

Karine Abiven & H el ene Biu (dir.)



Roman d'Eneas

*La Boétie*

*Corneille*

*Marivaux*

*Baudelaire*

*Yourcenar*

IV Charles – 979-10-231-1571-0

## Roman d'Eneas, *La Boétie*, *Corneille*, *Marivaux*, *Baudelaire*, *Yourcenar*

**Joëlle Gardes Tamine**

Le style entre grammaire et rhétorique

### ROMAN D'ENEAS

**Evelyne Oppermann-Marsaux**

Quelques propriétés énonciatives  
du *Roman d'Eneas* et l'émergence  
de l'écriture romanesque

**Pierre Manen**

Le *Roman d'Eneas* dans la version du ms A  
(BnF fr. 60) : un palimpseste linguistique

### LA BOËTIE

**Alexandre Tarrête**

La rhétorique de l'évidence  
dans le *Discours de la servitude volontaire*

**Nora Viet**

« Mettre la main aux plaies incurables ».  
Le pari de l'éloquence paradoxale dans  
le *Discours de la servitude volontaire*

### CORNEILLE

**Nicholas Dion**

« D'un genre peut-être plus sublime » :  
la mise en forme des intentions dans *Cinna*

**Jean de Guardia**

*Cinna* et le genre délibératif

### MARIVAUX

**Fabienne Boissieras**

L'implication passive dans  
*La Vie de Marianne* de Marivaux

**Lise Charles**

Marianne dramaturge : la scène dialoguée  
dans *La Vie de Marianne*

### BAUDELAIRE

**Pauline Bruley**

Figures d'amplification dans les *Petits poèmes  
en prose* : l'esthétique du « thyrses » à l'œuvre ?

**Stéphanie Thonnerieux**

Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ?  
Dialogue, dialogisme et point de vue

### YOURCENAR

**Frédéric Martin-Achard**

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate  
dans *Mémoires d'Hadrien*

**Franck Neveu**

Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe  
oratoire dans *Mémoires d'Hadrien*

STYLES, GENRES, AUTEURS N°14

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

Karine Abiven & Hélène Bui (dir.)

Roman d'Eneas,  
*La Boétie, Corneille,*  
*Marivaux, Baudelaire,*  
*Yourcenar*



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)  
de l'université Paris-Sorbonne

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014  
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 978-2-84050-961-5

PDF complet : 979-10-231-1562-8

TIRÉS À PART EN PDF :

Gardes Tamine – 979-10-231-1563-5

I Oppermann-Marsaux – 979-10-231-1564-2

I Manen – 979-10-231-1565-9

II Tarrête – 979-10-231-1566-6

II Viet – 979-10-231-1567-3

III Dion – 979-10-231-1568-0

III de Guardia – 979-10-231-1569-7

IV Boissieras – 979-10-231-1570-3

**IV Charles – 979-10-231-1571-0**

V Bruley – 979-10-231-1572-7

V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4

VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1

VI Neveu – 979-10-231-1575-8

Composition : Compo-Méca Publishing (Mouguerre)  
Adaptation numérique Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Paris)

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

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

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

**Marivaux**





MARIANNE DRAMATURGE :  
LA SCÈNE DIALOGUÉE DANS *LA VIE DE MARIANNE*

*Lise Charles*  
*Université Paris-Sorbonne*

Il est des moments où Marianne, avec désinvolture, passe légèrement sur des périodes entières de sa vie. Il en est d'autres où elle se métamorphose en une narratrice scrupuleuse, qui raconte dans le moindre détail et comme « en temps réel » ce qui lui est arrivé. La vitesse du récit diminue alors brusquement, les circonstances sont précisées et, bien souvent même, Marianne, d'ordinaire si babillarde, se tait afin de laisser la parole aux personnages. Ces séquences nous font retrouver Marivaux dramaturge et nous sentons qu'il suffirait de peu pour les transposer au théâtre. C'est d'ailleurs au vocabulaire dramaturgique que les théoriciens modernes ont recours pour désigner de tels moments de ralentissement du récit : Gérard Genette, après Wayne C. Booth, emploie en effet le terme de *scène* ; selon sa définition, la scène romanesque est un passage où, idéalement, la durée du segment narratif et celle du segment fictif se rejoignent, où le temps de la lecture et celui de l'histoire se confondent<sup>1</sup>. La scène à l'état pur, où cette coïncidence parfaite s'accomplit, n'a lieu, dans le principe, que dans les moments de discours direct : la voix narrative disparaît alors complètement, laissant la parole aux personnages et montrant l'action sans la raconter. Ce sont

1 Gérard Genette, *Figures III* (1972), repris dans *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2007, p. 82. Il précise que l'égalité entre le « segment narratif » et le « segment fictif » a un caractère « non rigoureux », puisque le segment narratif, s'il « rapporte tout ce qui a été dit, réellement ou fictivement, sans y rien ajouter, [...] ne restitue pas la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps morts de la conversation ».

les enchaînements de répliques au discours direct qui nous font le plus immédiatement penser aux pièces marivaudiennes et qui semblent constituer l'angle le plus direct pour comparer l'œuvre du dramaturge et celle du romancier. On verra, pourtant, que cette transparence du discours est largement illusoire et que la narratrice ne saurait se taire, même quand elle feint de laisser la parole aux autres.

## LE DISCOURS APPROXIMATIF

### Itératif et singulatif

152

Contrairement au récit, capable de synthétiser divers éléments, le discours direct est supposé représenter une occurrence singulière. Or, dans *La Vie de Marianne*, il est loin de se donner toujours comme mimétique. À l'instar du récit, il est susceptible de fédérer plusieurs occurrences, d'avoir une fonction résomptive. Il s'agit alors d'un discours synthétique, qui est une véritable modélisation, un objet entièrement construit, qui perd tout aspect citationnel. On n'étudiera ici qu'un procédé symptomatique, à savoir l'usage que Marianne fait du discours itératif.

Commençons par la lecture d'un échange entre Marianne et Climal :

Dans ce temps, on se coiffait en cheveux, et jamais créature ne les a eus plus beaux que moi [...]. M. de Climal les regardait, les touchait avec passion [...]. Marianne, me disait-il quelquefois, vous n'êtes point à plaindre : de si beaux cheveux et ce visage-là ne vous laisseront manquer de rien. (p. 90<sup>2</sup>)

Le passage est situé dans une temporalité floue. Le discours direct n'occasionne pas ici la coïncidence du segment narratif et du segment fictif, puisque est raconté *une fois* ce qui a lieu *plusieurs fois* (« me disait-il *quelquefois* »). Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une *scène itérative*. Les répliques itératives, très nombreuses dans le roman, posent

---

2 Je citerai toujours de la sorte mon édition de référence : *La Vie de Marianne*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2007. Elle conserve fidèlement le découpage en paragraphes et la ponctuation du discours direct présents dans l'édition originale.

un problème évident de vraisemblance : comment concevoir qu'un personnage profère plusieurs fois mot pour mot une même réplique ? Si des paroles succinctes peuvent sans trop d'in vraisemblance avoir été prononcées souvent, il n'en va pas de même de longs discours. Le paradoxe du discours itératif a été souligné à plusieurs reprises ; pour Gerald Prince un tel emploi de l'imparfait subvertit « la différence entre le *showing* et le *telling*, le mimétique et le diégétique, le singulier et l'ordinaire, l'inscription de l'oral et celle du non-oral » ; ainsi, « ce qui nous est donné n'est pas vraiment une scène [...] ; ce que nous entendons n'est pas la réplique elle-même<sup>3</sup> ». Le commentaire est sensé, mais, en nous disant ce que nous n'entendons pas, G. Prince s'abstient prudemment de dire ce que nous entendons. G. Genette parle de *pseudo-itératif* pour qualifier « des scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation<sup>4</sup> ». Il considère que l'imparfait employé alors est une « façon de parler » ; le discours direct renverrait bien à un dialogue singulatif, et l'imparfait signifierait qu'il ne s'agit ici que d'un échantillon d'un élément répété. Ce qui est frappant chez Marivaux, c'est que le dialogue se poursuit ainsi : « Ils ne me rendront ni mon père ni ma mère, lui répondis-je ». La scène itérative, à la survenue du passé simple, se change en scène singulative, transposable au théâtre. Quelques lignes après, nous lisons une réplique de Climal :

[...] eh ! vous parlez donc de cœur, chère enfant, et le vôtre, si je vous le demandais, me le donneriez-vous ? Hélas ! vous le méritez bien, lui dis-je naïvement.

À peine lui eus-je répondu cela, que je vis dans ses yeux quelque chose de si ardent que ce fut un coup de lumière pour moi ; sur-le-champ je me dis en moi-même : Il se pourrait bien que cet homme-là m'aimât comme un amant aime une maîtresse [...]. (p. 90)

3 Gerald Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 311.  
4 G. Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 120.

Ici, pas de doute, avec la locution *coup de lumière*, les adverbes à *peine* et *sur-le-champ*, la scène est présentée non seulement comme unique, mais comme tout à fait exceptionnelle, c'est un moment charnière de l'intrigue, dont on ne pourrait absolument se passer.

Pourquoi cet usage ? Une remarque préliminaire : le procédé n'est pas nouveau. Pensons ainsi à cette scène de *La Princesse de Clèves* :

Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fit ses plaintes.

« Est-il possible, lui disait-il, que je puisse n'être pas heureux en vous épousant [...] !

– Il y a de l'injustice à vous plaindre, lui répondit-elle, je ne sais ce que vous pouvez souhaiter au-delà de ce que je fais, et il me semble que la bienséance ne permet pas que j'en fasse davantage.

