



L'EXTRÊME DANS *LA MAISON* DE JULIEN GRACQ, UNE LETTRE DE MME DE SÉVIGNÉ, UN EXTRAIT DE *DON QUIJOTE* DE CERVANTÈS ET DE SON ADAPTATION PAR FLORIAN

Françoise Paulet Dubois 

Universidad de Almería
pauletfranc@yahoo.fr

RÉSUMÉ : À une époque comme la nôtre, où l'hyperbole règne dans des domaines aussi variés que la politique, le sport ou la mode, j'ai choisi d'examiner, par une approche morphosyntaxique, lexicale et stylistique, l'emploi du superlatif dans un récit de Julien Gracq publié par Corti en avril 2023, *La Maison*, et dans quelques pages choisies de deux textes célèbres, la *Lettre de Madame de Sévigné à Monsieur de Coulanges du 15 décembre 1670* et *Don Quijote de la Mancha* de Cervantès, et de l'équivalent en français de ce dernier, *Don Quichotte* de Florian.

MOTS-CLÉS : l'extrême, Gracq, Sévigné, Cervantès, Florian, superlatifs.

LO EXTREMO EN *LA MAISON* DE JULIEN GRACQ, UNA CARTA DE MME DE SÉVIGNÉ, UN FRAGMENTO DE *DON QUIJOTE* DE CERVANTES Y DE SU ADAPTACIÓN POR FLORIAN

RESUMEN : En una época como la nuestra, donde la hipérbole reina en ámbitos tan variados como la política, el deporte o la moda, quisiera examinar, desde los puntos de vista morfosintáctico, léxico e estilístico, el uso del superlativo en un relato de Julien Gracq publicado por Corti en abril del 2023, *La Maison*, y en unas páginas escogidas de dos textos famosos, la *Carta de Madame de Sévigné a Monsieur de Coulanges del 15 de diciembre de 1670* y *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, y del equivalente en francés de este último, *Don Quichotte* de Florian.

PALABRAS CLAVE: lo extremo, Gracq, Sévigné, Cervantes, Florian, superlativos.

THE EXTREME IN JULIEN GRACQ'S *LA MAISON*, A LETTER OF MME DE SÉVIGNÉ, A FRAGMENT OF CERVANTES' *DON QUIJOTE* AND OF FLORIAN'S FRENCH ADAPTATION OF THIS NOVEL

ABSTRACT: In a time like this one, in which the hyperbole is so frequent in such varied fields as politics, sports or fashion, I'd like to study, in a morphosyntactic, lexical and stylistic approach, the use of the superlative degree in Julien Gracq's tale *La Maison*, that was published by Corti in April 2023, and in a few selected pages from two famous literary works, *Madame de Sévigné's Letter to Monsieur de Coulanges, written on the 15th of December 1670* and Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*, and from Florian's French adaptation of the latter, *Don Quichotte*.

KEYWORDS: the extreme, Gracq, Sévigné, Cervantes, Florian, superlatives.

Recibido: 29/04/2024. Aceptado: 20/06/2024

1. Justification

Après avoir examiné ce degré dans quelques pages étincelantes de superlatifs de deux textes célèbres, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantès (ainsi que son équivalent en français, moins connu mais non moins digne d'intérêt, *Don Quichotte*, traduit par Florian) et la *Lettre de Madame de Sévigné à Monsieur de Coulanges du 15 décembre 1670*, j'ai incorporé à mon étude *La Maison*, récit de Julien Gracq publié par Corti en avril 2023 et accompagné de deux manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France, en constatant l'abondance d'hyperboles dans ce livre nouvellement paru. Le fil conducteur de mon travail est donc l'emploi du superlatif chez ces écrivains dispersés dans le temps et dans l'espace : si Cervantès et Sévigné nous renvoient au XVII^e siècle, qu'en est-il d'un texte du XX^e, dont la publication est d'une brûlante actualité ? Quel usage Gracq, Madame de Sévigné, Cervantès et Florian font-ils de cette figure de l'exagération ? L'écrivain moderne sera-t-il tenté par les formes synthétiques latinisantes chères à Cervantès, par les structures analytiques sévignéennes ou par des expressions originales, variées dans leur forme et leur intensité ? Je tenterai de répondre à ces questions par une approche morphosyntaxique, lexicale et stylistique. De plus, partant des indices linguistiques de séquences discursives hyperboliques ou, comme dit Verine, d'« énoncés construisant une évaluation de l'objet du discours plus intense que celle ordinairement associée à la représentation orthologique d'objets comparables » (2008 : 121) et en prenant ensemble, comme le suggère ce spécialiste en sciences du langage, « le locuteur, le récepteur, le message et le référent » (2008 : 120), j'essaierai de mettre en lumière le rôle des superlatifs disséminés dans ces quatre textes.

Le nom masculin « superlatif », provenant d'un dérivé du verbe latin *superferre* (« porter au-dessus »), désigne d'après le dictionnaire Larousse, dans sa première acception, le « degré de comparaison de l'adjectif ou de l'adverbe exprimant la qualité ou la modalité à un degré très élevé, supérieure ou inférieure à d'autres (superlatif relatif), ou indépendamment de toute référence (superlatif absolu) ». Je ne citerai que quelques-unes des manières dont dispose la langue pour former le superlatif absolu (appelé « ampliatif » par le grammairien du XVIII^e siècle Nicolas Beauzée, entre autres) : on fait précéder l'adjectif ou l'adverbe d'un adverbe d'intensité (comme « bien », « si » ou « très ») ou d'un adverbe en -ment (comme dans « immensément ») ; on recourt à un préfixe tel que *super-*, ou bien au suffixe *-issime*, issu du latin *-issimus*. Comme le dit Grevisse, ce superlatif désinentiel « sert à former des termes d'étiquette : [...] *sérénissime* [...] ou autres, parfois plaisants ou familiers : [...] *savantissime* » (1969 : 303). La terminaison *-issime* est aujourd'hui assez rare, et Le Petit Robert qualifie lui aussi de « familier » l'adjectif « *grandissime* » équivalant à « très grand ». Quant au superlatif relatif, il se compose du comparatif de supériorité ou d'infériorité accompagné de l'article défini. Formulons ceci autrement : il se construit au moyen de l'article défini accordé en genre et en nombre avec le nom de l'objet examiné, - ce qui prouve le « maintien de sa nature de déterminant dans ce qui pourrait sembler une locution adverbiale figée » (Bordas, 1999 : 52) - suivi de l'adverbe de supériorité ou d'infériorité « plus » ou « moins » et de l'épithète ou de l'adverbe. À côté de ces formes analytiques, on en trouve d'autres synthétiques, elles aussi héritées du latin, comme « le mieux », « le meilleur », « le pire » ou « optimal ».

2. À la découverte de l'extrême dans *La Maison* de Julien Gracq

C'est à cette courte nouvelle, probablement écrite « entre 1946 et 1950 » (Guesdon et Quatrebarbes, 2023 : 72), que je consacrerai le plus gros de mon analyse, à partir d'un relevé exhaustif des formules superlatives. Puissent ces quelques pages amener d'autres investigateurs à se pencher sur une œuvre fraîchement ressurgie, petit bijou littéraire où se côtoient surréalisme, fantastique et symbolisme !

