

## **Épanchement sentimental et stylisation de l'expression de la passion. Une analyse sémiostylistique du roman *Antonia* de George Sand.**

Date de réception  
03-04-2024

date d'acceptation  
05-09-2024

date de publication  
05-12-2024

TAKAM Omer<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Université de Buea, Cameroun  
[omertakam@gmail.com](mailto:omertakam@gmail.com)

### **RESUME**

A la lecture d'*Antonia* de George Sand, l'on découvre une idylle amoureuse entre deux actants textuels : Julien et Julie. De leur tout premier contact, naît un sentiment d'amour qui éprend les deux intimement. Nous avons procédé à l'analyse du discours issu de l'échange interdiscursif des deux actants en optant pour la théorie de la sémiostylistique, par le biais de la méthode sémasiologique. Il est ressorti de l'analyse que l'éprise sentimentale entre les deux jouvenceaux est prédestinée, que c'est Dieu qui a programmé les deux êtres à se rencontrer et à s'aimer. De leur première rencontre naît une éprise sentimentale réciproque qui les embrasse si fortement qu'ils languissent de se voir et souffrent quand ils sont éloignés l'un de l'autre. Découvrant chacun que l'autre est l'âme sœur, l'effusion réciproque les embrasse si fortement qu'ils estiment qu'il n'y a qu'une fusion des cœurs qui peut les libérer de la misère amoureuse qui les fait réciproquement souffrir. C'est ainsi que pour se soustraire d'une éventuelle souffrance sempiternelle du fait de se voir un jour séparés, ils font acte verbal de fusion éternelle où ils fusionnent leurs deux âmes en une.

**Mots-clés : Actants ; éprise sentimentale ; épanchement réciproque ; sémiostylistique ; démarche sémasiologique**

---

\* Auteur correspondant

## **Love feeling and stylization of the expression of passion. A semiostylistic analysis in Antonia of George Sand.**

### **ABSTRACT**

Abstract On reading Antonia of George Sand, one discovers a love story between two actants in the novel : Julien and Julie. From their first contact, a love feeling gets born which entails both of them intimately. We have proceeded to the analysis of the discourse coming from the interdiscursive exchange of the both actants by focusing on the semiostylistic theory, following the semasiological method. It has come out from the analysis that the sentimental feeling of love between the two youths is predestinated, that it is God who has programmed both beings to meet and love each other. From their first encounter a reciprocal love feeling gets born which inflames them so deeply that their die to see each other and suffer when they see themselves being distant from one another. Discovering each of them that the other is my other soul, the feeling of love has become so profound that they come to realize that it is only a fusion of hearts which can free them from the love misery which causes them to reciprocally suffer. Then, in order to avoid to see themselves suffering in the future because of separation, they have decided to put into words they eternal fusion by bringing together their two hearts into one.

**Keywords : Actants ; love feeling ; reciprocal love feeling ; semiostylistic theory ; semasiological method**

## Introduction

La diégèse de l'œuvre *Antonia* tourne autour de la passion amoureuse entre Julien et Julie. Quand le hasard les met en face-à-face pour la première fois, leur cœur s'éprend illico l'un pour l'autre et l'amour les embrase si fort qu'ils ne vivent plus que pour se chercher, ne pouvant plus vivre l'un sans l'autre. Au fil de la diégèse, cet amour les possède éperdument au point où la langueur amoureuse laisse transparaître sur le physique leur souffrance psychique. L'effusion sentimentale est si totale et si profonde que les deux font acte verbal d'union pour enfin vivre la plénitude de la passion qui les enflamme. On peut alors se rendre à l'évidence que ce sujet pose le problème de la soudaineté d'une passion, en donnant à voir comment elle se constitue en un socle solide d'union de cœur et d'unité d'âme. Ce qui nous conduit à la problématique suivante : quels sont les actants impliqués dans la relation amoureuse et comment naît la passion amoureuse entre eux ? Quels sont les termes qui traduisent cette passion et comment se schématise son expression ? Comment se traduit la sincérité de l'expression de la passion et comment sa traduction s'offre dans une stylisation du langage ?

Nous partons de l'hypothèse que la passion entre les deux actants de l'œuvre aurait une genèse qu'il conviendrait de clarifier. Des termes convoqués en texte décriraient la manière dont cet amour se vit entre les deux protagonistes et permettraient d'évaluer la force de leur attachement, de leur sincérité et de la crédibilité des propos tenus. On noterait une certaine construction verbale des termes construits en discours qui aviseraient d'une stylisation du langage de la passion. Les termes spectacularisés feraient saisir les étapes de cet amour du sens qui se délivrent des mots. C'est dire que c'est de l'interprétation des mots discursivés que s'appréhendera le sens même de l'expression de cet amour. L'élaboration de ces questions de recherche et hypothèses indique la visée stylistique de ce travail, que nous entendons analyser en partant de l'approche sémiostylistique, qui est notre approche théorique. L'analyse de ces questions et la vérification de ces hypothèses partiront des productions discursives des deux actants. Notre analyse s'articulera sur les échanges discursifs entre les deux amoureux, lesquels cadrent alors avec le niveau II de l'actantialité, défini par Georges Molinié (1998 : 55) comme « des échanges de paroles entre les personnages, explicites ou implicites, sous quelque forme que ce soit ». C'est de l'inter-échange des paroles entre actants que procède notre corpus. Les cas de récit seront minimes.

L'option pour l'approche sémiostylistique résulte du fait que c'est une théorie de la réception du discours littéraire orientée sur le pôle récepteur. C'est celui-ci qui construit le message délivré par le pôle émetteur et le fait saisir selon son ressenti. La littérisation du discours littéraire incombe au pôle récepteur. L'analyse sémiostylistique de cette thématique se fera selon la méthode sémasiologique. C'est une démarche qui consiste à repérer l'occurrence linguistique et à l'analyser en conjonction avec son contexte d'emploi, relativement à l'univers idéologique véhiculé, en entendant par-là l'univers sémiotique, lequel justifie notre approche théorique. C'est pour cette raison que Jacqueline Picoche (1992 : 70) définit cette démarche comme consistant « à partir du Sa pour aller à la recherche du ou des Sé », ce qui revient à dire qu' « on part du signifiant et on identifie les divers signifiés [1 Sa = x Sés], en déterminant les différents effets de sens du mot » (Catherine Fromilhague et Anne Sancier, 1991 : 67-68). C'est au gré de cette démarche que se fera notre analyse stylistique, la stylistique étant définie par Georges Molinié (1986 : 146) comme « l'ensemble des démarches critiques, au sein des sciences du langage, qui étudient les composantes formelles du discours littéraire comme littéraire ». L'objectif de ce travail est de décrire le langage de la passion qui met en commun deux actants, de faire découvrir les mots employés par les deux actants pour exprimer cet amour, d'explorer la construction syntaxique au travers de laquelle se schématise le discours de passion, pour montrer comment elle est vectrice de sens. L'atteinte de ces objectifs requiert que l'on organise le sens des propos autour de quatre axes signifiants : la prédestination à l'épreuve sentimentale, la misère amoureuse, la fougue amoureuse et l'affection réciproque.

### **1. Actantialité textuelle et prédestination à l'épreuve sentimentale**

L'épanchement sentimental s'oriente vers le sexe opposé. Il n'y a de sentimental qu'entre deux êtres de sexe opposé. Les deux actants qui se trouvent épris l'un pour l'autre sont : Julien et Julie. L'amour qui étreint Julien et Julie dans l'œuvre semble un fait du destin. Les deux cœurs semblent faits pour se rencontrer et fusionner. Leur état d'être comme leur nom entretiennent des similitudes qui ne sont pas fortuites, mais sont la conséquence du destin, mieux encore d'une volonté transcendante qui les a conçus pour se vouloir mutuellement. Le texte romanesque s'articule autour de ces deux actants sujets à la relation sentimentale dont l'histoire se trouve narrée par un autre actant, l'actant-narrateur : l'auteure-écrivaine, qui nous plonge *in media res* dans la prédestination de l'amour entre Julien et Julie.

### 1.1. Un amour prédestiné

Le rapprochement amoureux entre Julien et Julie paraît décidé par la destinée. L'actant-narrateur attire l'attention du lecteur sur la prédestination de l'idylle entre les deux protagonistes quand elle relate :

quiconque eût vu ce beau couple sorti des mains de Dieu dans quelque région inaccessible aux préjugés sociaux, et se rencontrant dans les conditions naïves et magnifiques de la logique suprême, se fut dit sans hésiter que cette logique de Dieu avait fait cet homme superbe pour cette femme charmante, et cette femme sensible et vraie pour cet homme ardent et fier. Tout était charme et douceur dans la grâce de Julie, tout était passion et magnanimité dans la beauté de Julien. (p. 105)

Le caractère prédestiné de leur rencontre est souligné par la narratrice-auteure à travers les syntagmes nominaux « ce beau couple sorti des mains de Dieu » et « cette logique de Dieu », qui laissent entendre que c'est Dieu lui-même qui a formé ces deux cœurs pour se rencontrer et fusionner sentimentalement. C'est aussi à travers la construction syntagmatique de cet énoncé narratif que l'écrivaine établit, à travers une sorte de correspondance formelle, la ressemblance entre les deux protagonistes à l'amour. Celle-ci est schématisée par les adjectifs qualificatifs : on a d'abord des caractérisants à valeur extrinsèque à occurrence unique : « superbe » qui caractérise Julien, et « charmante » qui dépeint Julie. Ces deux caractérisants décrivent la beauté physique des deux êtres, pour souligner leur commune attirance physique, ce qui laisse entendre que l'attirance physique est réciproque, les deux amoureux sont dotés de beauté physique. S'en suivent des caractérisants à valeur intrinsèque : « sensible » et « vraie », d'une part, sont structurés en surface textuelle pour typicaliser la valeur intrinsèque de Julie, tandis que « ardent » et « fier » sont mobilisés en surface du dire pour marquer l'être intrinsèque de Julien. Ces adjectifs décrivent la nature des sujets pour en montrer des traits de caractère nobles. Ces valeurs intrinsèques marquent la compatibilité qui les unit dans la psyché.

