du roman-feuilleton.

## IMAGES ET ESTHÉTIQUE GROTESQUE

La première description de Pons place le personnage (et l'œuvre) sous le signe du grotesque : Pons a une « face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, [...] commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique » (p. 55). On définit généralement le grotesque par une forte présence du bas matériel et du corps (en se fondant sur la description de Mikhaïl Bakhtine<sup>40</sup>), par une subversion des catégories traditionnellement hiérarchisées haut/bas, mais aussi par la remise en cause d'une représentation unifiée, notamment par des jeux d'interférence entre humain et non humain, animé et inanimé, humain, animal et végétal, etc.<sup>41</sup>. Bien souvent, les images animales balzaciques sont « trop hétérogènes et trop hyperboliques pour inspirer une vision cohérente du personnage<sup>42</sup> ». Lorsque l'image ne souligne pas une ressemblance entre l'homme et l'animal, lorsqu'elle n'est plus l'expression d'une caractéristique physique ou morale, mais celle d'une interférence indistincte, qui comprend souvent, outre l'homme et l'animal, le végétal et/ou l'objet, elle devient grotesque. Les exemples sont nombreux dans *Le Cousin Pons*. Ainsi, Poulain est aussi bien comparé à un « chat maigre » qu'à un « parchemin jaune »

40 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

41 Nous renvoyons à l'article de Ruth Amossy « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres*, op. cit., p. 135-145, à celui d'Elisheva Rosen, « 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. 139-156, ainsi qu'à ead., *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

42 Régine Borderie, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans A. Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, op. cit., p. 4.

avec les « yeux ardents de Tartuffe et l'aigreur d'Alceste » (p. 218). Le brouillage des catégories s'accompagne d'une référence littéraire décalée, qui joue sur le burlesque et l'héroï-comique<sup>43</sup>. L'exemple le plus frappant est cependant sans doute celui de Fraisier, décrit en ces termes lors de son premier entretien avec Mme Cibot : « elle trouva le crapaud Astaroth de madame Fontaine moins dangereux à toucher que ce bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre et qui parlait comme les portes crient » (p. 242). L'image primaire est l'assimilation métaphorique non motivée sans expression du comparé (« ce bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre »), qui associe déjà deux éléments hétéroclites, un objet (le bocal) et un autre objet, mais qui renvoie au monde humain (la perruque). À cette assimilation métaphorique sont associées deux images, l'une par une structure comparative et l'autre par une comparaison motivée. La première image appartient au règne animal (elle renvoie à un animal déjà décrit dans *Le Cousin Pons*, le crapaud de Mme Fontaine) et l'autre à la catégorie des inanimés (cependant cet inanimé, « les portes », est personnifié par l'emploi d'un verbe qui renvoie à un sujet animé, « criaient »). Animé et inanimé, humain et animal s'entrecroisent pour former une image hétéroclite où jamais le comparé humain, Fraisier, n'est nommé, ce qui ne fait qu'accentuer l'étrangeté du tout. L'écart entre comparé et comparant, l'écart entre les images elles-mêmes dépassent la simple satire pour verser dans un grotesque bizarre et effrayant. Bon nombre des personnages du *Cousin Pons* sont ainsi décrits au moyen d'images hybrides, qui mêlent les différents règnes, qui jouent sur des inversions comme l'inversion sexuée<sup>44</sup>, mais la figure la plus hétéroclite – et la plus terrifiante – est sans doute celle de Fraisier. Celui qui est à la fois serpent, araignée et mouche, objet, humain et animal finit par se confondre totalement avec des instruments de mort. Ainsi devient-il le poison incarné<sup>45</sup> (et non pas le poisson ! l'édition

43 Participe à ces tonalités le jeu constant sur les noms propres telle la séquence « cette Didon d'antichambre » (p. 81).

44 Ainsi Mme Cibot est-elle une « femme à barbe », à « moustaches » (p. 97), Mme Sauvage une domestique « mâle » (p. 231), mais Rémonencq dans son magasin ressemble à une « vieille au milieu de vingt jeunes filles » (p. 161).

45 « Fraisier, en cravate blanche, en gants jaunes, en perruque neuve, parfumé d'eau de Portugal ressemblait à ces poisons mis dans du cristal et bouchés d'une peau

au concours comporte une coquille), ainsi finit-il par être totalement identifié avec l'arme<sup>46</sup>. Il ne s'agit plus d'une comparaison, ou d'une assimilation d'une partie de sa personne, mais bien de tout son être. Cette assimilation totale est à la fois un procédé d'intensification<sup>47</sup>, et un processus de déshumanisation du personnage.