Ce pittoresque récit de vingt-neuf pages montre l'attraction exercée sur le narrateur par une maison mystérieuse et par une voix de femme. À ceci se résume l'histoire : intrigué par une curieuse maison qu'il aperçoit de la route, plantée au fond d'un terrain désolé et stérile, le narrateur décide de s'approcher pour mieux l'observer ; en faisant le tour de cette bâtisse vide, il entend une voix féminine d'une beauté extraordinaire, qui fait naître en lui le désir de contempler la chanteuse. Cette attente ne portera pas ses fruits, puisqu'il n'apercevra de cette femme que la chevelure et les pieds, sortes d'alpha et oméga de la surprenante créature.

Le « je » qui raconte est seul dans un territoire peu avenant, qu'il dépeint avec force qualificatifs défavorables : « une étendue de campagne remarquablement hostile et déserte » (8¹), « miséreuse et malade » (9), et en émaillant ses phrases de superlatifs, l'objet de cette étude. Si Étienne jugeait le style de Gracq maniéré dans sa première œuvre, *Au château d'Argol*, de 1938, pour l'emploi excessif de substantifs virulents assortis de superlatifs « de sens sinon de forme » (Boie, 1989 : 1145), il me semble que les superlatifs jalonnant ce texte ont une valeur expressive indéniable, ce que l'on tentera de démontrer.

Voici donc ce que l'auteur contemple de l'autocar qui le transporte une fois par semaine « de Varades à Angers » (Guesdon et Quatrebarbes, 2023 : 72) : « l'échappée de paysage la plus répulsive et la plus régulièrement désolée et morne que j'aie je crois bien vue de ma vie » (8), « la friche la plus rebelle à la hache, la plus abandonnée qu'on pût voir » (9). Ce spectacle n'est pas nouveau puisque « Au plus lointain de mes souvenirs que je remonte, je ne la revois jamais verdoyante » (9). La désolation est à son comble « dans ce pire coin de campagne sourde et muette » (9). On trouve déjà, dans ces lignes initiales, six superlatifs.

Gracq privilégie les formes analytiques. On dira, comme l'affirme Bordas à propos du superlatif chez Madame de Staël, que « l'adjectif marqué du degré de supériorité reste fidèle à sa fonction principale, qui consiste à actualiser et à caractériser un référent dans le sens d'une détermination essentielle particularisante » (1999 : 53). Si les noms qualifiés « échappée » et « friche » sont placés avant la formule superlative, et l'idée de supériorité est renforcée par des subordinées au subjonctif (« que j'aie je crois bien vue de ma vie » et « qu'on pût voir »), dans le troisième cas, « souvenirs » vient après et, grâce à l'article contracté « au » (qui absorbe l'article défini « le »), l'ensemble constitue un complément circonstanciel de lieu de « je remonte ». L'auteur nous surprend ensuite par le superlatif relatif intégré « pire » : cette forme, issue de l'adjectif latin *pejor*, comparatif de *malus*, est ce que Bordas appelle une de ces « survivances isolées » (1999 : 53); Ludmila Bovet, qui parle de forme « organique » (2008 : 101), affirme elle aussi que « pire » est beaucoup moins courant aujourd'hui que « plus mauvais ». Sous la plume de Gracq, ce monosyllabe que le déterminant² élève au degré superlatif acquiert une valeur inquiétante.

¹ Pour tous les extraits de *La Maison*, je n'indiquerai que la page, entre parenthèses. À l'intérieur des citations, je respecte les italiques de l'auteur.

² Grevisse affirme : « il est exceptionnel qu'il [le superlatif relatif] soit précédé d'un adjectif déterminatif autre qu'un possessif » (1969 : 310).

C'est dans « cette étendue fauve et roussâtre » (11) que fait son apparition la demeure à l'aspect étrange et déplacé, ressemblant à une villa de plage, dont il s'approche comme d'« une bête » (9, 11). Malgré le « pourtant³ » (12) qui suggère une espérance de vie dans la maison, Gracq accumule pour la décrire des expressions laissant peu de place à l'optimisme ; cette profusion d'adjectifs péjoratifs et d'images néfastes : « larvaire, inhabitable, déhanchée, sournoise, endormie [...] comme une chauve-souris » (11) se termine par un superlatif synthétique : « une retraite pour le pire veuvage » (12) évoquant la solitude suprême d'une bâtisse qui présente pour nous des similitudes avec la mélancolique *House by the Railroad* peinte en 1925 par Hopper.

La panne du véhicule et le retard, la pluie de novembre, le soir qui tombe, sont sur le point de faire reculer le narrateur dans son désir de jeter « un simple coup d'œil » (13) à la maison, « mais la curiosité fut la plus forte » (15), et il poursuit son chemin. Des coups de feu l'intriguent et lui donnent « la sensation [...] extrêmement précise que le bois était [...] occupé » (17). Après le superlatif relatif, ce superlatif absolu dépeint l'état d'âme du promeneur solitaire, à qui ces bruits rappellent vivement des souvenirs de guerre. Mais il ne rencontre personne et continue sa marche au milieu d'une végétation sauvage. En commençant l'une des phrases suivantes par « impossible d'imaginer » (17), Gracq fait monter d'un degré les comparatifs associés aux objets « maquis » et « fourrés » et leur octroie, pour ainsi dire, le grade de superlatifs : « maquis plus ronçoux, fourrés plus perdus pour une bauge » (17).

Contrarié dans son cheminement hasardeux en pleine averse, le narrateur finit par s'asseoir « sur une souche » (18). Il se livre là à une introspection qui se traduit par deux très longues phrases encadrant l'expression superlative « L'état de grâce en ce qu'il a de plus immédiatement sensible » (19). On remarque l'absence de l'article défini après la formule « en ce qu'il a de », qui sépare le nom de l'adjectif⁴. Ceci est la preuve d'un souci de style de la part de Gracq : Hanse signale en effet que « la langue ne place pas volontiers avant le nom le superlatif d'un adjectif trop long par rapport au nom » (1983 : 894).

Avec ce superbe *état de grâce*, la campagne au milieu de laquelle il évolue prend une autre tournure, ce qui permet d'appliquer à ce paysage les caractéristiques attribuées par Le Scanff à celui d'*Au château d'Argol* : il « revêt les apparences non seulement de la prémonition dramatique dans laquelle l'être se connaît ou se reconnaît, mais aussi de l'initiation euphorique par laquelle l'être s'ouvre et renaît à soi

³ Après avoir qualifié la demeure en termes funestes, l'auteur la trouve « pourtant vaguement vivante du regard aveugle de ses deux fenêtres » (12).

⁴ Grevisse signale que « l'ellipse de l'article [...] a survécu après *de*, dans les tours *ce qu'il y a de plus utile, ce qu'on voit de plus beau*, etc. » (1969 : 280).

et au monde⁵ » (2005 : 12). À ce moment se produit pour le héros « une embellie » (20), à la fois météorologique et mentale : reprenant courage, il fait « quelques pas » (20) et découvre la maison. En la voyant de près, il constate que, même si elle est négligée et comparable à un visage prématurément vieilli, elle n'est pas dans un état ruineux et pourrait être « habitable » (23). Le silence régnant dans les parages n'est pas « celui de l'absolue solitude » (23), et l'auteur progresse « vers l'arrière de la maison » (23). Une vision surprenante l'attend : un joyeux store « à mille raies d'arc-en-ciel » (24) qui pend devant l'une des fenêtres⁶ compense la laideur de l'ensemble. Il voit ensuite dans la cour « les restes du plus intrigant des déjeuners sur l'herbe » (25). Celui-ci est vide de personnages, mais dans cette expression superlative, qui laisse présumer la suite du récit, Gracq fait un clin d'œil au lecteur en parodiant le titre du tableau de Manet où une femme nue est présentée en compagnie de deux hommes en costume. Les reliefs du repas sont à la fois mystérieux, symboliques (composés de pain, de vin et d'eau) et excitants. C'est pourquoi j'évoquerai de nouveau Le Scanff qui, à propos du *Château d'Argol*, affirme : « ce récit, comme le sera toute l'œuvre romanesque future, est marqué par [...] le désir d'une possible (ou impossible) apparition merveilleuse surgissant d'une attente qui, en retour, nourrit ce désir jusqu'à son exacerbation sensible et affective » (2005 : 2).