Cette peinture de l'état d'être des deux jeunes gens se parachève par les caractérisants substantivaux que sont « charme » et « douceur » qui décrivent l'attitude de Julie, tandis que « passion » et « magnanimité » particularisent le comportement de Julien. Ces substantifs tissent une corrélation psychologique entre les deux êtres. On peut dégager un rapprochement sémantique entre « charme » et « passion », d'une part, et, d'autre part, entre « douceur » et « magnanimité ». Le signifié des deux premiers les rapproche dans le sens où c'est le charme qui engendre la passion, il y a entre les deux éléments une relation de cause à effet, laissant

comprendre que c'est le charme de la comtesse qui a engendré la passion de Julien envers elle. Les deux derniers, par contre, semblent exhiber une relation de similitude, car la « magnanimité » est une disposition encline au pardon, donc à montrer de l'amour pour autrui ; elle ne se différencie que fort peu de la « douceur », qui est une attitude d'affection et de bonne disposition naturelle envers autrui. On voit donc que la disposition des mots dans un parallélisme<sup>2</sup> formel est intentionnelle chez l'écrivaine qui a voulu ainsi à travers l'identité des structures linguistiques marquer une correspondance psychologique et physique entre les deux êtres, pour montrer la destinée qui préside à leur rencontre sentimentale.

Mais une prédestination que la narratrice estime mise en péril par le contexte social de l'œuvre que souligne le syntagme nominal « préjugés sociaux », infère que le contexte socio-culturel ne tolère pas cette relation. En effet, Julien est roturier, la comtesse est de souche noble ; et toute intelligence entre les individus issus des deux classes sociales est prohibée par le monde noble, a fortiori le mariage. L'actant-narrateur, en faisant référence à ce contexte discursif, montre comment il est préjudiciable à l'aboutissement du projet d'amour entre les deux êtres que le cloisonnement de la stratification sociale sépare. L'univers idéologique dans lequel s'inscrit cette relation est une pré-condition à sa non réalisation. La narratrice regarde cet univers culturel comme préjudiciable à la réalisation du projet préformé par Dieu dans sa volonté d'unir Julien et Julie. On est là en parfaite harmonie avec la dimension sémiotique de ce corpus littéraire dont parle Georges Molinié (1993 : 19) pour qui on assiste en littérature à des « données extra-linguistiques larges, d'ordre culturel, auxquelles le discours littéraire renvoie comme symbole, c'est un univers esthético-idéologique ». En dépit de ce contexte social dirimant quant à la réalisation de cette union, les formes linguistiques sont schématisées pour montrer la force du destin dans le rapprochement des deux êtres.

Ce rapprochement intime, relevé dans le caractère des deux êtres, se retrouve comme par fatalité dans la graphie de leur nom. Les deux actants semblent partager un même nom, même si la graphie présente une légère différence. Une différence marginale qui n'annule pas l'identité nominale que la narratrice perçoit de leur nom, ainsi qu'elle le note elle-même de la ressemblance graphique qui s'en dégage : « en rencontrant enfin le regard l'un de l'autre dans ce rayon de soleil de mai, tout moite des parfums de la vie nouvelle, chacun d'eux prononça intérieurement, comme un cri d'irrésistible amour, les noms que le hasard leur avaient donné, *Julie, Julien*, comme s'ils eussent été destinés à n'en avoir qu'un pour deux » (p. 105). La

---

<sup>2</sup> Cette figure est définie par Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau comme un « procédé de construction et de répétition, qui consiste en la reprise d'éléments symétriques au sein d'une construction ou d'un énoncé » (Calas, Charbonneau, 2002 : 239).

ressemblance graphique des noms *Julie* et *Julien*, comme si l'un est le dérivé de l'autre, est un mystère du destin, de la prédestination et de la prédétermination du sort. C'est la force du destin qui les unit en leur attribuant un même nom, pour en faire un. Et c'est ce qui amène également l'auteure à exprimer cette prédestination quand elle reconnaît que c'est comme « s'ils eussent été destinés à n'en avoir qu'un pour deux ». La narratrice décèle comme une volonté du destin dans la ressemblance nominative qu'ont les deux êtres, qui ont en fait un même nom. Une identité nominative qui symbolise l'unité de cœur, laquelle s'aperçoit d'ailleurs dès leur première rencontre et les incite à pousser l'un envers l'autre « un cri d'irrésistible amour ». Il faut lire dans l'adjectif qualificatif « irrésistible » l'éprise sentimentale réciproque irrépressible que nourrit désespérément l'un envers l'autre, faisant y percevoir la volonté du destin. A peine se sont-ils rencontrés que la passion les empoigne et les possède, tel un coup de foudre.

## **1.2. Le coup de foudre passionnel**

Quand Julien et Julie se retrouvent en face à face pour la première fois, l'effusion sentimentale est prégnante. Le coup de foudre amoureux les étreint l'un l'autre comme une vibration électrique qui les saisit soudainement. L'irrésistibilité d'une possession soudaine est notoire de leur prime rencontre fortuite, comme on le relève du monologue intérieur des deux agents discoureurs. C'est d'abord Julie qui, voyant Julien, se dit intérieurement « au fait, c'est ce jeune peintre ; j'ai cru voir un demi-dieu » (p. 105) ; tandis que Julien, de son côté, se trouvant en face de Julie, monologue en disant : « hélas ! C'est cette grande dame ; j'ai cru voir la moitié de moi-même » (p. 105). De ces deux énoncés, les syntagmes nominaux « demi-dieu » et « la moitié de moi-même » traduisent l'élan sentimental soudain et le ressentiment intérieur que les deux sujets éprouvent au premier regard de l'altérité, une altérité source de délice intérieur que relaient les formes verbales. Le premier syntagme « demi-dieu » traduit le charme irrésistible que suscite la beauté exquise de Julien aux yeux de Julie et qui engendre en elle un émoi irrépressible qui la paralyse et chavire son cœur. L'amour naît de ce chavirement de l'âme sous le joug du ravissement intérieur de la beauté sublime de Julien. Le second syntagme, « la moitié de moi-même », est l'explosion sentimentale d'un être subjugué par la beauté de Julie. Le syntagme pronominal « moi-même » est une apposition au syntagme nominal « la moitié ».

L'apposition a cette spécificité qu'elle traduit l'unicité du référent, elle est autonymique du fait qu'elle renvoie au même dénoté référentiel. Par cette expression appositive, l'effusion

sentimentale transforme le regard du sujet parlant qui ne voit en l'être aimé qu'un dédoublement de sa propre personne. Possédé par l'amour éprouvé pour Julie, l'éprise sentimentale est si forte que Julien se sent soudainement pénétré par cet amour qui le rend impuissant et l'amène à voir en l'être aimé l'autre partie de lui qu'il doit chercher à ravoir pour en faire une et retrouver l'équilibre de sa personne. L'amour a créé un déséquilibre chez Julien qui doit retrouver son unité en unifiant l'autre partie absente de lui-même, qui s'est détachée de lui en la personne de Julie. Julie n'est plus un être autre, c'est l'autre Julien que le fils de Mme Thierry a retrouvé et doit unifier à sa personne pour retrouver une harmonie. On voit ainsi que le peintre ne regarde plus Julie comme un être autre, mais comme un autre de lui-même. L'effusion sentimentale jubile en l'entrelacement de deux êtres que l'amour unifie en un. Le discours littéraire fait observer deux actants distincts que le sentimental abolit en les donnant à connaître comme une refonte de la même personne, à l'image de la pronominalisation réfléchie, où on a un dédoublement de la même personne. Julien ne regarde pas Julie comme quelqu'un d'autre, mais comme lui-même incarné en Julie.

Le syntagme nominal « la moitié de moi-même » décrit la consubstantialité de deux êtres en un. Il n'y a que l'amour qui peut permettre une telle opération de transformation psycho-spirituelle, où la consubstantialité n'est plus matérielle mais spirituelle. Deux actants distincts physiquement s'unifient spirituellement par le mystère de l'amour. Deux êtres qui s'ignorent se trouvent tout à coup au premier contact entrelacés par l'amour qui les éprend et révèle l'un à l'autre comme l'âme sœur. L'idéologie qui sous-tend la notion d'âme sœur est celle selon laquelle chaque être a sa moitié qui lui est destinée par Dieu dans sa prescience et qui est le bonheur de sa vie quand il la retrouve. Il y a donc de la prédestination dans la rencontre des âmes sœurs. C'est ce que pense Julien de sa relation avec Julie, leur rencontre est prédestinée et est l'œuvre du Divin. Nous le tenons dans le fil de leur rencontre quand Julien affirme à Julie : « Mon Dieu ! dit Julie éperdue et redevenue tout à coup un peu lâche, il y a un mois que nous nous connaissons », et que son amant lui répond :

Non, il n'y a pas un mois, reprit Julien. Il y a une heure, car nous nous sommes vus il y a un mois, pendant un quart d'heure ici, un quart d'heure chez vous, et, ce soir, dans la rue, une demi-heure. Autant dire, Julie, que, selon l'apparence, nous ne nous connaissons pas du tout, et pourtant nous nous aimons. Dieu est là qui nous entend et qui le sait bien, lui, puisqu'il l'a voulu, puisqu'il le veut. (p. 187)

De cet énoncé, on note l'emploi des verbes « connaître » et « aimer ». Par le premier, le locuteur fait état d'une méconnaissance des deux sujets dont l'éprise sentimentale les incite à nourrir à se marier sans pourtant se connaître le moindre du monde ; par le second, « aimer »,

le sujet discoureur contrebalance le manque de connaissance réciproque de l'altérité par l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre et qui surclasse la non-connaissance de leur personne réciproque. Ce qui laisse comprendre que c'est le destin qui les unit et non une décision de par leur propre chef. Ils s'aiment sans se connaître. Ce n'est donc pas la connaissance de leur personne qu'ils ont évalué pour se croire en mesure de se marier, mais plutôt c'est le destin qui les a réunis par amour en leur donnant des traits de caractère identiques.