Cette hybridation grotesque touche également Schmucke et Pons (et plus particulièrement ce dernier). Schmucke, nous l'avons dit, est comparé à un chien, à un agneau et à un enfant, images qui restent encore assez traditionnelles. Mais d'autres images animales lui donnent un caractère grotesque, comme celle du poisson : « Schmucke, appartenant tout entier à la musique, compositeur pour lui-même, regardait toutes les petites bêtises de son ami, comme un poisson, qui aurait reçu un billet d'invitation, regarderait une exposition de fleurs au Luxembourg » (p. 104). On remarque que la comparaison animale établit non pas seulement une équivalence entre Schmucke et un animal, mais entre Schmucke et un animal perdu dans un univers végétal. L'interférence des règnes humain, animal et végétal donne un caractère grotesque au ridicule de Schmucke. Cet « homme-enfant » (p. 288) a, lui aussi, quelque chose du monstre. Mais c'est Pons qui est le support des images les plus variées : c'est un agneau, un oiseau, mais il est aussi comparé à un « requin » (p. 56), un « singe » (p. 152), un « ver » (p. 168), un « mulet » (p. 237), un « âne rouge » (p. 287) et même à un « rat » (p. 95) si on considère qu'on peut aussi interpréter ce cas comme une métaphore vive. À ces images animales s'ajoute une métaphore physiologique particulièrement grotesque, puisqu'elle le réduit à une partie de son organisme (« Aussi, ne comptait-il plus comme un homme, c'était un estomac ! » (p. 92). L'inversion sexuée est mentionnée lorsque Mme Cibot le compare à « n'une rosière » (p. 168). On peut relever

---

blanche dont l'étiquette, et tout jusqu'au fil, est coquet, mais qui n'en paraissent que plus dangereux » (p. 259, nous corrigeons la coquille de l'édition Gengembre).

46 « Dans son cabinet, tel qu'il s'était montré aux yeux de la Cibot, c'était le vulgaire couteau avec lequel un assassin a commis un crime ; mais à la porte de la présidente, c'était le poignard élégant qu'une jeune femme met dans son petit-dunkerque » (p. 259).

47 L. Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine », op. cit.*, p. 322.

d'autres images alimentaires : ainsi, la Cibot compare Pons à un « citron » (« vous êtes si jaune, que vous en devenez brun... Comme c'est drôle qu'on soit, en vingt jours, comme un citron ! », p. 196) et à un « œuf » (« monsieur Cardot, monsieur Berthier, etc., l'ont écrasé comme un œuf qui se trouverait sous un tombereau », p. 236). Ces images contribuent à déshumaniser Pons pour en faire quelque chose d'indistinct, d'hybride et de cocasse : Pons, qui était avant sa maladie « monstre-né » devient, avec sa maladie, un être indéfini. Cette indistinction culmine à la fin du roman, quand le corps de Pons, enveloppé par la Sauvage devient un simple « paquet » : « elle déshabilla Pons, l'étendit, lui colla les mains de chaque côté du corps, et lui ramena la couverture sur le nez, absolument comme un commis fait un paquet dans un magasin » (p. 330). L'image, grotesque, est terrible : Pons n'a même plus la forme extérieure d'un être humain. La négation de son être est complète.

Les critiques ont souligné l'importance de ces images grotesques dans la présentation des deux amis<sup>48</sup> : les « ressorts élémentaires de l'identification passionnée, ainsi que ceux de l'émotion, de la pitié et de la peur se trouvent ainsi déréglés » : « la description grotesque des corps s'applique indifféremment aux héros vertueux et aux traîtres, produisant ainsi une égalisation qui déroge aux normes accréditées de la littérature populaire »<sup>49</sup>. Impossible, malgré notre compassion, de nous identifier complètement au couple des deux amis, qui sont aussi grotesques à deux que lorsqu'ils sont seuls : ils sont comparés à des « chevaux de fiacre », à des « champignons », et à des « gaz » (p. 72-73, 168 et 106). C'est ce qu'exprimait déjà Pierre Barbéris : « On plaint Chabert et Pons ; on ne se reconnaît pas en eux : c'est que les princes désormais sont seuls dans un monde où tant de jeunes gens ont la figure d'Oscar Husson et s'apprentent comme lui, à devenir des bourgeois modernes<sup>50</sup> ». Le caractère grotesque

48 Voir R. Amosy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », art. cit. ; E. Rosen, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », art. cit. ; Jacques-David Ebguy reprend les propositions d'E. Rosen pour son analyse du personnage de Chabert dans *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.

49 R. Amosy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », art. cit., p. 141 et 143.

50 Pierre Barbéris, « Dialectique du prince et du marchand », dans C. Duchet et J. Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, op. cit., p. 207-208.

de Pons et de Schmucke exprimerait leur inadaptation à une époque qui les dépasse, dans laquelle ils sont devenus monstrueux, eux qui ont été, un temps, considérés comme des êtres normaux. Ce sont des vieillards qui ont « le tort d'être un siècle en retard » (p. 127)... Cette interprétation est séduisante : mais comment comprendre alors qu'un être comme Fraisier soit tout aussi grotesque que Pons, qu'il concentre lui aussi une multitude d'images hybrides, mais paraisse, lui, tout à fait adapté à la société de son époque ? Ne finit-il pas juge de paix comme il l'avait désiré, mais aussi « très intime dans la maison du président, et très apprécié par la présidente » (p. 381) et sans doute promis à un bel avenir social ?