En dépit de son sentiment d'indiscrétion face à la possibilité d'une présence, l'auteur persévère dans son observation, car « [sa] curiosité était soudain devenue la plus forte » (26). Cette expression paroxystique ne fait que confirmer une déclaration antérieure. Le spectateur, d'abord pétrifié par l'étrangeté de la scène, se remet en mouvement tandis que la pluie tombe à nouveau. Tout à coup, il s'immobilise en entendant « la voix d'une femme qui chantait » (28). Il s'agit d'une de ces voix dont on se demande si elles sont humaines ou angéliques, car Gracq doit multiplier et varier les formes de l'extrême pour évoquer cette sensation auditive unique : « Celle-ci m'est restée inconfortable entre toutes en ce qu'elle était la voix la plus nue que j'aie jamais entendue » (28). Outre les deux adjectifs inattendus « inconfortable » et « nue », l'auteur accentue son caractère exceptionnel en disant « entre toutes », en employant le superlatif avec « la plus », et en recourant au procédé qui lui est cher de le faire suivre d'une subordonnée au subjonctif avec « jamais ». Après avoir tenté d'identifier la langue de la chanteuse, que dans son souvenir il associera à la fois au gaélique et à

⁵ Ceci évoque les jardins crépusculaires, où se dessine à peine une silhouette féminine, du peintre postimpressionniste et symboliste français Le Sidaner, à la fin du XIX^e siècle.

⁶ D'après Sheng dans sa thèse sur trois récits de Julien Gracq (*Le Rivage des Syrtes, Les Terres du couchant, Un balcon en forêt*), « La porte et la fenêtre, en tant qu'ouverture assurant le passage de l'air ou des habitants, semblent toutes être un motif récurrent dans les récits gracquiens, autour duquel se déroule *in fini* [sic] toute l'histoire » (2020 : 45).

l'*Ode to a Nightingale* du romantique anglais Keats⁷, Gracq revient à l'idée de nudité de la voix, « celle d'une femme dévêtue » (30). À l'ouïe se mêle la vue, toute devinée. La vision imaginaire gracquienne, estompée comme les pudiques nus féminins de Redon, n'est faite que de « cette voix plus intime que toute voix que j'eusse entendue » (31) (formule où le comparatif se transforme en superlatif grâce à l'adjonction à « voix » de « toute » et à la subordonnée au subjonctif), et de gestes et de pas inaudibles. La voix de cette femme qu'il dit « désœuvrée » (30) comme il le faisait pour les « landes » (12) va de pair avec une « alerte sensuelle » (30) : pour représenter l'état d'ensorcellement dans lequel elle le plonge, il parle d' « *éveil* même dans ce qu'il a de plus désorienté et de plus avide, de plus absorbant à la fois et de plus miraculeusement matinal » (31). L'état de l'auditeur contemplateur est aussi extraordinaire que la voix. Dans cette brochette d'adjectifs au superlatif, chargés d'une signification inouïe, l'auteur retrouve l'usage de « dans ce qu'il a de », qui implique la suppression de l'article défini. Il déclare que cette voix singulière s'adresse à lui : « cette voix m'appelait par mon nom » (32) et l'unit à la femme « comme par un immatériel *fil d'Ariane* » (32). Ces fabuleuses qualités vocales invitent le narrateur à renouveler son flot d'épithètes placées au plus haut degré : il ressent dans cet appel à sa personne « le manège de la plus suave et en même temps de la plus enivrante coquetterie » (33). Il participe au jeu, écartelé entre deux attitudes : il passe « d'une lueur de bon sens de la plus dégrisante espèce » et de la conviction que la chanteuse est « plus hors d'atteinte que jamais, à tout jamais » à l'illusion de « la *promesse* la plus folle, la plus improbable, la plus irrécusable aussi, qu'une femme puisse faire passer par-delà toute parole dans une seule de ces *inflexions de voix* » (33). Celles-ci, remplies de sensualité par l'auteur, sont irrésistibles au point qu'elles « *décident* plus souverainement [...] qu'il a dû jamais être décidé pour nous » (34). Dans ces différentes expressions, Gracq use du superlatif relatif comme du comparatif augmenté par l'adverbe de temps « jamais ».

L'écrivain semble pris au piège que son émoi a élaboré : les liens imaginaires entre la femme cachée et le promeneur sont tissés par « le caractère absorbant par-dessus tout du manège érotique » (34). Ici, c'est la locution prépositionnelle suivie du pronom « tout » qui indique le niveau suprême de l'adjectif : on dépasse toutes les bornes. Le binôme « manège érotique » renvoie à l'idée d'un montage poétisé par l'art de Gracq : les manigances de séduction qu'il impute à la femme invisible la rendent d'autant plus désirable qu'elle est hors de portée. L'absence semble d'ailleurs être une des caractéristiques du récit : outre celle de la femme, qui n'existe que sous forme de signes sensuels (voix nue, corps imaginé nu), on remarque celle du tireur et le manque de

⁷ Gracq cite de mémoire les vers 69 et 70 du poème, en omettant l'article *the* devant *foam* (Keats, 1988 : 348).

mouvement autre que celui du marcheur dans ce paysage énigmatique. Mais l'adverbe « cependant » va faire basculer ce cadre surréaliste du côté du réel et de la certitude en introduisant la phrase: « je le sentais, je le savais de science plus sûre qu'aucune chose que j'aie su [sic] de ma vie, elle allait venir » (34). Pour ce faire, il use d'un mécanisme qui lui tient à cœur, consistant à remplacer le superlatif précédé de l'article défini par le comparatif suivi d'une subordonnée au subjonctif et riche en éléments catégoriques : « aucune chose », « de ma vie ». Toutefois le présage ne s'accomplira qu'en partie, car ce n'est pas elle qu'il va enfin voir mais, nues elles aussi, ses extrémités : « la pointe de [ses] deux pieds », et sa « longue chevelure blonde » (35), qui clôt le récit. Ces fragments empreints d'érotisme d'un corps féminin occulté semblent surgir, comme parfois dans les rêves, de son propre désir. La splendide chevelure blonde n'est pas sans rappeler celles, puissantes et symboliques, de Mélisande, Iseut ou Ophélie. Pour la montrer, Gracq fait appel ici non pas au superlatif, mais à une série d'adjectifs alignés en ordre croissant pour figurer son volume, qui fait éclater toutes les limites : la chevelure est ample « comme une draperie » (35).