– Il est vrai, lui répliqua-t-il, que vous me donnez de certaines apparences dont je serais content s'il y avait quelque chose au-delà [...] <sup>5</sup>. »

Ici aussi, la scène commence à l'imparfait et se poursuit au passé simple, mais la comparaison s'arrête là. Dans *La Princesse de Clèves*, d'une part l'imparfait (*disait-il*) peut à la limite être réinterprété *a posteriori* comme un cadre (*disait-il <un jour>*), d'autre part la scène est présentée comme moins exceptionnelle, et partant, susceptible d'être réitérée avec peu de variations : elle se clôt à l'imparfait (« Mlle de Chartres ne savait que répondre, et ces distinctions étaient au-dessus de ses connaissances ») et ne constitue pas un moment clef du récit<sup>6</sup>. En outre, alors que ce procédé était très habituel au xvii<sup>e</sup> siècle, il l'est moins à l'époque de Marivaux : le choix reste donc à expliquer. La première hypothèse qui vient à l'esprit est une recherche de fluidité. L'imparfait en début de séquence permet de modifier en douceur la vitesse du récit, de glisser pour ainsi dire vers

5 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678), dans *Œuvres complètes*, éd. Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 347-348.

6 Geneviève Salvan cite ce passage en soulignant que « l'imparfait dans l'incise peut renvoyer à une parole prototypique, propre à un locuteur ou à une communauté de locuteurs (il est employé pour rapporter une fois ce qui a été dit *n* fois) » (« L'incise de discours rapporté dans le roman français du xviii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », dans Anna Jaubert [dir.], *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 113-144, ici p. 138).

la scène. Mais la douceur dans la narration n'est pas vraiment le souci premier de Marianne, toujours cavalière dans ses transitions. Ce passage de la scène itérative à la scène singulière donne plutôt l'impression que Marianne écrit sans plan établi et qu'elle décide au dernier moment que la remarque sur les cheveux constitue une bonne accroche pour la scène qu'elle veut représenter. L'enchaînement un peu bancal de l'imparfait et du passé simple donne ainsi l'impression que Marianne ne raconte pas une histoire qui aurait véritablement eu lieu, mais qu'elle en invente peu à peu les détails : nous ne sommes pas censés croire que la révélation de l'amour de Climal a eu lieu après un compliment sur les cheveux de Marianne, mais nous devons simplement comprendre qu'il était commode d'agencer ainsi le récit. Au lieu de dire que le passé simple « singularise » l'imparfait, on pourrait inverser le raisonnement et dire que l'imparfait initial donne quelque chose de flou et d'approximatif à toute la séquence qui suit.

Des autres usages que Marianne fait de l'imparfait, on ne citera qu'un exemple. La scène suivante entre Marianne et Climal a lieu cette fois dans un temps et un espace bien précis : il s'agit du retour en carrosse chez la Dutour, après l'achat des habits. La première réplique est pourtant elle aussi présentée à l'imparfait :

J'ai peur de vous aimer trop, Marianne, me disait-il ; et si cela était que feriez-vous ? Je ne pourrais en être que plus reconnaissante, s'il était possible, lui répondais-je. Cependant, Marianne, je me défie de votre cœur, quand il connaîtra toute la tendresse du mien, ajouta-t-il [...]. (p. 96)

L'imparfait sert cette fois simplement à condenser le discours que lui tient Climal ; on est censé penser que le début du dialogue a contenu d'autres paroles, qui ne nous sont pas rapportées ici. Dans tous les cas, l'emploi de l'imparfait itératif invite à se défaire de l'équivalence souvent admise entre discours direct et citation. Par le discours itératif, Marianne nous déclare : voici ce qu'il est vraisemblable que j'aie dit dans une telle circonstance.

#### Les indices de l'approximation

Des indices variés laissent comprendre au lecteur que le discours direct, même lorsqu'il est singulatif, est toujours approximatif. On se contentera ici de faire une liste de quelques procédés.

## Les îlots narratifs

L'intervention de la narratrice au sein des discours qu'elle rapporte est parfois tout à fait explicite. On peut appeler *îlot narratif*<sup>7</sup> la forme inversement symétrique de l'« îlot textuel », en modalisation autonymique<sup>8</sup> (qui consiste à inclure dans un passage de discours indirect un segment attribué au locuteur cité, et que, dans la prose moderne, l'on mettrait entre guillemets). L'îlot narratif est une enclave de récit dans le discours, c'est par exemple le remplacement systématique du nom du ministre et de sa femme, dans la sixième partie, par des points de suspension : « Nous allons chez Mme de..., qui est une parente de la famille de votre premier amant » (p. 380). Ou bien les syntagmes contenant l'adjectif *tel* dans la lettre que Marianne écrit à Mme de Miran :

Mardi, à *telle heure*, lui disais-je, est venue me voir une Dame que je ne connais point, qui s'est dit votre parente, qui est faite *de telle et telle manière*, et qui [...] ne m'a dit que *telle et telle chose* [...]. (p. 362)

Ces îlots narratifs, qui juxtaposent de manière serrée récit et discours, rendent presque impossible une lecture à voix haute.

## Le discours recomposé

Si dans le cas de l'îlot narratif, le lecteur comprend d'emblée qu'il y a intervention de la narratrice, d'autres fois, c'est seulement après coup que Marianne avoue qu'elle a modifié les discours prononcés. Lisons ainsi une tirade que la Dutour lui adresse :

Allez, vous avez eu bien du guignon de vous laisser choir justement auprès de la maison de ce M. de Valville. Eh ! mon Dieu ! comment est-ce que le pied vous a glissé ? ne faut-il pas prendre garde où l'on marche, Marianne ! Voyez ce que c'est que d'être étourdie ! Et puis en

7 La locution est employée par J.-M. Adam dans *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, 2011, p. 21-22.

8 Voir par exemple Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, octobre 1992, p. 38-42, et 56, janvier 1993, p. 10-14.

second lieu, pourquoi aller dire à ce neveu où vous demeurez ? Est-ce qu'une fille donne son adresse à un homme ? Et ne saurait-on avoir le pied foulé sans dire où on loge ? Car il n'y a que cela qui vous nuit aujourd'hui. (p. 190)

L'effet comique de cette longue remontrance est largement dû à l'impression que Mme Dutour soliloque sans se préoccuper le moins du monde de son interlocutrice, qui demeure muette devant ce déferlement verbal. La phrase suivante nous informe pourtant : « je [...] ne lui répondais même que par complaisance ». La Dutour n'a donc pas soliloqué, ses questions sont moins rhétoriques que nous le croyions et nous sommes censés comprendre qu'un échange comme celui-ci serait plus proche de la scène originelle :

\* Eh ! mon Dieu ! comment est-ce que le pied vous a glissé ? me demanda-t-elle. Je pensais à autre chose, lui répondis-je. Ne faut-il pas prendre garde où l'on marche, Marianne ! Que voulez-vous ? lui rétorquai-je, on ne saurait faire attention à tout. [...] Et puis en second lieu, pourquoi aller dire à ce neveu où vous demeurez ? Je n'ai pas eu le choix, lui répondis-je encore.

Mais les réponses de Marianne, elles, ont disparu du discours direct. La narratrice recompose ainsi, en s'en cachant à peine, l'échange verbal, afin d'accroître son efficacité comique. La précision ultérieure fonctionne comme un aveu, Marianne nous confesse à demi-mot : « cela ne s'est pas passé exactement comme cela, mais je n'ai pas pu m'empêcher de vous le raconter ainsi ».

#### La voix collective

Mais le plus souvent, les effets sont beaucoup plus discrets, et l'approximation n'est que devinée par le lecteur :

Mes religieuses revinrent me trouver. Eh bien ! qu'est-ce ? me dirent-elles ; sommes-nous un peu plus tranquilles ? Ah ça ! vous n'avez pas vu notre jardin ; il est fort beau. Madame nous a dit de vous y mener ; venez y faire un tour ; la promenade dissipe, cela réjouit [...].

Comme il vous plaira, Mesdames, répondis-je [...]. (p. 368)

En lisant un tel passage, plusieurs possibilités s'offrent à nous. Nous pouvons prendre le texte au pied de la lettre et imaginer une véritable voix chorale qui prononcerait le discours. Le passage n'a alors guère de vraisemblance, car on s'imagine mal une si longue tirade être tenue à l'unisson. Nous pouvons également penser que le discours a été réparti entre plusieurs locuteurs, mais que Marianne ne se souvient pas de l'attribution exacte de chaque réplique. Un indice est la brièveté extrême des phrases, qui faciliterait une telle répartition. L'équivalent théâtral serait une stichomythie :

- \* – Eh bien ! qu'est-ce ?
- Sommes-nous un peu plus tranquilles ?
- Ah çà ! vous n'avez pas vu notre jardin.
- Il est fort beau.
- Madame nous a dit de vous y mener.
- Venez y faire un tour.
- La promenade dissipe, cela réjouit.

Quoi qu'il en soit, il s'agit ici d'un indice montrant que Marianne n'hésite pas à remplir allègrement les vides occasionnés par les défauts de sa mémoire.

#### La pseudo-relance

Un autre procédé permettant au lecteur de deviner que le discours retranscrit est approximatif est celui de la *pseudo-relance*. La présence d'un *verbum dicendi* en incise provoque parfois des perturbations au sein du discours direct. Si l'incise est longue, le segment discursif la précédant immédiatement est souvent répété après elle, afin d'éviter une rupture de la courbe intonative. La relance donnée dans le texte est absente du discours censé avoir été réellement prononcé, c'est pourquoi je propose de parler de *pseudo-relance*<sup>9</sup>. Le personnage semble à la limite prendre en compte le propos du narrateur et relancer son discours après avoir été interrompu. Le procédé est courant dans la prose classique ; ce qui

9 Voir Lise Charles, « Frontières du dialogue : le brouillage des voix dans la prose classique », *L'Information grammaticale*, 132, janvier 2012, p. 35-42.



est frappant chez Marivaux, c'est que presque toutes les pseudo-relances s'effectuent avec un léger changement dans le segment répété. Voici par exemple une réplique de Marianne à Mme de Miran :

Eh ! seigneur, m'écriai-je avec amour, avec douleur, avec mille mouvements confus que je ne saurais expliquer, eh ! mon Dieu, madame, pourquoi m'avez-vous rencontrée ? (p. 265)

On peut logiquement penser que Marianne n'est pas supposée avoir commencé sa réplique par : « Eh ! seigneur ! Eh ! mon Dieu », mais que les deux formules sont données pour équivalentes. L'information sur la vérité du discours est à chercher par recoupement : ce que l'on doit retenir est moins l'expression utilisée, que le simple fait que Marianne s'est exclamée.

