

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



Marie de France

Marot

Scarron

Marivaux

Balzac

Beauvoir

*Marie de France, Marot, Scarron,
Marivaux, Balzac, Beauvoir*

**MARIE DE FRANCE,
LAIS**

Anne Paupert

« E jeo l'ai trové en escrit » : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France

Yannick Mosset

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

Agnès Rees

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

Jérémié Bichuë

Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine*

**PAUL SCARRON,
LE ROMAN COMIQUE**

Élodie Bénard

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : la mise en intrigue dans *Le Roman comique*

**MARIVAUX, LA DOUBLE
INCONSTANCE & LA DISPUTE**

Alice Dumas

La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute*

Julien Rault

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*

Virginie Yvernault

Marivaux ou les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*

**HONORÉ DE BALZAC,
LE COUSIN PONS**

Laélia Véron

Les images dans *Le Cousin Pons*, du drame humain à la comédie animale

Alice De Georges

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac

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

Isabelle Serça

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*

ISBN 979-10-231-0627-5



9 791023 106275 15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

Marie de France, Marot,
Scarron, Marivaux,
Balzac, Beauvoir

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

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

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0627-5

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

I Mosset – 979-10-231-2108-7

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

III Bénard – 979-10-231-2111-7

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

V De Georges – 979-10-231-2116-2

VI Serça – 979-10-231-2117-9

Composition : 3dzs/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Marivaux
La Double Inconstance
& *La Dispute*

MARIVAUX OU LES ILLUSIONS DE LA RAISON :
LES PRÉSENTATIFS ET LA DRAMATURGIE
DE L'APPRENTISSAGE
DANS *LA DISPUTE* ET *LA DOUBLE INCONSTANCE*

Virginie Yvernault

Voilà l'homme; vous me reconnaissez
à ce trait sans doute, et je souhaite que
vous m'y reconnaissiez toujours.
Marivaux, *La Voiture embourbée*, 1714¹

147

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18 • SUP • 2018

Dès qu'elles se rencontrent, Adine et Églé se querellent, chacune voulant persuader l'autre qu'elle est la plus belle. Irritée par la présomption d'Églé, Adine suggère malignement à cette dernière de demander à d'autres qu'à son amant s'ils font grand cas de sa prétendue beauté :

ADINE, *en riant*. – Un miroir! Vous avez aussi un miroir! Eh! à quoi vous sert-il? À vous regarder? ah! ah! ah!

ÉGLÉ. – Ah! ah! ah!... n'ai-je pas deviné qu'elle me déplairait?

ADINE, *en riant*. – Tenez, en voilà un meilleur; venez apprendre à vous connaître et à vous taire. *Carise paraît dans l'éloignement*².

À l'instar d'Adine et d'Églé, toutes deux charmées par leur reflet, les jeunes amoureux des pièces de Marivaux se regardent, se scrutent, s'observent mutuellement et, une fois qu'ils ont appris à se connaître tout à fait, se taisent. Alors le rideau tombe, la pièce est finie. Mais tant qu'ils font ce douloureux apprentissage de la vie et de l'amour, ils n'en finissent pas de parler. Dans la dramaturgie marivaudienne, la parole est indissolublement liée à la connaissance et, si elle tient lieu

1 Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 319.

2 Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. Sylvie Derveaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009, p. 24.

d'action³, c'est d'abord parce qu'elle se révèle être un apprentissage remarquable, jamais totalement inoffensif pour les protagonistes, toujours divertissant pour les spectateurs. Les échanges marivaudiens présentent la particularité de produire du savoir, à tel point que l'enjeu dramatique des pièces concerne moins sans doute l'accomplissement d'une action, au sens classique et traditionnel du terme, que le déroulement d'un apprentissage dont aucune des étapes n'est oubliée. Stylistiquement, l'importance d'une telle initiation est perceptible dans l'usage des présentatifs *c'est, il y a, voici* et *voilà* qui, bien souvent, viennent souligner les piétinements, les velléités, en somme les contorsions morales et sentimentales des protagonistes.

148

Les structures à présentatifs entrent dans la formation de phrases atypiques, qui ne peuvent être subsumées sous le modèle canonique. Parce qu'elles constituent souvent des assertions impersonnelles et non modales⁴, elles servent volontiers à formuler ces maximes et ces pensées spirituelles qui circulent avec bonheur dans les salons des Lumières. Aussi n'est-ce pas un hasard si l'on les retrouve à profusion sous la plume de Marivaux. Assurément, les personnages marivaudiens ne manquent pas d'esprit : chacun est sommé d'avoir de l'à-propos. Les maîtres comme les valets, quoiqu'à des degrés différents, ne sont pas avares de traits brillants, de formules galantes, parfois triviales, toujours originales, qui s'enchaînent à un rythme très rapide, pour le plus grand malheur des acteurs débutants, et qui ont valu à Marivaux la réputation d'auteur bizarre et singulier⁵. Or c'est à dessein que Marivaux a donné à ses pièces le ton de la conversation ordinaire. Il s'en explique dans la préface des

3 Voir les analyses très fines de Frédéric Deloffre dans l'ouvrage qu'il consacre à Marivaux : *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage* [1955], 2^e éd. Paris, Armand Colin, 1971. Deloffre y explique notamment que l'étude du marivaudage nécessite de « prendre conscience du rôle du langage » et d'« en faire la matière même de l'action dramatique » (p. 133).

4 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 7^e éd., Paris, PUF, 2018, p. 757.

5 Voir les propos, maintes fois cités, du critique La Harpe dans son *Lycée* : « Marivaux se fit un style si particulier qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom : on l'appela marivaudage : c'est le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions populaires » (cités par F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle, op. cit.*, p. 6-7).

Serments indiscrets, après s'être défendu d'avoir voulu écrire une simple variante de sa *Surprise de l'amour* :

[...] ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre : ce ton-là a plu extrêmement et plaît encore dans les autres pièces, comme singulier, je crois, mais mon dessein était qu'il plût comme naturel [...]. Il est vrai que j'ai tâché de saisir le langage des conversations, et la tournure des idées familières et variées qui y viennent⁶.

Les structures à présentatifs sont « fréquemment employées à l'oral » puisqu'elles servent à désigner un référent dans la situation d'énonciation⁷. Aussi Marivaux les utilise-t-il sans modération, aux côtés d'autres phrases atypiques, comme le rappelle Frédéric Deloffre :

Pour obtenir le naturel du langage parlé, le problème essentiel est celui de la phrase. Marivaux l'a résolu de façon remarquable. Simplicité des constructions, brièveté des membres à prononcer d'une seule émission de voix, prédominance de la cadence majeure et du rythme concordant, autant d'éléments, et ce ne sont pas les seuls, qui assurent à sa prose la structure et le rythme du langage oral⁸.