Lors des *Rencontres Gracq* à Saint-Florent-le-Vieil en 2015, Fleischer affirme que, chez cet auteur, « Les femmes sont des figures de l'attente » (4-10-2015); pour Alphant, « L'homme est un suiveur » (4-10-2015). Et, répondant aux questions de l'association culturelle *Musanostra* à propos de son livre *L'image de la femme chez Camus, Gracq, Gary, Merlino* affirme que pour Gracq, les femmes « ont un nom, un physique, une présence, un rôle essentiel dans le déroulement de l'action. Un rôle si essentiel que l'on pourrait dire [...] qu'elles sont pour l'homme celles qui ouvrent des portes, qui disent là où il faut aller et ce qu'il faut y faire » (publication : 20-11-2008). Ceci est-il vrai dans l'espèce de *thriller* onirique et quête sensuelle que l'on vient de lire ? *La Maison* s'achève poétiquement, mais sur un échec : malgré son intensité, l'appel de la sirène n'a pas débouché sur une rencontre, et toutes les portes restent fermées : pas plus que le store du balcon, le rideau de cheveux ne se relève pour le promeneur. L'intuition du « pire veuvage » (12) et de « l'aura de ce lieu de malencontre » (13) était prémonitoire. Écoutons l'auteur : ne proclamera-t-il pas que, « Si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe » ? (1986 : 178-179)

Quel est le rôle de l'emphase dans le discours gracquien ? Les superlatifs, par leur nombre et, parfois, par leur singularité, permettent au message du locuteur de transformer un espace fade en paysage « tridimensionnel » et une femme invisible en être de rêve. La répétition du procédé de l'hyperbole « ornementale », loin d'amoindrir son effet, tisse dans le discours un véritable réseau qui magnifie le référent.

3. La cascade infinie de superlatifs dans une lettre de Madame de Sévigné

Parlant de superlatifs, je voudrais rendre hommage à madame de Sévigné, auteure de centaines de lettres adressées surtout à sa fille, mais également à plusieurs parents et amis. Que l'on considère la marquise de Rabutin-Chantal comme une épistolière spontanée⁸, dont les lettres n'étaient pas destinées à la publication, ou une chroniqueuse aux stratégies savantes, on ne peut qu'admirer la perfection de son style et succomber au charme de son écriture, à l'acuité de son regard et à son humour.

Le 15 décembre 1670, à Paris, madame de Sévigné annonce à son cousin monsieur de Coulanges, qui se trouve à Lyon, une nouvelle abasourdissante. La lettre, maintes fois citée et analysée, a la forme d'une devinette qui tient longuement le lecteur en haleine⁹. Je ne ferai que quelques observations sur ce morceau de bravoure, exemple typique de l'emploi du superlatif relatif.

Dès la première phrase, l'écrivaine se livre à un déploiement de qualificatifs, pas moins de dix-neuf, auxquels elle donne tout leur poids pour obliger le lecteur à s'interroger. Sévigné les met au superlatif, tous construits de la même manière, après le nom qualifié : voilà pourquoi l'article défini apparaît dans chaque cas une fois devant le substantif et une deuxième fois devant « plus » : « *la chose la plus étonnante*¹⁰ ». Dans la lettre qui nous occupe, il y a antéposition¹¹ du nom, le mot le plus général possible, en quelque sorte neutre et vide de sens, si ce n'est celui d'une « nouvelle [...] différée par l'avalanche des adjectifs chargés de la qualifier » (Poulouin, 2013: 2) : les lecteurs n'apprendront que bien plus tard en quoi consiste cette « chose ».

⁸ (Depretto (2010 : 2) affirme que « personne n'est d'accord sur le statut à accorder à cette correspondance » et, citant Freidel, parle du « regard sévignéen [...] toujours double » (2009 : 667) et de « l'ambivalence » (2009 : 681) de l'écrivaine.

⁹ Voici les premières lignes de la lettre :

« Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'à aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie ; enfin une chose dont on ne trouve qu'un exemple dans les siècles passés [...] »

¹⁰ Citons Grevisse : « Quand le superlatif précède le nom, un seul article suffit pour l'un et pour l'autre ; s'il est placé après le nom, on doit répéter l'article, qui distingue l'idée superlative de l'idée comparative » (1969 : 268). En espagnol, en revanche, cette répétition n'a pas lieu : « *la cosa más sorprendente* ».

¹¹ Bordas, à propos de cette structure chez madame de Staël, parle d'un « modèle qui semble presque un latinisme » (1999 : 52).

L'épistolière n'a jamais recours ici à une forme synthétique ; elle emploie la construction analytique : ceci, pour Bordas parlant de la langue de madame de Staël, représente « la marque d'un usage résolument moderne, puisque au XVII^e siècle encore le comparatif s'employait couramment pour le superlatif relatif, et que seul l'usage imposé de l'article défini parvint à lever certaines ambiguïtés » (1999 : 52, note 4). Comme le signale en outre Grevisse, « C'est à la fin du XVII^e siècle que l'expression complète du superlatif *le plus, la plus*, etc. devant chacun des adjectifs coordonnés est devenue obligatoire » (1969 : 280).

L'énoncé de la devinette est si long qu'il faut le talent de la chroniqueuse pour ne pas lasser. Elle s'installe dans la répétition et, pour inciter le destinataire à chercher la clé de l'énigme, elle varie la forme et le sens des épithètes. Tantôt synonymes (« étonnante »/« surprenante »), tantôt contradictoires (« grande »/« petite »), longues ou courtes (« extraordinaire »/« rare »), parfois couplées sur le plan phonique (« triomphante »/« étourdissante ») ou sur les plans phonique et sémantique (« merveilleuse »/« miraculeuse »), les épithètes impriment à cette lettre surpeuplée une grande musicalité et un rythme sautillant. À cette chaîne hyperbolique, madame de Sévigné ajoute d'autres procédés rhétoriques destinés eux aussi à retarder le dévoilement du mystère : l'anaphore (« une chose » revient six fois, scandant la seconde partie de la première phrase), un dialogue imaginaire au style direct qui attise la curiosité du lecteur, et finalement une importante énumération de titres de noblesse laissant deviner le nom de la future épouse de monsieur de Lauzun. Celle-ci n'est autre que la Grande Mademoiselle, cousine germaine du roi Louis XIV et petite-fille d'Henri IV. « La chose » dix-neuf fois qualifiée au plus haut degré est donc une mésalliance¹², Anne-Marie-Louise d'Orléans étant une héritière richissime, et Lauzun un simple gentilhomme (et de surcroît dit-on, volage).

La virtuosité déployée dans cette chronique mondaine est bien dans l'esprit des salons classiques. De plus, cette éblouissante jonglerie verbale permet à notre aristocrate de critiquer élégamment un événement de la cour de France. Wewel met en rapport la recherche stylistique de madame de Sévigné dans ses lettres, « lues essentiellement comme des lettres galantes » (2016 : 78), avec l'intention politique : « Si l'époque de Louis XIV était un temps où la politique avait une place dans les salons fréquentés également par les femmes, pourquoi n'auraient-elles pas écrit des lettres à vocation, au moins en partie, politique ? » (2016 : 87)

Craignant une distraction de la part du lecteur, notre locutrice n'hésite pas à surcharger sa lettre d'hyperboles ; d'autre part, leur usage abusif dans un texte aussi

¹² Louis XIV autorisera, puis interdira ce mariage. Celui-ci aura lieu en secret, mais sera de courte durée.

bref donne au référent (la nouvelle à transmettre) un caractère quasiment « scandaleux » : l'« efficacité argumentative » (Verine, 2008 : 118) du discours sévignéen face au récepteur est remarquable.

