

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)



*Christine de Pizan*

*Montaigne*

*Molière*

*Diderot*

*Hugo*

*Giono*

III Poulet – 979-10-231-1542-0

*Christine de Pizan, Montaigne,  
Molière, Diderot, Hugo, Giono*

**Olivier Soutet**

Avant-propos

**CHRISTINE DE PIZAN, *LE LIVRE  
DU DUC DES VRAIS AMANTS***

**Sarah Delale**

Faire le courtois : représentation,  
allégorisation et théâtralisation de l'amour  
dans *Le Livre du Duc des vrais amants*

**Gabriella Parussa**

La langue de Christine de Pizan :  
usages et contraintes génériques

**MICHEL DE MONTAIGNE,  
*ESSAIS, LIVRE III***

**Violaine Giacomotto-Charra**

« Je » et la matière du livre :  
l'énonciation dans les *Essais*

**Déborah Knop**

Abondance ou brièveté ?  
Le style crétois de Montaigne

**MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE***

**Nicolas Laurent**

Les énoncés en *c'est* dans *Le Misanthrope* :  
(ré)examen linguistique et stylistique

**Françoise Poulet**

L'insinuation galante : une stratégie  
d'énonciation oblique dans *Le Misanthrope*

**DENIS DIDEROT,  
*LE NEVEU DE RAMEAU***

**Françoise Berlan**

Quelques faits de lexique dans  
*Le Neveu de Rameau*, entre émancipation  
et contrôle de la lecture

**Éric Bordas**

Les idiotismes du ressassement II.  
Palimpsestes, épanalepses et autres figures de  
répétition dans *Le Neveu de Rameau*  
de Diderot. Rythme et diction

**VICTOR HUGO,  
*LES CONTEMPLATIONS***

**Claire Fourquet-Gracieux**

Léthé et l'*éthos* dans *Les Contemplations*  
de Victor Hugo. Le sujet lyrique, objet d'étude  
pour l'analyse du discours ?

**Joëlle Gardes Tamine**

L'amplification dans *Les Contemplations*

**JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES***

**Stéphane Chaudier**

Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif  
dans *Les Âmes fortes*

**Sophie Milcent-Lawson**

Tropes énonciatifs et mythomanie.  
L'éballage dans *Les Âmes fortes*

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 16

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

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)

Christine de Pizan,  
Montaigne, Molière,  
Diderot, Hugo, Giono



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et de 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, 2016  
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 979-10-231-0548-3

PDF complet : 979-10-231-1536-9

TIRÉS À PART EN PDF :

I Delale – 979-10-231-1537-6

I Parussa – 979-10-231-1538-3

II Giacomotto-Charra – 979-10-231-1539-0

II Knop – 979-10-231-1540-6

III Laurent – 979-10-231-1541-3

**III Poulet – 979-10-231-1542-0**

IV Berlan – 979-10-231-1543-7

IV Bordas – 979-10-231-1544-4

V Fourquet-Gracieux – 979-10-231-1545-1

V Gardes Tamine – 979-10-231-1546-8

VI Chaudier – 979-10-231-1547-5

VI Milcent-Lawson – 979-10-231-1548-2

Composition : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

## 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)

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

## AVANT-PROPOS

*Olivier Soutet*

Plus ou moins sommairement définies dans les textes réglementaires, les épreuves des grands concours acquièrent leur personnalité à travers un subtil dosage de stabilité (requis par la continuité qu'impose le cycle de préparation) et d'innovation maîtrisée (requis par l'histoire même de la discipline concernée).

Pour les agrégations de Grammaire et de Lettres modernes, il est indiscutable que les épreuves de langue française sont, sous ce rapport, des épreuves sensibles. Qu'elles cherchent à vérifier une culture grammaticale de fond est pour le moins attendu, mais croire ou faire semblant de croire qu'elles se bornent à cela relève de l'ignorance ou de la mauvaise foi. À travers le temps, elles ont su avec discernement faire leur place à des approches renouvelées de la langue et des textes.

Les contributions qu'on lira dans le présent volume en apportent une nouvelle preuve magistrale.

Si, visant prioritairement la partie stylistique de l'épreuve de langue moderne, elles font une place importante aux phénomènes énonciatifs (chez Montaigne, Molière et Hugo avec, respectivement, les articles de Violaine Giacomotto-Charra, de Françoise Poulet et de Claire Fourquet-Gracieux), à la rhétorique des tropes (figures de la répétition chez Diderot, de l'amplification chez Hugo, de l'épithète chez Giono, respectivement dans les études d'Éric Bordas, de Joëlle Gardes-Tamine et de Sophie Milcent-Lawson) et au métadiscours de l'écrivain sur sa propre écriture (chez Montaigne avec l'analyse qu'en propose Déborah Knop), elles abordent aussi de front des questions syntactico-stylistiques comme celle de la phrase en *c'est* (dont Nicolas Laurent nous propose une typologie dans *Le Misanthrope*) ou celle de la comparaison (traitée dans *Les Âmes fortes* de Giono par Stéphane Chaudier), sans négliger le lexique (celui de Diderot qu'explore Françoise Berlan).

On constatera enfin que l'ancienne langue, avec le texte de Christine de Pizan, se voit reconnue à sa juste place, tant du point de vue proprement linguistique (contribution de Gabriella Parussa) que poético-rhétorique (étude de Sarah Delale). Même si l'épreuve d'ancienne langue ne comporte pas d'étude stylistique, ces contributions, à l'instar de toutes les autres, rendront le plus grand service dans le cadre des leçons d'oral.

8 Comme directeur de l'UFR de Langue française, mais aussi comme directeur de la collection qui accueille ce recueil (c'est le seizième de la série) aux Presses de l'université Paris-Sorbonne, j'exprime ma gratitude aux auteurs qui, comme toujours, ont su rendre des papiers de qualité dans un délai particulièrement court ainsi qu'aux maîtres d'œuvre, Christine Silvi et Romain Benini, maîtres de conférences à l'UFR de Langue française, qui ont construit et mené à bien cette entreprise éditoriale, soutenus par la discrète, mais ferme efficacité des collaborateurs des PUPS, au premier rang desquels Sébastien Porte.

Je ne doute pas que de nombreux collègues préparateurs en France s'associent à l'expression de ma reconnaissance sans oublier les agrégatifs eux-mêmes qui trouveront dans cette publication un guide de lecture informé, dense et original pour une compréhension approfondie, technique et esthétique, des œuvres au programme.

Olivier Soutet

Molière  
*Le Misanthrope*



## L'INSINUATION GALANTE : UNE STRATÉGIE D'ÉNONCIATION OBLIQUE DANS *LE MISANTHROPE*

*Françoise Poulet*

À la lecture du *Misanthrope*, l'on relève aisément la récurrence des verbes de parole dans les répliques des personnages : dans le seul premier acte, le verbe *dire* et ses formes conjuguées comptent pas moins de vingt-deux occurrences, tandis que le verbe *parler* apparaît onze fois<sup>1</sup>. La pièce se déroulant dans un lieu – les appartements de Célimène – fréquenté par des hommes et des femmes du monde, dont l'une des premières qualités est de faire preuve d'esprit dans la conversation, il n'est pas surprenant d'entendre les personnages débattre de la manière de discourir en société, du point de vue à la fois rhétorique et stylistique : que doit-on dire à autrui, et surtout, en quels termes s'adresser à lui ? Doit-on manier un parler « net et franc<sup>2</sup> », comme le souhaite Alceste, ardent défenseur d'un style naturel, ou bien faut-il plutôt emprunter des détours et des circonvolutions, comme le prônent Philinte et Célimène, porte-parole des usages galants<sup>3</sup> ?

Stratégie d'énonciation oblique par excellence, l'insinuation se définit *a priori* comme un chemin de traverse langagier rejeté par le *Misanthrope*, mais emprunté bien volontiers par les autres personnages de la pièce. La part d'implicite que les acceptions modernes du terme

- 1 Pour *dire*, voir les v. 2, 3, 22, 67, 78, 81, 105, 185, 241, 247, 252, 253, 344, 352, 353, 358, 362 (2 occurrences), 392, 397, 409 et 413 ; pour *parler*, voir les v. 71, 180, 204, la didascalie suivant le v. 260, les v. 285, 302, 340, 388, 404, 431 et 442.
- 2 Ces adjectifs convertis en adverbes sont employés dans la pièce pour caractériser un type d'énonciation directe : pour *net*, voir I, 1, v. 11, 63 ; I, 2, v. 310 ; II, 1, v. 447. Pour *franc*, voir I, 1, v. 105. Sur le style naturel défendu par Alceste, voir la scène 2 de l'acte I : « Et vos expressions ne sont point naturelles » (v. 378) ; « Et ce n'est point ainsi que parle la nature » (v. 388).
- 3 Philinte s'oppose à la brutalité d'une parole trop franche dans la première scène de la pièce ; quant à Célimène, lorsqu'elle entre en scène (II, 1), elle rappelle à Alceste qu'elle se doit de ménager Clitandre parce qu'il peut la servir dans son procès (v. 489-492).

mentionnent<sup>4</sup> ne peut qu'être blâmée par Alceste, qui proclame son refus de contribuer à l'hypocrisie des échanges mondains. Or Laurent Susini, dans l'ouvrage qu'il a consacré à cette notion, nous invite à ne pas superposer trop vite les sens modernes de l'insinuation sur ses acceptions classiques<sup>5</sup> : dans la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, le sème d'implicite/ est seulement en cours d'actualisation et il ne s'imposera que dans le dernier quart du siècle<sup>6</sup>. Lorsqu'on s'en réfère aux textes, *insinuer* signifie majoritairement dire explicitement, mais de manière indirecte, en sollicitant la participation active du destinataire du message, qui doit le déchiffrer pour le comprendre; ce détour énonciatif peut emprunter des tons tout opposés, de la douceur perçue comme une atténuation bienveillante à l'antiphrase ironique la plus agressive<sup>7</sup>. On le voit, la prise en compte du récepteur est essentielle dans ce type de discours oblique. L'on comprendra donc aisément que le sens rhétorique de l'insinuation soit encore bien présent à l'Âge classique, tandis que le français moderne en fait un usage plutôt linguistique : dans le cadre de la conversation galante, le locuteur qui insinue est semblable à l'orateur utilisant ce détour pour convaincre (*probare*), séduire (*delectare*) et émouvoir (*movere*) ; il s'agit de gagner l'autre au moyen d'un détournement verbal

4 *Le Trésor de la langue française informatisé* définit l'insinuation ainsi : « Manière adroite de faire entendre quelque chose sans l'exprimer ouvertement ». Dans *L'Implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni définit l'insinuation comme « une sous-classe de sous-entendus » et lui attribue trois critères : le contenu est 1/ « énoncé » ; 2/ « sur le mode implicite » ; « de telle sorte qu'il disqualifie l'allocutaire, ou une tierce personne (on insinue rarement à propos de soi-même...) » (Paris, Armand Colin, [1986], 1998, p. 25-26). Voir également Laurent Susini, *La Colombe et le serpent. L'insinuation convertie : Pascal, Bossuet, Fénelon*, Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Delphine Denis, Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 45-46. (Nous remercions vivement Laurent Susini d'avoir bien voulu nous permettre de lire son ouvrage avant sa publication.)

5 *Ibid.*, p. 43 sq.

6 *Ibid.*, p. 59. En effet, à l'entrée « Insinuer », la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) ne mentionne pas le sème /implicite/ : « Introduire doucement, couler subtilement quelque chose. [...] Il signifie fig. Faire entendre adroitement, faire entrer dans l'esprit. [...] On dit aussi, *S'insinuer dans l'esprit de quelqu'un. S'insinuer dans ses bonnes grâces, dans sa bienveillance*, pour dire, Se mettre bien dans son esprit, gagner adroitement ses bonnes grâces, sa bienveillance ».

7 Sur l'ironie, voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

ou non verbal (lorsqu'il s'agit de gestes et de mines) qui peut être pris en bonne ou en mauvaise part.