#### Le discours réitéré

Si les procédés cités précédemment sont relativement fréquents dans la prose classique, l'idée de discours approximatif est poussée à l'extrême dans ce roman. À tel point que, chaque fois qu'un segment de discours direct est repris, il est légèrement modifié. La sixième partie se clôt sur l'arrivée de Valville et de Mme de Miran chez le ministre : « Quoi ! ma fille, tu es ici ? s'écria Mme de Miran » (p. 392). Quand le raccord est fait vers le début de la partie suivante, Mme de Miran s'écrie cette fois : « Ah ! ma fille, tu es ici ! » (p. 402). La différence est mince, mais le cri d'étonnement paraît bien se changer en cri de soulagement. En voici un exemple plus évident. Marianne rapporte à la Prieure et à Madame de Miran le discours qu'elle a tenu à Climal quand il lui a fait des propositions honteuses :

[...] il n'a pas eu honte à son âge de me déclarer [...] qu'il était mon amant, qu'il entendait que je fusse sa maîtresse [...] ; à quoi j'ai répondu qu'il me faisait horreur d'être si hypocrite et si fourbe. Eh ! Monsieur, lui ai-je dit, est-ce que vous n'avez pas de religion ? Quelle abominable pensée ! Mais j'ai eu beau dire, ce méchant homme, au lieu de se repentir et de revenir à lui, s'est emporté contre moi [...]. (p. 218)

Marianne n'hésite pas, alors qu'elle n'y était aucunement contrainte, à rapporter au discours direct les propos qu'elle a tenus à Climal : on sent ici ressurgir son goût du récit vivant. Or, sa seule réaction, telle qu'elle nous l'avait racontée une trentaine de pages plus haut, avait été la suivante : « Ah ! Monsieur, m'écriai-je, on ne vous connaît donc pas ? Ce Religieux qui m'a menée à vous m'avait dit que vous étiez un si honnête homme » (p. 181). Et dans ce premier récit, elle avait même insisté sur le fait qu'elle n'avait rien dit de plus : « Mes pleurs et mes soupirs m'empêchèrent d'en dire davantage ».

Sont données deux versions concurrentes de la scène. Nous avons pourtant tendance à croire la première (l'échange direct avec Climal) de préférence à la seconde (l'échange rapporté à Mme de Miran), car, d'une part, la seconde est un discours rapporté inclus dans un discours rapporté (il y a donc un intermédiaire de plus) et, d'autre part, Marianne apparaît dans la première version sous un jour moins favorable. Cette comparaison nous invite cependant à penser que la première scène n'est nullement la scène originelle, mais qu'elle aussi est recomposée selon les besoins du moment<sup>10</sup>.

Ainsi, Marianne comme narratrice semble tendue entre deux volontés. Son premier élan est de se faire dramaturge : elle met les événements sous les yeux de sa lectrice, lui en donne le spectacle le plus vivant et convaincant possible. Son second élan est celui d'une mémorialiste honnête : passé l'enthousiasme de la scène, Marianne avoue toujours qu'il ne s'agit là que d'une approximation. Et bien sûr, nous ne pouvons la condamner et nous louerons même plutôt son honnêteté, car la mémoire a ses failles et il serait hautement invraisemblable que le discours direct pût être reproduit mot pour mot plusieurs dizaines d'années après. Mais de cette affaire nous sortons un peu perdus, car qui croire dans un roman, si ce n'est le narrateur ? La manière dont Marianne, en une dialectique digne d'un parfait rhétoricien, séduit

<sup>10</sup> Sur les répétitions narratives et leurs variations dans le roman, voir notamment Annick Jugan, *Les Variations du récit dans La Vie de Marianne*, Paris, Klincksieck, 1978.

son lecteur, lui avoue qu'elle l'a trompé, et emporte son pardon, voire son admiration, par l'aveu habile de sa faute, est constamment mise en abîme dans le roman par ses confessions à Mme de Miran, qui toujours lui pardonne et ne cesse de s'émerveiller de son honnêteté, si bien que nous aurions nous aussi envie de lui dire : « Tu m'affliges, ma fille, et cependant tu m'enchantes » (p. 355).

## FRONTIÈRES TROUBLÉES

La transparence du discours n'est donc qu'un mirage, et le discours direct dans le roman a sa qualité propre, son approximation, qu'il serait bien difficile de rendre au théâtre. Mais, non contente de faire sentir que son récit aurait pu être tout à fait autre, Marianne se plaît à embrouiller mine de rien son lecteur : par moments, il ne saurait dire avec certitude qui prononce les paroles qu'il est en train de lire.

### Attribuer les répliques

Aux siècles classiques, le discours rapporté n'est que rarement marqué par une ponctuation spécifique<sup>11</sup>. *La Vie de Marianne* n'échappe pas à cette habitude : les guillemets n'y sont presque jamais employés<sup>12</sup>. Le discours attributif<sup>13</sup> peut précéder la réplique, selon un ordre « logique »<sup>14</sup>, mais également s'y intercaler (c'est la proposition incise au sens strict), ou encore la suivre. Comme, la plupart du temps chez Marivaux, les *verba dicendi* ne figurent pas en position initiale, le début de chaque réplique court en principe le risque de constituer une zone de flou, que

11 Il faudra attendre la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et Nicolas Beauzée avant d'avoir pour la première fois une description théorique complète du discours direct en lien avec la ponctuation (article « Ponctuation » de l'*Encyclopédie et Grammaire générale* [1767]).

12 On en trouve pour les *ultima verba* de la sœur du curé (p. 71). Les guillemets sont également présents dans l'édition originale.

13 Selon l'expression de G. Prince, qui nomme ainsi « les locutions et les phrases qui, dans un récit [...], accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre » (« Le discours attributif et le récit », art. cit., p. 305).

14 Laurence Rosier parle d'attribution « prospective » (*Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1999, p. 131).

l'on ne peut attribuer qu'*a posteriori*. En voici un seul exemple, celui de la scène entre Mme Dutour, Climal et Marianne, après la dispute de ces deux derniers ; Mme Dutour s'adresse à Climal :

Quoi ! lui dit Mme Dutour d'un air inquiet, vous ne continuez pas la pension de cette pauvre fille ! Eh ! comment voulez-vous donc que je la garde ?

Eh ! Madame, n'en soyez point en peine [...]. (p. 187)

On a ici l'impression que c'est Climal qui parle, et il faut attendre la suite de la réplique, « je ne serai point à votre charge », pour comprendre que Marianne vient en fait de répondre à la place de l'autre.

162

La signalisation du discours rapporté n'est pas un simple problème d'imprimeur, qui laisserait toujours les auteurs indifférents. Marivaux était attentif à cette question de l'attribution des répliques. Frédéric Deloffre note ainsi que, dans *L'Iliade travestie*, l'écrivain avait inventé un procédé typographique, le recours à des points de suspension, afin d'indiquer le changement d'interlocuteur sans qu'il soit besoin d'insérer un *verbum dicendi*<sup>15</sup>. Il précise ensuite, à propos de *La Vie de Marianne*, où ce procédé n'est pas employé : « Ici les répliques ainsi présentées occupent tout un paragraphe, et l'alinéa révèle clairement, avec la nature des propos eux-mêmes, le passage d'un interlocuteur à l'autre. » Mais si cette dernière remarque est juste pour la plupart des passages, elle ne vaut pas partout. Il est fréquent que des répliques d'interlocuteurs différents figurent au sein d'un même paragraphe, sans être toujours accompagnées d'un verbe d'attribution :

Ah ! ah ! de province, reprit-elle ; et la mère est-elle ici ? Non, repartit-il encore ; cette Demoiselle-ci est dans un Couvent à Paris. Ah ! dans un Couvent ! Est-ce qu'elle a envie d'être Religieuse ? Et dans lequel est-ce ? Ma foi, dit-il, je n'en sais pas le nom. (p. 323)

Ici, c'est l'exclamation répétée, *Ah !*, qui joue le rôle de démarcateur, plus tenu on l'avouera que des points de suspension ou un changement

---

15 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 223.

de paragraphes. Inversement, pour peu qu'elle soit étendue, la réplique d'un même personnage peut prendre plusieurs paragraphes<sup>16</sup>. Le critère du découpage en paragraphes n'est donc nullement fiable.

Un autre signe de l'intérêt porté par Marivaux à cette question d'attribution est la fréquence avec laquelle les *verba dicendi* apparaissent dans des phrases clivées :

Ce garçon vous trompe, continua Mme Dorsin ; il est dans la confidence de son maître, dites-vous.

Ahi ! ahi ! cela se pourrait bien ; c'est moi qui me le disais.

Eh bien ! soit ; je veux qu'il ait vu arrêter le fiacre (c'est la Dame qui parle) [...]. (p. 241)

L'extraction du sujet dans « C'est moi qui me le disais » et dans « C'est la dame qui parle » l'oppose implicitement à un autre sujet potentiel, qui est donc exclu (« c'est moi [*sous-entendu : et pas Mme de Miran*] qui me le disais »). La narratrice s'adresse ici à sa lectrice, en soulignant qu'elle sait qu'il y avait matière à se tromper.