Toutefois, les phrases à présentatifs ne visent pas seulement à imiter la langue parlée, elles donnent au propos un caractère d'autorité riche de significations dans *La Double Inconstance*, et peut-être plus encore dans *La Dispute*, où les personnages sont naturellement tentés de décrire un monde qu'ils appréhendent pour la première fois. De plus,

6 Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 663. Comme l'a très justement souligné Sophie Marchand, « l'inversion des valeurs est totale : ce que la critique taxe d'artifice est précisément ce qui, pour Marivaux, constitue la nature » (Sophie Marchand, Fabienne Boissieras, *Marivaux : « Le Jeu de l'amour et du hasard », « La Surprise de l'amour », « La Seconde Surprise de l'amour »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2009, p. 23). On notera également que, pour énoncer ce principe esthétique, Marivaux a justement recours au présentatif *c'est* et à sa répétition, procédé caractéristique de l'oralité. À propos de « l'imitation de la phrase parlée » chez Marivaux, voir F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 427-442.

7 Voir M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 757.

8 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 427.

il arrive fréquemment qu'un présentatif vienne souligner la cohérence d'un propos qui n'a pourtant rien d'évident, en particulier lorsque l'expérience le dément âprement, comme un oripeau qui servirait aux personnages à masquer leur mauvaise foi ou à camoufler leurs intentions véritables. Aussi n'est-il guère surprenant que l'ironie s'y niche, avec d'autant plus de facilité qu'elle profite de la double destination que le langage théâtral confère à chaque énoncé.

150

En d'autres termes, dans *La Double Inconstance* comme dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur, se trompant lui-même ou trompant les autres, souhaite donner à son discours l'apparence d'un raisonnement clair et rigoureux émanant du bon sens, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique (n'oublions pas la signification du terme *dispute*⁹) et mène à l'étude des rapports complexes, parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer, à expliquer et à comprendre, souvent à leurs dépens.

L'analyse des formes, des valeurs et des fonctions des présentatifs permettra d'aborder à partir d'exemples choisis et sous un angle précis l'idiosyncrasie de ce style « entortillé et précieux¹⁰ » qui est passé à la postérité sous le nom de *marivaudage*, mais aussi la manière originale dont Marivaux s'inscrit dans les débats de son temps en accordant à l'apprentissage et à la formation des individus une place prépondérante dans son théâtre. Après un bref tour d'horizon des diverses formes grammaticales des présentatifs et de leurs valeurs de base (présenter,

9 Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 en donne la définition suivante : « Débat, contestation. [...] Il se dit aussi des actions publiques qui se font dans les Ecoles pour agiter des questions ». Le terme attire d'emblée l'attention sur le fonctionnement rhétorique de la parole et ses vertus pédagogiques : le débat permet de mettre au jour un savoir.

10 Pour reprendre les mots d'un critique du XVIII^e siècle, Charles Palissot, dans *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771, t. 2, p. 151.

nommer, identifier, décrire) qui, dans *La Dispute* notamment, sont étroitement liées aux enjeux dramatiques, seront envisagées les fonctions argumentatives des présentatifs, lesquels fonctionnent souvent comme des alibis du bon sens.

DÉCRIRE LE MONDE

Les structures à présentatifs sont de deux sortes, les unes suivies par un groupe nominal ou un pronom¹¹ :

MESROU. – [...] cet objet s'appelle un homme, c'est Azor, nous le connaissons¹².

les autres, par une subordonnée complétive :

ARLEQUIN. – C'est que mon amitié est aussi loin que la vôtre; elle est partie, voilà que je vous aime¹³ [...].

Ici, le présentatif *c'est* se construit avec une proposition complétive dans une double visée emphatique et explicative : au fond, il s'agit moins pour Arlequin d'expliquer son amour que de *montrer* qu'il tente de l'expliquer. En outre, la redondance qu'induit ce tour participe du caractère oral des dialogues marivaudiens, qui choquait nombre de spectateurs du XVIII^e siècle, davantage habitués à la déclamation hiératique de longues tirades¹⁴. La tournure est pourtant fréquente sous la plume de Marivaux, comme l'attestent ces autres exemples :

CARISE, à Mesrin. – N'avancez pas.

MESRIN. – Pourquoi ?

CARISE. – C'est que je vous le défends [...] ¹⁵.

11 Afin de faire ressortir toute sa spécificité, la grammaire Denis-Sancier nomme le complément du présentatif « régime » (Delphine Denis et Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994, p. 450).

12 *La Dispute*, sc. 5, éd. cit., p. 15.

13 *La Double Inconstance*, III, 6, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 95.

14 Vaugelas soulignait déjà le caractère redondant et superflu d'un tour similaire dans ses *Remarques sur la langue française* (à Paris, chez Louis Billaine, 1762, p. 366).

15 *La Dispute*, sc. 16, éd. cit., p. 37.

ÉGLÉ. – Eh ! laissez-moi faire ; je ne vous en aimerais que mieux, si je puis le ravoïr ; c'est seulement que je ne veux rien perdre¹⁶.

ARLEQUIN. – Et en vertu de quoi étiez-vous surprise ?

LISSETTE. – C'est qu'elle refuse un Prince aimable¹⁷.

Dans une perspective de mise en relief, les présentatifs sont aussi associés aux outils relatifs *qui* et *que* pour former des phrases emphatiques par extraction de l'un des constituants. *C'est* permet d'extraire indifféremment un sujet ou un complément, tandis que *voici* et *voilà* sont utilisés seulement pour extraire le sujet, que celui-ci soit nominal ou pronominal, comme dans les deux exemples suivants :

152

FLAMINIA. – Retirons-nous, voici Arlequin qui vient¹⁸.

TRIVELIN. – [...] parbleu, je ne vous trompe pas, la voilà qui entre¹⁹.

Comme ces deux occurrences en témoignent, *voici* et *voilà* servent généralement à annoncer l'arrivée d'un personnage de théâtre, ce qui, suivant les principes hérités de la dramaturgie classique, induit un changement de scène²⁰. Cette fonction introductive n'a rien d'étonnant compte tenu de la valeur déictique que peuvent prendre les présentatifs, *voici* se référant à un objet proche, *voilà* à une entité plus lointaine.

Au théâtre cependant, les présentatifs revêtent une importance particulière en ce qu'ils contribuent à faire exister un lieu ou un objet qui n'apparaît pas nécessairement sur la scène ou que le décor n'est pas en mesure de figurer. Qu'ils *présentent* un élément visible par le spectateur ou qu'ils *représentent* un lieu ou objet auquel celui-ci n'a pas directement accès, ils donnent à *voir* en orientant et en dirigeant le regard, à la façon d'un objectif zoom. Au début de *La Dispute*, le Prince désigne ainsi à

16 *Ibid.*, sc. 18, p. 40.