Aussi les acceptions classiques de l'insinuation nous invitent-elles à ne pas séparer trop vite les personnages en deux camps, en opposant Alceste, locuteur franc et direct d'une part, à l'ensemble des autres personnages d'autre part, dont la conversation serait plus douce, mais aussi plus douceuse, voire trompeuse pour ceux de leurs interlocuteurs qui ne seraient pas capables de les entendre. Le Misanthrope manie l'oblique de manière aussi brutale que les mondains qu'il fustige, tandis que Célimène perd la face à la fin de la pièce faute d'avoir été capable d'insinuer avec suffisamment de prudence et de discrétion. Parallèlement à la rhétorique de l'« insinuation convertie<sup>8</sup> » mise en œuvre par les orateurs et les poètes chrétiens dans la seconde moitié du siècle, Molière nous invite donc à percevoir les contours d'une bonne « insinuation galante », modèle de parole mondaine, mais aussi théâtrale. Car au travers de la pièce, c'est bel et bien la question de la pragmatique de l'énonciation comique qui se trouve posée : il s'agit, en séduisant les spectateurs, de les inviter, doucement et subtilement, à tirer les leçons du ridicule.

#### **INSINUER : SE PREND EN BONNE ET EN MAUVAISE PART**

Dans *Le Misanthrope*, on ne relève qu'une seule occurrence d'une forme appartenant à la famille lexicale d'*insinuer*, celle du verbe pronominal, qu'Alceste emploie dans la première scène de la pièce pour décrire la manière dont son adversaire, dans le procès qui les oppose, se conduit dans le monde : « Cependant sa grimace est partout bienvenue : / On l'accueille, on lui rit, partout il s'insinue » (I, I, v. 137-138). *S'insinuer*, que l'on peut définir avec Furetière comme le fait de « [se] couler, [...] entrer doucement, & sans qu'on s'en aperçoive, dans quelque chose<sup>9</sup> »,

8 Voir Laurent Susini, *La Colombe et le serpent*, *op. cit.*

9 Furetière donne d'abord cette acception au sens propre, avant de préciser qu'elle se dit aussi « figurément en Morale ». On la trouve à l'entrée « Insinuer », mais le lexicographe donne un certain nombre d'exemples avec la forme pronominale du verbe : « C'est un homme adroit qui s'est insinué doucement dans la maison de ce Prince, dans cet employ, dans cette commission » (*Dictionnaire universel*, 1690).

évoque bien la figure du serpent séducteur, qui pousse Ève à conduire Adam vers le péché, selon un sens négatif que l'on associe fréquemment à l'insinuation en français classique<sup>10</sup>.

Dans la pièce, la locutrice la plus représentative de cette parole aussi flatteuse que trompeuse n'est autre, bien entendu, que Célimène. Celle-ci se révèle une insinuatrice particulièrement hypocrite dans les scènes 3 et 4 de l'acte III : alors qu'elle vient de brosser le portrait d'Arsinoé en fausse prude frustrée et jalouse devant Acaste et Clitandre, elle s'interrompt en plein milieu de sa réplique pour accueillir celle-ci avec force louanges<sup>11</sup>. Le début de la scène 4 est ainsi marqué par un clivage entre les différents récepteurs : au sens littéral, les compliments de Célimène s'adressent à Arsinoé ; mais les deux marquis, qui sortent en riant après le vers 876, selon une didascalie ajoutée dans une réédition de 1734, saisissent le sens caché de ses répliques qui sont autant d'antiphrases ironiques<sup>12</sup> ; il en va de même pour les spectateurs qui ont eux aussi assisté à la scène précédente et qui ont pris la mesure de l'esprit railleur de Célimène depuis l'acte II. L'insinuation, qui se définit ici en mauvaise part comme une flatterie hypocrite, entraîne ainsi un partage des récepteurs entre ceux qui sont capables de décoder son message ou non. Comme le montre la locution « sans mentir » (v. 874), acmé du style antiphrastique de Célimène, cette notion est dans ce contexte synonyme de mensonge et de dissimulation : elle est le signe d'un cœur double, chez une femme du monde qui a déjà donné la preuve de sa nature vipérine par ses médisances dans la célèbre scène

142

---

10 Si la famille lexicale d'*insinuation* est faiblement représentée dans la pièce, son champ sémantique est en revanche beaucoup plus riche, avec les termes *mystère* (I, 2, v. 278 ; II, 4, v. 586 ; IV, 4, v. 1438 et 1470), *détour* (IV, 3, v. 1346 ; V, 3, v. 1664) et *détourner* (V, 1, v. 1484), *voile* (II, 4, v. 861), *obscurité* (V, 4, v. 1687), *masque* et *masquer* (I, 1, v. 72 et 125), *flatterie* et *flatter* (v. 93, 306, 337, 338, 342, 441, 655, 662, 665, 701, 799, 826, 827, 829, 1726) et les antonymes *clarté* (v. 1124), *clair* (v. 1352), *éclaircissement*, *éclaircir* et *éclairci* (v. 1471, 1599, 1670)...

11 Célimène s'interrompt au début du v. 873 (« Et... »), qui se déploie à cheval sur les deux scènes.

12 « Ah ! quel heureux sort en ce lieu vous amène ? / Madame, sans mentir, j'étois de vous en peine » (III, 4, v. 873-874) ; « Ah ! mon Dieu ! que je suis contente de vous voir ! » (v. 876) La didascalie « [Clitandre et Acaste sortent en riant. 1734] » est reproduite dans l'édition de la pièce par Jacques Chapeau, p. Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 116.

des portraits. Chez Célimène, l'insinuation se définit, pour reprendre les termes de Laurent Susini, comme une stratégie rhétorique « *lato sensu* », soit comme l'« art de pénétrer et circonvenir non moins doucement, non moins insensiblement, non moins adroitement [que l'insinuation rhétorique *stricto sensu*, qui intervient dans l'exorde du discours], les esprits, avec tout ce que cela peut supposer de dissimulation<sup>13</sup> ». Dans cette scène, la coquette cherche bien à séduire les marquis, c'est-à-dire à les gagner en les faisant rire et en les invitant à admirer son esprit.

Face à ce type d'insinuation moqueuse, il existe toutefois une manière honnête d'insinuer, mise en pratique dans la pièce par le personnage d'Éliante. Lorsque Célimène, pressée par Alceste et Oronte de se déclarer, cherche une échappatoire en se tournant vers elle, dans l'avant-dernière scène de la pièce, sa cousine se sert d'un détour pour lui faire comprendre qu'elle n'aura pas son soutien :

N'allez point là-dessus me consulter ici :  
 Peut-être y pourriez-vous être mal adressée,  
 Et je suis pour les gens qui disent leur pensée. (V, 3, v. 1660-1662)

Cette réplique se rapproche de l'un des exemples types d'« implicite de l'énoncé » donnés par Oswald Ducrot dans *Dire et ne pas dire* : « Ne me demande pas mon avis, car, sinon, je te le donnerais<sup>14</sup> ». Par une première proposition (v. 1660), Éliante déconseille à Célimène de s'adresser à elle, en sous-entendant la convention selon laquelle le fait de la consulter reviendrait à lui demander son soutien. Elle se justifie par deux autres propositions qui suggèrent toutes deux qu'elle désapprouve sa conduite et appuie la demande de ses deux amants : au vers 1661, elle insinue cet énoncé en recourant à la modalité épistémique (« peut-être », « pourriez-vous ») et à la voix passive, dont le sujet a pour référent sa cousine et qui fait disparaître tout pronom renvoyant à l'énonciatrice (« être mal adressée ») ; elle réapparaît en tant que locutrice au vers 1662 (« je »), mais pour formuler un avis concernant une catégorie générale de

13 Laurent Susini, *La Colombe et le serpent*, op. cit., p. 63.

14 Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980, p. 6-8.

personnes, sans préciser explicitement que Célimène n'en fait pas partie. L'on peut qualifier ce type d'insinuation, car elle ne présente aucune difficulté de décodage pour sa destinatrice tout en empruntant un détour afin de ne pas avoir à lui dire crûment une vérité désagréable.

Philinte recourt lui aussi à cette stratégie discursive, non pas lorsqu'il flatte Oronte à propos de son sonnet<sup>15</sup>, mais lorsqu'il se déclare à Éliante sous couvert de parler d'Alceste, en regrettant que celui-ci lui préfère Célimène :

Et s'il avoit mon cœur, à dire vérité,  
Il tourneroit ses vœux tout d'un autre côté,  
Et par un choix plus juste, on le verroit, Madame,  
Profiter des bontés que lui montre votre âme. (IV, 1, v. 1187-1190)

144

Le locuteur ménage ici une transition habile et douce de l'implicite vers l'explicite : une subordonnée hypothétique exprimant l'irréel du présent lui permet tout d'abord de substituer ses sentiments à ceux de son ami (« s'il avoit mon cœur »), tandis que l'objet de ses feux, d'abord désigné par un groupe prépositionnel au sens spatial indéfini (« d'un autre côté »), s'impose progressivement comme son interlocutrice directe grâce à l'apostrophe « Madame » et au déterminant possessif « votre ». La locution adverbiale « à dire vérité » n'est pas à entendre ici comme une locution figée désémantisée, voire comme une antiphrase ironique, à la manière du « sans mentir » de Célimène : Philinte insinue bien la vérité. Mais cet honnête amant ne s'en tient pas là : il se dévoile explicitement à la fin de cette même scène, d'abord en évoquant la possibilité de son union avec Éliante sur le mode hypothétique (« Mais si [...] / Vous étiez hors d'état de recevoir ses vœux », v. 1207-1208), puis en utilisant plus directement encore le présent d'énonciation (« J'attends l'occasion de m'offrir hautement, / Et de tous mes souhaits j'en presse le moment », v. 1215-1216).

15 Dans cette scène, Philinte montre qu'il a parfaitement compris que les déclarations d'amitié adressées par Oronte au Misanthrope sous-entendaient une demande de flatteries, comme il le dira à Alceste à la fin du premier acte : « Et j'ai bien vu qu'Oronte, afin d'être flatté... » (I, 3, v. 441).

Ainsi, de même que la galanterie peut être prise en bonne ou en mauvaise part<sup>16</sup>, il convient de distinguer un mauvais usage de l'insinuation galante, parole hypocrite et mensongère, dont le caractère oblique vise à instaurer des dissensions entre ses différents récepteurs, et un usage honnête de ce type d'énonciation, dont le détour n'est justifié que par le souci de dire doucement une vérité parfois dure à entendre, ou bien exigeant un filtre pudique. Tandis que la première recourt volontiers à l'implicite, la seconde n'en fait qu'un voile aisé à lever, voire le remplace par l'énonciation, certes indirecte, de l'explicite. Néanmoins, ces deux types d'insinuation risquent d'être rejetés par le Misanthrope dans une même et unique condamnation de la galanterie, dans la mesure où il s'agit de modes d'énonciation équivoques et contraires à la clarté qu'il défend. En effet, le style naturel prôné par Alceste est un atticisme caractérisé par la transparence : comme le montre la chanson qu'il cite devant Oronte et Philinte (I, 2), le sentiment amoureux doit selon lui se dire littéralement, sans passer par le détour d'une parole figurée qui risque toujours d'être obscure. *A priori*, l'on serait donc tenté de distinguer Alceste, qui « parle ferme »<sup>17</sup> et sans ménagement, des autres personnages de la pièce. Toutefois, si nous revenons sur le premier exemple que nous avons traité, celui de la scène 4 de l'acte III au début de laquelle Célimène accueille Arsinoé en la couvrant de faux compliments, nous constatons que la fausse prude n'est absolument pas dupe de l'ironie du message que celle-ci lui envoie et qu'elle lui répond sur le même ton. Le manque de douceur et l'explicite revendiqués par Alceste caractérisent donc

16 Selon le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), le « galant homme » est un homme « honnête, civil, sociable, de bonne compagnie, de conversation agréable » ; sans être nécessairement noble, il fréquente la Cour et les lieux raffinés de la capitale. L'Académie précise ensuite : « Il signifie aussi, Un homme qui cherche à plaire aux Dames, & dans ce sens on met Galant après le substantif. *C'est un homme fort galant* ». Il faut donc distinguer le « galant homme », modèle positif d'homme honnête, et l'« homme galant », figure plus soupçonnable de séducteur, voire de débauché. Quant à la femme dite *galante*, l'Académie nous indique qu'il s'agit d'une séductrice, d'une « galante qui affecte de donner de l'amour ». *Galant* et *galanterie* peuvent donc être pris en bonne ou en mauvaise part. Voir Alain Viola, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, coll. « Les littéraires », 2008.