4. Humour et audace dans *El Quijote* et son double

Avouons que c'est une gageure de prétendre porter un regard neuf sur le *Quijote*, le livre qui depuis des siècles inspire les plumes du monde entier! Mais, tout en partageant l'admiration que voue à la langue de l'immortel roman l'éminent cervantiste récemment disparu Francisco Rico, directeur en 1998 de la première édition critique du texte, encore améliorée en 2015, et si riche et complète que Muñoz Machado la compare à *una enciclopedia que agota todo lo que puede decirse sobre ella*¹³ (2022 : 212) :

Todos los niveles del lenguaje, en fin, de los artificiosos arcaísmos del caballero a la fraseología popular de Sancho, se conciertan con la prosa limpia y natural que da el tono de la narración, en una fascinante polifonía. Con una modernidad perenne, el Quijote se configura, así, como un completo universo a la vez de realidad y de literatura » en « *Don Quijote, es decir, la historia de la novela* (2016). [Tous les niveaux de langue, enfin, depuis les archaïsmes recherchés du chevalier jusqu'à la phraséologie populaire de Sancho, s'accordent avec la prose limpide et naturelle qui donne le ton du récit, pour composer une polyphonie fascinante. Avec son éternelle modernité, le *Quijote* se présente ainsi comme un univers complet, et de réalité et de littérature],

je voudrais introduire modestement quelques remarques sur les superlatifs qui agrémentent les pages 357, 358 et 359 du fameux chapitre XXXVIII de la *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, II (2014), « *Donde se cuenta lo que dio de su mala andanza la dueña Dolorida* ». J'ai limité ma lecture à ce fragment irrésistible pour commenter les formes qu'y prend ce degré de signification.

Rappelons brièvement le contexte: après avoir écrit à son épouse qu'il a été institué gouverneur pour avoir aidé, en se flagellant, à désenchanter Dulcinée, Sancho est interpellé par la comtesse Trifaldí, la Dolorida. Ayant eu connaissance des prodigieuses qualités du chevalier Don Quijote et de son inséparable Sancho Panza, cette dame, accompagnée de douze (fausses) duègnes et de son écuyer Trifaldín, veut leur exposer ses tourments et implorer leur aide. Le duc et la duchesse qui avaient intronisé Sancho assistent amusés à cette scène carnavalesque.

¹³ Je transcris en italique les mots et phrases en espagnol.

Mais avant d'examiner les formes superlatives de ce texte mémorable, faisons un peu d'histoire, en lisant cet extrait de l'article que Serradilla a consacré à *la evolución de la expresión del grado superlativo absoluto en el adjetivo: las perífrasis sustitutivas del superlativo sintético en español antiguo* :

Todas las gramáticas reservan un espacio para el estudio del grado superlativo, y todas diferencian, aunque con distinta terminología a veces, un superlativo absoluto o elativo [...] y un superlativo relativo [...]. El superlativo desinencial latino desapareció en el tránsito a las lenguas romances y fue sustituido por formaciones perífrásticas; más tarde se reintrodujo por vía culta en italiano, portugués y español (2005: 359). Cervantes [...] sabe sacar efectos burlescos de su uso (excesivamente latinista) en el diálogo entre la Dueña Dolorida y Sancho (capítulo XXXVIII de la 2ª parte (2005: 360). [Toutes les grammaires [...] distinguent, quoique parfois avec une terminologie différente, un superlatif absolu ou élatif¹⁴ [...] et un superlatif relatif. [...] Le superlatif désinencial latin a disparu au cours du passage aux langues romanes et a été remplacé par des formes périphrastiques; plus tard il a été réintroduit par la voie savante en italien, portugais et espagnol. Cervantès [...] obtient des effets burlesques de cet usage (excessivement latiniste) dans le dialogue entre la Dueña Dolorida et Sancho (chapitre XXXVIII de la deuxième partie)].

De son côté, Gutiérrez Cuadrado, analysant les traits généraux de la langue du *Quijote*, constate dans la section *Morfología* que Cervantès, *como los grandes escritores del Siglo de Oro, es un maestro para aprovechar la sufijación* (1998 : 2).

Dans la première partie du fragment choisi, le procédé de création du superlatif préféré par l'auteur est effectivement le suffixe *-ísimo* sous ses variantes en genre et en nombre. Dans le paragraphe où la Dolorida s'enquiert auprès du duc, de la duchesse et du public de la présence du célèbre duo, on trouve huit éléments comportant ce suffixe. Contrevenant à la règle qu'énoncera Bello, selon laquelle *sólo de los adjetivos se pueden formar superlativos* (1995: 72), Cervantès applique la désinence non seulement à des adjectifs : *poderosísimo, hermosísima, discretísimos, valerosísimos* et *acendradísimo*, mais aussi à des noms : *cuitísima, escuderísimo* et même à un nom propre : *Manchísima* (357). Serradilla, qui souligne la forte expressivité de *la forma desinencial, de su carácter enfático al que contribuye su acentuación esdrújula* (2005: 362), ajoute qu'aujourd'hui encore, en espagnol, on choisit l'adjectif suffixé (*cortísimo*) plutôt que précédé d'un adverbe d'intensité (*muy corto*) quand on veut indiquer un plus haut degré de signification. Quant aux quelques substantifs augmentés de la désinence *-ísimo*, ils connotent non pas une supériorité réelle, mais

¹⁴ Mot dérivé du latin *elatus*, participe passé d'*efferre*, qui signifie « hausser ».

un respect pompeux, voire une crainte révérencielle, comme *Generalísimo*¹⁵, du latin *generalissimus*, ou bien la moquerie, comme *nietísima* (pour désigner l'aînée des petites-filles du dictateur Franco) ou le nom propre *Saratisima*¹⁶. Le néologisme *personajísimos* (Lindo, 2022) réfère ironiquement aux célébrités, appelées *people* dans les magazines français, et que l'on pourrait désigner comme des « Personnages avec une majuscule ». L'intervention de la Dolorida est plus burlesque qu'admiration et, par ses excès, elle fait rire non seulement les auditeurs fictifs, mais aussi le lecteur. L'auteur égaie encore ce passage en introduisant, pour caractériser une *cuitta* à faire pleurer les pierres, un ensemble ternaire de formules hyperboliques au sens plus ou moins semblable, composées de verbes et de compléments d'objet direct : *enternecer los mármoles, ablandar los diamantes, molificar los aceros*, eux-mêmes complétés par un unique substantif précédé d'un superlatif analytique : *de los más endurecidos corazones del mundo* (357). Cervantès remplit ici un de ses objectifs, que *El melancólico se mueva a risa* (2012 : 101).

Lui rendant la monnaie de sa pièce et renchérissant, Sancho Panza contrefait le style de la Dolorida ; en quatre lignes, il place plusieurs vocables en *-ísimo* : des adjectifs (*dolorosísima* et *aparejadísimos*), des substantifs (*dueñísima* et *servidorísimos*) et, emporté dans son élan, un nom propre : *Quijotísimo* (357). Cervantès, par la bouche de Sancho qui n'en est pas à une entorse langagière près, - *prevaricaciones idiomáticas* dira Alonso (1948 : 1) -, fait subir au verbe lui-même un tour de passe-passe morphologique : déviant la terminaison de son usage habituel, il l'applique au verbe. L'audacieuse et bouffonne créativité¹⁷ de l'auteur produit une espèce de « superlatif impossible », *quisieridísimis*, sans doute le plus saillant de ce catalogue. Comme le dit Ly,

El hilarante delirio del 'grado extremo' contagia hasta el plano del verbo, llegando incluso a inficionar una forma conjugada en segunda persona plural del futuro de subjuntivo ('quisiéredes' convertido en 'quisieridísimis') (2019 : 192).