17 *La Double Inconstance*, I, 5, éd. cit., p. 41.

18 *Ibid.*, I, 6, p. 45.

19 *Ibid.*, I, 7, p. 47.

20 Sur la liaison des scènes, la justification des entrées et des sorties des personnages, voir Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001, p. 279.

Hermiane la galerie qui va leur permettre d'observer les jeunes gens « sauvages » sans être vus :

LE PRINCE. – [...] voici une galerie qui règne tout le long de l'édifice, et d'où nous pourrons les voir et les écouter, de quelcôté qu'ils sortent de chez eux²¹.

Voici est employé ici comme un déictique : l'opération qu'il réalise peut être décrite comme une opération de monstration ou de « pointage²² ». Mais il va sans dire que, suivant les choix des divers metteurs en scène, la galerie sera ou non matérialisée par le décor et le groupe des « personnages spectateurs » sera ou non présent sur scène tout au long de la pièce. Ajoutons qu'il n'est pas rare que Marivaux tire des effets comiques de l'emploi des présentatifs, lorsque ceux-ci désignent un référent que le spectateur a justement sous les yeux. Ainsi, lorsqu'Adine décrit sa rivale, Églé, sa mauvaise foi éclate dans le portrait qu'elle en fait au moyen d'une longue phrase énumérative, rythmée par les présentatifs *voici* et *c'est* :

ADINE. – Oui, c'est une Églé. Voici à présent comment elle est faite : c'est un visage fâché, renfrogné, qui n'est pas noir comme celui de Carise, qui n'est pas blanc comme le mien non plus ; c'est une couleur qu'on ne peut pas bien dire²³.

Le comique naît ici du décalage entre cette description peu flatteuse et la réalité du visage de la comédienne, que l'on devine agréable, ou du moins maquillé et arrangé en ce sens.

Outre cette dimension spatiale, de loin la plus évidente²⁴, les présentatifs peuvent aussi servir à une présentation temporelle. Au début

²¹ *La Dispute*, sc. 2, éd. cit., p. 10.

²² Gilles Col, Charlotte Danino et Julien Rault mettent en évidence l'idée de pointage que suppose la valeur déictique et aspectuelle du présentatif *voilà* (« Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », *Revue de sémantique et pragmatique*, 37, 2015, p. 37-59, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01224945>, consulté le 14 septembre 2018).

²³ *La Dispute*, sc. 12, éd. cit., p. 28.

²⁴ Voir, notamment, G. Col, C. Danino et J. Rault, « Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », art. cit.

de *La Dispute*, l'annonce de la dispute elle-même est retardée dans le récit du Prince par le recours à deux présentatifs, *voici*²⁵ qui pointe vers le cotexte de droite immédiat (« le fait »), puis *ilya* :

LE PRINCE. – Voici le fait : il y a dix-huit ou dix-neuf ans que la dispute d'aujourd'hui s'éleva à la cour de mon père [...].

154

Ces fonctions de désignation, parmi les plus évidentes, rappellent au surplus l'origine verbale des présentatifs, *voici* et *voilà* ayant été formés à partir de l'impératif présent du verbe *voir*²⁶. Les grammairiens considèrent, pour les uns, que les présentatifs, étant impossibles à conjuguer, ne sauraient être rangés parmi les verbes²⁷, et pour les autres, que les présentatifs constituent « une sorte de verbe [...] impersonnel, unimodal (indicatif) et unitemporal (présent)²⁸ ». Cette dernière définition explique que les présentatifs *voici* et *voilà* contribuent pour une large part à la dynamique des échanges, attendu que leur rôle n'est pas si éloigné de celui des « appuis du discours²⁹ », aussi appelés « particules énonciatives³⁰ », que possède la langue parlée, ces mots-outils « à peu près dépourvus de sens objectif³¹ » qui ponctuent le discours des personnages de théâtre, tels que

25 Rappelons qu'en toute rigueur, il convient de distinguer les emplois de *voilà* et de *voici*, le premier « renvoie traditionnellement à ce qui précède, tandis que *voici* annonce ce qui suit » (M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 454). Marivaux ne respecte pas cet usage : voir par exemple *La Double Inconstance*, I, 7, éd. cit., p. 47 : « Voilà de la compagnie qui vous vient ».

26 Voir, entre autres, D. Denis et A. Sancier-Château, *Grammaire du français*, op. cit., p. 449.

27 C'est l'avis de Maurice Grevisse : *Le Bon Usage*, 13^e éd. revue par A. Goosse, Paris, Duculot, 2004.

28 Gérard Moignet, « Le verbe voici-voilà », *Travaux de linguistique et de littérature*, VII, 1969, p. 189-202, cité par Sophie Hache, « “Voici qui est plaisant” : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89. Sophie Hache propose une mise au point très claire et très efficace de ces questions, que l'on pourra lire avec profit.

29 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 428.

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

31 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 428.

« tiens »³², « entendez-vous », « croyez-vous » et « voyez-vous »³³. D'un point de vue pragmatique, l'on peut dire que le présentatif *voilà* a un fonctionnement assez proche de ces syntagmes qui font office de chevilles conversationnelles. À ce titre, il est bien plus fréquent que *voici* : soixante-dix-neuf occurrences de *voilà* dans *La Double Inconstance*, et seulement six de *voici* ; dix-neuf occurrences de *voilà* dans *La Dispute*, huit de *voici*.

SILVIA. – [...] une beauté libre qui ne se gêne point, qui est sans façon : cela plaît davantage que non pas une honteuse comme moi, qui n'ose pas regarder les gens, et qui est confuse qu'on la trouve belle.

FLAMINIA. – Eh voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime³⁴.

FLAMINIA. – Il n'y avait pas jusqu'aux hommes qui ne vous trouvaient pas trop jolie ; j'étais dans une colère...

SILVIA. – Pardi, voilà de vilains hommes, de trahir comme cela leur pensée pour plaire à ces sottes-là³⁵!

Dans ces occurrences, le présentatif *voilà*, associé à une interjection, fait résolument avancer le dialogue, car il permet à l'interlocuteur d'introduire son propos tout en rebondissant sur la réplique précédente, qu'il résume ou conclut à sa façon. Il permet de surcroît d'articuler les énoncés, d'accélérer les échanges, mais aussi de faciliter la mémorisation du texte par les comédiens. En un mot, il sert moins à structurer le contenu informationnel qu'à structurer le dialogue en soulignant les moments-clés. Sa valeur prédicative tend à s'estomper, sans pour autant disparaître, au profit d'une valeur de « balisage »³⁶.

32 Voir, par exemple, *La Double Inconstance*, I, 3, éd. cit., p. 31 et 33 : « Tiens, vois à ton aise » ; « tiens, c'est tout comme un homme qui n'aurait jamais bu que de belle eau bien claire » ; et II, 1, p. 54 : « Tenez, si j'avais eu à changer Arlequin contre un autre, ç'aurait été contre un officier du palais ».