Intéressons-nous plus précisément au dialogue entre la religieuse et Marianne, dans la huitième partie :

Eh ! mon Dieu, ma fille, qu'est-ce que c'est ? Qu'avez-vous ? me dit-elle ; venez-vous de vous trouver mal ?

Non, lui répondis-je. Et j'en restai là.

Mais de quoi s'agit-il ? [...] Avez-vous reçu quelque mauvaise nouvelle ?

Oui, lui repartis-je encore. (p. 462)

Jusqu'ici, tout va bien (pour le lecteur en tout cas). Il n'y a qu'une réplique sans *verbum dicendi*, mais le découpage en paragraphes respecte parfaitement la répartition en répliques. Et puis tout se complique :

Alors elle aperçut cette lettre qui était sur moi [...].

Est-ce là le sujet de votre affliction, ma chère enfant ? ajouta-t-elle en me la prenant, et me permettez-vous de voir ce que c'est ?

16 Voir par exemple le discours tenu par l'Abbesse, p. 373.

Oui. (C'est encore moi qui réponds.) Eh ! de qui est-elle ? Hélas ! de qui elle est ! Je n'en pus dire davantage, mes pleurs me coupèrent la parole.

Dans le dernier paragraphe, l'attribution se fait moins claire, les répliques s'enchaînent sans changement de paragraphe et sans *verbum dicendi*. Mais le flou est maîtrisé : un signe en est toujours la précision entre parenthèses, sous forme clivée. Ici, les rôles sont bien répartis, et le lecteur n'a pas de difficulté à régler rapidement le problème de l'attribution. Mais voyons la suite du dialogue. La religieuse, pour consoler Marianne, lui explique qu'elle s'est déjà trouvée à sa place :

164

[...] moi qui vous parle, je connais votre situation, je l'ai éprouvée, je m'y suis vue, et je fus d'abord aussi affligée que vous ; mais une amie que j'avais, qui était à peu près de l'âge que j'ai à présent, et qui me surprit dans l'état où je vous vois, entreprit de me consoler ; elle me parla raison, me dit des choses sensibles. Je l'écoutai, et elle me consola.

Elle vous consola ! m'écriai-je [...].

Oui, me répondit-elle. Vous ne comprenez pas que cela se puisse, et je pensais comme vous.

Voyons, me dit cette amie, de quoi vous désespérez-vous ? de l'accident du monde le plus fréquent, et qui tire le moins à conséquence pour vous. Vous aimiez un homme qui vous aimait et qui vous quitte, qui s'attache ailleurs ; et vous appelez cela un grand malheur ? [...] Son infidélité est peut-être une grâce que le Ciel vous a faite [...], et vous pleurez aujourd'hui de ce qui sera peut-être dans peu de temps le sujet de votre joie. [...] il est très possible que vous y gagniez, comme j'y ai gagné moi-même, ajouta-t-elle, à ne pas épouser un jeune homme riche, à qui j'étais chère, qui me l'était, et qui me laissa aussi pour en aimer une autre [...]. (p. 463-464)

Ce discours de consolation se poursuit longtemps, très longtemps, et en voici la conclusion : « Voilà ce que mon amie me dit dans les premiers moments de ma douleur, ajouta ma Religieuse [...]. » La chute aura sans doute étonné bien des lecteurs, qui auront pu croire que le long discours était tenu directement par la religieuse amie de Marianne,

et non par l'amie de l'amie. Cette confusion, qui est entretenue sur plusieurs longues pages, vient, d'une part, de l'ambiguïté de l'anaphore *cette amie* (« Voyons, me dit cette amie »), expression que Marianne emploie souvent pour désigner la religieuse, et, d'autre part, du fait que l'attribution est indécidable sur un plan thématique. En effet, Marianne, l'amie de Marianne, et l'amie de son amie ont toutes les trois, extraordinaire coïncidence, connu *exactement* la même histoire (un jeune homme riche et aimable, une infidélité...). L'effet est à la fois frappant et discret, puisque Marivaux ne le souligne qu'à la fin du discours, la religieuse ajoutant malignement : « et je vous le dirai aussi, quand vous pourrez m'entendre ». Et, si beaucoup de lecteurs se seront sûrement embrouillés à la lecture de ce passage, rares sont sans doute ceux qui auront accusé Marianne de son défaut de clarté : le plus souvent, emportés par la lecture, nous nous disons plutôt que c'est nous qui avons mal compris, et nous passons sans revenir sur le segment responsable de notre erreur.

Il s'agit ici d'une manière de pousser à l'extrême l'effet de miroir qui est bien souvent, dans la littérature classique, l'une des fonctions accordées aux histoires enchâssées : la ressemblance des intrigues ici est telle que les locuteurs sont eux-mêmes interchangeables, et si nous faisons une erreur d'attribution, la signification n'en sera pas radicalement altérée ; l'amie de l'amie, l'amie, Marianne... toutes ont la même chose à raconter, à peu de détails près.

#### Récit et discours. La dissolution de la scène

Marianne, contrairement aux héroïnes du théâtre marivaudien, n'a pas de confidente au moment des événements racontés, ou seulement occasionnellement (Mlle Varthon, la religieuse...). Sa vraie confidente est la personne à qui elle écrit, et qui est même miraculeusement capable de prendre la parole :

En revanche, devinez ce que je faisais, Madame : excédée de peines, de soupirs, de réflexions, je pleurais, la tête baissée. Vous pleuriez ? Oui, j'avais les yeux remplis de larmes. (p. 138)

Le récit est donc en fait lui-même un discours, adressé à cette confidente anonyme, et Marianne s’amuse à passer d’un discours à l’autre, et à mettre au même niveau, par des quasi-métalepses, le discours qu’elle tient à l’heure où elle écrit et les dialogues qui ont eu lieu dans le passé.

Voici Mme de Miran qui raconte à Mme Dorsin, devant Marianne, la rencontre de son fils avec la « petite fille » dont il est tombé amoureux :

Ce n’est pas tout, j’oubliais de vous dire une chose : c’est que j’ai été ce matin parler au Chirurgien qu’on alla chercher pour visiter le pied de la petite personne.

166

Marianne interrompt alors son récit, coupant au passage la parole à Mme de Miran, pour s’exclamer très longuement sur le malheur de sa situation. Au bout d’une page, elle reprend ainsi :

Mais achevons d’écouter Mme de Miran, qui continue, à qui, dans la suite de son discours, il échappera quelques traits qui me ranimeront, et qui en est au chirurgien à qui elle alla parler.

Et qui m’a dit de bonne foi, continua-t-elle, que la jeune enfant était fort aimable [...]. (p. 243)

La réplique de Mme de Miran reprend sur le pronom relatif *qui*, lequel a, cas exceptionnel, deux antécédents possibles. En toute logique, l’antécédent est l’expression *le chirurgien qu’on alla chercher*, qui avait figuré dans le discours de Mme de Miran. Mais le lecteur, qui ne se souvient certainement pas de la formule exacte employée par Mme de Miran bien plus haut et n’aura sans doute pas la motivation de revenir en arrière jusqu’à la trouver, rattachera plus spontanément ce *qui* à la locution *au chirurgien à qui elle alla parler*, qui se trouve dans le discours de Marianne narratrice, formant ainsi dans son esprit une passerelle bancale entre récit et discours. Et même si l’on essaie de recoller le discours de Mme de Miran, brisé par le long babillage de Marianne, la soudure n’est qu’imparfaite : « j’ai été ce matin parler au Chirurgien qu’on alla chercher pour visiter le pied de la petite personne // et qui m’a dit de bonne foi que la jeune enfant était fort aimable ». Il serait en effet un peu étrange de coordonner ces deux relatives qui ne sont pas sur le même plan, l’une, restrictive et à un temps non embrayé,



servant à identifier le chirurgien, l'autre, appositive et à un temps embrayé, indiquant la suite chronologique de l'action. Tout se passe presque comme si Mme de Miran avait écouté Marianne narratrice faire ses réflexions et avait choisi le moment opportun pour reprendre son discours<sup>17</sup>. Il n'est d'ailleurs pas rare que Mme de Miran franchisse ainsi la frontière qui sépare l'histoire du récit, pour écouter la narratrice et lui répondre – on n'en citera qu'un autre exemple :

J'oublie encore que l'Abbesse chargea la Tourière d'aller faire ses compliments à Mme de Miran, qui de son côté la fit assurer que nous la reviendrions voir au premier jour ; et puis nous partîmes pour aller, devineriez-vous où ? Au logis, dit ma mère [...]. (p. 419-420)

Une façon comme une autre de ressusciter les défunts.

Une conséquence plus grave de la nature discursive du récit, c'est que son système déictique n'est pas immédiatement différenciable de celui du dialogue : le récit contenant lui aussi des temps du présent, des embrayeurs, des modalisations et des appellatifs, la présence de l'un ou l'autre de ces éléments ne suffit pas à repérer immédiatement la survenue du discours des personnages. Si, on l'a vu, l'attribution des répliques est souvent délicate, il est plus frappant encore de s'apercevoir que la frontière entre récit et discours est elle aussi parfois troublée, quand le *verbum dicendi* survient tard ou est absent.

L'attribution peut être tout simplement indécidable. Ainsi de ce passage, où Mme de Miran est en train d'accabler Marianne de bienfaits :

Tu n'as rien apporté de ton Couvent pour cette petite absence, mais je te donnerai tout ce qu'il te faut.