Cette force du destin qui préside à leur union est pressentie par Julien qui le fait savoir à sa dulcinée en ces termes : « Dieu est là qui nous entend et qui le sait bien, lui, puisqu'il l'a voulu, puisqu'il le veut ». Par cet énoncé, le locuteur laisse entendre que c'est Dieu qui est à l'orchestration de leur unification sentimentale. Le passé composé « a voulu » marque l'antériorité de la décision de Dieu à les unir, avant leur rencontre, avant qu'ils ne se sachent même amoureux l'un de l'autre. Le même procès au présent actualise l'événement présent de leur décision à s'unir comme la conséquence du plan Divin qui se réalise. Les deux formes aspectuelles du même procès consistent à montrer que ce que Dieu avait décidé discrétionnairement est en train de se réaliser. La volonté de Dieu transcende celle des hommes. Ce que Dieu a décidé est au-dessus de la compréhension humaine. Ce que Dieu veut accomplir, il le fait indépendamment de notre volonté. Ce qui revient à dire que Julien et Julie n'avaient pas besoin de se connaître pour s'aimer et s'unir ; Dieu les avait déjà unis spirituellement, l'acte physique de leur union ne vient que matérialiser physiquement un acte spirituel datant de bien longtemps avant que les deux amants ne se connaissent et ne s'aiment. Tout est destin dans l'éprise sentimentale des deux êtres, qui ne comprennent même pas ce qui leur arrive, qui subissent leur éprise réciproque, comme on subit la fatalité de son destin. A peine se connaissant l'un l'autre, c'est la langueur de s'appartenir qui fait morfondre Julien.

## **2. La misère amoureuse**

Quand Julien aperçoit Julie de la fenêtre de sa mère pour la première fois, il succombe à l'amour, il perd l'esprit et c'est son état physique décadent qui renseigne sa mère sur ce que serait en train de subir son fils et qui ne peut se dérober à l'œil d'une mère. Ses pressentiments la conduisent à une évidence que le temps se charge de confirmer. L'on note dans l'état physique de Julien de la langueur amoureuse qui se confirme par son désir de vengeance, quand chemin faisant, il se croit délaissé par l'objet de son amour.

## 2.1. La langueur amoureuse

La mère de Julien s'inquiète depuis un certain temps de l'état physique de son fils qui s'empire *crescendo*. Les promontoires d'un état de passion malade éveillent la conscience de sa mère qui se surprend perplexe autant de la rapidité de l'emportement de la passion que de la précocité de la langueur amoureuse. C'est ce qui ressort de ce monologue intérieur de la mère de Julien dont la narratrice nous livre la conscience :

Mon Dieu ! se dit-elle intérieurement, est-ce que ce redoublement de tristesse depuis quinze jours, est-ce que ce refus de chanter, ces soupirs étouffés, ces airs un peu bizarres, ce manque de sommeil et d'appétit viendraient ?... Mais il ne la connaît pas, il l'a à peine entrevue de loin... Ah ! mon pauvre enfant, serait-il possible ?... (p. 42)

Ce texte de la mère de Julien dénote l'inquiétude d'une mère anxieuse qui s'interroge sur le changement notoire des habitudes et de l'état physique de son enfant. L'interjection « mon Dieu ! » transcrit sa stupéfaction de l'amour soudain de son fils pour leur voisine Julie, à peine arrivés dans leur nouvelle installation. Le comportement de Julien et son état physique transcrivent une sorte de mélancolie que seule une fièvre amoureuse peut en être la raison. La mère de Julien note en son fils des soucis intérieurs qui rejaillissent sur son physique. L'aspect extérieur maussade de l'artiste est la conséquence d'un mal être intérieur profond. Les syntagmes nominaux : « redoublement de tristesse », « soupirs étouffés », « airs un peu bizarres », « manque de sommeil et d'appétit », sont symptomatiques d'une langueur amoureuse qui n'échappe pas à l'œil exercé de la mère. Ce tableau lugubre d'un être absent de lui-même s'accompagne d'un « refus de chanter », qui traduit la lassitude d'un être qui n'a la tête à rien, si ce n'est à une préoccupation qui se terre dans le secret de sa conscience, mais que l'œil espiègle de la mère a débusqué dans les arcanes d'un cœur enseveli par une présence omniprésente qui le plonge dans une absence de soi qui donne du dégoût à tout.

La structure interrogative amenée par l'anaphore rhétorique « est-ce que » décline les inquiétudes que se fait Mme Thierry de la santé physique décadente de son unique fils. Cette interrogation est suivie de la figure de la subjection par laquelle elle tente de trouver des réponses à ses questions. L'entité référentielle contenue dans ces réponses est Julie d'Estrelle, que la locutrice regarde comme le centre de la préoccupation de son fils et la cause de son mal être tant psychologique que physique. La locution prépositive « à peine » traduit la perplexité d'une mère qui tente sans comprendre l'emportement passionnel de son fils pour leur voisine alors qu'ils viennent à peine de s'installer dans le pavillon de leur bailleresse Julie. L'adjectif

qualificatif « pauvre » est construit en référence à Julien et exprime la compassion d'une mère qui comprend le naufrage sentimental qui emporte son fils et qui se fait des soucis quant à l'issue de la conjoncture inextricable dans laquelle il se trouve empêtré. L'interrogation « serait-il possible ?... » laisse planer le doute que se force la locutrice à croire vainement qu'elle se trompe sur l'évidence de la passion de son fils pour leur bailleresse Julie.

On ne conjure pas les évidences. Les évidences sont des preuves. Quand les évidences de la passion malade de Julien pour Julie empruntent l'irréversibilité d'un drame prévisible, la mère du peintre n'a d'autre choix que de tenter le tout pour le tout pour sortir son fils de l'insondable océan qui l'entraîne à la mort. Et pour ce, elle se déporte vers la source de ce drame et fait comprendre à Julie la situation critique de son fils de son amour éperdu pour elle, en l'implorant à rendre la vie à son fils qui se meurt pour elle. C'est ce qu'elle lui dit sans fioriture verbale en ces termes :

Vous êtes bonne comme les anges, ma belle voisine. Soyez mille fois bénie! Mais voyez ma douleur en même temps que ma joie: mon fils, mon cher Julien est perdu s'il ne renonce bien vite à l'espérance de vous revoir jamais. Il vous aime, madame, il vous aime éperdument! Il m'a trompée, il m'a dit qu'il vous avait à peine aperçue de loin; mais il vous voit tous les jours, il vous contemple à la dérobée, il s'enivre, il se tue à vous regarder. Il ne mange plus, il ne dort plus, il n'a plus de gaieté, ses yeux se creusent, sa voix sonne la fièvre. Il n'a jamais aimé, mais je sais comment il aimera, comment il aime déjà. Hélas ! C'est un caractère exalté avec un esprit d'une constance extraordinaire. Découragez-le, madame, s'il est possible, en ne le regardant pas, en ne lui disant pas un mot, en ne le revoyant jamais. Ayez pitié de lui et de moi, ne venez plus chez nous! Dans quelques jours, nous partirons; l'absence le guérira peut-être... Si elle ne le guérit pas, je ne sais pas ce que je ferai pour ne pas mourir de douleur. (p. 113-114)

Ce discours de la mère de Julien, qui regarde d'un œil inquiet la passion de son fils pour sa jeune voisine, se fait sous fond de larmes. S'apercevant que son fils est amoureux de la comtesse, Mme André Thierry est déboussolée et complètement effondrée du caractère outré de son fils qui, de classe roturière, s'adjuge la prétention d'aimer la comtesse, qui est de classe sociale noble, attendu que toute relation sentimentale entre des entités issues des deux classes sociales est perçue comme ignoble, vile et éclaboussante pour la noblesse. C'est donc une relation socialement prohibée par le monde noble. C'est pour cette raison que quand Mme André s'avise de l'épanchement sentimental de son fils pour la comtesse, elle pâlit, s'affecte et en est désespérée. C'est à cet égard qu'elle convoque le pathos de la souffrance pour

émouvoir son amie, la comtesse, afin qu'elle ait pitié d'elle. Ce pathos porte sur l'exacerbation d'un état de passion malade de Julien pour Julie qui peine la pauvre mère. S'avisant que son discours est un réquisitoire à l'adresse de sa voisine, et donc peut lui sembler désobligeant, elle entame son propos par un adoucisseur en la comparaison «vous êtes bonne comme les anges, ma belle voisine», où elle exalte la bonté naturelle de sa voisine et rattache cette bonté à celle des êtres purs, à l'image des anges, comparant qui montre la qualité de la bonté naturelle de la comtesse, de son cœur pur et ingénument aimant. Elle ne s'arrête pas qu'aux qualités intrinsèques de celle-ci, mais aussi à ses qualités extrinsèques, sa beauté, qu'exalte le qualificatif «belle ». Mais ce qui touche fort la locutrice, c'est le cœur de la comtesse. C'est en guise de célébration de sa bonhomie que l'énonciatrice lui exprime sa gratitude par la synecdoque<sup>3</sup> «soyez mille fois bénie! ». Expriment ainsi son amour pour son amie et voisine, la veuve André veut de marquer la sincérité de son amour envers elle, pour qui elle sait qu'elle va bientôt détonner pour lui dire des paroles pas des plus avenantes. L'exaltation de la bonhomie et de la gratitude se saisissent alors comme des amortisseurs en vue de lui faire ingurgiter sans trop de douleur la saveur amère du discours qu'elle entend lui délivrer.