33 Voir aussi *ibid.*, I, 2, p. 29 : « [...] refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, ce n'est point là une femme, voyez-vous ».

34 *Ibid.*, II, 1, p. 55.

35 *Ibid.*, p. 56.

36 Mise en évidence par Gilles Col, Charlotte Danino et Julien Rault (« Éléments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », art. cit.).

Quant aux présentatifs *il y a* et *c'est*, ils sont plus proches de leur origine verbale puisqu'ils connaissent des variations en temps, et même en nombre, s'agissant du présentatif *c'est*. D'emploi plus restreint dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*, *il y a* sert à « poser l'existence de l'élément qu'il introduit, de l'actualiser, c'est-à-dire de l'ancrer dans le monde³⁷ ». Ainsi, Églé, découvrant après Narcisse son reflet dans l'eau d'un ruisseau, est troublée par l'existence de cette chose inhabituelle et inquiétante :

ÉGLÉ, *regardant*. – Ah! Carise, approchez, venez voir; il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau³⁸.

156

Le sémantisme d'*il y a* rejoint pour partie celui du présentatif *c'est*, utilisé dans des opérations d'identification. Aussi sont-ils surreprésentés dans une pièce au demeurant très courte comme *La Dispute* (quatre-vingt-treize occurrences de *c'est*; trois de *ce sont*) dont l'enjeu principal, pour les protagonistes, consiste à prendre possession du monde qui s'offre à eux. Afin de s'approprier ce nouvel environnement, les personnages n'ont de cesse de nommer et de décrire tout ce qui se présente à leur vue. En somme, la *pulsion nominative*, ou *dénomminative* qui anime les Églé, Azor, Adine et Mesrin et rythme leurs premiers échanges, procède d'une pulsion scopique. Voir, nommer, décrire le monde sont autant d'ambitions qui justifient un usage profus des présentatifs.

À l'instar de Carise et Mesrou, les spectateurs se trouvent être les témoins d'étranges émerveillements :

CARISE. – Venez, Églé, suivez-moi; voici de nouvelles terres que vous n'avez jamais vues, et que vous pouvez parcourir en sûreté.

ÉGLÉ. – Que vois-je? quelle quantité de nouveaux mondes!

CARISE. – C'est toujours le même, mais vous n'en connaissez pas toute l'étendue³⁹.

Ils distinguent une valeur prédicative (structuration du contenu informationnel) d'une simple valeur de balisage (structuration du discours).

37 D. Denis, A. Sancier-Château, *Grammaire du français*, op. cit., p. 452.

38 *La Dispute*, sc. 3, éd. cit., p. 11.

39 *Ibid.*

ÉGLÉ. – C'est Azor? le joli nom! le cher Azor! le cher homme! il va venir⁴⁰.

ÉGLÉ. – Quoi! c'est là moi, c'est mon visage⁴¹?

ÉGLÉ. – Ah! la voilà [la personne d'Azor], c'est vous; qu'elle est bien faite⁴²!

L'enthousiasme avec lequel Églé découvre son visage, puis celui d'Azor, prête évidemment à rire, l'emploi du présentatif traduisant l'excès de narcissisme du personnage, un défaut qu'Églé n'est pas la seule à partager et dont Hermiane s'offusque avec colère à la fin de la pièce. L'on voit aussi comment l'expressivité des présentatifs, renforcée par les modalités interrogative et exclamative, suit le langage des corps et accompagne le rapprochement physique des personnages, mais aussi les minauderies qui, sans doute, agrémentent cette auto-célébration narcissique qui préside à la parade amoureuse. Si attendrissants que soient ces mouvements du cœur, il faut en effet garder à l'esprit que les possibilités de mise à distance ne sont jamais très lointaines, quand elles ne sont pas tout simplement actualisées par les jeux de scène. Les procédés d'emphase conservent un horizon indéniablement comique, comme le montre aussi l'usage rhétorique des présentatifs.

LES ALIBIS DU BON SENS, OU LA DÉROUTE DE LA RAISON

Tandis que le présentatif *voilà* est quasiment absent de ces moments privilégiés où les couples se recomposent et où les masques tombent⁴³, il apparaît de manière récurrente dans les scènes de débat ou scènes agonistiques, lorsqu'un personnage s'oppose à un autre, frontalement

⁴⁰ *Ibid.*, sc. 5, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*, sc. 3, p. 11.

⁴² *Ibid.*, sc. 4, p. 13.

⁴³ Voir, par exemple, les scènes 16, 17 et 18 de *La Dispute*, au cours desquelles les personnages admettent leur inconstance.

ou insidieusement, à moins qu'il ne se débatte contre ses propres inclinations. Le présentatif prend alors une forte valeur polémique.

La Double Inconstance s'ouvre ainsi sur une dispute entre Silvia et Trivelin, porte-parole maladroit du Prince. À deux reprises, Silvia a recours à une interro-négative, prenant à témoin le spectateur et alléguant ses raisons les plus fortes :

SILVIA, *plus en colère*. – Eh bien ne voilà-t-il pas encore un cependant⁴⁴ ?

SILVIA. – [...] On m'ôte mon amant et on me rend des femmes à la place ; ne voilà-t-il pas un beau dédommagement⁴⁵ ?

158

La confrontation entre Arlequin et Lisette, à la scène 5 de l'acte I de *La Double Inconstance*, est tout aussi vive, chacun se trouvant mécontent de l'autre :

ARLEQUIN, *se retirant au coin du théâtre*. – Je gage que voilà une éveillée qui vient pour m'affriander d'elle, néant. [...]

LISETTE, *à part*. – Voilà un vilain petit homme, je lui fais des compliments, et il me querelle⁴⁶.

Dans ces deux répliques, construites en symétrie, le présentatif *voilà* met en relief le jugement dépréciatif que l'énonciateur porte sur son interlocuteur et qu'il confie au seul spectateur, en aparté. De la même manière, il rend saillantes des questions thématiques chères à Marivaux, telle l'opposition entre la nature et l'artifice, la coquette Lisette n'ayant pas, aux yeux d'Arlequin, autant de grâces que la naïve Silvia.

Une querelle entre Flaminia et Silvia, à l'acte III de *La Double Inconstance*, illustre d'une manière tout aussi franche les qualités expressives et démonstratives du présentatif *voilà*, mais aussi ses qualités polémiques. Alors que Silvia confesse ne plus aimer Arlequin comme elle le devrait, Flaminia, désireuse de piquer son orgueil, sous-entend qu'il en est de même pour Arlequin. Aussitôt, Silvia réagit avec humeur,

⁴⁴ *La Double Inconstance*, I, 1, éd. cit., p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 40-41.

adressant des mots durs à celle qui se fait passer pour une confidente désintéressée. Mis en relief par l'emploi du présentatif, son emportement indique assez au spectateur l'avancement de son amour pour le Prince :

SILVIA, *vivement*. – Qu'appellez-vous à peu près ? il faut le penser tout à fait comme moi, parce que cela est ; voilà de mes gens qui disent tantôt oui, tantôt non.