Forgé de toutes pièces, ce savoureux hapax est une nouvelle preuve de l'humour de Cervantès, quel que soit l'état à son époque de la langue et de la grammaire espagnoles, *que no estaban entonces tan fijas y sujetas a preceptos como en el día*,

¹⁵ Le 21 septembre 1936, le général Francisco Franco fut nommé *Generalísimo de los ejércitos* par les chefs militaires qui avaient participé au soulèvement du mois de juillet de la même année.

¹⁶ Pour désigner la célèbre actrice et chanteuse Sara Montiel.

¹⁷ Shevill, éditeur dans la première moitié du XX^e siècle de l'œuvre de Cervantès, évoque la *invención natural* de l'auteur, supérieure à ses *conocimientos escolásticos* (cité par Muñoz Machado, 2022 : 665).

comme le fera remarquer Juan Valera, cité par Muñoz Machado (2023 : 193). D'autre part, si la Dolorida parsemait sa requête de superlatifs de quatre, cinq et six syllabes, Sancho fait mieux avec son *aparejadísimos*, qui martèle la phrase de ses sept syllabes.

La rhétorique extrême de la Dolorida, qui entraîne par réaction celle de Sancho Panza, contraste avec le ton formel de don Quijote proposant ses services pour secourir la comtesse : notre héros l'invite à se confier à lui en toute simplicité. Reconnaissante, elle baise les pieds du chevalier, qu'elle continue à flatter sur le mode dithyrambique, et saisit les mains de Sancho Panza. En s'adressant à l'écuyer, la dame revient aux superlatifs, analytique dans le premier cas: *el más leal*, et synthétiques dans les trois autres : *fidelísima*, *humilísima* (tous deux de formation savante irrégulière et base latine : *fidelis*, *humilis* à côté des formes régulières *fielísima* et *humildísima*¹⁸) et *desdichadísima* (358).

Dans sa nouvelle réplique, Sancho répète à sa façon les mots du Quichotte pour assurer la Trifaldi de leur collaboration. La dame se livre ensuite à un récit prolixe où elle ne s'embarrasse plus autant de superlatifs : elle n'en prononce que quelques-uns, périphrastiques. Par ailleurs, tout au long du morceau, le débordement est plus visible dans le fond que dans la forme des mots. Pour se présenter, la dame fait savoir qu'elle est *la más antigua y la más principal dueña* de la reine Maguncia. Remarquons dans ce dernier exemple la présence d'un superlatif avant l'adjectif *principal* : il y a redondance puisque, comme l'affirme Bosque cité par Serradilla, *los adjetivos elativos no admiten modificadores de grado porque contienen léxicamente la información correspondiente a la gradación extrema* (2005: 377). La jeune Antonomasia, héritière du royaume de Candaya et protégée de la Trifaldi, est *la más bella del mundo*. La comtesse ne tarit pas d'éloges à son propos, et les renforce encore au moyen de l'adjectif intensif accordé avec le nom dans *tanta belleza*, et de l'adverbe d'intensité modulant l'adjectif dans *tan gran perfección de hermosura*. Avec l'épithète *infinito* exagérant le nombre de princes qui tombent amoureux d'Antonomasia, elle évoque le charme irrésistible de la jeune fille : la duègne craint en effet que l'un d'eux n'enlève prématurément *el racimo del más hermoso veduño del suelo*. Pourtant, un chevalier de la cour, doté de talents qui lui auraient permis de survivre en cas d'*extrema necesidad*, s'intéresse à la demoiselle. Mais c'est la Trifaldi qu'il séduit d'abord, à coup de sauts, de danses et surtout d'une chanson langoureuse qui anéantit sa volonté, comme elle l'avoue à ses interlocuteurs : *lo que más [me] hizo postrar* (359). L'énonciation du maximum se produit ici au moyen d'un adverbe qui modifie le verbe.

¹⁸ Si l'on consulte la RAE, *fielísimo se usa con menor frecuencia, pero no cabe considerarlo incorrecto; humilísimo está ya desusado*.

Voyons à présent ce qu'il en est de la traduction-adaptation du *Quijote* par Jean-Pierre Claris de Florian. Fabuliste, mais aussi dramaturge et romancier, il nous a livré un *Don Quichotte* qui sera publié en 1798, quatre ans après sa mort. Cet ouvrage montre bien son hispanophilie, comme le prouvent aussi le fait d'avoir inventé *la leyenda de que su madre era española* (Colahan, 2014: 51), la publication en 1783 de sa *Galatée* imitée du roman éponyme de Cervantès, ou encore sa fable intitulée « Don Quichotte » (recueil de 1792) où, devenu berger, Don Quichotte se fait rosser par un valet de ferme épris d'une vachère à qui il avait osé déclarer son amour.

La première traduction en français du *Quijote*, due à César Oudin, date de 1614 et, jusqu'au XVIII^e siècle, lui succéderont entre autres celles de Rosset en 1618, Filleau en 1677 et Florian en 1798. Foz et Córdoba, qui ont étudié la « Dynamique historique des (re)traductions du *Quijote* en français », ont recours à la notion de « traduction matricielle » pour qualifier les traductions qui, comme celle de Florian, ont « donné lieu à un nombre élevé de réélaborations, adaptations, versions revues et corrigées » (2005 : 6), et sont à l'origine de « nombreuses rééditions (telles quelles ou revues et corrigées) » (Ibid.). L'édition de la Librairie de la Bibliothèque nationale dont je dispose pour cette étude date de 1868.

Au XVII^e siècle, en France, le roman de Cervantès ne jouit pas unanimement d'un accueil favorable: si madame de Sévigné, par exemple, s'y intéresse et, dans une lettre à sa fille en 1677, le signale comme une de ses lectures : « Don Quichotte, Lucien, les petites Lettres, voilà ce qui nous occupe » (2013 : 393), Scarron, dans son *Roman comique*, fait dire à Roquebrune « C'est le plus sot livre que j'aie jamais vu¹⁹ » (1985, 165-166). Mais à la fin du XVIII^e siècle, le travail de Florian contribuera à la célébrité en France de Cervantès et de son chef-d'œuvre, ainsi que le relève Colahan :

En 1793 y 1794, los años en que hizo Florian su traducción, Cervantes se puso de moda en Francia no solo por la dimensión rococó y pastoril de sus obras, sino también por su vida, como modelo a seguir en la lucha por la liberación (2014 : 52).

Toutefois, ajoute-t-il, les critiques ont généralement reproché à l'auteur du « Grillon » *la infidelidad y el empobrecimiento del barroco lenguaje cervantino* (Ibid.). Je considère le *Don Quichotte* de Florian comme une adaptation: si d'une part il traduit le texte, il le simplifie également et le manipule en fonction de ses idées personnelles, sans se soucier d'obtenir un résultat conforme à l'original. C'est ainsi

¹⁹ « El libro más necio que nunca he visto », dans la traduction de Muñoz Machado (2023: 162). Dans un article consacré à « Scarron et l'héritage quichottesque », Hautcoeur dit pourtant : « *Le Roman comique* [...] est explicitement nourri par la lecture du *Quijote*. [...] Scarron est [...] l'un des premiers lecteurs éclairés du roman de Cervantès » (2011 : 228).

que le découpage des chapitres n'est pas le même dans le texte-cible que dans le texte-source, que Florian a élagué. Je me centrerai sur les pages 134 à 136 équivalant à celles de son modèle, comprises dans le chapitre XXXIV de la seconde partie du tome troisième, « Histoire de la Doloride ».