Ah ! mon Dieu, que de plaisir ! Quoi ! dix ou douze jours avec vous, sans vous quitter ! lui répondis-je [...]. (p. 426)

17 Un autre exemple, moins discret, de ce type de « pont » jeté entre les deux niveaux narratifs se trouve dans la seconde partie. « Vous n'y songez pas ! Finissez donc, Monsieur », dit Marianne à Valville, avant d'interrompre son propre discours par ses réflexions de femme mûre. Elle imagine alors l'impatience de sa lectrice : « Finissez donc, me diriez-vous volontiers ; et c'est ce que je disais à Valville avec un sérieux encore altéré d'émotion. En vérité, Monsieur, vous me surprenez [...] » (p. 132).

Ici, aucun moyen de savoir si le verbe d'attribution porte sur toute la ligne qui précède, ou si la première exclamation « Ah ! mon Dieu, que de plaisir ! » vient de la Marianne narratrice, qui se souvient de ses émotions passées.

Néanmoins, le plus souvent, le lecteur peut savoir à qui attribuer les paroles, mais seulement rétrospectivement. Ainsi de ce dialogue avec Valville :

Non, Monsieur, je ne vous hais pas, lui dis-je [...]. Eh ! que pensez-vous donc de moi ? reprit-il avec feu. Je vous ai dit que je vous aime<sup>18</sup> ; comment regardez-vous mon amour ? êtes-vous fâchée que je vous en parle ?

Que voulez-vous que je réponde à cette question ? (p. 135)

L'ultime interrogation pourrait aussi bien provenir de Marianne héroïne, et être donc réellement prononcée, que de Marianne narratrice, et s'adresser à sa lectrice anonyme (le présent, fréquent dans les réflexions de Marianne, n'empêchant nullement cette lecture). Ce n'est qu'un « lui dis-je » placé après l'interrogation qui nous donne la réponse. Les exemples en sont innombrables. Ici, Valville a l'idée de raccompagner lui-même Marianne :

Qu'en dites-vous, Mademoiselle ? il me semble que c'est une attention nécessaire de ma part, après ce qui vous est arrivé [...] ; c'est une réflexion que je fais, et qui me vient fort à propos. Et moi, je la trouvais tuante. (p. 137)

Pas de changement de paragraphe ici, et une reprise anaphorique (« je la trouvais tuante ») qui favorise un enchaînement fluide entre le discours direct et le récit. On a un instant l'impression que la dernière phrase est la poursuite du discours de Valville, on fait réflexion que ce ne serait guère cohérent, et l'on rétablit les locuteurs.

---

18 Notons qu'ici, le lecteur distrait pourra se demander un instant s'il ne s'agit pas d'une réponse de Marianne, mais non, ce n'est pour l'instant qu'au lecteur qu'elle a avoué son amour pour Valville.

En poussant un peu plus loin, un peu trop loin peut-être, on trouvera parfois des bribes de dialogue cocasses, comme celui entre la narratrice et Valville :

Ne vous inquiétez point, Mademoiselle, me dit Valville ; donnez votre adresse, on partira sur-le-champ.

[...] Je ne comprends pas comment j'y résistai. Faites-y attention, ajouta-t-il en insistant (p. 131)

Pour un instant, on croirait que Valville encourage Marianne à faire attention à résister... Dialogue loufoque, à peine esquissé, mais qui trouble une fraction de seconde le lecteur, lui donnant à penser que rien n'est jamais joué, et que le roman peut partir dans des directions inattendues.

Il s'agit, dans tous les cas cités précédemment, de formes qui frôlent la métalepse. La « frontière mouvante mais sacrée » entre les deux mondes que sont « celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »<sup>19</sup> est ébranlée mais maintenue, la transgression n'est qu'imaginée. Mais le texte y tombe parfois véritablement. Voici l'exemple sans doute le plus frappant de confusion entre les niveaux et les temps. Marianne, surprise par Valville avec Climal, se désespère et compte ses malheurs :

Premièrement, j'avais de la vertu ; Valville ne m'en croyait plus, et Valville était mon Amant. Un Amant, madame, ah ! qu'on le hait en pareil cas ! mais qu'il est douloureux de le haïr ! Et puis, sans doute qu'il ne m'aimerait plus ! Ah, l'indigne ! Oui ; mais avait-il tant de tort ? Ce Climal est un homme âgé, un homme riche ; il le voit à genoux devant moi ; je lui ai caché que je le connaissais [...] ; à quoi cela ressemble-t-il ? [...] Oui ; mais enfin il me méprise donc actuellement [...]. Et je pourrais excuser cet homme-là ! [...] Qu'il devienne ce qu'il voudra ; l'oncle est parti, laissons là le neveu [...].

Mais à propos, j'ai un paquet à faire, dis-je encore en moi-même en me levant d'un fauteuil où j'avais fait tout le soliloque que je viens de rapporter [...]. (p. 193)

19 G. Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 245.

« *Tout le soliloque* » : la précision est troublante, car où commence-t-il ? Au début du passage, Marianne narratrice s'adresse à sa lectrice en l'apostrophant d'un *madame*. Peu à peu, elle se change en Marianne héroïne, et la confidente devient un être intérieur à qui Marianne s'adresse. Où s'est fait le changement, voilà ce qu'on aurait bien de la peine à déterminer. La métalepse, qui brouille la distinction entre la narratrice et l'héroïne, s'effectue ici en douceur, pour un peu on ne s'en apercevrait pas.

Quelle dangereuse petite fille tu es, Marianne.

(p. 267)

C'est une constante du théâtre de Marivaux que de montrer comme tel ou tel discours peut être repris, déformé, mal interprété, source de malentendus et prétexte à tromperie. *La Vie de Marianne* reprend ce même jeu, mais en le poussant à l'extrême, puisque, tandis que dans le théâtre il y a une scène originelle, montrée au public et à laquelle il peut se référer pour évaluer l'ampleur des déformations, dans le roman cette scène est masquée, nous n'y avons pas accès. De nombreux indices sont là pour nous rappeler que les scènes que nous avons sous les yeux, même dans les moments où la voix narrative paraît s'effacer le plus, ne sont que des scènes approximatives, que Marianne raconterait tout autrement à une autre heure de la journée. Mais plus retors que l'approximation est le brouillage des frontières du discours. Plus retors, car bien souvent, un dialogue est esquissé qui n'a de réalité que dans notre imagination, et que nous sommes ensuite amenés à corriger. Marivaux nous suggère alors qu'un autre échange aurait pu avoir lieu, qu'une autre trame aurait pu se tisser, que l'histoire est toujours tremblante dans l'esprit de la narratrice, mais le lecteur ne peut pas lui reprocher de l'avoir emmené sur une fausse voie, et il serait toujours plutôt tenté de s'en prendre à lui-même, son inattention, sa mauvaise lecture, et de se dire : « je l'aurai rêvé ».

## BIBLIOGRAPHIE

### ROMAN D'ENEAS

#### Édition de référence

*Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*, éd. Aimé Petit, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1997.

#### Autres textes médiévaux

BÉROUL, *Le Roman de Tristan* [1913], éd. Ernest Muret revue par L.M. Defourques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1979.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1968.

ANDRIEUX-REIX, Nelly, « Séquences graphiques dans une écriture spontanée : le *Sermon sur Jonas* », dans Jean Dufournet (dir.), « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 19-30.

—, « En terme d'archigraphème : la lettre *o* dans du français écrit au Moyen Âge », dans Claude Gruaz et Renée Honvault (dir.), *Variations sur l'orthographe et les systèmes d'écriture. Mélanges en hommage à Nina Catach*, Paris, Champion, 2001, p. 217-228.

ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

—, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'Information grammaticale*, 56, janvier 1993, p. 10-15.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française* [1932], Berne, A. Francke, 1944.

- BANNIARD, Michel, « Diasystèmes et diachronies langagières du latin parlé tardif au protofrançais. III<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles », dans József Herman (dir.), *La Transizione dal latino alle lingue romanze*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 7-31.
- BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, 1970, p. 12-18.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, CHERVEL, André, *L'Orthographe*, Paris, Maspéro, 1969.
- BRAZEAU, Stéphanie, LUSIGNAN, Serge, « Jalon pour une histoire de l'orthographe française au XIV<sup>e</sup> siècle : l'usage des consonnes quiescentes à la chancellerie Royale », *Romania*, 122, 2004, p. 444-467.
- CERQUIGLINI, Bernard, *La Parole médiévale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- CHAURAND, Jacques, « La "qualité de la langue" au Moyen Âge », dans Jean-Michel Eloy (dir.), *La Qualité de la langue ? Le cas du français*, Paris, Champion, 1995, p. 25-35.
- GOSSEN, Charles Théodore, « Méditations scriptologiques », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 263-283.
- , *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1999], Paris, Armand Colin, 2009.
- LUSIGNAN, Serge, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, PUF, 2004.
- , « Langue française et société du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », dans Jacques Chaurand (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 91-143.
- MANEN, Pierre, *Variations graphiques en français médiéval (du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle). Étude du Roman de Troie et de ses réécritures et comparaisons avec l'écrit documentaire contemporain*. Thèse de doctorat, Université Paris III, 2005 (non publiée).
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.
- MEUNIER, André, « Modalités et communication », *Langue française*, 21, 1974, p. 8-25.
- OPPERMANN, Evelyne, « L'inscription de la relation narrateur/narrataire dans le *Roman de Thèbes* », *L'Information grammaticale*, 96, janvier 2003, p. 7-11.

- PERRET, Michèle, « Les marques de retour à la narration en français médiéval », *L'Information grammaticale*, 118, juin 2008, p. 22-26.
- REMACLE, Louis, *Le Problème de l'ancien wallon*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- SEGRE, Cesare, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 62, 1976, p. 279-292.
- , « Les transcriptions en tant que diasystèmes », dans Jean Irigoien et Gian Piero Zarri (dir.), *La Pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, Éditions du CNRS, 1979, p. 45-49.
- ZUMTHOR, Paul, « Le planctus épique », *Romania*, 84, 1963, p. 61-69.