17 « ORONTE. – Vous me parlez bien ferme, et cette suffisance... » (I, 2, v. 431).

bien l'énonciation des autres personnages du *Misanthrope*, y compris lorsqu'ils empruntent des stratégies d'énonciation obliques.

#### L'INSINUATION COMME RHÉTORIQUE OFFENSIVE

Cependant sa visite, assez insupportable,  
Traîne en une longueur encore épouvantable;  
Et l'on demande l'heure, et l'on bâille vingt fois,  
Qu'elle grouille aussi peu qu'une pièce de bois. (II, 4, v. 613-616)

146

Bélise, dans le portrait que fait d'elle Célimène, se révèle une bien mauvaise herméneute de ne pas être capable de déchiffrer de tels sous-entendus discursifs (demander l'heure) et non discursifs (bâiller), qui sont signes d'ennui et signifient une demande de congé. Car Célimène, lorsqu'elle critique ou raille, a coutume de n'utiliser des stratégies d'énonciation obliques que pour communiquer un message de manière plus agressive encore que s'il était énoncé directement. Arsinoé et la coquette se rendent coup pour coup lors de leur premier et unique tête-à-tête sur scène (III, 4). Refusant de s'asseoir pour garder une posture d'accusatrice, la fausse prude déclenche les hostilités en inventant une scène d'énonciation fictive située dans un passé proche qui vient redoubler l'énonciation de leur dialogue :

Hier j'étois chez des gens de vertu singulière,  
Où sur vous du discours on tourna la matière;  
Et là, votre conduite, avec ses grands éclats,  
Madame, eut le malheur qu'on ne la loua pas. (v. 885-888)

La tirade d'Arsinoé est un modèle de rhétorique insinuatrice : après un exorde justifiant sa démarche à partir de maximes sur l'amitié (« L'amitié doit surtout éclater / [...] Témoigner l'amitié que pour vous a mon cœur », v. 879-884), commence la narration de la scène qui a opposé les censeurs de Célimène à sa seule partisane, Arsinoé (v. 885-904). Or cette narration sous-entend par de multiples procédés que la soi-disant amie de la coquette est en fait sa plus vive accusatrice : la défense prononcée par la prude occupe quatre vers (v. 893-896) et cultive l'équivoque grâce

à une subordonnée interrogative indirecte (« Vous pouvez bien penser quel parti je sus prendre », v. 893) et à une relative périphrastique (« Je fis ce que je pus [...] », v. 894) ; la répétition du semi-auxiliaire *pouvoir*, qui apparaît à trois reprises aux vers 893-894, brouille le contenu de son message en jouant sur le quiproquo, l'énoncé « Je fis ce que je pus pour vous pouvoir défendre » pouvant signifier qu'elle a fait tout son possible pour combattre les critiques portant sur Célimène, ou bien au contraire qu'elle n'a rien dit du tout !

Le réquisitoire contre son « amie », dont Arsinoé précise qu'il est énoncé par « des gens de vertu singulière » (v. 885), à savoir des locuteurs dignes d'estime et de confiance, s'étale quant à lui sur quatorze vers (v. 887-892 et 897-904)<sup>18</sup>. D'abord rapportées au discours narrativisé où percent des termes à l'axiologie négative (« votre conduite, avec ses grands éclats », v. 887 ; « galanterie », synonyme ici de coquetterie frisant le libertinage amoureux, v. 890), les médisances contre Célimène sont ensuite énoncées au discours indirect à mesure que l'énonciatrice les prend de plus en plus en charge : elles sont développées dans quatre complétives régies par la locution verbale *demeurer d'accord* (« Et je me vis contrainte à demeurer d'accord / Que l'air dont vous viviez vous faisoit un peu tort / [...] aux mauvais jugements », v. 899-904). Ce changement de discours rapporté s'accompagne d'une modification dans le choix des pronoms : d'abord blâmée par « des censeurs » anonymes, Célimène l'est ensuite par un « on » indéfini (« Qu'on ne peut excuser, quoiqu'on en ait envie », v. 898), puis par un « je » dont le référent est Arsinoé, les deux situations d'énonciation – celle, fictive, du passé et celle, présente, du dialogue – finissant par se rejoindre. Ce jeu sur les pronoms est redoublé par un changement de temps, l'imparfait laissant peu à peu place au présent d'énonciation. Arsinoé achève sa charge par une confirmation fortement ironique (v. 905-908), puis par une péroraison répétant, sur le mode antiphrastique, les déclarations d'amitié de l'exorde (v. 909-912).

18 À la scène suivante, Arsinoé utilisera le même type de stratégie énonciative, mais pour dire implicitement à Alceste qu'elle le tient en haute estime : « Et vous saurez de moi qu'en deux fort bons endroits / Vous fûtes hier loué par des gens d'un grand poids » (III, 5, v. 1067-1068). Elle prendra ensuite grand soin à insinuer la jalousie dans son esprit.

Or, pour lui répondre, Célimène va transformer cette insinuation hypocrite, dont elle aurait pu feindre de ne pas déchiffrer les accusations, en discours à l'ironie explicite, dans une tirade dont l'énonciation oblique vise à exprimer plus frontalement encore l'agressivité. La maîtresse d'Alceste imite en effet la rhétorique insinuatrice d'Arsinoé en reprenant chacune des étapes oratoires de sa tirade, mais en recourant à des procédés de surenchère et d'*amplificatio* qui en soulignent avec évidence l'ironie. L'exorde compte huit vers (v. 913-920) au lieu de six chez la prude et souligne grâce aux intensifs la nécessité de lui rendre la monnaie de sa pièce (« Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux », v. 919). Dans sa narration de vingt-sept vers<sup>19</sup>, qui invente elle aussi une situation d'énonciation ancrée dans un cadre spatio-temporel flou (« En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite », v. 921), les accusations portées contre Arsinoé par des « gens d'un très-rare mérite » (v. 921), locuteurs encore plus crédibles que les « gens de vertu singulière » fréquentés par la prude, sont rapportées au discours narrativisé (v. 925-926), puis au discours indirect sans verbe de discours introducteur, ce qui montre bien que Célimène prend en charge ces propos soi-disant tenus par des tiers (v. 927-936)<sup>20</sup>. Preuve supplémentaire de cette superposition des deux systèmes énonciatifs, le discours indirect cède aussitôt la place au discours direct (v. 937-944), marqué par l'incise « disoient-ils », mais non délimité par des guillemets. S'ensuivent trois vers où Célimène feint d'avoir pris la défense d'Arsinoé (v. 945-947), mais qui laissent très bientôt place à un nouveau passage de discours indirect introduit par « Et leur conclusion fut » (v. 948), qui forme la confirmation de sa tirade. Toutefois, le déplacement des pronoms – « elle », dont le référent était Arsinoé dans la bouche de ses censeurs, est remplacé par « vous », déictique la désignant dans la situation d'énonciation scénique – montre bien que ce discours indirect rapporte les propres pensées de la coquette. Enfin, la péroraison constitue un sommet d'énonciation

19 Voir les v. 921-947. La narration d'Arsinoé n'en comptait que vingt.

20 La précaution oratoire que feint de prendre Célimène, « si je puis vous parler franchement » (v. 935), apparaît comme particulièrement offensante dans ce contexte d'énonciation ironique.

antiphrastique grâce à l'ironie citationnelle : à part une infime variante<sup>21</sup>, les vers 957-960 répètent les vers 909-912 prononcés par Arsinoé.

Bien loin de favoriser une énonciation douce et bienveillante, la rhétorique insinuatrice apparaît dans cette scène comme une attaque brutale et offensante, dont les sous-entendus sont aisément levés par son destinataire. En effet, la réplique suivante d'Arsinoé restaure immédiatement un type d'échange direct, sans détour par l'oblique, même si la prude feint de ne jamais avoir eu recours à l'ironie :

À quoi qu'en reprenant on soit assujettie,  
Je ne m'attendois pas à cette repartie,  
Madame, et je vois bien, par ce qu'elle a d'aigreur,  
Que mon sincère avis vous a blessée au cœur. (v. 961-964)

Célimène comprend néanmoins, une fois encore, ce que l'adjectif *sincère* a d'antiphrastique et, après avoir fait semblant de chercher l'apaisement en reconnaissant que leurs deux conduites peuvent s'attirer des critiques, elle attaque à nouveau Arsinoé, directement cette fois-ci, en justifiant la posture pudique qu'elle adopte dans le monde par son grand âge (« Cela [la pruderie] sert à cacher de fâcheuses disgrâces », v. 981). La conversation s'envenime alors à tel point qu'Arsinoé préfère rompre l'entretien, de peur d'en dire encore davantage (v. 1027). Elle se vengera dès la scène suivante en entraînant Alceste pour lui remettre un billet écrit par sa maîtresse à Oronte.

Dans les appartements de Célimène, l'insinuation s'entend donc bien comme une rhétorique agonistique, dont la visée est d'abattre l'autre en le dominant verbalement. Sur ce point, Alceste n'apparaît pas comme un locuteur plus doux que les autres : en témoigne la célèbre scène du sonnet au premier acte, qui se lit comme une annonce du dialogue entre Célimène et Arsinoé que nous venons d'étudier. Le Misanthrope utilise la même stratégie énonciative que les deux femmes : tout d'abord, tout comme sa maîtresse commence par critiquer Arsinoé en son absence (III, 3), Alceste peste contre le sonnet de son rival à son insu, dans des

21 « Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable » (v. 909) devient « Madame, je vous crois aussi trop raisonnable » (v. 957).

apartés adressés à Philinte et, indirectement, au public (v. 320, 326, 334-335, 337, 338). Lorsqu'il se tourne enfin vers Oronte, c'est par le voile d'énoncés obliques :

Monsieur, cette matière est toujours délicate,  
Et sur le bel esprit nous aimons qu'on nous flatte.  
Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom,  
Je disois, en voyant des vers de sa façon,  
Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire  
Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire [...]. (I, 2, v. 341-346)

150

L'on retrouve, échelonné sur plusieurs répliques, le même type de détour que celui employé par les deux femmes : une péroraison généralisante de quelques vers (v. 341-342), suivie d'une narration introduisant une scène d'énonciation ancrée dans un passé flou, qui permet de donner à Oronte un double anonyme et de rapporter les propos d'Alceste au discours indirect, mais dont le caractère fictif est vite dévoilé grâce au jeu des pronoms (« nous », v. 346) et aux temps, qui évoluent du passé au présent (« Je disois », « nous prennent »). Une fois encore, le destinataire n'est pas dupe du sens littéral de cette réplique et perçoit aisément l'implicite. D'où le comique de répétition qui s'instaure lorsque le Misanthrope affirme à plusieurs reprises, sous la forme de prétéritifs, que les propos qu'il rapporte ne s'adressent pas à Oronte : « Je ne dis pas cela [...] » (v. 352, 358 et 362). L'incise « lui disois-je » s'efface à mesure que les deux systèmes énonciatifs se confondent, si bien que l'auteur du sonnet ne peut plus ignorer l'attaque : « Voilà qui va fort bien, et je crois vous entendre » (v. 374). La fin du discours d'Alceste évolue de la même façon que l'entretien d'Arsinoé et Célimène : l'atrabilaire ayant choisi cette énonciation indirecte faute d'assumer son discours franc et net, il finit par éclater avec plus de véhémence que s'il avait parlé sincèrement à Oronte dès le début de la scène. « Franchement, il est bon à mettre au cabinet » (v. 376) : l'adverbe extraprédicatif<sup>22</sup> *franchement* intervient bien tard

22 L'adverbe extraprédicatif est un adverbe de commentaire énonciatif incident à la phrase ; il s'oppose à l'adverbe intraprédicatif, toujours intégré à la phrase (voir

dans cet échange et montre que le comportement discursif d'Alceste n'est pas si différent de celui des hypocrites qu'il fustige.