Cette entame panégyrique des propos de la veuve André connaît un virage contextuel de l'emploi du coordinatif « mais » qui annonce une rupture thématique, qui indique qu'il y a un changement de ton, d'idéologie, de perspective. Ce qui se ressent de la mise en antithèse des vocables « douleur/joye », deux sentiments qui entrelacent et partagent l'âme du sujet parlant. Deux sentiments qui traduisent, le premier, la peine qu'éprouve cette maman de la situation inquiétante et préoccupante dans laquelle se trouve son fils de son épanchement pour la veuve d'Estrelle, et, le second, son enchantement de la chaleureuse relation qu'elle entretient avec la très amiable Julie. Prise entre ces deux sentiments antagoniques, ce sont les mots qui imposent à la locutrice la prééminence de son affectation. Ce qui se lit du procès « perdre » et de la répétition du verbe « aimer », référant à Julien. Procès qui dépeignent la passion malade de Julien pour Julie. La réalité de cet état de passion prend une pente argumentative de l'emploi de l'adversatif "mais" qui change la tonalité du discours et met l'interlocutrice *de facto* dans la préoccupation de sa voisine qui se tourmente du tourment que vit son fils de l'amour effréné qu'il éprouve pour sa bailleresse. Pour décrire cet amour passionnel devenu

---

<sup>3</sup> Pour Anne Herschberg-Pierrot, la synecdoque est un « trope par connexion qui suppose une relation d'inclusion entre les objets dénotés » (Herschberg-Pierrot, 1993 : 192).

maladif, Mme André recourt à plusieurs procédés rhétoriques qui font sentir au mieux à son interlocutrice l'emportement de son fils pour elle.

C'est d'abord l'emploi de la réduplication<sup>4</sup> du verbe «aimer» qui est mis en texte pour montrer l'envergure d'un amour obsessionnel que l'adverbe «éperdument» exacerbe en une passion hystérique. Vient ensuite la mise en antithèse<sup>5</sup> des procès «apercevoir/voir», lesquels font noter la mise en exergue du second verbe par lequel le sujet discoureur marque le désir dévorant de l'artiste pour la comtesse. S'en suivent les procès «contempler», «s'enivrer» et «se tuer» qui font triompher dans leur gradation ascendante<sup>6</sup> l'émerveillement trépidant et affolé d'un Julien pris dans le tournoiement d'une passion qui l'enchaîne, le dérègle et le désarçonne. Pour ultimement toucher son allocutaire, la locutrice porte cette description à son point culminant par la convocation d'une accumulation<sup>7</sup> («il ne mange plus, il ne dort plus, il n'a plus de gaieté, ses yeux se creusent, sa voix sonne la fièvre»). L'accumulation fait défiler sous un tableau changeant la succession tragique d'un cortège de douleurs cruelles, langueur dévorante, qui assomment et consomment le peintre qui ne vit plus que sous le faix d'une émotion amoureuse devenue dramatique. Ce tableau sombre se dévoile dans un faisceau de reprises anaphoriques du délocutif «il» qui, combiné à l'asyndète<sup>8</sup>, se conjuguent dans l'envolée lyrique d'une mère brisée par l'état critique d'un fils enchaîné dans une passion hystérique qui le possède et le dépossède à lui-même.

S'en suit un relâchement dans cette description haletante, comme pour reprendre haleine. Cette pause narrative prise en digression permet à Mme Thierry, par le polyptote<sup>9</sup> «aimée/aimera/aime» de battre en rappel l'histoire sentimentale de son fils qui, encore chaste de cœur, vit là sa première expérience amoureuse, d'où la tragédie de l'emportement, comme pour faire sourdre de la compassion chez son interlocutrice. De même par les caractérisants adjectivaux «exalté» et «extraordinaire», elle lui révèle un Julien qui ne lâche prise que quand sa quête est conquise. Elle définit ainsi dans un dithyrambe involontaire le caractère

---

<sup>4</sup>Claire Stolz la définit comme la «répétition consécutive d'un mot ou groupe de mots» (1999 : 94).

<sup>5</sup>Pour Nicolas Laurent, l'antithèse «développe un contenu en mettant en correspondance des termes et des expressions qui s'opposent» (2001 : 81).

<sup>6</sup>A en croire Richard Arcand, la gradation est ascendante quand elle «dispose les mots des groupes de mots, à partir de celui dont le sens est le plus faible jusqu'à celui dont le sens est le plus fort» (2017 : 163).

<sup>7</sup>Claude Peyrouet saisit cette figure comme «une suite de mots ou de groupes de mots de même nature grammaticale» (1994 : 96).

<sup>8</sup>L'asyndète est, aux dires de Michel Théron, on a affaire à l'asyndète quand «il n'y a pas de liaison entre les phrases, ou entre des membres de phrases formant un tout» (1992 : 151).

<sup>9</sup>Pour Pierre Fontanier, cette figure «consiste à employer dans la même phrase ou période, plusieurs formes accidentelles d'un même mot, c'est-à-dire, plusieurs de ces formes que l'on distingue en grammaire par les noms de cas, de genres, de nombres, de personnes, de temps et de modes» (1977 : 352).

accrocheur, téméraire et jusqu'aboutiste de l'artiste à s'accrocher *mordicus* à une quête. Ceci pour amener Julie à saisir la pesée critique de la situation.

L'emploi de l'injonction «découragez-le» tient lieu moins d'un ordre que d'une prière qui convie la comtesse à repousser farouchement les avances de son admirateur pour conjurer la situation critique. Cette injonction est assortie d'une ordonnance pour guérir le malade. Cette ordonnance, qui n'est ni médicale ni médicinale, n'est que la prière instante d'une mère prostrée qui se contente de prescrire des directives à la dulcinée de son fils, qui, seule, peut encore tirer l'artiste du naufrage sentimental dans lequel il s'est désespérément empêtré. Ces directives sont énoncées au travers d'une anagramme<sup>10</sup> « en ne » qui traduit, par sa forme négative, une interdiction, et un homéoptote en « -ant » (« regardant », « disant », « revoyant ») au travers des procès qui s'ajustent intimement dans un mouvement d'ensemble focalisé dans l'expression lyrique d'une mère éplorée, meurtrie par le calvaire de son fils. La conjugaison des anagramme et homéoptote se coalise d'esthétique dans une configuration en parallèle rythmant la symphonie d'un cœur transi de douleur et implorant son interlocutrice à s'abstenir de tout contact avec le peintre, bref à signer une indifférence totale ou à afficher un mépris farouche à son endroit, seuls moyens capables d'éteindre cette flamme mortelle.

Pour porter l'émotion à son faite, la locutrice recourt derechef aux impératifs «ayez pitié» et «ne venez plus» qui respectivement expriment une prière et une interdiction qui ne se départ cependant pas d'une supplication. Ces impératifs transcrivent l'abattement d'une mère confondue par la souffrance de son fils, qu'elle présente à son auteure pour susciter sa compassion, sa commisération et sa sympathie. Une solution de tirer la tête de l'eau s'offre par un départ imminent qui soulagerait l'artiste, mais que l'adverbe «peut-être» rend toutefois problématique, comme pour lui faire sentir l'ampleur du désastre. Un désastre qui, le cas échéant, pourrait ne plus s'assigner au seul fils, mais que l'hyperbole<sup>11</sup> « mourir de chagrin », élaborée par l'énonciatrice à son propre endroit, montre qu'elle s'en fait une victime inexorable. Il faut surtout saisir dans la proposition «si elle ne le guérit pas, je ne sais pas ce que je ferai pour ne pas mourir de douleur», l'amour de la mère pour son fils, cet amour qui la porte à ne pouvoir lui survivre s'il lui arrivait le pire. Mme Thierry fait ainsi comprendre à son allocutaire que la douleur de son fils est sienne, qu'elle vit réciproquement et avec la même intensité ses souffrances, et que s'il advenait que son fils en périsse, elle périrait avec lui. Argument qui ne saurait laisser la comtesse indifférente, bien au contraire cet argument ne

<sup>10</sup> L'anagramme est saisie par Marc Bonhomme comme consistant à « permuter toutes les lettres d'un terme de base pour obtenir un nouveau terme » (1998 : 4).

<sup>11</sup> L'hyperbole est pour Brigitte Buffard-Moret « une figure d'amplification, qui consiste en une exagération de l'expression destinée à produire une forte impression » (1998 : 116).

laisse plus de choix à Julie. La locutrice convoque le pathos de la souffrance pour toucher son antagoniste et lui faire comprendre le désastre de la conjoncture que son fils endure avec elle, du fait de sa passion pour cette dernière. Cet argument consiste à persuader l'allocutaire à dénier toute éventuelle relation avec son fils, laquelle, le cas échéant, serait préjudiciable tant pour elle que pour son fils. Cependant, un fils téméraire qui a dédié sa vie à la comtesse et que rien ne peut démotiver à aimer celle qu'il reproche de ne pas répondre de manière sincère à la réciprocité de son amour pour elle.