FLAMINIA. – Sur quoi vous emportez-vous donc⁴⁷ ?

Dans cette pièce où tout est affaire de manipulation, les structures à présentatifs permettent aussi de souligner les intentions secrètes, voire la duplicité des personnages. Des oreilles averties ne se laissent pas aisément tromper par l'émotion qui étiret Flaminia lorsqu'elle s'apitoie sur le sort des deux amants séparés :

SILVIA. – Quand il me donnait toute la boutique d'un mercier, cela ne me ferait pas tant de plaisir qu'un petit peloton qu'Arlequin m'a donné.

FLAMINIA. – Je n'en doute pas ; voilà ce que c'est que l'amour ; j'ai aimé de même et me reconnais au petit peloton⁴⁸.

Dans une formule concise et ramassée, le présentatif *voilà* ressaisit la métaphore concrétisante du « petit peloton » pour en faire l'emblème d'un amour vrai et simple. Mais Flaminia n'attire l'attention sur cette définition de l'amour que pour mieux la frapper d'ironie : si, en apparence, elle conforte Silvia avec beaucoup de délicatesse, elle ne songe qu'à porter ses coups contre un amour dont elle soupçonne la fragilité et que, peu ou prou, la vue du Prince, déguisé en simple officier du palais, a déjà affaibli. En effet, il est permis de penser que Flaminia n'a pas réellement subi la perte d'un amant, contrairement à ce qu'elle suggère afin de gagner la confiance de Silvia et d'Arlequin. Le spectateur connaît le peu de scrupules de celle qui entreprend fièrement de « détruire l'amour de Silvia pour Arlequin⁴⁹ ». Il ne peut, dès lors, prendre pour argent comptant la compassion qu'elle éprouve, ou feint

47 *Ibid.*, III, 7, p. 97.

48 *Ibid.*, II, 1, p. 54.

49 *Ibid.*, I, 2, p. 29.

d'éprouver (et cela en dépit des efforts que Marivaux déploie de loin en loin pour éviter que Flaminia n'apparaisse comme un personnage repoussoir). Cette occurrence du présentatif *voilà* montre combien les procédés d'emphase et de soulignement du discours tirent profit de la latitude offerte par la double énonciation théâtrale.

Marivaux exploite au mieux les effets propres à la double énonciation en usant de structures à présentatifs pour rendre sensibles le désordre du cœur et la défaite de la raison. Plus un personnage tente de justifier son comportement à grand renfort de présentatifs, plus il s'aveugle sur ses dispositions réelles :

160

LE PRINCE. – Que voulez-vous donc que je devienne, belle Silvia ?

SILVIA. – Oh ce que je veux, j'attends qu'on me le dise, j'en suis encore plus ignorante que vous ; voilà Arlequin qui m'aime, voilà le Prince qui demande mon cœur, voilà vous qui mériteriez de l'avoir, voilà ces femmes qui m'injurient, et que je voudrais punir, voilà que j'aurai un affront, si je n'épouse pas le Prince : Arlequin m'inquiète, vous me donnez du souci, vous m'aimez trop, je voudrais ne vous avoir jamais connu, et je suis bien malheureuse d'avoir tout ce tracas-là dans la tête⁵⁰.

La construction énumérative mime la confusion qui règne dans le cœur de Silvia. Les faits sont d'abord exposés les uns après les autres, sur le mode du constat, dans chacune des séquences introduites par le présentatif *voilà*. Mais Silvia renonce à les interpréter ou à en tirer une conclusion, peut-être parce que cette dernière est par trop évidente. L'objectivité apparente de l'énumération fait place, dans la seconde partie de la réplique, à une parataxe incontrôlée, un enchevêtrement confus d'assertions où il n'est presque plus question que du Prince, comme si les autres sujets d'inquiétude étaient finalement tenus pour quantité négligeable. Dans le même temps, la formulation, même haletante, des événements qui lui sont arrivés depuis qu'elle a été enlevée par le Prince permet à Silvia de prendre obscurément conscience de ses sentiments véritables, ou tout au moins de leur complexité.

50 *Ibid.*, II, 9, p. 77.

En outre, le touchant aveu d'ignorance de Silvia achève de convaincre de la spécificité de la scène d'*agôn* chez Marivaux, qui n'est rien moins qu'un lieu où s'affrontent des certitudes. C'est l'un des aspects par lesquels la dramaturgie marivaudienne se distingue des comédies moliéresques, où chaque personnage a des idées bien arrêtées et des principes dont il demeure convaincu d'un bout à l'autre de la pièce, en dépit des circonstances extérieures. Chez Marivaux au contraire, il n'est pas de savoir qui ne résiste à l'expérience ; rien n'est définitif, comme dans l'existence.

Plus loin dans cette scène de *La Double Inconstance*, Silvia continue ses douloureux raisonnements sans même s'apercevoir qu'elle a avoué son amour au Prince :

SILVIA. – Qu'avez-vous ? est-ce que je vous fâche ? Ce n'est pas à cause de la principauté que je voudrais que vous fussiez prince, c'est seulement à cause de vous tout seul ; et si vous l'étiez, Arlequin ne saurait pas que je vous prendrais par amour, voilà ma raison. Mais non, après tout, il vaut mieux que vous ne soyez pas le maître, cela me tenterait trop, et quand vous le seriez, tenez, je ne pourrais me résoudre à être une infidèle, voilà qui est fini⁵¹.

La citation s'articule autour de deux conclusions diamétralement opposées (« voilà ma raison » ; « voilà qui est fini »), l'une favorable au Prince, l'autre à Arlequin, toutes deux signalées par un tour conclusif introduit par « voilà », à même de ressaisir les efforts d'une raison qui semble avoir bien du mal à s'imposer.

Loin d'indiquer la maîtrise rationnelle du personnage, le recours au présentatif en révèle toute la faiblesse. C'est d'ailleurs l'une des constantes des dialogues marivaudiens : moins on se comprend, plus on s'explique. La manie nominative et explicative des protagonistes de *La Dispute* peut être interprétée en ce sens. Mesrou, qui ne comprend pas plus l'inconstance de Mesrin que celle d'Églé, reçoit une réponse pour le moins confondante :

51 *Ibid.*, p. 78.

ÉGLÉ. – C'est qu'il a des yeux, voilà tout⁵².