## LA BOÉTIE

### Édition de référence

*De la servitude volontaire ou Contr'un*, éd. Nadia Gontarbert, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

### Autre édition

*De la servitude volontaire*, éd. Malcom Smith et Michel Magnien, Genève, Droz, 2001.

BELLANGER, Yvonne, « Paradoxe et ironie dans les *Essais* de 1580 », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 9-22.

BURON, Emmanuel, « Le *Discours de la servitude volontaire* et son double », *Studi francesi*, 135, septembre-décembre 2001, p. 498-532.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Langage, tyrannie et liberté dans le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 72, 1988, p. 3-30.

CAVE, Terence, *Cornucopia*, trad. fr., Paris, Macula, 1997.

CLÉMENT, Michèle, « “Abrutis, vous pouvez cesser de l'être” : le *Discours de la servitude volontaire* comme diatribe cynique », dans *Le Cynisme à la Renaissance d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance », 2005, p. 149-164.

- DEBAILLY, Pascal, *La Muse indignée*, t. I, *La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2012.
- DELARUELLE, Louis, « L'inspiration antique dans le *Discours de la servitude volontaire* », *RHLF*, 17, 1910, p. 34-72.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, « Itinéraires et impasses de la "Vive représentation" au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Marguerité Soulié (dir.), *Mélanges d'histoire et de critiques littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et amis*, Genève, Slatkine, 1984, p. 405-425.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires* [1984], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1998.
- ESTIENNE, Charles, *Paradoxes*, éd. Trevor Peach, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1998.
- FANLO, Jean-Raymond, « Les digressions nécessaires d'Étienne de La Boétie », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/7-8, juillet-décembre 1997, p. 63-79.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Nathan, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- GALAND, Perrine, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.
- , *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982.
- LABLÉNIE, Edmond, « L'énigme de la "servitude volontaire" », *Revue du seizième siècle*, 17, 1930, p. 203-227.
- LAFOND, Jean, « Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie et la rhétorique de la déclamation », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance, à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 735-745.
- LANDHEER, Ronald, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule » dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 91-116.



- LANDHEER, Ronald, SMITH, Paul J. (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Le paradoxe, pierre de touche des “jocoseria” humanistes », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 59-79.
- , « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 6, 1988, p. 5-14.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998.
- OFFORD, Michael, « Oratorical Devices in Etienne de La Boétie's *Discours de la servitude volontaire* », *Nottingham French Studies*, 17/1, 1978, p. 11-38.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. François Goyet, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1990.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I-VII, 1975-1980.
- REGOSIN, Richard, « “Mais o bon Dieu, que peut estre cela ?” La Boétie's *La servitude volontaire* and the rhetoric of political perplexity », dans Marcel Tetel (dir.), *Étienne de La Boétie, sage révolutionnaire et poète périgourdin*, Paris, Champion, 2004, p. 241-260.
- RIFATERRE, Michael, « Paradoxe et présupposition », dans Ronald Landheer, Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 149-171.
- SAINT-AIGNAN, Xavier de, « De l'usage critique des paradoxes dans le *Discours de la servitude volontaire* et les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/31-32, 2003, p. 11-27.
- SAULNIER, Verdun-Louis, « Proverbe et paradoxe du xv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Henri Bédarida (dir.), *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Boivin, 1950, p. 87-104.
- SCHRYVERS, Paul H., « Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », dans Brian Vickers (dir.), *Rhetoric Revalued*, Binghamton (New York), CMERS, 1982, p. 45-57.
- SMITH, Paul J., « “J'honore le plus ceux que j'honore le moins”. Paradoxe et discours chez Montaigne », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 173-197.

TARRÊTE, Alexandre, « L'imaginaire gigantal du tyran dans le *Discours de la servitude volontaire* », dans Marianne Closson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Les Géants entre mythe et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 137-146.

TUTESCU, Marina, « Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 76-90.

WOLOWSKA, Katarzyna, *Le Paradoxe en langue et en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1975.

248

CORNEILLE

Édition de référence

*Cinna*, éd. Christian Biet, Paris, LGF, coll. « Théâtre de poche », 2003.

Autres œuvres

*Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980.

*Trois discours sur le poème dramatique* [1660], éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.

AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1996.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

—, *Rhétorique*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2011.

BILLIS, Hélène, « Corneille's *Cinna*, Clemency and the Implausible Decision », *The Modern Language Review*, 108/1, 2013, p. 68-89.

DECLERCQ, Gilles, « L'identification des genres oratoires en tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Claire Carlin et Kathleen Wine (dir.), *Studies in honor*

- of Ronald W. Tobin, *Theatrum mundi*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 230-238.
- ÉMELINA, Jean, « Corneille et la *catharsis* », *Littératures classiques*, 32, 1998, p. 105-120.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- , *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.
- FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, 1996.
- GALLARDO, Jean-Luc, *Les Délices du pouvoir. Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*, Orléans, Paradigme, 1997.
- GOSSIP, Christopher. J., « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 184, 1994, p. 547-554.
- HEINSIUS, Daniel, *De Constitutione Tragœdiæ : la constitution de la tragédie dite « La Poétique d'Heinsius »*, éd. et trad. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.
- LANDRY, Jean-Pierre, « *Cinna* ou le paradoxe de la clémence », *RHLF*, 102, 2002, p. 443-453.
- LYONS, John D., « Unseen Space and Theatrical Narrative : the "Récit de *Cinna*" », *Yale French Studies*, 80, 1991, p. 70-90.
- MICHEL, Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique et France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Le travail de la rime chez Corneille (*Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède*) », dans Daniel Riou (dir.), *Lectures de Corneille. Cinna, Rodogune, Nicomède*, Rennes, PUR, 1997, p. 119-136.
- POMMIER, René, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 178, 1993, p. 139-155.
- PRIGENT, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1986.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I-VII, 1975-1980.
- REVAZ, Gilles, « La tragédie politique et la monarchie », *Poétique*, 122, avril 2000, p. 233-242.

## MARIVAUX

### Édition de référence

*La Vie de Marianne*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2007.

ABRAHAM Nicolas, TÖRÖK, Maria, *L'Écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1987.

ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, 2011.

250

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Temps, aspects, agentivité dans le domaine des adjectifs psychologiques », *Revue de linguistique et de didactique des langues*, 32, 2005, p. 145-165.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, octobre 1992, p. 38-42, et 56, janvier 1993, p. 10-14.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Commentaires sur le passif en français », *Travaux du CLAIR*, 2, 1984, p. 123.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage. Études de langue et de style* [1955], Paris, Armand Colin, 1971.

DENIS, Delphine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métopsychoanalyse* [1915], trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 11-44.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

GOUGENHEIM, Georges, « La présentation du discours direct dans *La Princesse de Clèves* et dans *Dominique* », dans *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, A. et J. Picard, 1970, p. 196-210.

JUGAN, Annick, *Les Variations du récit dans « La Vie de Marianne »*, Paris, Klincksieck, 1978.

MALEBRANCHE, Nicolas, *De la recherche de la vérité* [1674-75], dans *Œuvres complètes*, publiées sous la direction d'André Robinet, Paris, Vrin/Éditions du CNRS, 1974.

- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- PRINCE, Gerald, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, 35, 1978, p. 305-313.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté*, t. I, *Le Volontaire et l'involontaire* [1950], Paris, Points, coll. « Essais », 2009.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1999.
- RUWET, Nicolas, « Les verbes de sentiments peuvent-ils être agentifs ? », *Langue française*, 105, 1995, p. 28-39.
- SALVAN, Geneviève, « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », dans Anna Jaubert (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 113-144.
- SPITZER, Leo, « À propos de *La Vie de Marianne* : Lettre à M. Georges Poulet », *Romanic Review*, 44, 1953, p. 102-126 ; repris dans SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.
- YANNICK-MATHIEU, Yvette, « Verbes psychologiques et interprétation sémantique », *Langue française*, 105, 1995, p. 98-106.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1997.

## BAUDELAIRE

### Édition de référence

*Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003.

### Autres œuvres

*Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975-1976.

ADAM, Jean-Michel « Le fonctionnement textuel des temps verbaux », dans *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours* [2005], Paris, Armand Colin, 2008, p. 193-202.

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, mars 1984, p. 91-151.
- , *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- , *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1966-1974.
- BERLAN, Françoise, « Synonymistes et écrivains au XVIII<sup>e</sup> siècle : de la clarté oppositive au lyrisme accumulatif », *L'Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 51-61.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BOHAC, Barbara, « Baudelaire et Liszt : le génie de la rhapsodie », *Romantisme*, 151, 2011, p. 87-99.
- BRES, Jacques, HAILLET, Pierre-Patrick, MELLET, Sylvie, NØLKE, Henning et ROSIER, Laurence (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 41-51.
- CHERVEL, André, *Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 2006.
- DAYRE, Éric, « Baudelaire traducteur de Thomas de Quincey, une prosaïque comparée de la modernité », *Romantisme*, 106, 1999, p. 31-51.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DOMINICY, Marc, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995.
- FUCHS, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Gap, Ophrys, 1994.
- GARDES TAMINE, Joëlle, « Rhétorique et prosodies », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des « Fleurs du mal »*, Rennes, PUR, 2002.

- , « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », dans Aïno Niklas-Salminen et Agnès Steuckardt (dir.), *Le Mot et sa glose*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003.
- GAUDIN, Lucile et SALVAN, Geneviève, « La paradiastole : un mot pour un autre ? », dans Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Élisabeth Richard (dir.), *La Reformulation. Marqueurs linguistiques. Stratégies énonciatives*, Rennes, PUR, 2008, p. 211-223.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, t. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- , « *Petits poèmes en prose* » de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Foliothèque », p. 130-134.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2013.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- , *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- , « À propos de la distinction *figures de style*, *figures de pensées* », dans Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Mutations et sclérose de la langue française, 1789-1748*, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, p. 77-82.
- MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007.
- NEVEU, Franck, « Conflits d'incidence et portées indistinctes. Problèmes de syntaxe et de référence dans le texte poétique », *Degrés*, 104, « Poétique, approches linguistiques de la poésie », dir. Marc Dominicy et Christine Michaux, hiver 2000, p. 1-14.
- NOAILLY, Michèle, « Apposition, coordination, reformulation dans les suites de deux GN juxtaposés », *Langue française*, 125, 2000, p. 46-59.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de et VADÉ, Yves (dir.), « Le sujet lyrique en question », *Modernités*, 8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie* [1978], trad. fr. Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.