## 2.2. Le désir de vengeance de l'abandon sentimental

Julien aime la comtesse et le lui a fait savoir. Julie ne doute pas de l'amour du peintre à son égard. Mais l'artiste, de son côté, ne se sent pas réciproquement ancré dans le cœur de sa dulcinée, qui s'est même éloignée pour un long séjour, à la méconnaissance totale de celui qui l'aime à la folie. C'est ce sentiment de fierté et d'indifférence aux confins de la suffisance qui remonte l'artiste qui entend se venger du comportement insouciant de la comtesse vis-à-vis de son amour sincère envers elle qui l'amène à se résoudre à lui rendre la pareille, comme cela se lit dans ce déchaînement de colère de Julien envers Julie :

tu as fait de moi un misérable! lui criait-il du fond de son cœur ravagé de colère; tu es cause que je ne m'estime plus, que je n'aime plus mon art, que je maudis l'amour de ma mère, que je ne crois plus à ma force et que j'ai ressenti la stupide et honteuse soif du suicide. Tu mérites que je me venge, que j'aïlle au milieu des tiens te reprocher la perte de mes croyances, de mon repos et de ma dignité. Je le ferai, je te dirai cela, je te foulerai aux pieds. (p. 257)

On note qu'aux chefs d'accusation succède le désir de vengeance. On a donc les motifs, vrais ou supposés, qui expliquent, justifient et militent en faveur de la décision du sujet parlant d'opter conséquemment pour la vengeance. C'est ainsi qu'on assiste à la fureur de Julien qui ne nourrit plus que haine et acrimonie à l'endroit de la comtesse dont il réalise qu'elle ne l'aime pas, laquelle est désignée par le pronom personnel « tu », sous la forme de l'apostrophe rhétorique<sup>12</sup>. Sa souffrance suite à ce qu'il regarde comme un parjure de Julie qui l'a abandonné et s'est éloignée de lui est ressenti par l'artiste comme une non réciprocité sentimentale avérée. Les conséquences de cette frustration amoureuse passent par une

---

<sup>12</sup> L'apostrophe rhétorique ou oratoire est définie par Laurent comme « une apostrophe adressée à un absent, à une abstraction ou à un inanimé » (Laurent, 2001 : 83).

indexation de l'auteur du drame sous une superposition d'hypotaxes en « que » qui abondent en chefs d'accusation appelant nécessairement à une réaction.

La condamnation de l'être aimé prend dès lors la configuration de la vengeance qui s'incarne en projet destructeur tracé par les homéoptotes en climax «je le ferai, je te dirai cela, je te foulerai aux pieds», qui, bâtis sur le futur simple, sous-tendent la vindicte certaine de l'obsession lyrique de ce déchaînement de ressentiment. La reprise marquée de l'allocutif « tu » et de ses variantes morphologiques, en donnant du rythme à cette articulation qui retentit d'esthétique, laissent surtout triompher le caractère dramatique de sa douleur et la mesure tragique de la réplique. Le climax met en orbite le ressentiment de Julien qui se sent trahi par Julie et qui use de cette figure pour traduire le drame de sa souffrance en même temps que la fin inopinée de leur rapport. Cette gradation ascendante laisse lire la montée vertigineuse de la colère de Julien qui se couronne par sa hargne de porter un coup fatal à la cause de sa peine. Il n'est pas de relation qui ne connaisse de soubresaut. L'éloignement physique de Julie n'est point synonyme d'un éloignement de cœur. Le désir de vengeance de Julien n'a pas arrêté son cœur de battre, et son cœur bat de plus bel pour la comtesse d'Estrelle.

### **3. La fougue amoureuse**

Quand l'amour déborde, il devient passionnel. Quand l'amour déborde, il nous transporte au-delà des limites de nos forces. Quand la passion nous possède, il nous dépossède et les mots le traduisent. L'amour de Julien pour Julie emprunte les voies de la passion. Quand l'amour se transforme en passion, il est incontrôlable.

#### **3.1. L'emprise de la passion**

L'artiste Julien a aimé la comtesse d'un seul cœur et d'un vrai amour. Julie le sait, puisqu'elle le voit transparaître des attitudes de l'artiste. L'œil féminin sait distinguer le vrai amour du faux. Et Julie a bien distingué celui de Julien envers sa personne, c'est de l'amour vrai. La passion de l'artiste pour Julie est réelle et les mots le décrivent. Persuadé de l'amour de Julien pour elle, Julie le veut sienne. C'est cette requête qu'elle adresse à son amant à qui elle dit : « Vous m'aimez ! lui dit-elle éperdument, vous m'aimez, j'en suis sûr ! Eh bien, dites-le-moi, que je l'entende, que je le sache ! Vous m'aimez... comme je veux être aimée ! »(p. 185). La reduplication de la proposition « vous m'aimez » traduit l'intuition de la locutrice d'un amour réellement visible de Julien pour elle. Alors que le peintre se contient

par manque de témérité, l'impératif « dites-le-moi » convoqué en surface textuelle par le sujet parlant, est une supplique destinée à insuffler du courage à l'attitude pâle d'un amoureux qui ne se sent pas de courage à s'épancher devant l'objet de sa convoitise. Il en est de même de l'exclamation « comme je veux être aimée ! » qui est mise en spectacle linguistique par le sujet discoureur pour revigorer de courage son alter ego à la délivrer de l'attente qu'elle nourrit de se voir aimée de lui. Cette exclamation traduit l'attitude d'une femme qui meurt d'amour pour son soupirant et qui n'attend que l'enclenchement par ce dernier de la relation idyllique qui la possède déjà.

Mis en demeure de répondre, Julien se sent du courage motivé par l'amour que Julie porte déjà pour lui et lui déclare sa flamme avec l'emportement digne d'un amant digne de foi :

confiance ! confiance ! lui dit-il. J'ai juré que je serais votre frère. C'est votre frère qui est là, n'en doutez pas, et c'est votre confiance qui me préservera. Je vous ai dit que je vous adorais: cela est plus vrai que je n'ai su vous le dire, plus fort que vous ne pensez, plus terrible que je ne le croyais moi-même ; mais je ne veux pas vous coûter une larme, je me tuerais plutôt! Soyez tranquille, vous ne rougirez pas de m'avoir ordonné de vous aimer. (p. 185)

Pour donner à son discours toute la couleur de la sincérité de son cœur, le peintre se sert de l'argument de l'assurance. C'est d'abord l'emploi de la figure de l'épizeux<sup>13</sup> «confiance ! Confiance!», qui est textualisée tout en début de discours, conviant son allocataire à lui faire foi. Les exclamations qui structurent sa construction traduisent l'emportement d'une âme mordue de la nécessité d'être crue. C'est pour cela qu'il met en forme discursive le morphème lexical « frère » non plus pour garder le statut de voisin, de l'inconnu, mais de quelqu'un qui lui est proche, familier, connu. En créant cette subduction où il passe de l'amoureux à un frère, la stratégie consiste à accroître la crédibilité à son dire, à rassurer son partenaire de la véracité de la parole d'un frère, qui est celui-là qui ne peut mentir. La construction de l'ethos du locuteur se trouve ainsi mise en évidence. Julien délivre l'image d'un amant vrai et sincère.

Pour accroître la crédibilité de son dire, il structure son discours des propositions: «n'en doutez pas», «soyez tranquille» et «vous ne rougirez pas de m'avoir ordonné de vous aimer», où se lit une volonté d'affermir la foi de son interlocutrice envers lui en se montrant

---

<sup>13</sup>L'épizeux est entendue par Jean-Jacques Robrieux comme «la figure de répétition la plus simple [qui] marque bien souvent, sous forme d'exclamations répétées, le désarroi ou l'affolement» (1998 : 116).

sincère et vrai. Cet éthos d'un être sincère et vrai se double de l'éthos d'un homme bienveillant et compatissant qui se lit de l'énoncé : « je ne veux pas vous coûter une larme, je me tuerais plutôt ». La comtesse lui a montré qu'elle aime ; or, l'on aime faire souffrir ceux qui ont eu la maladresse de nous montrer qu'ils nous aiment. Julien, par cet énoncé, veut rassurer sa bien-aimée qu'il n'est pas de cet apanage, qu'il sait témoigner de la reconnaissance à qui fait vœu d'amour pour lui. Cet éthos discursif de la sincérité se rattache à l'éthos prédiscursif du locuteur qui rappelle à son amante : « je vous ai dit que je vous adorais ». L'éthos discursif de la sincérité trouve la véracité de sa dicibilité dans l'éthos prédiscursif de l'amour préalablement déclaré par le sujet parlant à sa dulcinée. L'aspectualité verbale du passé récent « ai dit / adorais » vient attester le dire du présent et crédibilise le locuteur dans la démonstration de la sincérité de son amour pour son interlocutrice. C'est pour ôter toute dubitation dans le cœur de Julie que le peintre dépeint son langage d'un émoi émotionnel qui trahit son débordement d'amour pour Julie. Sa déclaration d'amour se construit dans une hyperbolisation du dire qui laisse transparaître sa passion pour la comtesse : « cela est plus vrai que je n'ai su vous le dire, plus fort que vous ne pensez, plus terrible que je ne le croyais moi-même ». Les adjectifs qualificatifs « vrai »/ « fort »/ « terrible » font voir dans une gradation ascendante l'amour fou de l'artiste pour la comtesse. Une fois de plus deux temps du passé « ai su / croyais » sont convoqués en surface textuelle pour mettre en accord la véracité du passé avec la sincérité du présent. L'amour débordant du passé transcende en la passion du présent. La crédibilité de la sincérité du locuteur se prend en antériorité en l'harmonisant avec le présent pour mettre en exergue la véracité de l'amour d'un amant vrai, sincère et franc. L'amour n'est vrai que quand il harmonise acte et parole. Et Julien joint l'acte à la parole.