Même s'il condense cette longue aventure, Florian ne veut pas pour autant priver le lecteur français de l'humour qui règne dans ce morceau criblé de superlatifs. Calquant Cervantès, il maniera lui aussi avec bonheur les formes en -issime et, comme son modèle, il parviendra à une grande comicité. Quand, escortée de douze femmes voilées, la Doloride s'adresse au duc, à la duchesse et au public pour leur faire part de ses tourments, Florian déploie une batterie d'adjectifs au superlatif synthétique, et aux sonorités latines : « Puissantissime », « bellissime », « illustrissimes », « obligeantissimes » et « invinctissime » (134). En revanche, il démonte *cuitísima* et *escuderísimo* en « tourments horribilissimes », et « écuyer excellentissime » (134). Au moment où Sancho interrompt la dame, Florian met dans sa bouche les adjectifs « magnanissime », « fidélistissime », « diligentissimes » et « dolorissime » (135) et, suivant l'inspiration de l'Espagnol, il mène au plus haut degré un nom de titre : « madamissime » (134) et un nom propre : « Manchissime » (135). Bien situé dans le sillage de Cervantès, notre adaptateur interprète sa pensée, sans atteindre cependant pas à sa sophistication dans la « superlativisation » de *querer* : alors que le premier proposait à la Doloride de dire ce qu'elle voudrait en élevant le verbe au plus haut degré, le second, en traduction libre, offre les services du Quichotte et de Sancho en déclarant : « vous les trouverez diligentissimes à servir votre beauté » (135). Mais, dans l'histoire qui suit, Florian abandonne comme Cervantès les lourdes et risibles formes intégrées et revient à la modalité analytique ou aux mots à signification intense. « Première duègne du palais » de la reine Magonce, la comtesse a un « emploi glorieux », l'éducation de la jeune héritière Antonomasie, dont elle loue l'« extrême sagesse » et le charme qu'elle exerce sur « une foule de princes ». Parmi ceux-ci se glisse un chevalier qui « possédait au souverain degré » l'art de séduire, bien plus que les « qualités les plus solides ». Hélas, voulant protéger sa pupille, et en dépit de sa « sévère vertu », la Trifaldi succombe elle-même aux attraits du jeune homme, qui a recours au « moyen le plus perfide et le plus coupable » (135 pour toutes ces expressions), en l'occurrence le chant de « séguidilles », dont elle répète à ses auditeurs les vers qui la « touchèrent le plus » (136). Cette dernière expression est parallèle à la formule cervantine *lo que más [me] hizo postrar*, avec l'adverbe au superlatif modifiant le verbe. On voit par ces quelques exemples que Florian tantôt se rapproche, tantôt s'éloigne du texte original.

Dans ces pages choisies, l'écrivain espagnol et son interprète utilisent des stratégies discursives identiques : pour mettre en relief certains éléments de leur texte,

ils leur implantent des affixes superlatifs en *-ísimo* et en *-issime*, d'aspect savant mais aux effets burlesques, ou bien introduisent des formules analytiques, plus sobres, ou des vocables de l'extrême, qui tous ont une fonction ludique et satirique. Muñoz Machado évoque, à propos de ce passage, *la risa despiadada y la parodia del mundo al revés* (2022: 290).

5. Pour conclure

À une époque comme la nôtre, où l'hyperbole règne dans la presse, les réseaux sociaux et la publicité à des fins propagandistes ou commerciales, dans des domaines aussi variés que la politique, le sport ou la mode, il m'a semblé intéressant de l'examiner aussi dans quelques textes littéraires, de différents genres, temps et origines. Pour ce faire, j'ai jeté mon dévolu non seulement sur une lettre classique et quelques pages dialoguées de l'immortel Cervantès et de son traducteur, mais aussi et d'abord, sur une nouvelle contemporaine : mon approche permettra d'évaluer les préférences en la matière de chacun des quatre écrivains.

Dans *La Maison*, Gracq ponctue son récit et en souligne les moments forts au moyen de superlatifs relatifs analytiques -parfois accompagnés d'un complément, un adverbe ou une subordonnée qui les renforcent-, et opte pour le peu fréquent superlatif synthétique « pire » rendant l'idée de « le plus triste » ou « le plus laid » : cet emploi est résiduel, comparé à celui qu'en font la moqueuse Doloride et Sancho Panza. Toutes ces ressources discursives, sans lesquelles les descriptions seraient plates ou même banales, ont pour but d'amplifier l'inhospitalité des lieux et l'attrait exercé par l'inconnue. Madame de Sévigné, quant à elle, répète dix-neuf fois la même formulation analytique avec une gourmandise lexicale aussi effective que divertissante, afin d'intriguer le récepteur de sa missive : l'application réitérée d'un unique procédé n'est pas ici le signe d'une carence, mais d'un choix délibéré parmi les stratégies textuelles de l'extrême. L'emploi massif de la structure « la plus + adjectif », jamais suivie comme elle le sera chez Gracq d'un élément d'appui, atteint le but émotionnel recherché. D'autre part, regarder à la loupe l'éventail de superlatifs offerts dans quelques pages de Cervantès nous convainc de son énorme potentiel linguistique dans le registre de l'excès: il gêne le lecteur non seulement avec des passages truffés de latinismes où, loin de restreindre à l'adjectif ou à l'adverbe le mécanisme du superlatif synthétique en *-ísimo*, il l'applique au nom et même, par une contorsion autorisée au brave Sancho, à un verbe, mais aussi avec des formules analytiques, ainsi que des mots et locutions appropriés à chaque personnage et situation. Tout favorise l'élaboration de cette *epopeya irrisoria que la realidad concreta desmiente y apuntala a la vez*, pour reprendre les mots de Canavaggio (2015 : 26). Son lointain successeur Florian jongle lui aussi avec les marqueurs

morphologiques d'intensité en -issime, formes synthétiques massives et hilarantes, en alternance avec d'autres structures ou expressions superlatives plus modernes.

De l'examen de ce quatuor littéraire, pourtant hétérogène, ressort la constatation que les auteurs éprouvent un identique besoin d'enrichir leur texte en poussant la description et la qualification au plus haut degré; il se produit ainsi un déferlement de superlatifs divers, l'un appelant parfois l'autre à très courte distance. Qu'il soit intrigué, amusé, ou par simple plaisir esthétique, le lecteur est alors enthousiasmé et, à l'occasion, surpris, par la surabondance, les exagérations volontaires, voire la transgression fantaisiste entraînant cette particularisation du référent, cette « modification d'éclairage », comme dit Galichet (1971 : 86).