- SAINT-GÉRARD, Jacques-Philippe, « Une singulière noirceur d'expression ». Baudelaire et la rhétorique », *L'Information grammaticale*, 39, octobre 1988, p. 30-37.
- SEGUIN, Jean-Pierre, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle », *L'Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 5-16.
- STOLZ, Claire, « Les contextes de l'hyperbate », *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 4/2, « Figures et contexte(s) », dir. Geneviève Salvan, Bruxelles, 2012 [2013], p. 49-60.
- THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996.

254

## YOURCENAR

### Édition de référence

*Mémoires d'Hadrien* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

### Autres œuvres

- Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- La Couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.
- BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992.
- BESSIÈRES, Vivien, « Stylistique du roman "togé" », *Revue de littérature comparée*, 349, 2014/1, p. 39-52.
- BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, PUR, 2007.
- BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.
- , « Entre grammaire et rhétorique. L'hyperbate comme extraposition problématique », dans Denis Apothéloz, Bernard Combettes et Franck Neveu (dir.), *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 117-127.
- BOTS, Wim J. A., « Quelques propos sur l'écriture de Marguerite Yourcenar », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Yourcenar*, Valence, Publications de l'université de Valence, 1986, p. 37-45.



- DANGEL, Jacqueline, « La phrase oratoire chez Tite-Live », *L'Information grammaticale*, 11, 1981, p. 45-48.
- DELCROIX, Maurice, « Finir en beauté : de l'épigraphe à la clausule dans *Mémoire d'Hadrien* », dans Alain Tassel (dir.), *Narratologie. Les frontières du récit*, Nice, Presses de l'université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, p. 41-62.
- DIOUF, Abdoulaye, *Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- FILAIRE, Marc-Jean, « Lucius vs Antinoüs ou la narration débordée par la poésie dans les *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, 27, 2006, p. 31-45.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995.
- GILL, Brian, « M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », dans Maria José Vazquez de Parga (dir.), *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1994, p. 185-196.
- GUSLEVIC, Caroline, *Études sur « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Ellipses, 1999.
- HÖRMANN, Pauline A. H., *La Biographie comme genre littéraire : « Mémoires d'Hadrien » de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- JULIEN, Anne-Yvonne, « *Mémoires d'Hadrien* Marguerite Yourcenar », dans *L'Écriture de soi : un thème, trois œuvres*, Paris, Belin, 1996, p. 5-78.
- KYLOUSEK, Petr, « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », *Études romanes de Brno*, 7, 1997, p. 7-19.
- LEVILLAIN, Henriette, « *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992.
- MURILLO CHINCHILLA, Veronica, « L'Hadrien de Yourcenar, un humanisme revisité », *Revista de lenguas modernas*, 19, 2013, p. 207-221.
- NESS, Béatrice, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages et Literatures, 1994.
- NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition*, Paris, Champion, 1998.
- NEVEU, Franck (dir.), « Linguistique du détachement », *Cahiers de praxématique*, 40, 2003.
- NEVEU, Franck, APOTHÉLOZ, Denis, COMBETTES, Bernard, *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009.

- NOAILLY, Michèle, « L'ajout après le point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 133-145.
- PAILLET, Anne-Marie et STOLZ, Claire (dir.), *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.
- PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, 2011.
- POIGNAULT, Rémy, « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1984, p. 295-321.
- , *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, II<sup>e</sup> partie, Bruxelles, Latomus, 1995.
- , « L'oratio togata dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 2000, p. 49-63.
- PRÉVOT, Anne-Marie, *Dire sans nommer. Analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PROUTEAU, Marie-Hélène, « Le sublime et la sublimation dans l'écriture de soi », dans *Analyses et réflexions sur Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien ». L'écriture de soi*, Paris, Ellipses, 1996, p. 103-107.
- STOLZ, Claire, « Ordre des mots et polyphonie : l'hyperbate chez Albert Cohen et Marguerite Duras », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 335-353.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981.
- TALEB-KHYAR, Mohammed, « Poétiques de l'Histoire : *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Revue romane*, 28/1, 1993, p. 111-121.

## RÉSUMÉS

### ROMAN D'ENEAS

Evelyne OPPERMANN-MARSAUX

Quelques propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* et l'émergence de l'écriture romanesque

Cet article cherche à montrer dans quelle mesure les propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* témoignent de l'émergence d'une écriture nouvelle, qui caractérisera par la suite le roman en vers. Les traces laissées par l'énonciation dans un texte littéraire peuvent *a priori* s'observer à deux niveaux : à l'intérieur de la narration et à travers les paroles les personnages enchâssées dans celle-ci. Le présent travail examine ainsi à la fois l'inscription du couple narrateur/narrataire dans la partie narrative, en particulier à partir de l'étude de la *deixis* et des modalités d'énoncé, et les différentes formes de discours rapporté mises en œuvre dans les vers 1 à 5671 du *Roman d'Eneas*. Il permet ainsi de mettre en évidence deux aspects par lesquels ce roman antique marque les débuts de l'écriture romanesque : la mise en scène du narrateur *je* dans son propre discours ainsi que la présence non négligeable de formes non marquées du discours rapporté (notamment du discours indirect libre), qui favorisent une certaine perméabilité des frontières énonciatives.

Pierre MANEN

Le *Roman d'Eneas* dans la version du ms A (BnF fr. 60) : un palimpseste linguistique

La version que propose le manuscrit A (BnF fr. 60) du *Roman d'Eneas* est caractérisée par un ensemble de traits dialectaux variés qui permettent de penser qu'elle a été produite dans le Nord-Ouest de la France : on y trouve en effet une majorité de traits picards ou, plus généralement de l'ouest mais, comme c'est souvent le cas, cette *scripta* picarde suppose que ces traits ne sont

ni majoritaires au regard des formes de l'ancien français standard ni même exclusifs de traits propres à d'autres aires dialectales, en particulier les dialectes de l'Est et du Nord-Est. Elle est aussi caractérisée par un ensemble d'usages propres au système graphique qui se met en place en moyen français qui, sans changer la langue du texte (en tout cas du point de vue de sa structure morphologique, syntaxique ou lexicale), le font passer dans l'ère du moyen français comme les traits picards le faisaient passer dans l'aire picarde. Mais dans la mesure où nombre des traits dialectaux du texte relèvent davantage d'un artifice graphique sans incidence sur la prononciation que d'un emprunt véritable à un système linguistique différent, on peut se demander si leur maintien ne procède pas, comme le développement des usages graphiques propres au moyen français, d'une esthétique générale du texte et de la langue.

## LA BOÉTIE

Alexandre TARRÊTE

La rhétorique de l'évidence dans le *Discours de la servitude volontaire*

Mis d'emblée en présence du scandale insoutenable de la servitude volontaire grâce aux ressources rhétoriques de l'*enargeia*, le lecteur du *Discours de la servitude volontaire* apprend ensuite à retrouver, dans les témoignages éclairants de l'Histoire, la lumière jamais éteinte de l'héroïsme et de la liberté. L'entreprise de libération proposée par La Boétie passe ainsi par une lente remontée vers l'Idée platonicienne de liberté, puis par une redescente vers le tableau de la servitude, que la notion désormais reconquise de liberté permet d'éclairer de manière intelligible.

Nora VIET

« Mettre la main aux plaies incurables ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le *Discours sur la servitude volontaire*

S'adressant à une humanité aliénée par des siècles de tyrannie, qui consent à son mal par habitude de servir, Étienne de La Boétie déploie une stratégie discursive qui repose tout entière sur une figure de pensée dominante : le paradoxe. Je propose de montrer comment se manifeste

ce choix rhétorique radical, à quelles apories il expose l'auteur, et quelles solutions rhétoriques élabore le texte pour relever un pari présenté comme perdu d'avance : libérer les esprits de l'erreur de la servitude.

## CORNEILLE

Nicholas DION

« D'un genre peut-être plus sublime » : la mise en forme des intentions dans *Cinna*

Au quatorzième chapitre de *La Poétique*, alors qu'il hiérarchise les quatre dénouements possibles selon que le personnage qui agit ou n'agit pas – entendre « commet un acte violent ou ne le fait pas » –, connaît ou non sa victime, Aristote affirme que les meilleures pièces sont celles « où celui qui a l'intention d'accomplir un acte irréparable en pleine ignorance reconnaît sa victime avant d'agir ». À l'inverse, si le personnage ayant « l'intention d'agir en pleine connaissance [...] ne va pas jusqu'à l'acte », il en résulte la plus mauvaise combinaison. Or, le cas qu'Aristote écarte, celui-là même qu'il considère comme le pire dénouement tragique, Corneille choisit, dans *Cinna*, de le mettre en scène deux fois plutôt qu'une. La mise en forme des réactions des personnages, au premier desquelles il faut placer la « joie » que goûte Émilie au quatrième acte, est tributaire de ce choix poétique : entre sa décision de ne pas survivre à son amant et son ultime conversion, Émilie accepte deux fois de ne pas agir. Sous cet angle, la rhétorique mise en œuvre par Cinna afin de convaincre son « aimable inhumaine » n'en apparaît que plus significative : dès la deuxième scène du troisième acte, le héros ne souhaite plus agir. Au final, c'est également l'éclat de la clémence d'Auguste, les termes avec lesquels elle est comprise, qu'une telle lecture permet d'éclairer.