Au seuil de la pièce, l'on s'aperçoit que Philinte avait pourtant donné au Misanthrope une véritable leçon de parole claire et directe :

Et puisque la franchise a pour vous tant d'appas,  
Je vous dirai tout franc que cette maladie,  
Partout où vous allez, donne la comédie,  
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps  
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens. (I, 1, v. 104-108)

Dans cette réplique, aucune scène d'énonciation fictive ne vient redoubler le dialogue : Philinte adopte un parler « franc » et prend clairement en charge les énoncés qu'il profère, aussi durs soient-ils à l'encontre d'Alceste, comme le prouve le verbe de discours *dire*, dont le temps conjugué, le futur de l'indicatif, exprime à la fois la proximité temporelle et la certitude (« je vous dirai »). Ainsi, la circulation de la rhétorique insinuatrice dans la pièce, qui passe notamment par l'invention de situations d'énonciation fictives et par le recours au discours rapporté, permet de dessiner les contours d'une « satire croisée<sup>23</sup> » : Alceste manie l'insinuation de manière aussi brutale que sa maîtresse et ses hôtes, à l'exception, comme nous l'avons vu, d'Éliante, et dans une moindre mesure de Philinte. La fin de la scène 2 de l'acte I le montre également en train de rivaliser avec Oronte dans l'échange de compliments ironiques<sup>24</sup>. En définitive, ce n'est pas tant l'insinuation comme parole oblique que le Misanthrope rejette que le détour comme expression douce et aimable. On peut même aller plus loin en affirmant que ses déclarations en faveur d'une parole sincère ne sont pas davantage des énoncés univoques : elles sous-entendent son désir de se distinguer

---

Claude Guimier, *Les Adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*, Paris, Ophrys, 1996). Le vers prononcé par Alceste peut être glosé ainsi : « Pour vous parler franchement [...] ».

23 Nous empruntons cette formule à Michèle Rosellini qui l'a employée à propos de *Dom Juan* et du *Misanthrope* dans le séminaire qu'elle a consacré à l'extravagance et aux figures de l'écart à l'ENS de Lyon en 2006-2007.

24 « ORONTE. – [...] Je suis votre valet, Monsieur, de tout mon cœur. / ALCESTE. – Et moi, je suis, Monsieur, votre humble serviteur » (v. 437-438).

des autres personnages, ou encore son orgueil et son « art de plaire paradoxal », comme l'affirme Célimène dans la scène des portraits<sup>25</sup>.

Les voiles discursifs que les personnages emploient dans la pièce dissimulent donc mal la brutalité des échanges mondains. Arsinoé a beau se désigner sous le couvert du pronom indéfini *on*, elle n'en dit pas moins crûment le désir qu'elle éprouve pour Alceste : « On pourra vous offrir de quoi vous consoler » (III, 5, v. 1132)<sup>26</sup>. Dans la dernière scène, Célimène est confondue par les marquis faute d'avoir été capable d'insinuer avec suffisamment de douceur et de subtilité : si elle parvient à se justifier une première fois auprès d'Alceste en maintenant imprécise la destination de la lettre que lui a remise Arsinoé, elle ne pourra plus, par la suite, désavouer les deux billets lus par Acaste et Clitandre ; le détour de l'écrit ne suffira pas à faire oublier qu'elle se déclare explicitement à chacun de ses amants.

152

On se riroit de vous, Alceste, tout de bon,  
Si l'on vous entendoit parler de la façon. (I, 1, v. 203-204)

Cette réplique de Philinte est une manière, de la part de Molière, de glisser un message aux spectateurs : ils peuvent rire d'Alceste comme ils peuvent le faire des autres personnages. Mais, eu égard aux paroles insinuatrices que nous avons évoquées jusqu'alors, à quel type de détour énonciatif le discours théâtral correspond-il ? Cet art de l'insinuation se définit-il comme une parole explicite, mais douce, ou bien comme un mode de communication brouillé et difficile à déchiffrer ?

---

25 « Et ne faut-il pas bien que Monsieur contredise ? / À la commune voix veut-on qu'il se réduise [...] » (II, 4, v. 669-670). Voir Jean Mesnard, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972/5-6, p. 863-889 ; article repris dans *La Culture du XVII<sup>e</sup> siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 520-545.

26 Arsinoé emploie à de nombreuses reprises le pronom indéfini *on* à la place du déictique *je* (voir entre autres les v. 987 et 1001). Ce trait est également fréquent chez Célimène, notamment dans les billets lus par les marquis dans la dernière scène de la pièce : « Il [Clitandre] est extravagant de se persuader qu'on l'aime ; et vous l'êtes de croire qu'on ne vous aime pas » (V, 4, p. 874). Mais ce pronom est un voile trop mince pour dissimuler les désirs des deux femmes.

Quelques années avant de composer *Le Misanthrope*, au moment de la Querelle de *L'École des femmes*, Molière avait été accusé par ses ennemis de pratiquer la satire *ad hominem* en invitant le public à rire de personnages ridicules comme Arnolphe, ou encore le marquis de *La Critique de l'École des femmes*, à qui l'on pouvait attribuer des clés dans les lieux mondains : il aurait ainsi directement transposé sur la scène les personnes dont il voulait se moquer. Or le dramaturge répond dans *L'Impromptu de Versailles* que ses personnages ne sont que des types généraux composés à partir des traits ridicules affichés par tous les galants qui leur ressemblent, et non par un individu en particulier<sup>27</sup>. Pour Molière, la parole dramatique se définit donc bien comme un art de l'insinuation : par le détour de l'intrigue, il s'agit de faire passer en douceur le discours comique, grâce à la séduction qu'opère le rire sur le public. Le théâtre apparaît ainsi comme le pendant littéraire du bon usage de l'insinuation en société, parole mesurée visant à communiquer un message aussi bienveillant que salutaire. Au contraire, le tort de Célimène, dans la célèbre scène des portraits comme dans les deux billets lus par Acaste et Clitandre à la fin de la pièce, est de manier la raillerie avec mordant, en l'absence des intéressés, au lieu de jouer doucement et subtilement sur le sous-entendu en leur présence pour les inviter à se corriger de leurs travers.

Comme nous l'avons vu, dans les scènes de confrontation entre Alceste et Oronte (I, 2) et entre Célimène et Arsinoé (III, 4), les personnages recourent fréquemment aux énoncés sentencieux et aux maximes. Ces formules gnomiques expriment une vérité qui dépasse la seule situation d'énonciation qui les voit naître et font intervenir des pronoms personnels dont le fonctionnement est à la fois déictique et non référentiel :

27 Dans cette pièce, c'est par l'intermédiaire de Brécourt que le dramaturge transmet ce message : « Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde [...] » (Molière, *L'Impromptu de Versailles*, scène 4, dans *L'École des femmes, L'École des maris, La Critique de l'École des femmes et L'Impromptu de Versailles*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, p. 252).

[...] si l'on étoit sage,  
Ces avis mutuels seroient mis en usage :  
On détruiroit par là, traitant de bonne foi,  
Ce grand aveuglement où chacun est pour soi. (III, 4, v. 965-968)

154

Dans cette réplique de Célimène adressée à Arsinoé, le pronom indéfini *on* équivaut à la fois à un *nous* inclusif, dont le référent correspond à la locutrice et à son interlocutrice, et à un *nous* exclusif, englobant, au-delà des deux femmes, les hommes en général. Cet énoncé est donc littéralement dirigé vers Arsinoé, mais il est aussi implicitement destiné au public. En effet, la « double énonciation » théâtrale nous invite à ne pas oublier que le récepteur privilégié de ce qui se dit sur la scène n'est autre que le spectateur. Le théâtre apparaît comme une manière oblique de s'adresser à lui en insinuant dans son esprit, d'une façon insensible et adroite, des vérités que les moralistes ou les satiristes contemporains de Molière auraient tendance à exprimer plus « fermement ». Cet art opère un détour plaisant afin de faire oublier la médecine amère qu'il instille dans le corps du spectateur. Entre la parole brutale prônée par Alceste et la flatterie hypocrite à laquelle se livrent les galants, il existe donc une troisième voie qui accorde une place de premier plan à l'herméneute et le conduit subtilement à prendre conscience du message qu'on veut lui transmettre, après l'avoir décodé. Scéniquement s'accomplit ainsi un modèle social de parole insinuatrice qui vise le bien du destinataire.

Or, au vu des multiples réceptions dont la pièce a fait l'objet depuis ses premières représentations au xvii<sup>e</sup> siècle, l'on peut légitimement se demander si, dans cette comédie, l'énonciation moliéresque n'est pas quelque peu brouillée : en effet, Alceste a été considéré par les contemporains de Molière, mais aussi par la postérité, tantôt comme le seul honnête homme de la pièce et comme un héraut de la vérité injustement moqué, tantôt comme un ridicule, voire comme un imposteur, tantôt comme les deux à la fois<sup>28</sup>. La scène du sonnet

<sup>28</sup> « Le Misanthrope, malgré sa folie, si l'on peut ainsi appeler son humeur, a le Caractère d'un Honnête Homme, et beaucoup de fermeté, comme l'on peut connaître

d'Oronte (I, 2) est particulièrement emblématique des ambivalences du message comique : le rival d'Alceste pratique une poésie de l'insinuation galante caractérisée par le refus des « grands vers pompeux » au profit des « petits vers doux, tendres et languoureux » (v. 307-308). Molière nous invite-t-il à condamner ce style figuré au profit du style naturel défendu par le Misanthrope ? Comme l'a montré Claudine Nédelec<sup>29</sup>, rien n'est moins sûr dans la mesure où Alceste défend son point de vue en citant une chanson démodée, qui déclenche le rire de l'honnête homme Philinte. Les deux pièces poétiques peuvent être à la fois louées et blâmées, selon le principe de la « satire croisée ». Dans les années 1660, la comédie moliéresque témoigne donc à sa manière de « l'équivoque communicative<sup>30</sup> » qui l'emporte sur d'autres types d'éloquence claire et transparente qui avaient pu triompher antérieurement. *Le Misanthrope* se caractérise en effet par une énonciation brouillée, propre à susciter de multiples interprétations de la part des spectateurs classiques et modernes. Mais cette manière de parler n'est pas clivante puisque

---

dans l'Affaire du Sonnet. [...] ce qui est admirable, est, que bien qu'il paraisse, en quelque façon, Ridicule, il dit des choses fort justes » (Donneau de Visé, « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* », dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 643) ; voir Antony McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, chap. V (« Alceste, le faux solitaire »), p. 73-102. Dans *À la recherche du temps perdu*, Albertine commente ainsi cette ambiguïté : « Mais je connais une jeune fille qui a eu à traiter (et à l'écrit encore) : "D'Alceste ou de Philinte, qui préféreriez-vous avoir comme ami ?" Ce que j'aurais séché là-dessus ! [...] Plusieurs familles ont écrit au *Gaulois* pour se plaindre de la difficulté des questions pareilles. Le plus fort est que dans un recueil des meilleurs devoirs d'élèves couronnées, le sujet a été traité deux fois d'une façon absolument opposée. Tout dépend de l'examineur. L'un voulait qu'on dise que Philinte était un homme flatteur et fourbe, l'autre qu'on ne pouvait pas refuser son admiration à Alceste, mais qu'il était par trop acariâtre et que comme ami il fallait lui préférer Philinte. Comment voulez-vous que les malheureuses élèves s'y reconnaissent quand les professeurs ne sont pas d'accord entre eux ? » (Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 451).