### **3.2. L'emportement passionnel**

L'amour ne se prouve véritablement qu'en acte. Julien a décidé de passer de la parole à l'acte, de quitter le monde idéaliste au monde matérialiste, afin de se crédibiliser davantage aux yeux de son amour. L'épanchement sentimental prend alors une configuration réaliste. Quand Antoine Thierry, l'oncle de Julien Thierry, lui confie sa fleur pour une peinture sur toile, il est loin de s'aviser que sa fleur servira de matière à l'expression de l'amour de son neveu pour la comtesse d'Estrelle. Quand la veuve d'Estrelle tombe sur ladite fleur et l'admire, en disant : « ah ! que voilà une belle fleur, dit-elle, et comme elle sent bon ! » (p. 108), elle enclenche, sans le savoir, un émoi en son amant, qui se presse de lui demander : « elle vous plaît ? s'écria Julien », précise la narratrice, (p. 108). La question de Julien est

moins une quête d'information qu'une auto-assurance, laquelle convainc l'artiste qui, sans réponse aucune de l'interlocutrice interrogée, passe, sans scrupule aucune, à l'acte, comme le décrit la narratrice qui énonce : « avec l'impétuosité d'un amant ivre de joie, il brisa la tige de l'*Antonia thierriiet* offrit l'épi superbe à Julie » (p. 108). C'est l'attitude adoptée par Julien dans l'offre de la fleur à son amante Julie qui frappe l'attention du lecteur. Le substantif « impétuosité » et le syntagme adjectival « ivre de joie » décrivent l'état d'âme du peintre qui accompagne l'acte de brisure de la fleur en destination de Julie. Le vocable « impétuosité » décrit l'emportement de l'artiste dans l'accomplissement de l'acte fait sous le joug de la passion, de la perte de contrôle de soi. Le syntagme adjectival « ivre de joie » traduit le transport de Julien sous le joug de la passion qui le subjugue et lui fait perdre contrôle. Il y a d'ailleurs l'idée de perte de contrôle dans l'adjectif « ivre ». Cette hyperbolisation de la joie de Julien traduit son bonheur inespéré de pouvoir offrir à sa dulcinée quelque chose qui représente l'empreinte de son amour pour elle. L'aubaine lui est donnée de manifester son amour pour la comtesse. Cette figure exprime le chavirement du cœur de Julien. Et justement, il faut comprendre la raison de l'emportement de l'acte comme effet de ce chavirement de l'âme. C'est le cœur chaviré que Julien pose cet acte dont il n'a plus conscience des effets. L'appréciation de la fleur par la comtesse a fait chavirer son cœur qui se voit submergé par la passion qui l'emporte éperdument.

L'hyperbole transcrit l'exaltation d'un cœur ému, que l'émotion pousse à poser un acte sans prendre véritablement conscience de la portée. Obnubilé à l'idée de plaire à sa dulcinée, c'est transporté par cette émotion que Julien, aveuglé par l'amour, brise, sous le coup de l'émotion, sans se comprendre et sans s'inquiéter, la fleur d'Antoine pour l'offrir à son amante. L'important, pour lui, étant de plaire à son amante, sans aucun autre souci quel qu'il soit. La seule satisfaction de Julie étant l'ordre de son cœur, la preuve de son amour pour elle étant pour lui la seule chose qui compte. Le monde ne se résumant qu'à eux deux, d'où ce geste passionnel fait dans la passion d'un cœur transporté d'émerveillement à faire plaisir à son amour. Pour Julien le monde n'existe pas, seuls existent autour de lui la comtesse d'Estrelle et le monde matériel, un monde qui n'a de réalité que sa valeur en termes de manifestation de son amour pour elle. Tout ce qui ne sert pas à cette fin n'a pas d'utilité à ses yeux. Régi par l'obsession de plaire à Julie, tout ce qui plaît à cette dernière est l'objet de sa quête. D'où l'offense faite à Antoine sans une conscience consciente du forfait perpétré, dans l'innocence naïve d'un cœur épris d'amour qui se borne à exprimer son amour, seule préoccupation dont est éprise son âme. Le monde ne se résumant qu'à Julie, seul le plaisir de

lui plaire constitue la préoccupation de son âme. Toutefois, leur amour est partagé, corrélé par les mots qui l'expriment.

#### **4. L'affection réciproque**

Le texte romanesque de George Sand tourne autour de l'amour qui embrase Julien et Julie. L'œuvre est la matérialisation de l'amour passionnel entre les deux jeunes gens. Un amour qui se montre sincère autant chez l'un que chez l'autre. La symbiose sentimentale qui les relie se couronne par l'union des deux cœurs en un. L'effusion sentimentale les conduit inéluctablement à l'éternisation de leur passion.

##### **4.1. L'effusion réciproque**

Julien aime Julie et en est aimé. L'étreinte sentimentale se vit en mots. Les mots décrivent les mouvements du cœur et nous font vivre la réalité de cet amour. L'un éprouve envers l'autre un amour sincère et vrai que les mots se chargent de transcrire pour le faire entendre et comprendre. Ainsi quand Julie annonce à Mme Thierry qu'elle et son fils se sont jurés mariage, Julien la reprend et la chapitre en ces termes : « mais vous avez hâté l'heure, ma chère Julie ! Pour cette inconséquence-là, je vous adore encore plus » (p. 207). L'expression de la tendresse est manifestée à travers une construction figurative : le paradoxe. Le paradoxe est une figure d'opposition qui met en antagonisme deux segments de l'énoncé, mettant ainsi aux prises deux sujets énonciateurs. La figure montre justement que Julien s'oppose à Julie, mais le sens de l'opposition qui est supposé énoncé dans la phrase se trouve subsumé en un triomphe de la pamoison sentimentale de l'artiste pour l'objet de son amour. L'antagonisme syntaxique oppose le substantif « inconséquence » au verbe « adorer » et l'amour transforme la faute en un sujet d'adoration. L'amour exalte la faute commise qui devient un acte saint, et c'est cette pureté de la faute qui vaut un culte d'adoration. On voit ainsi qu'en contexte passionnel, le sujet aimé est toujours sublimé, porté au firmament de la glorification. L'amour surpasse la réalité et la transforme en monde idéaliste. C'est l'idéalisation de l'être aimé que le paradoxe met en forme phrastique, pour mieux souligner l'insondabilité de la passion.

C'est cette insondabilité de la passion que Julie marque, à son tour, dans son discours à l'adresse de son amant quand elle lui fait entendre :

nous ne connaissons l'un de l'autre que notre amour, n'est-ce pas assez ? n'est-ce pas tout ? Qu'est-ce que le reste ? Tu es un artiste habile, un digne jeune homme, un bon fils : voilà tout ce que tout le monde sait de toi ; mais est-ce pour cela que je

t'aime ? Je suis une honnête personne, assez généreuse et assez douce, tu as pu l'entendre dire ; mais ce n'est pas pour cela non plus que tu m'as aimée. (p. 187)

Par le syntagme nominal « notre amour », Julie traduit l'affection réciproque qui les lie. Les propositions « je t'aime » et « tu m'as aimée » dénotent leur attachement mutuel, que les interrogations rhétoriques « n'est-ce pas assez ? », « n'est-ce pas tout ? » et « qu'est-ce que le reste ? » donnent à regarder comme la raison même de leur existence. Par ces interrogations, le sujet discoureur laisse entendre qu'ils n'ont de vie que l'amour qui les unit, que rien ne vaut sur terre que leur attachement réciproque. Notamment, la dernière interrogation rhétorique « qu'est-ce que le reste ? » traduit le triomphe de leur amour et sa prééminence sur tout ce qui existe. Toute existence n'est d'aucune valeur, seul vaut leur attachement réciproque. Ce qui est d'autant saisissant dans cet entrelacement sentimental qui les étroit intimement, c'est qu'il n'a pas de fondement explicable, il n'est rattachable à quoi que ce soit. Si l'amour, par principe, doit trouver sa raison d'être dans la beauté du caractère, le leur ne s'y repose pas. C'est ce qu'elle énonce en relevant la beauté de leur caractère commun, quand elle réfère à Julien au travers des adjectifs qualificatifs « habile / digne / bon » ; et à elle-même, à travers les caractérisants adjectivaux : « honnête / généreuse / douce ». La locutrice met en relief la beauté de leur caractère commun pour souligner que leur amour s'écarte de l'ordinaire, il ne s'appuie pas sur la beauté du caractère comme celui du monde, le leur est original en ce qu'il ne repose sur rien, mais plutôt sur une sorte de fusion inexplicable, sur le mystère d'une possession immatérielle, sur une sorte de prédestination insondable à l'esprit humain, une prédestination qui fait de leur amour un amour naïf et inconscient.

C'est ce mystère d'un amour qui transcende la logique humaine qui amène la comtesse à déclarer : « Il y a d'autres hommes de bien, d'autres femmes estimables à qui nous n'eussions jamais songé à nous attacher ainsi ; nous nous aimons parce que nous nous aimons, voilà tout » (p. 187). La convocation de la figure de tautologie<sup>14</sup> « nous nous aimons parce que nous nous aimons » vient particulariser cet amour réciproque en montrant qu'il n'est pas à l'image de l'amour du monde, qu'il n'a pas un fondement humain, mais plutôt que son fondement réside dans l'amour lui-même. La figure se veut de montrer que leur éprise sentimentale est le mystère d'une corrélation spirituelle qui les unit inconsciemment, et dès lors qu'ils sont unis par le mystère d'une volonté transcendantale qui fait de leur amour un amour hors du commun. C'est cet attachement mystérieux que souligne à son tour Julien qui

---

<sup>14</sup>Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert définissent la tautologie comme une « assertion redondante dont le propos redit le thème et qui donc n'apporte aucun élément nouveau » (1993 : 20).

renchérit les déclarations de sa dulcinée en lui assertant : « l'amour est comme Dieu, il est parce qu'il est, c'est l'absolu ! » (p. 187). L'emploi de la comparaison<sup>15</sup> permet au locuteur d'identifier l'amour à Dieu, qui est l'amour parfait. Le locuteur nous amène ainsi à comprendre que leur amour est ingénu, pur, sain, comme l'est Dieu. La convocation en surface discursive du comparant « Dieu » se veut de souligner le caractère mystérieux de l'amour, qui, comme Dieu, est un mystère. Comparant (Dieu) et comparé (amour) entretiennent une relation de similarité, en ce sens que l'outil comparatif « comme » conjoint les deux référents. Les textes sacrés définissent Dieu comme un être d'amour, et font de l'amour son essence. Il n'y a que l'amour en Dieu et il n'y a de Dieu que l'amour. Le locuteur assimile l'amour à Dieu pour montrer l'essence pure de l'amour, à l'image de la pureté de Dieu, justifiant de ce fait le caractère ingénu de l'amour qui l'unit à Julie. L'outil comparatif « comme » appareille les deux référents en les plaçant dans la même isotopie. Il y a alors « synonymisation » de l'amour et Dieu, laquelle se trouve raffermie par la tautologie « il est parce qu'il est », figure par laquelle le sujet parlant veut faire comprendre que l'amour éprouvé n'a pas d'explication saisissable, compréhensible, rationnel. Pour le sujet parlant, l'amour est immotivé, il n'est pas préconçu, il naît sans qu'on s'en rende compte. L'emploi au présent du verbe « être » a une valeur gnomique pour marquer son caractère intemporel, indéterminé et involu. L'amour s'impose à l'humain de manière mystérieuse.