Jean de GUARDIA

*Cinna* et le genre délibératif

Il s'agira de montrer la manière dont Corneille réinvestit les schémas de la rhétorique du conseil politique (la rhétorique délibérative au sens strict) dans les monologues de dilemme et d'hésitation. Par cette

transformation du délibératif, Corneille élimine tous ses défauts proprement théâtraux et notamment son statisme, dénoncé par les théoriciens du temps, tout en conservant son intérêt dramaturgique majeur : celui d'être une parole qui engendre le drame.

## MARIVAUX

Fabienne BOISSIÉRAS

L'implication passive dans *La Vie de Marianne* de Marivaux

260

Irréductibles à des procédures intellectuelles, les sentiments dans *La Vie de Marianne* jouent cependant un rôle considérable dans ce que Ricœur nomme le « décider ». C'est à partir du dosage d'agentivité et de résultativité opéré dans les procès que l'on peut évaluer la part d'implication du sujet. Chez Marivaux, les choses sont des plus « compliquées », car aux décisions volontaires se superposent des intentions clandestines, des actions déclenchées et subies qui semblent échapper à toute intervention possible. C'est à partir de réglages en langue toujours subtils chez Marivaux – et non seulement dans la sphère du verbe – que nous pouvons être renseignés un peu mieux sur l'exercice d'une volonté.

Lise CHARLES

Marianne dramaturge : la scène dialoguée dans *La Vie de Marianne*

De nombreuses séquences de *La Vie de Marianne* se présentent comme des « scènes », qui nous font retrouver Marivaux dramaturge et semblent facilement transposables au théâtre. Cette ressemblance entre roman et théâtre est particulièrement frappante aux moments de discours direct : la voix narrative disparaît alors complètement, laissant la parole aux personnages et montrant l'action sans la raconter. Mais le discours romanesque a ses spécificités et ses ressources propres. L'article s'intéresse notamment aux indices de l'approximation dans le discours direct (ainsi, un même échange de répliques peut être présenté comme itératif grâce à des verbes d'attribution à l'imparfait, ce qui lui permet un enchaînement

souple avec le récit qui précède, avant de devenir clairement singulatif), mais également à la démarcation souvent brouillée entre les répliques des personnages (position des verbes d'attribution, problèmes de ponctuation) ou entre les répliques des personnages et les réflexions de la narratrice. De ces analyses grammaticales et stylistiques, on essaie de tirer des hypothèses générales sur la voix narrative : Marianne feint de « représenter » les choses comme elles se sont passées, mais entretient dans le même temps un flou qui laisse deviner que l'histoire qu'elle raconte n'est qu'un récit inventé à plaisir.

## BAUDELAIRE

Pauline BRULEY

Figures d'amplification dans les *Petits poèmes en prose* :  
l'esthétique du « thyrsa » à l'œuvre ?

Deux figures d'amplification rhétorique sont particulièrement à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris*, où elles semblent remplir un rôle structurant, particulièrement hors du cadre métrique. L'expolition d'une part, réexpose une idée pour la rendre plus saillante ; la paraphrase d'autre part, développe différents aspects d'une idée. Les deux trouvent une réalisation allégorique et stylistique dans « Le thyrsa ». Ces amplifications du même, répétitions et variations autour du signifié poétique, permettent de construire un modèle où se déploient les symétries et le mouvement, la ligne, et la courbe, afin que s'y glissent l'hésitation ou la discordance, voire le heurt.

Stéphanie THONNERIEUX

Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? Dialogue, dialogisme et point de vue

Il s'agit de proposer une étude énonciative du *Spleen de Paris*. Si ce recueil pose de façon aussi singulière la délicate question de l'énonciation en poésie, c'est parce qu'elle se manifeste très souvent sous la forme d'une véritable parole. Nombreux sont les poèmes en prose qui se présentent en effet comme des monologues ou des dialogues, ou bien la parole s'y

manifeste sous la forme d'échanges insérés en discours direct mais aussi sous d'autres formes de discours rapportés et d'effets de voix. L'existence de plusieurs plans d'énonciation, leur hiérarchie, leur ordre et leurs proportions dans les poèmes impliquent souvent une multiplication des sujets et la représentation de plusieurs points de vue dont on cerne parfois mal la source d'énonciation. L'emploi de la PI en situation de discours direct peut notamment poser un problème d'interprétation. Les phénomènes énonciatifs de dialogue et de dialogisme, au cœur du *Spleen de Paris*, n'ont pas été beaucoup étudiés d'un point de vue linguistique. Ils permettent pourtant d'envisager plus précisément la question du point de vue et de la responsabilité de certains énoncés : non seulement le sujet s'y manifeste parfois de façon implicite, mais son expression tend aussi à rendre confuse la distinction entre les figures de l'énonciateur produites par l'œuvre, celles des locuteurs mis en scène et celle de l'auteur lui-même tel qu'on se le représente. Une approche énonciative peut ainsi donner un autre éclairage sur le fonctionnement sémantique et pragmatique de certains poèmes du *Spleen de Paris*. Plus largement, avec ce recueil, c'est un lyrisme critique qui investit le champ du poème en prose.

## YOURCENAR

Frédéric MARTIN-ACHARD

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien*

Dans *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar cherche à dresser le « portrait d'une voix », celle d'un empereur romain philhellène, en donnant à sa langue un rythme, un ton, hérité du grec et du latin, en l'infléchissant pour lui conférer une « authenticité tonale ». Pour qualifier ce ton, Yourcenar forge le concept d'« *oratio togata* », style « togé », qui ne repose pas sur l'imitation de modèles anciens mais consiste en la création d'un « effet d'Antiquité ». Mon hypothèse est que l'hyperbate, dont la dualité est constitutive, inscrit cette tension entre Antiquité et Modernité dans le style des *Mémoires d'Hadrien* et représente la figure clef pour décrire l'*oratio togata*. En tant que figure d'inversion et de



déplacement – sa définition antique –, elle bouleverse l'ordre des mots dans la phrase et rappelle des langues dans lesquelles les désinences casuelles sont déterminantes. En tant que figure d'ajout – son acception moderne –, elle a trois fonctions principales dans le roman : contribuer à l'universalisation de l'expérience personnelle ; souligner la méditation sur le temps ; et générer une tonalité pathétique. Au final, nous verrons, à la lumière de l'hyperbate, que le style des *Mémoires d'Hadrien* est plus proche de la prose des moralistes classiques que de celles des modèles antiques ou de la langue littéraire du milieu du xx<sup>e</sup> siècle.

Franck NEVEU

Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe oratoire dans *Mémoires d'Hadrien*

La parole (la voix, le ton, le rythme, la cadence) occupe une position centrale dans les modes d'organisation textuelle qui caractérisent *Mémoires d'Hadrien* à différents paliers linguistiques. Marguerite Yourcenar a elle-même évoqué le recours au « genre togé » (*oratio togata*) pour faire « parler » Hadrien (« style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni » (*Le Temps, ce grand sculpteur*). L'*oratio togata* est une forme, très monologique et scripturale, de la *dignitas* antique, telle qu'elle peut apparaître dans la doctrine stoïcienne, et elle permet à Marguerite Yourcenar, par le biais de la fiction épistolaire, de mettre en scène une adresse de parole destinée non à un destinataire proprement dit, mais à un interlocuteur idéal, à *l'homme en soi*, « qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque ». Au niveau structural de phrase, cette centralité de la parole peut se mesurer à la syntaxe *oratoire* qui caractérise le discours d'Hadrien. Deux traits, que l'on pourrait tenir pour des formes figurales, marquent cette syntaxe : la discontinuité et le déploiement. Détachement frontal, détachement caudal, usage récurrent de la clausule et des parallélismes, structure périodique de l'énoncé, asyndète, diversité des ouvertures phrastiques, ruptures thématiques, oppositions des cadences, notamment, concourent à définir et à représenter l'éthos discursif d'Hadrien, *varius, multiplex, multiformis*.



## TABLE DES MATIÈRES

Le style entre grammaire et rhétorique	
Joëlle Gardes Tamine .....	7

### *Roman d'Eneas*

Quelques propriétés énonciatives du <i>Roman d'Eneas</i> et l'émergence de l'écriture romanesque	
Evelyne Oppermann-Marsaux.....	13
Le <i>Roman d'Eneas</i> dans la version du ms A (BnF fr. 60) : Un palimpseste linguistique	
Pierre Manen.....	29

### La Boétie

La rhétorique de l'évidence dans le <i>Discours de la servitude volontaire</i>	
Alexandre Tarrête.....	53
« Mettre la main aux plaies incurables ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le <i>Discours de la servitude volontaire</i>	
Nora Viet.....	73

### Corneille

« D'un genre peut-être plus sublime » : la mise en forme des intentions dans <i>Cinna</i>	
Nicholas Dion.....	93
<i>Cinna</i> et le genre délibératif	
Jean de Guardia.....	109

## Marivaux

L'implication passive dans <i>La Vie de Marianne</i> de Marivaux Fabienne Boissières .....	131
Marianne dramaturge : La scène dialoguée dans <i>La Vie de Marianne</i> Lise Charles .....	151

## Baudelaire

Figures d'amplification dans les <i>Petits poèmes en prose</i> : l'esthétique du « thyrses » à l'œuvre ? 266 Pauline Bruley .....	173
Qui parle dans <i>Le Spleen de Paris</i> ? Dialogue, dialogisme et point de vue Stéphanie Thonnerieux.....	191

## Yourcenar

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> Frédéric Martin-Achard .....	211
Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe oratoire dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> Franck Neveu .....	227
Bibliographie.....	243
Résumés .....	257
Table des matières .....	265