- 29 Claudine Nédelec, « Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, n° 38, « Molière, *Le Misanthrope*, *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme* », dir. Charles Mazouer, janvier 2000, p. 117-137. Voir également Olivier Leplatre, *Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou les Comédies de la mondanité*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 1999.
- 30 Laurent Susini, *La Colombe et le serpent*, op. cit., p. 19.

les différentes lectures de la pièce, pour opposées qu'elles soient, ne s'invalident pas les unes les autres : elles se caractérisent au contraire par leur complémentarité.

156

Ainsi, en regard de la dissimulation libertine et de l'« insinuation convertie<sup>31</sup> », il existe une « insinuation galante » dont *Le Misanthrope* nous a permis d'étudier les différentes facettes, entre bons et mauvais usages. Tandis que *Le Tartuffe* interroge les stratégies d'énonciation dévottes dans ce qu'elles peuvent avoir de dévoyé, *Le Misanthrope* met en scène l'obliquité des pratiques discursives dans le domaine de la galanterie. « Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre / Le fond de notre cœur dans nos discours se montre » (I, I, v. 69-70) : le vœu exprimé par Alceste dans la première scène de la pièce évoque probablement le reproche fait par Momus à Vulcain, selon ce que rapporte Lucien dans l'*Hermotimos*, de ne pas avoir ménagé une fenêtre dans le cœur de l'homme, qui permettrait d'en voir le fond. Mais cette transparence n'existe pas, ni pour l'homme du monde, qui doit sans cesse déchiffrer les énoncés galants, ni pour le spectateur, qui doit décoder le message comique que le dramaturge lui adresse indirectement. L'insinuation fait donc partie des stratégies d'énonciation obliques privilégiées par le langage dramatique, qui fonde en partie sur elles sa pragmatique et son efficacité.

---

31 *Ibid.* Voir également Jean-Pierre Cavallé, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002.

## BIBLIOGRAPHIE

### CHRISTINE DE PIZAN

#### Édition de référence

*Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2013.

#### Autres textes de Christine de Pizan

*Cent Ballades d'amant et de dame*, éd. J. Cerquiglioni, Paris, UGE, coll. « 10/18. Bibliothèque médiévale », 1982.

*La Cité des dames*, éd. et trad. Th. Moreau et É. Hicks, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1986 ; *La Città delle Dame*, éd. E.J. Richards, trad. P. Caraffi, Roma, Carocci, 2003.

*The Livre de la Paix*, éd. C.C. Willard, 's-Gravenhage, Mouton, 1958.

*Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, éd. A. Valentini, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 2014.

*Le Livre du corps de policie*, éd. A.J. Kennedy, Paris, Champion, coll. « Études christiniennes », 1998.

*La Mutacion de Fortune*, éd. S. Solente, Paris, Picard, 1959-1966, 4 vol.

#### Autres textes du Moyen Âge

BRUNET LATIN, *Li Livres dou tresor*, éd. F.J. Carmody, Berkeley, University of California Press, 1948 ; Genève, Slatkine Reprints, 1998.

EUSTACHE DESCHAMPS, *L'Art de dictier*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin-Didot, t. VII, 1891, p. 266-292.

FROISSART, Jean, *L'Espinette amoureuse*, éd. A. Fourrier, Paris, Klincksieck, 2<sup>e</sup> éd. revue, 1972.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, éd. et trad. P. Imbs, introduction, coordination et révision par J. Cerquiglino-Toulet, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1999.

JACQUES LEGRAND, *L'Archiloge Sophie*, éd. E. Beltran, Genève, Droz, 1986.

LA MARCHE, Olivier de, *Mémoires*, éd. H. Beaune et J. d'Arbaumont, Paris, Renouard, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », 1883-1888, 4 vol.

### Études critiques

282

BOUSMAR, Éric, « La place des hommes et des femmes dans les fêtes de cour bourguignonnes (Philippe le Bon – Charles le Hardi) », dans J.-M. Cauchies (dir.), *À la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 11-31.

BOZZOLO, Carla et Hélène LOYAU (éd.), *La Cour amoureuse dite de Charles VI. Étude et édition critique des sources manuscrites*, Paris, Le Léopard d'or, 3 vol., t. I, 1982, t. II et III, 1992.

BRUINS, Jan Gerard, *Observations sur la langue d'Eustache Deschamps et de Christine de Pisan*, Amsterdam, De Dordrechtsche Drukkerij, 1925.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

CAZAL, Yvonne et Gabriella PARUSSA, « Orthographe pour l'œil, pour l'oreille ou pour l'esprit? Quelques réflexions sur les choix graphiques à la rime dans deux manuscrits du 15<sup>e</sup> siècle », dans A. Lavrentiev (dir.), *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français: ponctuation, segmentation, graphies*, Chambéry, Université de Savoie, 2007, p. 107-127.

–, *Introduction à l'histoire de l'orthographe*, Paris, Armand Colin, 2015.

CERQUIGLINI, Bernard, *Le Roman de l'orthographe. Au paradis des mots, avant la faute 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996.

CERQUIGLINI, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985.

–, « Des emplois seconds de la rime et du rythme dans la poésie française des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *Le Moyen français*, 29, « La rime et la raison », 1991, p. 21-31.

–, *Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit. Un art d'aimer, un art d'écrire*, Paris, SEDES, 2001.

COMBETTES, Bernard, « Ordre des mots, types de textes, diachronie : topicalisation de la subordonnée en moyen français », *Verbum*, 12/4, 1989, p. 339-346.

–, « Thématisation et topicalisation : leur rôle respectif dans l'évolution du français », dans C. Guimier (dir.), *La Thématisation dans les langues*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 231-245.

–, « Le topique comme constituant périphérique : aspects diachroniques », *Travaux de linguistique*, 47/2, 2003, p. 137-161.

–, « Évolution des structures thématiques en moyen français », dans A. Vanderheyden *et al.* (dir.), *Texte et discours en moyen français*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 35-46.

COMBETTES, Bernard et Sophie PRÉVOST, « Évolution des marqueurs de topicalisation », *Cahiers de praxématique*, 37, 2001, p. 103-124.

DELALE, Sarah, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenulae*, 13, novembre 2015, p. 5-15.

FENSTER, Thelma, « Did Christine Have a Sense of Humor? The Evidence of the *Epistre au dieu d'Amours* », dans E.J. Richards (dir.), *Reinterpreting Christine de Pizan*, Athens (Ga.), University of Georgia Press, 1992, p. 23-36.

GAY, Lucy Mary, « On the Language of Christine de Pisan », *Modern Philology*, VI, 1908-1909, p. 69-96.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.

HUOT, Sylvia, « Reliving the *Roman de la rose*: Allegory and Irony in Machaut's *Voir Dit* », dans R.B. Palmer (dir.), *Chaucer's French Contemporaries. The Poetry / Poetics of Self and Tradition*, New York, AMS Press, 1999, p. 47-69.

KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, trad. P. Jacob et F. Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

KRUEGER, Roberta L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

KUYUMCUYAN, Annie, « *Lequel* outil de reprise : parcours d'un indéfini », dans C. Guillot, B. Combettes, A. Lavrentiev, É. Oppermann-Marsaux et S. Prévost (dir.), *Le Changement en français. Études de linguistique diachronique*, Bern/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, p. 209-224.

- LAIGLE, Mathilde, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion, 1912.
- LECHAT, Didier, « Discorde ou concorde des langages masculins et féminins dans *Le Livre du Duc des vrais amans* de Christine de Pizan? », *Textuel*, 49, 2006, p. 53-71.
- LLAMAS POMBO, Elena, « *Variatio delectat*: variation graphique et écriture du nom propre dans le *Roman de la Rose* (manuscrits des XVI<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles) », dans A. González Doreste et M. del P. Mendoza-Ramos (dir.), *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives sur le Roman de la Rose*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2011, p. 183-208.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *L'Évolution du français : ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, 1995.
- , *La Langue française aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nathan, 1997.
- MEHL, Jean-Michel, *Les Jeux au royaume de France du XIII<sup>e</sup> au début du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- MUSSOU, Amandine et Laëtitia TABARD, « La règle du jeu au Moyen Âge : “On ne peut bien sans regle ouvrir” », *Questes*, 18, 2010, p. 4-29.
- OUY, Gilbert et Christine RENO, « Les hésitations de Christine : étude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pizan », *Revue des langues romanes*, 92/2, 1988, p. 265-293.
- PARUSSA, Gabriella, « Stratégies de légitimation du discours autorial : dialogie, dialogisme et polyphonie chez Christine de Pizan », *Le Moyen Français*, 75, 2014, p. 43-65.
- , « “Le bel stille de leur mettres et proses”. Caractéristiques et modèles de l’écriture christiniennne », dans S. Albert *et al.* (dir.), *Sens, rhétorique et musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015.
- RICKARD, Peter, « The Word-order object-verb-subject in Medieval French », *Transactions of the Philological Society*, 1962 (1963), p. 1-39.
- ROCHELOIS, Cécile, Agathe SULTAN et Danièle JAMES-RAOUL, *Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1989.
- , « “En la foret de longue actente” : réflexions sur le style allégorique de Charles d’Orléans », dans D. Poirion (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l’art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 167-186.

- , « Le style allégorique de Christine », dans L. Dulac et B. Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 167-186.
- , « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.
- VALENTINI, Andrea, « La syntaxe du *Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose* de Christine de Pizan à la lumière de la typologie linguistique », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 132/2, 2016, p. 378-415.
- WAGNER, Robert-Léon, « En marge d'un problème de syntaxe (l'ordre de phrase sujet + verbe) », dans *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale à Ernst Hoepffner*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 53-62.
- ZINK, Gaston « La phrase de Christine de Pizan dans le *Livre du corps de policie* », dans L. Dulac et B. Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 383-395.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

#### MICHEL DE MONTAIGNE

##### Édition de référence

*Essais*, éd. d'E. Naya, D. Reguig et A. Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, 3 vol.

##### Autre édition citée

*Les Essais*, éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

##### Sources primaires et autres textes

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, dans *Œuvres*, éd. S. Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, t. II.
- CICÉRON, *De l'invention*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1994.
- , *L'Orateur*, éd. et trad. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930.
- HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.
- , *Satires*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1985.

- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. N. Boileau, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995
- PLATON, *Le Politique*, éd. et trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.
- , *Les Lois*, éd. et trad. L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.
- QUINTILIEN, *De l'institution de l'orateur*, trad. M. l'abbé Gedoy, Paris, Grégoire Dupuis, 1718.
- , *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1975-1980, 7 vol.
- Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.

### Études critiques

- ARGOD-DUTARD, Françoise, « L'écriture du mouvement dans le livre III des *Essais*. Aspects syntaxiques et stylistiques », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 507-519.
- BALSAMO, Jean, « Brièveté du polémiste, brièveté héroïque : à propos de "Contre la fainéantise" (*Essais*, II, 21) », dans P. Desan (dir.), *Les Chapitres oubliés des Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2011, p. 181-199.
- CAVE, Terence, *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI<sup>e</sup> siècle*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- COMPAGNON, Antoine, « La brièveté de Montaigne », dans J. Lafond (dir.), *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Vrin, 1984, p. 9-21.
- DEMONET, Marie-Luce, *Michel de Montaigne, Les Essais*, Paris, PUF, 1985.
- , « À plaisir », *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- GAVIANO, Marie-Pierre, « Moi, nous, tous ? Quelques usages du pronom *nous* dans le Livre III des *Essais* », *Cahiers Textuel*, 26, 2002, p. 27-40.
- GONTIER, Thierry et Suzel MAYER (dir.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- GOYET, Francis, *Les Audaces de la prudence*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

- JOUKOVSKY, Françoise, « Qui parle dans le livre III des Essais? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988/5, « Montaigne 1588-1988 », p. 813-827.
- KNOP, Déborah, « L'amplificatio chez Montaigne: une question d'optique, et de jugement (*Essais*, III, 6, "Des coches") », dans B. Roukhomovsky (dir.), *L'Optique des moralistes, de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, 2005, p. 393-404.
- LECOINTE, Jean, « L'organisation périodique du "style coupé" dans le livre III des *Essais* », dans Anne-Marie Garagnon (dir.), *Styles, genres, auteurs 2*, Paris, PUPS, 2002, p. 9-24.
- , « Montaigne et la formation du conceptisme français », *Montaigne Studies*, XVIII, 2006, p. 137-154.
- LEGROS, Alain, « Ici essais », dans Franco Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 313-323.
- LLIÑAS BEGON, Joan Lluís, « Les *Lois* de Platon dans les *Essais* de Montaigne », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 39-40, 2005, p. 13-29.
- MAGNIEN, Michel, « Un écho de la querelle cicéronienne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: éloquence et imitation dans les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, 1-2, « Rhétorique de Montaigne », dir. F. Lestringant, juillet-décembre 1985, p. 85-99.
- , « Montaigne et le sublime dans les *Essais* », dans J. O'Brien, M. Quinton et J. Supple (dir.), *Montaigne et la rhétorique*, Paris, Champion, 1995, p. 27-48.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Montaigne, l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988.
- , « Dire, signifier: la figure de la *significatio* dans les *Essais* », *Montaigne Studies*, III, 1991, p. 68-81.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Le "dictionnaire tout à part [s]oi" de Montaigne: quelques remarques sur les mots des métiers et les mots "paysans" dans les *Essais* », dans F. Giaccone (dir.), *La Langue de Rabelais. La langue de Montaigne*, Genève, Droz, 2009, p. 405-423.
- SÈVE, Bernard, *Montaigne, des règles pour l'esprit*, Paris, PUF, 2007.
- SMITH, Paul J., *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier. Exercices de lecture rapprochée*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- TOURNON, André, « *Route par ailleurs* : le « nouveau langage » des *Essais* », Paris, Champion, 2006.