C'est ce mystère de l'insondabilité de l'amour qui amène Julien et Julie à gloser sur l'ineffabilité de leur attachement mutuel et l'incompréhensibilité de la passion qui les entrelace. C'est cette fusion amoureuse réciproque qui transcende la compréhension humaine qui amène Julien à dire à sa dulcinée : « la grande, la seule affaire de notre vie, c'est de nous aimer, et, puisque nous possédons l'amour l'un de l'autre, nous nous connaissons depuis cent ans, depuis toujours... cela n'a ni commencement ni fin ! » (p. 187). De cet énoncé, le verbe « posséder » traduit la fusion sentimentale entre les deux amoureux, une fusion qui se fait réelle et qui les amène à transcender le caractère inconnu de leur commune personne où chacun est en fait un étranger pour l'autre, les deux ne se connaissant pas du tout, que seul le mystère de l'amour a rapprochés. Puisqu'ils ne parviennent pas à expliquer à eux-mêmes le mystère de leur fusion sentimentale du fait qu'ils sont étrangers l'un à l'autre, seul l'amour en est la plausible explication. Ainsi quand le sujet discuteur asserte : « nous nous connaissons depuis cent ans, depuis toujours... cela n'a ni commencement ni fin ! », il marque le caractère intemporel de l'amour qui préexiste à l'humain et choisit à qui se manifester. Comme pour

---

<sup>15</sup> Evelyne Amon et Yves Bomati tiennent la comparaison comme une « figure de style qui permet de souligner les similitudes entre les êtres ou les choses » (2002 : 106).

dire que l'amour a choisi de se manifester dans leur cœur pour les éprendre et les unir. En caractérisant l'amour comme n'ayant « ni commencement ni fin », Julien assimile l'amour à Dieu, qui n'a ni commencement ni fin. Cet actant tente ainsi d'expliquer le caractère inexplicable de leur passion, qui défie la raison humaine, comme pour laisser entendre que Dieu les a unis avant la fondation du monde. Cet argument de la prédestination de leur union de cœur consiste à persuader Julie qu'ils sont faits l'un pour l'autre. Et c'est épris l'un de l'autre que la comtesse peut dire à son âme sœur : « je suis si heureuse depuis que nous nous aimons ainsi ! Ne changeons rien à cette situation pleine de délices » (p. 190). Le syntagme adverbial « si heureuse », le verbe « aimer » et le syntagme adjectival « pleine de délices » schématisent la plénitude du bonheur de deux cœurs fusionnant en parfaite harmonie sentimentale. L'éprise sentimentale est si totale qu'une telle fusion amoureuse mérite une empreinte éternelle.

#### **4.2. La fusion éternelle**

Julien et Julie s'aiment et leur amour est si fort qu'ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre. Leur vie ne semble plus avoir de sens que si leur attachement mutuel fusionne en une unité de corps et d'esprit. C'est persuadée que leur vie n'aura de sens que dans la fusion de leurs cœurs que la comtesse dit à son amant : « Julien, jurons-nous ici le mariage » (p. 186). Le verbe « jurer » traduit l'engagement réciproque que la locutrice exige de son amant pour qu'ils donnent à leur amour une empreinte éternelle. C'est pour montrer sa détermination à appartenir à Julien qu'elle insiste : « il faut que ce soit décidé, convenu, juré » (p. 186). C'est dans une gradation ascendante « décidé, convenu, juré » que le sujet parlant convie son amant à s'engager dans le projet de mariage qu'elle lui propose. La gradation laisse lire le degré de sincérité que veut donner la comtesse à leur décision à l'union. La figure montre le ferme désir de la comtesse de devenir l'épouse de l'artiste. Et c'est ce désir qu'elle renouvelle au peintre en lui assertant : « je veux être votre femme, car être votre maîtresse, ce serait vous dégrader » (p. 186). L'énoncé assertif de la comtesse est sans ambages, son désir d'être la conjointe de Julien se fait claire quand elle lui déclare : « je veux être votre femme ». Le verbe « vouloir » est l'expression d'un désir et marque le profond désir de la comtesse de devenir la moitié du peintre. En opposant le substantif « femme » à celui de « maîtresse », pour mettre en exergue le premier, le sujet discoureur réaffirme sa volonté d'entretenir avec Julien une relation non de compagnie, mais de conjugalité. La comtesse se montre ainsi comme une amoureuse sincère, sérieuse et aimante.

Le cœur de Julie déborde d'appartenir à Julien. Elle l'incite à consentir au mariage qu'elle lui propose. C'est pour lui donner à comprendre le débordement intérieur qui est le sien de convoler en justes noces avec lui, qu'elle l'enjoint : « jurez, mon ami ; il faut que nous soyons tout l'un pour l'autre, ou il faut ne nous revoir jamais, car voilà qui est certain, nous nous aimons, c'est plus fort que nous. Le monde n'y peut rien » (p. 186). Il se lit de cet énoncé une réciprocité sentimentale qui appelle nécessairement à une fin heureuse. Julie crie son amour pour Julien et requiert de lui qu'il s'engage pour l'union conjugale qui s'avère le vœu profond et ultime de son cœur. La construction de l'impératif « jurez » a la valeur illocutoire d'une prière, qui montre un cœur en détresse sentimentale qui a peur de perdre l'objet de son amour. On ne s'aime que pour s'appartenir l'un l'autre. Sans union, tout amour est voué à une fin.

Consciente de cela, la comtesse veut donner à leur amour un caractère éternel. C'est en cela que l'impératif est usé pour requérir de l'autre son engagement. C'est justement parce que sans union l'amour connaît une fin, et que quand on s'aime véritablement on s'unit, que la comtesse demande à son amant d'opérer le choix entre l'union et la séparation, en lui déclarant : « il faut que nous soyons tout l'un pour l'autre, ou il faut ne nous revoir jamais ». La conjonction "ou" traduit une alternative, et la locutrice la met en spectacle linguistique pour obliger son amant à opérer un choix, en clair à dévoiler l'état de son cœur, à prouver la sincérité de ses déclarations d'amour. Quant à elle, elle prouve la sienne en énonçant son désir de s'unir à lui. Et l'emploi de la proposition "il faut" a une valeur déontique qui emblématise l'impérativité de leur union de cœur qu'elle transforme en obligation. Pour la comtesse, si leur amour est réel, ils se doivent de le porter au couronnement de la gloire sentimentale de l'union éternelle. Dans cette entreprise rhétorique de persuader son amant à l'épouser, elle ne doute pas de leur sentiment réciproque, mais cherche à déterminer l'artiste à embrasser son point de vue. C'est ce qui vaut l'énoncé assertif : « voilà qui est certain, nous nous aimons, c'est plus fort que nous. Le monde n'y peut rien ». L'adjectif « certain », la proposition « nous nous aimons », le comparatif relatif de supériorité « c'est plus fort que nous » décrivent un *crescendo* qui traduit l'intensité de leur attachement mutuel marqué par un débordement d'affection réciproque. L'adjectif « certain » est intentionnellement spectacularisé pour marquer l'indéfectibilité de leur attachement réciproque, fort de quoi la locutrice affirme : « le monde n'y peut rien ». Aucune réalité ne se passe d'obstacle, aussi, par cet énoncé, la locutrice fait comprendre que leur amour survivra à toute hostilité.

Pour davantage émouvoir le peintre, elle articule son discours sur la souffrance qu'elle vit du fait de son amour irrépressible pour lui. C'est cette souffrance intenable qu'elle traduit

en mots quand elle fait comprendre à son alter ego : « depuis quinze jours, je ne vis plus, je me sens mourir. Aujourd'hui, je devenais folle ; tout à l'heure j'aurais couru après vous si vous m'eussiez dit : "Je ne vous aime pas..." Ou bien, non, je me serais jetée dans le bassin avec la lune, avec l'étoile qui brille au fond. Julien, je perds l'esprit, je n'ai jamais dit de pareilles choses, je ne croyais pas oser jamais les dire, et je vous les dis, et je ne sais plus si c'est moi qui parle » (p. 186). Ce discours montre une femme aux abois, qui ploie sous le faîte de la passion qui la dépossède. Ainsi les syntagmes nominaux « ne plus vivre », « se sentir mourir », « devenir folle », « perdre l'esprit », décrivent la langueur amoureuse d'une femme avide d'amour qui en souffre et éprouve de la mélancolie et de l'anxiété d'un trop plein d'amour qui la possède à la bourreler l'esprit. Elle discursive sa souffrance pour amener son partenaire à éprouver de l'empathie envers elle et agréer sa demande.