Références bibliographiques

- ALONSO GARCIA, A. (1948). «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2(1), 1-20. <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/113/113>
- ALPHANT, M. et FLEISCHER, A. (2015). « Rencontres Gracq à Saint-Florent-le-Vieil ». dans *Ouest-France* par Christian Meas le 04/10/2015. <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-corps-sensuel-raconte-aux-rencontres-gracq-3743160> [Dernier accès le 17 juin 2024].
- BELLO, A. (1995). *Gramática: Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Caracas, La Casa de Bello. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d1w0> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- BÖHME-ECKERT, G. (2004). « De l'ancien français au français moderne : l'évolution vers un type 'à part' à l'époque du moyen français ». *Langue française*, 141, 56-68. <http://doi.org/10.3917/lf.141.0056>
- BOIE, B. (1989) (éd.) « Introduction » aux *Œuvres complètes* de Julien Gracq I, Paris, Pléiade.
- BORDAS, É. (1999). « Le style superlatif de Madame de Staël ». *L'Information Grammaticale*, 83, 52-58. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1999_num_83_1_2798 [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- BOVET, L. (2008). « Qui dit mieux que pire? ». *Québec français*, 150, 101-103. <https://id.erudit.org/iderudit/44024ac> [Dernier accès le 16 septembre 2023].

- CANAVAGGIO, J. (2015). « El Quijote en la encrucijada de los caminos de la novela ». *Criticón*, 124, 23-28. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/124/124_023.pdf [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- CERVANTES, M. DE (2012). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, Édition de John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, M. DE (2014). *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, II, Édition de John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, M. DE (1868). *Don Quichotte*, tome troisième. Paris, Bibliothèque nationale. Traduction de Florian. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k_6313686q.texteImage [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- CERVANTES, M. DE (1906). *Don Quichotte*. Tome troisième, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale. Traduction de Florian.
- COLAHAN, C. (2014). « El ‘Don Quichotte’ de Florian: la Revolución a la pastoril ». *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 24, 49-65. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.24.2014.49-65>
- DEPRETTO, L. (2010). « Sévigné, mère de l'autofiction ? », *Acta fabula*, 11(9), Notes de lecture. <http://doi.org/10.58282/acta.5939>
- FLORIAN, J.P. (1906). (Traducteur) *Don Quichotte*, Cervantès. Tome troisième, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale.
- FOZ, C. et CORDOBA SERRANO, M. S. (2005). « Dynamique historique des (re)traductions du *Quijote* en français : questions méthodologiques et premiers résultats ». *Meta*, 50(3), 1042–1050. <https://doi.org/10.7202/011613ar>
- GALICHET, G. (1971). *Grammaire structurale du français moderne*. Paris, Hatier.
- GRACQ, J. (1986). *En lisant en écrivant*. Paris, Corti.
- GRACQ, J. (2023). *La Maison*. Paris, Corti.
- GREVISSE, M. (1969). *Le bon usage*. Gembloux, Duculot.
- GUESDON, M. et QUATREBARBES M. (2023). Postface de *La Maison* de Julien Gracq, Paris, Corti.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, J. (1998). « La lengua del *Quijote*: rasgos generales ». <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/gutierrez01.htm> [Dernier accès le 14 août 2023].
- HANSE, J. (1983). *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*. Paris-Gembloux, Duculot.

- HAUTCOEUR, G. (2011). « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63. 215-228. <https://doi.org/10.3406/caief.2011.2640>
- KEATS, J. (1988). *The Complete Poems*. Londres, Penguin Books.
- LAROUSSE. *Dictionnaire* [En ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/superlatif/75460> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- LE SCANFF, Y. (2005). « Julien Gracq. Une traversée de l'espace romanesque. Le paysage emblématique : *Au château d'Argol* ». *Études*, 402, 221-229. <http://doi.org/10.3917/etu.022.0221>
- LINDO, E. (2022). « Si los cuernos salieran a cuenta ». *El País*, 2 de octubre. <https://elpais.com/cultura/2022-10-02/si-los-cuernos-salieran-a-cuenta.html> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- LY, N. (2019). « 'Pero todo esdrújulamente': de tratamientos, hipérboles y superlativos (*Quijote II*, 38) ». *eHumanista/Cervantes*, 7, 179-196. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/cervantes/volume_7/14_Ly_eHumanista_Cervantes.pdf [Dernier accès le 11 septembre 2023].
- MERLINO, J. (20-11-2008). Entretien avec *Musanostra* au sujet de son livre *L'image de la femme chez Camus, Gracq, Gary, Alata, Scudo*. <https://www.musanostra.com/limage-de-la-femme-de-camus-gracq-et-gary-jacques-merlino-editions-scudo-2/> [Dernier accès le 16 juin 2024].
- MUÑOZ MACHADO, S. (2022). *Cervantes*. Barcelona, Crítica.
- POULOUIN, C. (2013-2014). *Etude littéraire des lettres* [de madame de Sévigné] I à 6 (*Lettres avant les Lettres de l'année 1671*) Agrégations de lettres. http://lettresmodernes.univ-rouen.fr/wp%20content/uploads/2013/11/et.litt._lettres_avant_les_lettres_de_1671.pdf [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- RAE. *Consultas*. [En ligne] <https://twitter.com/RAEinforma/status/991992954599477252>
<https://twitter.com/raeinforma/status/911207133294850048?lang=eu> [Dernier accès le 1^{er} septembre 2023].
- REY-DEBOVE, J. et REY, A. (1993), *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- RICO, F. (2016). « *Don Quijote*, es decir, la historia de la novela ». *El País*, 15 avril. https://elpais.com/cultura/2016/04/11/babelia/1460383989_583413.html [Dernier accès le 14 août 2023].

- ROUSSEAU, C. (2014-2015). « Le système superlatif dans les contes de fées du XVIIe siècle ». *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 61-62, 171-182, https://www.unine.ch/files/live/sites/tranel/files/Tranel/61-62/171-182_Rousseau_C.pdf [Dernier accès le 8 août 2023].
- SCARRON, P. (1985). *Roman comique*. (Première partie (1651), chapitre XXI, pp. 165-166). Paris, Gallimard. <http://donquijotedelamancha.free.fr/scarron.html> [Dernier accès le 15 août 2023].
- SCARRON, P. (1857). *Le roman comique*. Tome I. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27787w> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- SERRADILLA CASTAÑO, A. (2005). « Evolución de la expresión del grado superlativo absoluto en el adjetivo: las perífrasis sustitutivas del superlativo sintético en español antiguo ». *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28, 357-385. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_19.pdf
- SEVIGNE, M., marquise de Rabutin-Chantal (1862). « Mariage de la Grande Mademoiselle », à M. de Coulanges, 15 décembre 1670, in *Lettres*. Paris, Hachette, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/sevigne/lettres/mariage-grande-mademoiselle> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- SEVIGNE, M., marquise de Rabutin-Chantal (1846). *Lettres de madame de Sévigné, précédées d'une notice sur sa vie et du traité sur le style épistolaire de madame de Sévigné*. Project Gutenberg's. <https://www.gutenberg.org/files/43901/43901-h/43901-h.htm> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- SHENG, L. (2020). « 'La forme d'une Vie' dans trois récits de Julien Gracq : étude de style », sous la direction de Fabienne Boissieras, Université Jean Moulin (Lyon 3). <http://www.theses.fr/2020LYSE3051> [Dernier accès le 18 octobre 2023].
- TRESOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE (TLFi) CNRS-UL (1994). <http://atilf.atilf.fr> [Dernier accès le 27 août 2023].
- VERINE, B. (2008). « La parole hyperbolique en interaction : une figuralité entre soi-même et même ». *Langue française*, 160, 117-131. <http://doi.org/10.3917/lf.160.0117>
- WEWEL, M. (2016). « L'analyse politique du genre: pour une relecture des lettres de Madame de Sévigné », *Littératures classiques*, 90, 77-87. <http://doi.org/10.3917/licla1.090.0077>