## MOLIÈRE

### Édition de référence

*Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*, éd. Robert Jouanny, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2014.

### Autres textes de Molière

*L'École des femmes*, *L'École des maris*, *La Critique de l'École des femmes et L'Impromptu de Versailles*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

### Autre texte du XVII<sup>e</sup> siècle

288

VAUGELAS, *Remarques sur la langue françoise*, Paris, Vve Jean Camusat, 1647.

### Études critiques

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

APOTHÉLOZ, Denis, « À l'interface du système linguistique et du discours : l'exemple des constructions identificatives (e.g. pseudo-clivées) », dans O. Bertrand, S. Prévost, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 75-92.

ATTAL, Pierre, *Questions de grammaire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – Quelques repères », dans J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-96.

CALAS, Frédéric et Nathalie ROSSI-GENSANE, « Étude de *c'est/il est* + adjectif ou (+ déterminant) + nom dans le deuxième dialogue de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, de Jean-Jacques Rousseau », *L'Information grammaticale*, 101, mars 2004, p. 28-34.

CARLIER, Anne, « *Ce sont des Anglais* : un accord avec l'attribut ? », *L'Information grammaticale*, 103, octobre 2004, p. 13-18.

–, « *Ce sont des Anglais* : un accord avec l'attribut ? (Seconde partie) », *L'Information grammaticale*, 104, janvier 2005, p. 4-14.

- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980.
- FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998.
- FUMAROLI, Marc, « Au miroir du *Misanthrope*: le commerce des honnêtes gens », dans P. Dandrey (dir.), *Molière. Trois comédies « morales » : Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Klincksieck, 1999.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Grammaire*, Paris, Armand Colin, 1990, 2 vol.
- GREVISSE, Maurice et André GOOSSE, *Le Bon Usage*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 14<sup>e</sup> éd., 2011.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990-1992, 2 vol.
- , *L'Implicite* [1986], Paris, Armand Colin, 1998.
- KLEIBER, Georges, « Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 51/2, 1983, p. 99-117.
- , « Déictiques, embrayeurs, “token-reflexives”, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'Information grammaticale*, 30, juin 1986, p. 3-22.
- LEFEUVRE, Florence et Valérie RABY, « “Ô prince ! c'est à vous qu'on parle” : les structures focalisantes dans les *Sermons* de Bossuet », *L'Information grammaticale*, 97, mars 2003, p. 3-8.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- LEPLATRE, Olivier, *Le Misanthrope, Georges Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou les Comédies de la mondanité*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 1999.
- LEVESQUE, Mathilde et Olivier PÉDEFLOUS (dir.), *L'Emphase. Copia ou brevitās ? (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUPS, 2010.
- MANNO, Giuseppe, « Alceste et Oronte : un dialogue de sourds. La politesse et la négociation de la relation interpersonnelle dans la scène 2, acte I du *Misanthrope* de Molière », *Vox romanica*, 60, 2001, p. 168-187.

- MCKENNA, Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, chap. V (« Alceste, le faux solitaire »), p. 73-102.
- MERLIN, Hélène, « La cour et la ville, ou la question du public au siècle de Louis XIV (Étude de la scène 2 de l'acte I du *Misanthrope*) », *Les Cahiers de Fontenay*, 30-31, juin 1983, p. 91-104.
- MESNARD, Jean, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972/5-6, p. 863-889 ; repris dans *La Culture du XVII<sup>e</sup> siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 520-545.
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MOLINIER, Christian « Constructions en *c'est* : une classification générale », *Cahiers de grammaire*, 21, 1996, p. 75-94.
- MONTAGNE, Véronique et Cendrine PAGANI-NAUDET, « Constructions en *c'est* chez Montaigne », dans M. Vallespir et R. de Villeuneuve (dir.), *Styles, genres, auteurs 10*, Paris, PUPS, 2010, p. 33-51.
- MOREL, Mary-Annick, « Le postrhème dans le dialogue oral en français », *L'Information grammaticale*, 113, juin 2007, p. 40-46.
- MULLER, Claude, « Clivées, coréférence et relativation », dans G. Kleiber et N. Le Querler (dir.), *Traits d'union*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 17-32.
- , *Les Bases de la syntaxe : syntaxe contrastive, français, langues voisines*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- NÉDELEC, Claudine, « Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », *Littératures classiques*, 38, « Molière, *Le Misanthrope*, *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme* », dir. Ch. Mazouer, janvier 2000, p. 117-137.
- PAGANI-NAUDET, Cendrine, *Histoire d'un procédé de style. La dislocation (XII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Champion, 2005.
- PAILLET, Anne-Marie, « D'une phrase à l'autre : l'enchaînement dialogal chez Molière », dans F. Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 115-134.
- PRAT, Marie-Hélène, « Réplique, phrase, mètre dans *Le Misanthrope*. L'esprit de la conversation », dans F. Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme et cohésion du texte*, Paris, SEDES, 1999, p. 135-151.
- ROUQUIER, Magali, « Constructions en *c'est* en ancien et moyen français. Clivées, "liées" : un récapitulatif », dans O. Bertrand, S. Prévost, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (dir.), *Discours, diachronie, stylistique du*

*français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 353-370.

SUSINI, Laurent, *La Colombe et le serpent. L'insinuation convertie : Pascal, Bossuet, Fénelon*, Habilitation à diriger des recherches sous la direction de Delphine Denis, Université Paris-Sorbonne, 2015.

TOURATIER, Christian, *Analyse et théorie syntaxiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve/Paris, Duculot/Hachette supérieur, 1997.

## DENIS DIDEROT

### Édition de référence

*Le Neveu de Rameau*, éd. P. Chartier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.

### Autres textes de Diderot

*Entretien entre D'Alembert et Diderot ; Le Rêve de D'Alembert ; Suite de l'entretien*, éd. J. Roger, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

*Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005.

*Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.

DIDEROT, Denis et Jean Le Rond D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1766, 35 vol.

### Autres textes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

*Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> éd., par Charles-Pinot-Duclos, Paris, Vve Brunet, 1762, 2 vol.

DUMARSAIS, César, *Des tropes ou Des différents sens ; Figure ; (et) vingt autres articles de l'Encyclopédie* [1730], éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, coll. « Critiques », 1988.

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, 2 vol.

FÉRAUD, Jean-François, *Supplément au Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, s.n., s.d., t. II.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye/ Rotterdam, Arnout et Reignier Leers, 1690, 3 vol.

### Études critiques

ASSOUN, Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition », *Corps écrit*, 15, « Répétition et variation », 1985, p. 75-87.

292

AUCLIN, Antoine et Anne GROBET, « Polyphonie et prosodie : contraintes et rendement de l'approche modulaire du discours », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 77-104.

BENOÎT, Éric, « Sas (la parole en exil) », *Modernités*, 15, 2001, p. 23-40.

BORDAS, Éric, « Les idiotismes du ressassement. La juxtaposition asyndétique des GN et des GP dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Rythme et diction », *L'Information grammaticale*, 151, à paraître.

BORDAS, Éric (dir.), « Rythme de la prose », *SEMEN, revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 16, 2003.

BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900* [1905-1943], Paris, Armand Colin, 1966-1972.

CHAOUACHI, Slaheddine et Alain MONTANDON (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues, « Dialogisme, polyphonie, diaphonie : approche interactive et multimodale », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 49-75.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses* [1998], Paris, Armand Colin, 2005.

DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, 2001.

DUCHET, Michèle et Michel LAUNAY (dir.), *Entretiens sur Le Neveu de Rameau*, Paris, Nizet, 1967.

- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.
- FLØTTUM, Kjersti, Kerstin JONASSON et Coco NORÉN, *On: pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2007.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009.
- FRÉDÉRIC, Madeleine, *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max-Niemeyer, 1985.
- GAHA, Kamel, *L'Énonciation romanesque chez Diderot*, Tunis, Publication de la Faculté des Lettres de la Manouba/Sahar, 1994.
- , « Répétition et nomination jubilatoire », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 15-30.
- GARDES TAMINE, Joëlle, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- GARNIER, Marcel et Valéry DELAMARE, *Dictionnaire des termes techniques de médecine [1900]*, Paris, Maloine, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- GOSSELIN, Laurent *et al.*, *Aspects de l'itération. L'expression de la répétition en français : analyse linguistique et formalisation*, Bern, Peter Lang, 2013.
- GUARDIA, Jean de, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, 132, novembre 2002, p. 489-505.
- HAASE, Alfons, *Syntaxe française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 7<sup>e</sup> éd., nouvelle éd., trad. et remaniée, München/Paris, Max Hueber/Delagrave, 1969.
- HARTMANN, Pierre, *Diderot, la figuration du philosophe*, Paris, Corti, 2003.
- IBRAHIM, Anne, « Le matérialisme de Diderot : formes et forces dans l'ordre des vivants », dans A. Ibrahim (dir.), *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 1999, p. 87-102.
- LEBORNE, Érik, « Le dialogisme dans *Le Neveu de Rameau* », dans G. Stenger (dir.), *Diderot et Rousseau. Littérature, science et philosophie*, Haute-Goulaine, Opéra éditions, 2014, p. 67-84.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme [1982]*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- , « Problématique de la répétition », *Langue française*, 101, février 1994, p. 102-111.

- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris, PUF, 1998.
- PERRIN, Laurent (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006.
- PROUST, Jacques, « La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90/4, 1978, p. 369-87.
- ROSIER, Laurence, « Polyphonie: les “dessous” d'une métaphore », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'université Paul-Verlaine, 2006, p. 189-211.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « “Genève-Paris 8h45 du soir” ou la linguistique saussurienne de la répétition », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 95-108.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot & Rivages, 2016.
- SEGUIN, Jean-Pierre, *La Langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1972.
- , *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.
- STAROBINSKI, Jean, « Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, 89/2, avril-juin 1984, p. 182-196 ; repris dans *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 224-243.

## VICTOR HUGO

### Édition de référence

*Les Contemplations*, éd. L. Charles-WURTZ, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002.

### Autres éditions

*Les Contemplations*, dans *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967.

*Les Contemplations*, éd. P. Laforgue, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.

## Autres textes de Hugo

*Proses philosophiques de 1860-1865*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par J. Seebacher, *Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

## Autres textes des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

BAUDELAIRE, Charles, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, repris dans Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. L. Charles-Wurtz, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2002.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

## Études critiques

ALBOUY, Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971/1-2, p. 53-64.