C'est cette quête de l'empathie qui la pousse à l'implorer : « ayez pitié de moi, soutenez-moi, gardez-moi mon honneur, qui est à vous, gardez-vous à vous-même la pureté de votre femme » (p. 186). L'amour est une souffrance intérieure ; quand on aime, on en souffre. Cet énoncé laisse lire le cœur d'une femme fortement éprise d'amour pour son amant et qui l'implore de l'épouser. L'énoncé injonctif « ayez pitié » est une supplication en même temps qu'une prière destinées à susciter de la compassion dans l'âme de l'allocutaire envers elle. De même les constructions impératives « soutenez » et « gardez » sont illocutoirement des doléances délivrées pour orienter l'esprit de l'allocutaire dans le sens de faire corps avec sa requête de mariage. Ces injonctions sont à regarder comme des suppliques qui placent la locutrice en position basse et Julien en position haute, une position d'honneur destinée à le flatter pour le pousser à agréer sa requête. Plus particulièrement, en assertant à son amoureux :

gardez-vous à vous-même la pureté de votre femme », la requête se transforme en réalité, du fait que la comtesse se fait femme de Julien. Devant cette irréductibilité optionnelle, Julien n'a de choix que t'attendrir son interlocutrice en lui redonnant vie et vitalité, ce qu'il fait en lui déclarant : « oui, ma femme ! oui, je le jure ! s'écria Julien transporté. Et vous, Julie, jurez donc aussi devant Dieu ! (p. 186-187)

Le syntagme nominal « ma femme » décline la déclaration de mariage de Julien qui prend effet de l'acte locutoire qui l'institue. A cet égard, la convocation en surface textuelle du verbe « jurer » marque le poinçon de sa décision irréversible de l'avoir prise pour femme.

Epanouie par cette plénitude de la sincérité de sa moitié, Julie marque un pas plus décisif quand elle lui fait comprendre : « songez donc : le jour où je dirai tout haut que je vous ai choisi pour le compagnon de ma vie, on rira, on crierà, on m'accusera d'un entraînement vulgaire, et je sais des femmes vertueuses qui me diront avec cynisme : "Gardez-le pour votre amant, puisqu'il vous faut un amant ; mais voyez-le en secret, et ne l'épousez pas !" De quel front soutiendrais-je ces impertinences, si je n'avais pas la conscience nette, et si je ne me sentais plus le droit de répondre : "Non, il n'est pas mon amant ! Il est le fiancé que j'aime, et qui m'a prouvé son respect comme aucun autre homme n'eût su me le prouver !" Gardons nos forces, Julien ; celle de la vérité est la plus puissante de toutes pour lutter contre les idées fausses » (p. 190-191). L'ancrage idéologique de ces propos de Julie emblématisent le contexte social de l'œuvre axé sur le rejet de la classe roturière par la classe noble. C'est un opprobre pour la classe noble qu'un roturier épouse une de leurs filles. Ce que la comtesse est en train de réaliser sans aucun état d'âme, si ce n'est avec une âme totalement immergée dans l'euphorie de cette union jugée infâme. C'est le caractère infâme de son union avec Julien qu'elle relève et décrit à travers les procès « rire », « crier » et « accuser », qui dénotent la désapprobation du monde noble à la voir épouser un roturier. La disposition en climax de ces procès traduit la montée de l'intensité du mépris qu'elle aura à essuyer contre sa classe sociale pour avoir choisi d'aimer un roturier. Il faut également lire dans la proposition « mais voyez-le en secret » l'opprobre que représente une telle relation dans le monde noble. Le syntagme prépositionnel « en secret » traduit le caractère ignoble de cette relation qu'il faut dissimuler par pudeur à la face du monde, pour préserver l'image sacrée des nobles, d'une part, mais aussi, pour la comtesse elle-même, pour ne point galvauder sa réputation et sa dignité.

Cette sacro-sainte idéologie noble est totalement bafouée par la comtesse qui la regarde comme inepte et impertinente, et c'est ce qui explique la construction de son propre discours rapporté au style direct en réaction contre l'idéologie noble. On assiste alors à un affrontement entre les deux discours rapportés au style direct, où le premier « gardez-le... », montre le positionnement idéologique adverse auquel vient s'ériger son propre positionnement idéologique antagonique qui se lit du deuxième discours rapporté au style direct « non, il n'est pas mon amant ! Il est le fiancé... ». Son positionnement antagonique est une manifestation de son attachement à son amant roturier et est l'expression de son amour indéfectible pour lui. C'est fort de l'indéfectibilité de son amour pour l'artiste qu'elle lui enjoint : « Gardons nos forces », énoncé qui sonne autant comme un conseil que comme un appel à une franche unité et qui traduit la sincérité de l'état de son amour vrai pour le peintre. Le possessif « nos » traduit une union de force et une unité de cœur pour affronter l'adversité.

C'est dire que la locutrice associe son amant à sa lutte contre les préjugés sociaux contre les roturiers. Des préjugés sociaux qu'elle qualifie d'« idées fausses », et dont le caractérisant « fausses » est spectacularisé pour disqualifier la thèse de l'idéologie de la suprématie de la classe roturière sur celle noble, les humains étant, pour elle, tous égaux en dignité et en valeur. C'est pour démanteler ce mensonge de la classe noble qu'elle convoque en surface du dire le lexème « vérité » par lequel elle laisse entendre qu'elle détient la vérité contre les préjugés anti-rotures qu'elle doit dévoiler au monde, en vue de combattre et abolir l'inique idéologie disqualifiante des roturiers par les nobles. La comtesse se constitue en avocate de la cause roturière et en combattante de l'idéologie noble qu'elle prend sur elle de casser les fondements. L'on voit ainsi, comme l'asserte Georges Molinié, « le rôle de la culture » (Georges Molinié, 1998 : 49) dans l'idéologisation littérisée du texte littéraire, justifiant *de facto* la composante sémiotique de la théorie sémiostylistique.

Au demeurant, la passion amoureuse entre deux actants montre une réciprocité sentimentale qui les étreint si fortement qu'ils ne regardent leur attachement que comme devant être éternisé pour le vivre pleinement. Ce qui est remarquable dans cette étude, c'est le caractère spontané de la naissance de la flamme sentimentale enflammant les deux jouvenceaux qui ne se connaissent pas, mais qui se sentent attirés irrésistiblement l'un vers l'autre, faisant voir en leur commun attachement une prédestination, une volonté divine qui est à l'orchestration de la passion qui les brûle. C'est en cela que cette passion est regardée non comme du fait des hommes, mais de Dieu a programmé la rencontre des deux êtres pour les mettre en commun.

### **Conclusion**

Le texte romanesque de George Sand met en exergue la passion sentimentale entre deux actants de l'œuvre : Julien et Julie, que la société n'approuve pas, mais que la force de leur attachement brave. C'est la mobilisation des termes linguistiques convoqués par les deux amoureux pour traduire leur éprise sentimentale l'un envers l'autre que s'apprécie le langage de la passion. Nous l'avons analysé en nous servant de la théorie de la sémiostylistique, en procédant par la méthode sémasiologique. Il ressort de l'analyse que l'amour qui entrelace les deux jeunes gens se saisit comme une prédestination des deux êtres à se rencontrer et à s'aimer. On aperçoit une volonté divine dans cette mise en commun des deux êtres, laquelle les a unis spirituellement avant qu'ils ne se connaissent et ne se rencontrent, leur rencontre ne devenant que la concrétisation de ce qui avait été longtemps fixé par Dieu. Comme deux êtres

prédestinés à l'amour, leur prime contact enclenche la passion entre les deux qui s'éprennent mutuellement et n'arrivent plus à se contenir sans l'autre. La force de leur attachement réciproque se manifeste physiologiquement par un mal être intérieur qui rejaillit sur le physique. Les mots décrivent l'intensité de leur attachement réciproque, tout comme les figures dépeignent la profondeur de leur attachement que le langage ordinaire ne saurait mieux traduire. L'effusion sentimentale est si totale que les deux passionnés n'entrevoient leur vie que dans une union scellée de leurs deux cœurs pour l'éternité.

### Références bibliographiques

- AMON, E., BOMATI, Y., (2002) *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris : Bordas.
- ARCAND, R., (2017) *Jeux verbaux et créations verbales*, Paris : Armand Colin.
- BONHOMME, M., (1998) *Les figures clés du discours*, Paris : Éditions du Seuil.
- BUFFART-MORET, B., (1998) *Introduction à la stylistique*, Paris : Dunod.
- CALAS, F., CHARBONNEAU, D.-R., (2002) *Méthode du commentaire stylistique*, Nathan/VUEF.
- FONTANIER, P., (1977) *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.
- FROMILHAGUE, C., SANCIER, A., (1991) *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas.
- GARDES-TAMINE, J., HUBERT, M.-C., (1993) *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : Armand Colin Editeur.
- HERSCHBERG-PIERROT, A., (1993) *Stylistique de la prose*, Paris : Éditions Berlin.
- LAURENT, N., (2001) *Initiation à la stylistique*, Paris : Hachette Livre.
- MOLINIÉ, G., (1998) *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris : P.U.F.
- MOLINIÉ, G., VIALA, A., (1993) *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris : P.U.F.
- MOLINIÉ, G., (1986) *Éléments de stylistique française*, Paris : P.U.F.
- PEYROUTET, C., (1994) *Style et rhétorique*, Paris : Éditions Nathan.
- PICOCHÉ, J., (1992) *Précis de lexicologie française*, Paris : Nathan.
- ROBRIEUX, J.-J., (1998) *Les figures de style et de rhétorique*, Paris : Dunod.
- STOLZ, C., (1999) *Initiation à la stylistique*, Paris : Ellipse Édition.
- THÉRON, M., (1992) *Réussir le Commentaire Stylistique*, Paris : Édition Marketing.

### Corpus

- SAND, G., (2002) *Antonia*, Actes du Sud, Leméac.