Nous retrouvons dans cet exemple la tournure explicative *c'est... que* décrite précédemment. Néanmoins, l'explication qui est proposée semble bien maladroite, Églé voulant justement se passer d'éclaircissement aussi bien que d'excuse. Son « voilà tout » fait office de « c'est naturel » et devrait suffire à la dédouaner. Mais qu'elle obéisse ou non à la nature, Églé adopte une attitude marquée du sceau de la contradiction. En effet, le spectateur se souvient fort bien que la jeune femme justifiait d'une manière analogue l'amour qu'elle portait à Azor, au début de la pièce, dans une réplique à double entente. À Carise qui tentait de lui peindre la menace que la légèreté fait peser sur tous les amants, Églé rétorquait avec sa belle assurance :

ÉGLÉ. – Azor et moi, nous nous aimons, voilà qui est fini⁵³.

Dans l'un et l'autre cas, le locuteur coupe court à la conversation au moyen d'une tournure conclusive introduite par un *voilà* éminemment péremptoire. La seconde occurrence a presque une valeur antiphrastique, car, au contraire, *tout commence*, et l'assertion d'Églé sera superbement démentie au terme du parcours d'apprentissage que retrace la comédie. Les spectateurs ne sont pas les seuls à sourire du ridicule d'Églé : suivant le dispositif d'étagement énonciatif propre à la dramaturgie marivaudienne⁵⁴, le Prince et Hermiane sont là, qui observent les jeunes amoureux tâtonner et s'empêtrer dans leurs contradictions jusqu'à ce que l'expérience, ou l'« épreuve », achève leur apprentissage.

Indices de l'oralité du style, alibis de la raison qui tarde à se rendre à l'évidence de l'amour, les structures emphatiques à présentatifs, surreprésentées dans *La Dispute* comme dans *La Double Inconstance*, illustrent d'une manière convaincante la dextérité de Marivaux,

⁵² *La Dispute*, sc. 16, éd. cit., p. 38.

⁵³ *Ibid.*, sc. 6, p. 17.

⁵⁴ Ce que Jean Rousset appelle la « structure du double registre », dans « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

capable d'utiliser simultanément et de concert toutes les ressources de la langue et de la scène. Souvent à double entente, elles sollicitent largement la capacité interprétative des spectateurs tout en soulevant des questions plus vastes touchant à la formation théorique et pratique des individus, dont l'importance se retrouve dans la philosophie du début du XVIII^e siècle. Elles mettent en effet en évidence les cahots d'un parcours à l'issue duquel de jeunes amoureux troquent leur ignorance et leur naïveté contre une connaissance plus approfondie du monde, de la nature et du cœur humain.

BIBLIOGRAPHIE

MARIE DE FRANCE

Édition de référence

Lais bretons (XII^e- XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains, édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée et revue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018 (2^e éd. revue).

Autres éditions des *Lais* et œuvres de Marie de France citées

« *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par Denis Hüe, http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf

Les Fables, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991.

Les Lais de Marie de France, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966.

Les Lais de Marie de France, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982.

Lais, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

Autres œuvres citées

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

–, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

DENIS PIRAMUS, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII^e siècle*, éd. Hilbing Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974.

La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII^e siècle, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955.

WACE, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 vol.

Études critiques

236

ABIKER, Séverine, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XII^e-XIV^e siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008.

–, « Style de genre? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-46.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560.

–, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47; repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25.

BLOCH, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.

BRUCKNER, Matilda T., *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

–, « Conteur oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit., revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13.

BURGESS, Glynn S., *The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987.

CLANCHY, Michael T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2^e éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993.

- DELBOUILLE, Maurice, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65.
- DRAGONETTI, Roger, « Une fleur dans l'oreille », [*vwa*]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128.
- , « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* » (1973), repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121.
- FRAPPIER, Jean, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.
- , « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 15-35.
- , « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 51-75.
- FREEMAN, Michelle A., « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883.
- GALLAIS, Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII^e siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 vol.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- KINOSHITA, Sharon, McCracken, Peggy, *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, Le Moyen Âge*, Paris, Hatier, 1949-1955, 3 vol.
- MCCASH, June Hall, « *La Vie sainte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777.
- MCLELLAND, Denise, *Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- MEYER, Paul, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

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

CLÉMENT MAROT

Édition de référence

- MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2^e éd. 2018.

Autres œuvres et éditions de Marot citées

Œuvres poétiques complètes, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1933, 2 vol.

Œuvres complètes, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007-2009, 2 vol.

Autres œuvres citées

Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle, éd. Edmond Faral [1924], Genève, Slatkine, 1982.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

ÉRASME, *De duplici copia verborum ac rerum* [éd. de 1538], éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, Amsterdam, North-Holland, t. I-6, 1988.

FABRI, Pierre, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique* [1521], éd. Alexandre Héron (1889), Genève, Slatkine, 1969.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 315-428.

MAROT, Jean, *Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V (*Livres VIII et IX*), 1978.

RONCARD, Pierre de, *Abbrégé de l'art poétique* [1565], dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV.

Études critiques

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

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

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

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

- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 137-152.
- BERLAN, Françoise « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.
- BERTHON, Guillaume, et LE FLANCHEC, Vãn Dung, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clôre et rentrer” : the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.
- BUZON, Christine de, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.
- COLOMBAT, Bernard, « L'adjectif. Perspectives historique et typologique. Présentation », *Histoire, épistémologie, langage*, 14/1, 1992, p. 5-23.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment la constitution du système de l'hypothèse en français : la période XIV^e-XVI^e siècle », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, « L'éclat de l'épithète dans les temples des Grands Rhétoriciens », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 311-324.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2^e éd. 2010.
- GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- HALÉVY, Olivier, « “Je rime en prose”. Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 23-45.
- HEGER, Henrik, « La ballade et le chant royal », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La Littérature française au XIV^e et XV^e siècle*, t. 1, *Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 59-69.
- JODOGNE, Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1496*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7^e éd. 2018.
- ROQUES, Gilles, « *Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue)* », dans Eva Havu, Mervi Helkkula, Ulla Tuormarla (dir.), *Du côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.
- VIGNES, Jean « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 71-90.

PAUL SCARRON

Édition de référence

Le Roman comique, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Études critiques

BARONI, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002, p. 105-127.

—, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BELLEMARE, Alex, *La Poétique du rire dans « Le Roman comique » de Scarron*, mémoire sous la dir. d'Antoine Soare, université de Montréal, 2012.

—, « Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron », *@nalyse*, 9/1, 2014, p. 60-92.

BERTHOD, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, Vve G. Loyson et J.-B. Loyson, 1652.

DEJEAN, Joan, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of a the novel, a Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, 1977.

DE VOS, Wim, « Défaillances et de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99.

GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 187-195.

GARAPON, Robert, « Les préparations dans *Le Roman comique* de Scarron », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Mans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-18.