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*, Paris/Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AQUIEN, Michèle, « Victor Hugo et l'architecture du vers », *L'Information grammaticale*, 93, mars 2002, p. 33-38.

CHARLES-WURTZ, Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1998.

–, « “Je ne suis pas en train de parler d'autres choses” : l'allégorie politique dans l'œuvre poétique de Victor Hugo », *Romantisme*, 152, 2011/2, p. 75-86.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995

DHONDT, Reindert et Beatrijs VANACKER, « *Ethos*: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES*, [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://contextes.revues.org/5685>.

DIAZ, José-Luis, « Paratopies romantiques », *CONTEXTES* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, <http://contextes.revues.org/5786>.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours [1821-1830]*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 372.

FREY, John Andrew, *Les Contemplations of Victor Hugo. The Ash Wednesday Liturgy*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988.

GARDES TAMINE, Joëlle, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, 54, juin 1979, p. 65-81.

- , « Le vers de *La Légende des siècles* », dans A. Guyaux et B. Marchal (dir.), *Victor Hugo, La Légende des siècles. Première série*, Paris, PUPS, 2002, p. 101-119.
- , *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.
- , *La Stylistique* [1992], Paris, Armand Colin, 2010.
- , *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- GARDES TAMINE, Joëlle et Marie-Antoinette PELLIZZA, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998.
- GAUDON, Jean, *Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969.
- GLEIZES, Jean-Marie et Guy ROSA, « "Celui-là". Politique du sujet lyrique : les *Châtiments* de Hugo », *Littérature*, 24/4, 1976, p. 83-98.
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 1996.
- GOYET, Francis, « Hiérarchies de l'èthos et du pathos : Drancès dans l'*Énéide* », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Champion, 2000, p. 177-199.
- HUGUET, Edmond, *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1905.
- LILOUVILLE Matthieu, « L'œuvre poétique de l'autodérision », dans L. Charles-Wurtz (dir.), *Victor Hugo 6. L'Écriture poétique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 123-144.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, t. I, 1949.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'èthos », *Pratiques*, 113-114, juin 2002, p. 55-67.
- , *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- , « Le recours à l'èthos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/Les colloques, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, 8 septembre 2014, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie IV. Écrire Hugo 1*, Paris, Gallimard, 1977.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie* [1982], t. I, *Vers et figures*, Paris, PUF, 1992.
- NAUGRETTE, Florence, « Une lettre de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" (*Les Contemplations*) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, 2012/4, p. 949-954.

PERNOT, Laurent, « *Periautologia*. Problèmes et méthodes de l'éloge de soi-même dans la tradition éthique et rhétorique gréco-romaine », *Revue des études grecques*, 111/1, janvier-juin 1998, p. 101-124.

RABATÉ, Dominique, Joëlle de SERMET et Yves VADÉ (dir.), « Le sujet lyrique en question », n° 8 de *Modernités*, 1996.

## JEAN GIONO

### Édition de référence

*Les Âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

### Autres textes de Giono

« Carnet de travail des *Âmes fortes* », texte établi par C. Morzewski, *Revue Giono*, 9, 2016, p. 64-137.

*Œuvres romanesques complètes*, éd. R. Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983, 6 vol.

*Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

### Études critiques

ADAM, Jean-Michel, « *Si* hypothétique et l'imparfait : une approche linguistique de la fictionalité », dans *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, 1991, p. 55-96.

–, « Grammaire de l'autofiction : une lecture de *Remise de peine* de Patrick Modiano », dans *Le Style dans la langue : une reconception de la linguistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997, p. 185-211.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1993.

BEAUZÉE, Nicolas, « Subjonctif », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Pellet, 1778, t. 31.

BERTHONNEAU, Anne-Marie, et KLEIBER Georges, « Sur l'imparfait contrefactuel », *Travaux de linguistique*, 53, 2006/2, p. 7-65.

BONHOMME, Marc, *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1998.

–, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

- BRES, Jacques, « Encore un peu, et l'imparfait était un mode... L'imparfait et la valeur modale de *contrefactualité* », *Cahiers de praxématique*, 46, 2006, p. 149-176.
- , *L'Imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- CHAUDIER, Stéphane, « La comparaison a ses raisons : Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative », dans B. Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar*, Rennes, PUR, 2014, p. 67-80.
- CLÉRICO, Geneviève, « Rhétorique et syntaxe. Une figure chimérique : l'énullage », *Histoire. Épistémologie. Langage*, 1/2, 1979, p. 3-25.
- DAMOURETTE, Jacques et Édouard PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire française*, Paris, d'Arthey, t. V, *Verbes (fin), auxiliaires, temps, modes, voix*, 1911-1936.
- DENIS, Delphine et Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- DÉTRIE, Catherine, « L'énullage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 89-104.
- DUBOIS, Jean (dir.), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Armand Colin, coll. « I28 », 2005.
- FUCHS, Catherine, *La Comparaison et son expression en français* Paris, Ophrys, 2014.
- GARDES TAMINE, Joëlle, « La parole rapportée dans *Les Grands Chemins* », *Roman 20-50*, n° spécial, « Les styles de Giono », dir. C. Morzewski, 1990, p. 11-21.
- HENRY, Albert, « L'imparfait est-il un temps ? », dans *Mélanges de linguistique française offerts à M. Charles Bruneau*, Genève, Droz, 1954, p. 11-17.
- JAUBERT, Anna, « Le déploiement littéraire du temps verbal », dans C. Vetteers (dir.), *Le Temps. De la phrase au texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 193-205.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

- , *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> éd., 1997.
- LE GOFFIC, Pierre, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans P. Le Goffic (dir.), *Points de vue sur l'imparfait*, Caen, Centre de Publications de l'université de Caen, 1986, p. 55-69.
- , « La double incomplétude de l'imparfait », *Modèles linguistiques*, 16/1, 1995, p. 133-148.
- MARTIN, Robert, *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Lièges/Bruxelles, Mardaga, 1987.
- , *Pour un logique du sens*, Paris, PUF, 2<sup>e</sup> éd. revue, 1992.
- MILCENT-LAWSON, Sophie, « Conteur », dans J.-Y. Laurichesse et M. Sacotte (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 236-238.
- , « *Les Âmes fortes* de Jean Giono », dans J.-M. Gouvard (dir.), *Agrégation de Lettres 2017*, Paris, Ellipses, 2016, p. 363-469.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- MONNERET, Philippe, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004.
- MONVILLE-BURSTON, Monique et BURSTON, Jack, « Retour à *Remise de peine* : l'imparfait, un toncal à faible marquage », *Cahiers Chronos*, 14, 2005, p. 135-165.
- RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert Lucas, 2008, 2 vol.
- , « Figures et point de vue en confrontation », *Langue française*, 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 21-36.
- RIEGEL Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005.
- VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- WAGNER Robert-Léon et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, 3<sup>e</sup> éd., 2003.



## RÉSUMÉS

CHRISTINE DE PIZAN, *LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS*

Sarah DELALE (Université Paris-Sorbonne – EA 4349)

« Faire le courtois : représentation, allégorisation et théâtralisation de l'amour dans *Le Livre du Duc des vrais amants* »

*Le Livre du Duc des vrais amants* témoigne du goût des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles pour l'amour courtois, en tant que jeu de théâtralisation et répertoire de personnages topiques. Par glissements linguistiques, la courtoisie remodèle les contours du réel, lui substitue une réalité seconde au service de l'argumentation amoureuse. La personnification est un des procédés qui permettent ce travail de modélisation et de théâtralisation du monde. Dans une perspective de déconstruction et de moralisation du discours courtois, *Le Livre du Duc* réutilise la topique littéraire, mais met en tension ce pôle littérisé et symbolique avec un pôle réaliste et mimétique, proche du quotidien. Le traitement des personnifications, dans la narration, le discours des personnages et les pièces lyriques, est représentatif de cette tension stylistique. En confrontant pour une même notion des occurrences abstraites et personnifiées, Christine de Pizan donne à voir dans son processus d'élaboration la théâtralisation courtoise de l'amour.

Gabriella PARUSSA (Université Sorbonne nouvelle – Clesthia)

« La langue de Christine de Pizan : usages et contraintes génériques »

Cet article propose une analyse linguistique du *Livre du Duc des vrais amants* dans le but de contribuer à l'étude de la langue de l'auteure ainsi que, plus largement, aux descriptions du moyen français. Étant donné l'étendue assez réduite du corpus, l'analyse linguistique porte surtout sur la relation entre les contraintes linguistiques (la grammaire

implicite du français écrit au début du xv<sup>e</sup> siècle) et les contraintes liées à la versification (rime et nombre de syllabes) et au genre textuel : *Le Livre du Duc* associe un dittié en vers heptasyllabiques, des lettres en prose, ainsi que d'autres formes poétiques. Les différents aspects de la langue du texte analysés ici, à savoir les graphies – éventuellement dans leur rapport avec la phonie –, la morpho-syntaxe et le lexique ont permis de faire ressortir ce qui est propre au moyen français et ce qui constitue, par contre, l'originalité de Christine de Pizan. Cette contribution permet ainsi d'aborder la question du style christinien et de montrer que langue et style ne s'opposent pas, mais se situent résolument sur une sorte de continuum graduel. Les notions de forme (vers/prose) et de genre textuel se révèlent en outre comme des variables essentielles, à prendre en compte quand on étudie la langue d'un texte ou d'un auteur.

#### MICHEL DE MONTAIGNE, *ESSAIS*, LIVRE III

Violaïne GIACOMOTTO-CHARRA (Université Bordeaux Montaigne)

##### « Je » et la matière du livre : l'énonciation dans les *Essais* »

L'énonciation, en particulier la manière dont se dit le « je », est évidemment l'une des questions centrales des *Essais*. Or la présence du moi ne se construit pas seulement à travers l'usage du pronom *je*, mais aussi à travers celui de *nous*, un *nous* dont la complexité et la relative opacité ont déjà été signalées. Paradoxalement, en outre, et contrairement à l'impression que peut produire le texte sur le fond, la présence de *je* et *nous* demeure minoritaire dans un cadre énonciatif globalement dominé non seulement par la troisième personne, mais, bien souvent, par une énonciation de type gnomique. Cet article se propose d'examiner à nouveau les relations qui se tissent au fil du texte entre *je*, *nous*, mais aussi *il/ils* et *on* dans les structures énonciatives, en considérant les tiroirs verbaux utilisés, ainsi que la construction particulière de certains fragments textuels dans lesquels ces pronoms sont employés, pour essayer de montrer que Montaigne distribue précisément les rôles entre *je* et *nous* dans la manière dont il tente de saisir et la permanence – l'essence du moi – et la multiplicité changeante des éléments qui le composent.

Déborah KNOP (Université Grenoble Alpes – Équipe RARE)

« Abondance ou brièveté? Le style crétois de Montaigne »

On a souvent qualifié le style de Montaigne d'abondant ; on l'a souvent aussi qualifié de bref. Comment expliquer une telle divergence ? Le présent article propose de considérer ce problème à la lumière d'une citation des *Lois* de Platon : « [A] Les Athéniens (dit Platon) ont pour leur part le soin de l'abondance et élégance du parler ; les Lacédémoniens, de la brièveté, et ceux de Crete, de la fécondité des conceptions plus que du langage : ceux-ci sont les meilleurs » (I, 26, « De l'institution des enfants »). Nous replacerons les jugements esthétiques de Montaigne, qu'ils portent sur sa propre écriture ou sur le style d'autres auteurs, dans des considérations montaigniennes plus larges, en particulier morales. Quant à ces questions, nous tenterons aussi de le situer vis-à-vis de certains de ses grands modèles littéraires et rhétoriques : Platon, Plutarque, Salluste, et bien sûr Cicéron.