La peinture, dans *Le Cousin Pons*, de plusieurs êtres monstrueux interroge les limites de la représentation réaliste. Ces images hétérogènes, grotesques, permettent de dessiner un monde diabolique, quasi surnaturel. L'exemple le plus abouti est peut-être celui de Mme Fontaine : elle, dont le narrateur disait avec humour dans *Les Comédiens sans le savoir*, après l'avoir décrite comme l'incarnation grotesque de la mort, « c'était une vraie femme<sup>51</sup> ». Il est impossible de se représenter cet être comme une « vraie femme ». Elle devient dans *Le Cousin Pons* une « sorcière » à l'extérieur digne d'une « Parque » (p. 179). Elle est ainsi désignée par des images où le comparé humain disparaît, au profit d'un comparant non humain (« cette image de la Mort en turban crasseux [...] » « ce squelette si froid », p. 180). L'histoire du *Cousin Pons* est celle d'une monstrueuse descente aux enfers, dans les bas-fonds de la société de 1844.

Comment expliquer que cette monstruosité soit partagée par des personnages divers ? Brouillage de la dichotomie bien/mal, des catégories habituelles du roman-feuilleton, certes. Mais on peut remarquer que ces images hybrides, très fréquentes lorsqu'il s'agit de certains personnages, ne sont pas appliquées à d'autres personnages, comme Jean-Jacques et Anselme Popinot. Ce ne sont pourtant pas des êtres vertueux : Anselme

51 Balzac, *Les Comédiens sans le savoir*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VII, p. 1192.

Popinot renie Pons et soutient l'hypocrisie des Camusot lorsqu'il s'agit d'expliquer l'origine de sa collection. Mme Camusot elle-même, quand bien même elle serait décrite de manière satirique et comparée à un « diable en jupons » (p. 85) est relativement épargnée dans cette distribution des images grotesques. Peut-être peut-on lier cette importance des images animales et hybrides à la spécificité de la peinture sociale du *Cousin Pons*. Le monde populaire est particulièrement présent dans *Le Cousin Pons*, contrairement à bon nombre des romans de *La Comédie humaine*. Le docteur Poulain et l'avocat Fraisier sont ainsi, malgré leurs fonctions, des hommes qui appartiennent d'abord au petit peuple. Pons et Schmucke évoluent dans un milieu populaire (celui du théâtre), ils fréquentent des hommes comme Topinard et des femmes comme Mme Cibot. Est-ce à dire que le monde populaire est davantage monstrueux que le monde bourgeois ? Non pas. Mais ce monde populaire est le support monstrueux de la respectabilité bourgeoise. C'est grâce à la fortune et à la collection de Pons, ce « monstre-né » (p. 67) que les Camusot pourront établir leur fortune et prétendre, dans la dernière scène du roman, à la distinction bourgeoise. Fraisier est, lui, littéralement le « poignard » (p. 259) de Mme Camusot, son « instrument » (p. 270), celui qui se charge de remuer la boue, pour que Mme Camusot n'en soit pas tâchée, « n'y en eût-il que gros comme la tête d'une épingle, car alors la tâche paraît grande comme la lune » (p. 270). Les images grotesques révèlent les coulisses, les « grimaces de [cette] comédie sociale » bourgeoise, que Pons ne sait pas déceler, et qui apparaît brusquement à Schmucke lorsqu'il s'écrie, après avoir vu Pons maltraité par le comte Popinot et monsieur Cardot : « *Hâlons nus-en, bir ne bas rengondrer t'audres pèdes* » (p. 152). Les « amphitryons » respectables sont devenus des « bêtes » (p. 153). L'animal n'est pas toujours celui qu'on croit.

## 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 sainte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777.
- MCLELLAND, Denise, *Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- MEYER, Paul, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

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

## CLÉMENT MAROT

### Édition de référence

- MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2<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, *Abbregé 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, « “Clôre 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 » 1496-1996*, 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 Rivièrre, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186-188.

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

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

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

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

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

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

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



- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage* [1955], 2<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 <i>Lais</i> de Marie de France Anne Paupert .....	9
La versification des <i>Lais</i> de Marie de France Yannick Mosset .....	35

CLÉMENT MAROT

### *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Les épithètes métatextuelles dans <i>L'Adolescence clémentine</i> Agnès Rees .....	61
Voix singulières, voix collectives : Pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de <i>L'Adolescence clémentine</i> Jérémie Bichüe .....	79

PAUL SCARRON

### *LE ROMAN COMIQUE*

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : La mise en intrigue dans <i>Le Roman comique</i> Élodie Bénard .....	99
---	----

MARIVAUX

### *LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE*

La représentation d'une langue naturelle dans <i>La Double inconstance</i> et <i>La Dispute</i> Alice Dumas .....	117
---	-----

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans <i>La Dispute</i> Julien Rault .....	135
Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans <i>La Dispute</i> et <i>La Double Inconstance</i> Virginie Yvernault .....	147

HONORÉ DE BALZAC  
*LE COUSIN PONS*

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

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

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