GERVAIS, Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Vox poetica*, dossier « Passion et narration », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>, mis en ligne le 10 novembre 2005.

HAUTCŒUR, Guiomar, « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, p. 215-228.

- LANDRY, Jean-Pierre, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 71-82.
- LEPLATRE, Olivier, « Un titre, à l'origine : *Le Roman comique* (Scarron) », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 101-109.
- POULET, Françoise, *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVII^e siècle (1623-1666)*, thèse, dir. Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, université de Poitiers, 2012.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.
- TOCANNE, Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », dans Noémie Hepp, Robert Mauzi et Claude Pichois (dir.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.
- VERDIER, Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans Jean Macary (dir.), *Colloque de la SATOR à Fordham*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1991, p. 89-99.

MARIVAUX

Édition de référence

- La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.
- La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009.

Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

- Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, 2 vol.

Autres œuvres citées

COURTIN, Antoine de, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josse et Robustel, 1712.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 17-38.

PALISSOT, Charles de, *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771.

VAUGELAS, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris, Louis Billaine, 1662.

Études critiques

244

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BARTHES, Roland, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186-188.

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

BONH TE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1974.

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

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

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

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

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

- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage* [1955], 2^e éd. Paris, Armand Colin, 1971.
- GOFFMAN, Erwin, *Les Rites d'interactions* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOLDZINK, Jean, Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, p. 101-113.
- GRANIER, Jean-Maxence, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz *et al.* (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 217-231.
- HACHE, Sophie, « "Voici qui est plaisant" : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89.
- JOUSSET, Philippe, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 34-61.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MANNO, Giuseppe, « La politesse et l'indirection : un essai de synthèse », *Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47.
- MATUCCI, Mario, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 127-139.
- , « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 199-206.
- MOSER, Walter, « Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80.
- NARJOUX, Cécile, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186.

ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

HONORÉ DE BALZAC

Édition de référence

246

Le Cousin Pons, éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015.

Autres œuvres et éditions de Balzac citées

« Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 89-92.

La Comédie humaine, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, [juillet 1842], rééd. dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 275-306.

Autres œuvres citées

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Études critiques

AMOSY, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 135-145.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- , « Dialectique du prince et du marchand », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 181-211.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967.
- BIERCE, Vincent, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017.
- , « La “bonne foi” contre le “système des incroyants” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans Aude Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.
- BORDAS, Éric, « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain” ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-131.
- , *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BORDERIE, Régine, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- BOUVEROT, Danielle, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.
- CHARAUDEAU, Pascal, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 5-8.
- DÉRUELLE, Aude, « Préambule » à *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DÉRUELLE, Aude (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DIAZ, José-Luis, « “Avoir de l'esprit” », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 145-174.

- EBGUY, Jacques-David, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.
- FAGUET, Émile, *Balzac*, Paris, Hachette, 1913.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976.
- GAILLARD, Françoise, « La stratégie de l'araignée », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 179-187.
- GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171, repris dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.
- GUICHARDET, Jeannine, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984.
- KLEIBER, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragma-sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 123-163.
- KUPFER, Ketty, *Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001.
- LAZLO, Pierre, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67-80.
- LORANT, André, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967.
- LYON-CAEN, Boris, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MELZI D'ERIL, Francesca, « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire », *Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117-130.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.
- MILNER, Max, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321-335.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.

- MOZET, Nicole, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 3-46.
- MUSTIÈRE, Philippe, NÉE, Patrick, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 47-60.
- PERRET, Maxime, *Balzac et le XVIII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- PIERROT, Arlette et Roger, « Notes sur Balzac et les Juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99.
- POTTIER, Bernard, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974.
- PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- ROSEN, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-157.
- , *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 147-164.
- VANONCINI, André, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

SIMONE DE BEAUVOIR

Édition de référence

Mémoires d'une jeune fille rangée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

Cahiers de jeunesse, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

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

Autre œuvres citées

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres, Paris/Neuchâtel/Amsterdam, 1751-1780, 35 vol.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

–, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

Études critiques

DUCROT, Oswald *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

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

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

JEANNELLE, Jean-Louis, Introduction à Simone de Beauvoir, *Mémoires*, éd. dirigée par J.-L. Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, 1993.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, *LAIS*

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

« “E jeo l’ai trové en escrit” : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France »

Cet article étudie la place respective de l’oralité et de l’écriture dans les *Lais* de Marie de France, en se fondant d’abord sur une étude précise, à la fois statistique et lexicale, du vocabulaire : *oïr*, *dire* et *cunter*, ainsi qu’*entendre* et *escouter*, d’une part ; et d’autre part, *escrit* et *escriture*, beaucoup moins représentés, mais néanmoins bien présents, dans des emplois très significatifs, en particulier lorsqu’ils se rapportent à l’activité d’écriture de Marie. Alors qu’elle ne se réfère qu’à des sources orales, comme on le montrera, et que la voix de l’auteure-narratrice s’inscrit dans un cadre de communication orale, Marie met aussi l’accent sur son travail d’écriture, dans le prologue général du recueil des *Lais* et parfois aussi dans les brefs prologues et épilogues qui encadrent chaque lai (notamment dans le vers 6 du lai du *Chèvrefeuille*, « E jeo l’ai trové en escrit »). Elle donne également à voir dans ses récits diverses représentations de l’écriture : on s’intéressera successivement aux livres, aux lettres et aux inscriptions gravées sur des objets à forte valeur symbolique. Si l’écriture des lais s’inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix, la place de l’écrit y est aussi très fortement marquée, par une écrivaine consciente de sa singularité.

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

« La versification des *Lais* de Marie de France »

Marie de France a la réputation de ne se soucier que peu de style. L’étude de la versification des *Lais* montre en effet qu’elle ne cherche

pas l'éclat de la rime : peu de rimes riches, presque aucun jeu de rime, les mots à la rime sont souvent topiques. Marie privilégie ainsi la menée du récit à la virtuosité formelle. L'étude du rythme révèle, quant à elle, le choix d'une esthétique traditionnelle de la régularité : peu de rejets ou de couplets brisés, le rythme 4/4 est privilégié, parfois au profit de l'écriture formulaire. Cet aspect traditionnel de la versification semble devoir cependant moins être analysé comme une indifférence à la forme que comme un choix délibéré qui n'est pas sans effets esthétiques.

CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

Agnès REES (Université Toulouse-Jean-Jaurès, PLH/ELH)

« Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine* »

Si les poètes et les théoriciens du xvi^e siècle commencent, dès avant la Pléiade, à s'intéresser aux vertus ornementales mais aussi significantes de l'épithète en poésie, l'emploi assez massif des épithètes métapoétiques chez Marot nous invite à étudier plus spécifiquement la manière dont ces adjectifs contribuent à caractériser et à définir la poétique de l'auteur, en l'absence de prise de position théorique explicite sur cette question. Après une mise au point générale sur les définitions de l'épithète dans les traditions rhétorique et grammaticale, des textes antiques aux contemporains de Marot, nous proposons d'étudier les épithètes métatextuelles du recueil en fonction de leur fréquence d'emploi et de leur valeur sémantique (évaluative, axiologique et affective, classifiante). Enfin, l'étude des épithètes métatextuelles en contexte, dans leurs différentes configurations poétiques et stylistiques, entend montrer comment elles contribuent à définir la poétique du recueil, soulignant l'attachement du poète au style « simple » tout en suggérant d'autres voies possibles de la poésie marotique.

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

« Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine* »

Cet article se propose d'étudier les différents usages du discours rapporté dans les formes fixes à refrain de *L'Adolescence clémentine*. Si le phénomène grammatical n'est pas propre aux deux sections de rondeaux et de ballades, il permet toutefois de mesurer l'originalité avec laquelle Marot s'empare de ces formes poétiques profondément liées à l'idée de répétition. Le discours rapporté crée des interactions variées entre voix singulières et collectives grâce auxquelles s'élabore le sens des poèmes. Alors même qu'au début du XVI^e siècle, ballades et rondeaux semblent disparaître au profit de formes plus souples comme l'épigramme, l'étude des différents phénomènes d'hétérogénéité énonciative qui parcourent ces deux sections montre combien Marot renouvelle la pratique de ces formes à contraintes.

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

« “Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir” : la mise en intrigue dans *Le Roman comique* »

La critique a longtemps considéré le romanesque dans *Le Roman comique* comme une anomalie, aggravant le caractère composite de l'œuvre, et dont la présence, çà et là, n'avait d'autres fonctions que de remplissage et d'appât pour attirer le public mondain. Depuis, de nombreuses analyses se sont attachées à montrer la fécondité d'une œuvre, où la démystification burlesque des procédés romanesques n'interdit pas le romanesque. De fait, l'intrigue principale du *Roman comique*, relative à l'identité et aux amours du Destin, génère de la curiosité et du suspense. Néanmoins, tout en accomplissant le travail de mise en intrigue, visant à produire ces deux effets, Scarron s'en joue, en introduisant une « instance narratrice extravagante », selon la formule de Françoise Poulet. Il s'agit d'envisager ce que la dualité du *Roman comique* – l'attrait du romanesque et la subversion de ses codes – fait à

la curiosité et au suspense. Nous montrerons notamment que la remise en question de la mise en intrigue n'aboutit pas à une disparition de l'effet d'attente, mais que celui-ci est suscité autant par l'action narrée que par la narration ; la narration elle-même faisant l'objet d'une mise en intrigue.

MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

« La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute* »

254

Marivaux, en choisissant des personnages déplacés, Silvia et Arlequin à la cour dans *La Double Inconstance* ou Azor et Églé élevés hors du monde dans *La Dispute*, a travaillé à la représentation d'une langue hors des usages habituels, insoumise à la norme conversationnelle, en un mot, une langue qui se permet, semble-t-il, le naturel ; un terme important s'il en est, pour cet auteur qui le revendique dans nombre de ses écrits théoriques. Cet article a donc pour objectif à travers l'observation de phénomènes stylistiques précis (à savoir la rhétorique du pragmatisme et le débordement linguistique dans *La Double Inconstance*, l'immédiateté du langage et la détermination dans *La Dispute*) de questionner cette possible représentation d'une langue naturelle.

Julien RAULT (Université de Poitiers)

« De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* »

Expérience de langage, mettant les personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose, *La Dispute* témoigne de l'émergence d'une réflexivité éristique qui travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre, inexorablement, à la distanciation.

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

« Marivaux et les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* »

Cet article se propose d'analyser l'usage des présentatifs dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* comme mise en évidence stylistique de la question de l'apprentissage, au cœur de la dramaturgie marivaudienne et de la réflexion philosophique et morale qui l'accompagne. Dans *La Double Inconstance* et surtout dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent bien souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur souhaite donner à son raisonnement une cohérence apparente, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures à présentatifs engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique et mène à l'étude des rapports complexes et parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer et à habiter.

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

« Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie animale »

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme l'une des manifestations de son absence de style. Souvent incongrues, caractérisées par un fort écart sémantique entre comparé et comparant, elles ont été jugées outrées, excessives, et mêmes grossières. Cet article entend, dans la perspective tracée par Lucienne Frappier-Mazur, analyser ces images non plus comme des marques de maladresse, mais comme les manifestations de l'expressivité romanesque balzacienne. Le réseau métaphorique était particulièrement dense dans *Le Cousin Pons*, nous concentrerons notre étude sur les images animales. Ces images peuvent être lues comme un système de caractérisation du personnel romanesque (I), mais l'ironie, très présente dans l'œuvre, bloque toute interprétation univoque (II) : les

images, constamment changeantes et transformées, contribuent à une esthétique grotesque qui interroge la poétique même du roman, bien loin des normes traditionnelles du roman-feuilleton (III).

Alice DE GEORGES (Université Côte d'Azur, CTCL)

« Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac »

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon offre une grille de lecture efficace du monde sur laquelle se fonde *La Comédie humaine* de Balzac. Elle se fait donc opérateur de lisibilité et structure le roman du *Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Si ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Il semble alors remettre en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

256

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

Isabelle SERÇA (Université Toulouse Jean Jaurès, PLH/ELH)

« À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato* »

La ponctuation des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir dessine une phrase proprement rhétorique, peu avare de renversements et autres figures de construction. Cependant, par la place qui est faite à l'humour et à l'empathie, cette écriture néo-classique ne délivre pas un récit de soi froid ou impersonnel, contrairement à l'imagerie qu'en a donnée la critique. Cette phrase courte et tendue vers sa chute est à l'image de la voix de Beauvoir, rapide et emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses incisives. C'est ainsi que doit se jouer la prose de Beauvoir, martelée par les points-virgules et les deux-points : *staccato*, sur un tempo *allegro*.

TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

LAIS

- « E jeo l'ai trové en escrit » :
De la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France
Anne Paupert 9
- La versification des *Lais* de Marie de France
Yannick Mosset 35

CLÉMENT MAROT

L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

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

PAUL SCARRON

LE ROMAN COMIQUE

- « Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » :
La mise en intrigue dans *Le Roman comique*
Élodie Bénard 99

MARIVAUX

LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE

- La représentation d'une langue naturelle dans *La Double inconstance*
et *La Dispute*
Alice Dumas 117

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*
Julien Rault135

Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie
de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*
Virginie Yvernault147

HONORÉ DE BALZAC
LE COUSIN PONS

Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie
animale
Laélia Véron.....167

258

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

SIMONE DE BEAUVOIR
MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE

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

Bibliographie235

Résumés.....251