#### MOLIÈRE, *LE MISANTHROPE*

Nicolas LAURENT (École normale supérieure de Lyon – IHRIM [UMR 5317])

« Les énoncés en *c'est* dans *Le Misanthrope* : (ré)examen linguistique et stylistique »

La diversité syntaxique, sémantique et pragmatique des énoncés en *c'est* peut être décrite à partir de l'hypothèse d'un double continuum organisant ce que les guillaumiens nommeraient un tenseur binaire radical : les emplois « simples », non corrélatifs, de *c'est* sont étudiés en fonction d'un principe de particularisation et d'explicitation croissantes de ce dont il est question, les emplois corrélatifs selon un mouvement inverse où *ce* se subtilise pour valoriser un mécanisme grammatical et énonciatif modelant la répartition du contenu informationnel. C'est à partir de cette hypothèse que sont examinées les occurrences du *Misanthrope*, dont on montre notamment l'importance pour l'individualisation stylistique d'Alceste ainsi que pour la structuration des répliques et des échanges. D'autres fonctions sont mises au jour qui concernent le rapport avec le mètre ou divers faits de modalisation énonciative.

Françoise POULET (Université Bordeaux Montaigne – EA CLARE)

« L'insinuation galante : une stratégie d'énonciation oblique  
dans *Le Misanthrope* »

304

« Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (I, 1, v. 35-36) : cette prise de parti d'Alceste en faveur d'un langage « net et franc », expression transparente et univoque de la pensée, s'oppose aux répliques volontiers ironiques et hypocrites qui s'échangent dans les appartements de Célimène. *A priori*, l'insinuation, entendue au sens moderne d'énoncé implicite, est un type de discours oblique inconnu du *Misanthrope*. Or, en français classique, *insinuer* ne signifie pas encore dire implicitement : le sème /implicite/ ne fera partie de la définition du mot qu'à la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'insinuation doit plutôt être entendue au sens rhétorique d'énonciation visant à faire entendre indirectement, mais aussi de stratégie discursive clivante susceptible de ne pas être décodée par tous les récepteurs. Dans *Le Misanthrope*, l'on peut ainsi distinguer de bons et de mauvais usages de l'« insinuation galante », entre parole honnête visant à énoncer subtilement une vérité dure à entendre et discours brutal, souvent ironique, n'utilisant le détour que pour blesser le destinataire. Malgré sa défense d'une parole directe, Alceste manie ce dernier type d'insinuation de manière aussi agressive que le font sa maîtresse et les personnages qui fréquentent sa maison. Au contraire, Molière montre dans cette pièce comment le langage théâtral peut être une bonne mise en pratique de l'« insinuation galante » : par le détour de l'énonciation comique, il s'agit de faire entendre au spectateur, de manière douce et subtile, toute la portée du ridicule.

DENIS DIDEROT, *LE NEVEU DE RAMEAU*

Françoise BERLAN (Université Paris-Sorbonne – STIH GEHLF)

« Quelques faits de lexique dans *Le Neveu de Rameau*, entre émancipation  
et contrôle de la lecture »

Libre dans son rapport à la langue, Diderot est novateur par sa capacité à renouer avec l'invariant sémantique de certains mots centraux dans *Le Neveu de Rameau*. Autour des problématiques de l'imitation et de la

passion, et testant l'investissement empathique de celui qui se passionne, il en arrive, par la figure du neveu, à interroger les emplois d'un lexique impliquant l'adjectif *fou* et le prisme de ses emplois. S'autorisant parfois l'archaïsme, il innove par le maniement de certains tours en jouant avec les ressources signifiantes de la diathèse ou de l'aspect. Il contrôle ainsi les interprétations de son lecteur non sans lui laisser le plaisir de la découverte ou celui du choix dans les possibles. Dotant son texte d'une écriture musicale, il le construit par les échos des mêmes items où l'identité subsume la variété des nuances et autorise les effets de sourdine comme de relief.

Éric Bordas (École normale supérieure de Lyon – IHRIM [UMR 5317])

« Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction »

Rameau le neveu aime répéter : les mots, parfois les phrases. Il ressasse et remâche ses obsessions : sa pensée piétine et son discours multiplie les figures de répétition de la rhétorique. Cette étude commence par classer et analyser ces figures : épanalepses, anaphores, épanodes ou encore antimétaboles. Mais c'est pour envisager le paramètre rythmique de l'énonciation du texte, faisant de la répétition, avant tout, une figure de diction. La répétition comme principe rythmique a-t-elle un sens ?

VICTOR HUGO, *LES CONTEMPLATIONS*

Claire FOURQUET-GRACIEUX (Université Paris-Est Créteil Val de Marne – EA LIS)

« L'éthé et l'*ethos* dans *Les Contemplations*. Le sujet lyrique, objet d'étude pour l'analyse du discours ? »

L'épineux problème du sujet lyrique a déjà profité de la conceptualisation de plusieurs recherches linguistiques, parmi lesquelles l'opposition entre énonciateur et locuteur (Ducrot) ou entre *je* narré et *je* narrant (Genette). L'analyse du discours livre à son tour des outils qui permettent de saisir la complexité des facettes du sujet lyrique qui s'exprime notamment dans *Les Contemplations*. Entendu comme image de soi construite par le discours, l'*ethos* effectif

se subdivise en *èthos* prédiscursif et discursif, lequel distingue *èthos*-dit et *èthos*-montré, autant de catégories qui permettent de rendre compte de la complexité de la représentation de soi. Nous avons ressenti le besoin d'ajouter à cet appareil conceptuel celui de l'*èthos*-exhibé qui correspond en partie seulement au *je* narré : en effet, un *je* narré peut être le support de plusieurs *èthè*-exhibés, c'est-à-dire de plusieurs images de soi objectivées et assorties d'un jugement de valeur. Dans *Les Contemplations*, l'*èthos* prédiscursif polémique issu de *Châtiments* publiés trois ans plus tôt nourrit en profondeur l'*èthos* discursif caractérisé par deux principaux sèmes : l'exemplarité et l'ironie. À l'échelle du recueil, l'*èthos* est loin d'être simple ; bien plus, il assume les contradictions. L'*èthos*-dit se fait discret, tandis que l'*èthos*-exhibé est volontiers marqué par le ridicule, dans une autodérision constante qui joue sur les représentations de soi, qu'il s'agisse de poèmes aussi variés que « Réponse à un acte d'accusation » (IV, VII), « Les malheureux » (V, XXVI) ou « Apparition » (V, XVIII). Cette prise de distance souvent discrète, toujours effective, correspond à une écriture foncièrement ironique, dont rend compte l'*èthos*-montré.

Joëlle GARDES TAMINE (Université Paris-Sorbonne)

« L'amplification dans *Les Contemplations* »

L'immense, l'infini, autant de notions fondamentales chez Victor Hugo, en particulier dans *Les Contemplations* où il passe de la vision à la contemplation qui abolit le contour des choses. Pour le poète, qui a toujours déclaré que la forme en poésie est le véritable fond, il existe une série de traits stylistiques qui incarnent cette démesure. Ils sont ici rassemblés sous le terme d'*amplification*. Ce sont autant de moyens qui permettent de développer la phrase et le poème, et qui appartiennent à tous les domaines de la langue, lexicque, syntaxe (appositions, apostrophes, compléments de phrase), figures et mètre. Ainsi le texte est-il, comme la pensée, déroulement à l'infini, ouverture sur le gouffre et le mystère.

JEAN GIONO, *LES ÂMES FORTES*

Stéphane CHAUDIER (Université Charles de Gaulle Lille 3 – EA 1061 : ALITHiLa)

« Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes* »

Dans *Les Âmes fortes*, la comparaison, figure de pensée et de style, apparaît comme l'une des manifestations langagières de la force d'âme, cette notion labile, créée pour séduire et intriguer plus que pour définir une réalité psychologique, morale ou philosophique bien déterminée. La comparaison se veut rationnelle : elle mesure, elle évalue, elle confronte les objets du monde en se donnant des critères partageables. Mais la comparaison relève aussi d'un imaginaire : elle met en œuvre une vision du monde. Qu'elle se veuille objective ou subjective, elle est toujours prétention à la pertinence : elle émane d'un sujet qui veut en imposer par son aptitude à comparer. Or, dans *Les Âmes fortes*, les destinataires de l'énoncé comparatif ne sont pas prêts à s'en laisser conter ; les comparaisons prolifèrent ; ce jeu de répétitions-variations contribue à rythmer, à structurer le récit.

Sophie MILCENT-LAWSON (Université de Lorraine – EA 3476, CREM, équipe Praxitexte)

« Tropes énonciatifs et mythomanie. L'énallage dans *Les Âmes fortes* »

Les « tropes énonciatifs » (Catherine Kerbrat-Orecchioni), domaine encore peu exploré, s'inscrivent au cœur de la poétique des *Âmes fortes*, roman dont le projet repose sur la capacité de l'héroïne à projeter ses rêves dans la réalité. Sous les espèces de l'énallage, figure fondée sur un « phénomène d'écart par substitution des morphèmes de personne, de temps, de mode, de nombre ou de genre » (Michèle Aquien), ils incarnent linguistiquement la définition même de l'âme forte, qui donne son titre au livre : « Thérèse était une âme forte. [...] clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve ; pas pour la réalité. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité ». On s'intéressera d'abord aux énallages de personne, qui affectent principalement les pronoms personnels sujets. S'y manifestent l'identification de la jeune mythomane à Mme Numance, par la substitution d'un *je* au *elle* attendu, ou encore la dualité d'une Thérèse au moi scindé en un *je* et un *tu*. La narration met par ailleurs en place un dispositif énonciatif – les énallages temporelles-modales –, qui permet

de décrire certains actes imaginaires comme s'ils se déroulaient dans la réalité référentielle du récit. Le texte donne ainsi à lire la prégnance de son imaginaire dans l'âme de Thérèse au moyen d'indicateurs tropiques qui actualisent fictivement un irréel imaginé, notamment grâce à des emplois de l'imparfait dans des tours qui le dotent en contexte d'une valeur contrefactuelle. L'analyse pragma-énonciative de quelques-unes de ces énonciations remarquables montrera ainsi comment le texte actualise énonciativement ce trait caractéristique de Thérèse-narratrice comme de Thérèse-personnage : une forme de mythomanie qui réfléchit les puissances de la parole (af)fabulatrice.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet .....	7

### CHRISTINE DE PIZAN *LE LIVRE DU DUC DES VRAIS AMANTS*

Faire le courtois : représentation, allégorisation et théâtralisation de l'amour dans <i>Le Livre du Duc des vrais amants</i>	
Sarah Delale .....	11

La langue de Christine de Pizan : usages et contraintes génériques	
Gabriella Parussa .....	43

### MICHEL DE MONTAIGNE *ESSAIS, LIVRE III*

« Je » et la matière du livre : l'énonciation dans les <i>Essais</i>	
Violaine Giacomotto-Charra .....	67

Abondance ou brièveté? Le style crétois de Montaigne	
Déborah Knop .....	91

### MOLIÈRE *LE MISANTHROPE*

Les énoncés en <i>c'est</i> dans <i>Le Misanthrope</i> : (ré)examen linguistique et stylistique	
Nicolas Laurent .....	117

L'insinuation galante : une stratégie d'énonciation oblique dans <i>Le Misanthrope</i>	
Françoise Poulet .....	139

DENIS DIDEROT  
*LE NEVEU DE RAMEAU*

Quelques faits de lexique dans *Le Neveu de Rameau*,  
entre émancipation et contrôle de la lecture  
Françoise Berlan .....159

Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres  
figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction  
Éric Bordas .....179

VICTOR HUGO  
*LES CONTEMPLATIONS*

310

Léthé et l'*èthos* dans *Les Contemplations*.  
Le sujet lyrique, objet d'étude pour l'analyse du discours?  
Claire Fourquet-Gracieux.....199

L'amplification dans *Les Contemplations*  
Joëlle Gardes Tamine .....217

JEAN GIONO  
*LES ÂMES FORTES*

Ne pas s'en laisser conter : le *comme* comparatif dans *Les Âmes fortes*  
Stéphane Chaudier.....233

Tropes énonciatifs et mythomanie. L'éballage dans *Les Âmes fortes*  
Sophie Milcent-Lawson .....257

Bibliographie .....281

Résumés.....301

Table des matières .....309