

Romain Benini et Christine Silvi (dir.)



Christine de Pizan

Montaigne

Molière

Diderot

Hugo

Giono

IV Berlan – 979-10-231-1543-7

*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, épianalapses 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

<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

Denis Diderot
Le Neveu de Rameau

QUELQUES FAITS DE LEXIQUE
DANS *LE NEVEU DE RAMEAU*,
ENTRE ÉMANCIPATION ET CONTRÔLE
DE LA LECTURE

Françoise Berlan

Le Neveu de Rameau, comme presque toute l'œuvre de Diderot, est une réflexion à la fois anthropologique et esthétique sur l'*imitation*, et plus précisément l'*imitation des passions*, syntagme où figurent deux termes centraux dans ses écrits, deux termes aussi très difficiles à cerner, saisis dans une continuité sans cesse nourrie des conceptions antiques, passant par les contours de ces notions à l'Âge classique, mais faits aussi d'une nouveauté que pourrait masquer cette ressource lexicale issue de la tradition. Il s'agira donc de parcourir les emplois de ces termes-clés de son propos concernant à la fois le statut imitatif de l'art et la labilité du sujet imitant. Sous une conformité apparente à une phraséologie antérieure, c'est par des déviations légères, passant même parfois inaperçues, que Diderot adapte le lexique à ses investigations inédites. On s'interrogera successivement sur trois champs notionnels fortement reliés dans le texte, désignés ici par les trois termes emblématiques qui les identifient : *passion(s)*, *imitation*, *folie*. À partir de termes très généraux au spectre sémantique large, comme *imiter*, *entrer*, *faire* ou l'adjectif *fou*, dont le contenu se modifie quand il devient substantif, l'auteur joue sans cesse avec son lecteur et déroute son interprétation par l'étagement des sens en sollicitant des constructions anciennes pour les adapter à la nouveauté de son propos. Autant que le contenu sémantique des unités lexicales étudiées, ce qui fera l'objet de cet examen sera l'émergence d'une subjectivation perceptible dans des nuances grammaticales relevant de la diathèse, de l'aspect, de la portée d'une préposition, de l'utilisation idiolectale d'un semi-auxiliaire.

Dans ce dispositif, c'est sans doute le terme de *passion* qui est au centre du réseau. Le premier écueil à éviter réside dans les malentendus de lecture. Pour s'en rendre compte, il faudrait consulter l'article correspondant dans un dictionnaire contemporain comme *Le Petit Robert* et le comparer à celui qui figure dans l'édition du *Dictionnaire de l'Académie* la plus proche par sa date de la rédaction du *Neveu de Rameau*, celle de 1762. On y verrait à quel point le contenu et le classement des sens sont différents. Contentons-nous ici de nous interroger sur la première occurrence du mot dans le texte :

160

Le voilà donc assis au clavecin ; les jambes fléchies, la tête élevée vers le plafond où l'on eût dit qu'il voyait une partition notée [...]. Sa voix allait comme le vent, et ses doigts voltigeaient sur les touches ; [...]. Les *passions* se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. (p. 72¹)

Aucun locuteur aujourd'hui n'inclurait le *plaisir* et la *douleur*, sans doute pas non plus la *tendresse*, dans les *passions*. Seule peut-être la *colère* serait admise. Diderot ici, comme ses prédécesseurs du XVII^e siècle, qualifie de *passion* toute émotion, surtout si elle est violente, qu'elle soit positive ou négative. De nos jours, les *passions* désignent un goût intense et volontiers valorisé et il est préconisé de « vivre ses passions ». Reste à part l'*amour-passion*, une sorte d'invariant, au moins en apparence, depuis plusieurs siècles et toujours d'actualité. Cet affect envahissant occupe tout l'espace intérieur et soustrait à la clarté rationnelle de la sérénité. Il peut se communiquer grâce à une participation empathique. C'est une des ressources des « arts d'imitation ». Voici un moment essentiel du texte où figurent le nom et le verbe et sur lequel nous allons nous arrêter :

Et puis le voilà qui se met à se promener, en murmurant dans son gosier, quelques-uns des airs de l'*Ile des Fous*, du *Peintre amoureux de*

1 Toutes nos références au *Neveu de Rameau* de Diderot, dans le texte, renvoient à l'édition de Pierre Chartier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002. Sauf indication contraire, dans les citations, je souligne les termes étudiés.

son Modèle, du Maréchal-ferrant, de la Plaideuse, [...]. Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps; et je dis, bon; voilà la tête qui se perd. (p. 137)

Entrer en passion

Dans le passage, c'est *entrer en passion* qui figure d'abord, repris par *se passionner*. Les deux expressions paraissent synonymes, à l'aspect près, qui motive leur succession. La première, « Il commençait à *entrer en passion* », évoque la phase initiale du processus enchaînant deux auxiliaires inchoatifs : *commencer à* et *entrer en*. Elle est précédée d'une indication gestuelle, elle-même affectée d'un auxiliaire inchoatif : « Et puis le voilà qui *se met à* se promener ». « À mesure qu'il *se passionnait* davantage », installe une valeur progressive, indiquée conjointement par la locution conjonctive *à mesure que*, la forme pronominale du verbe *se passionnait* et enfin l'adverbe *davantage*. Les imparfaits accompagnent tout ce trajet observé par MOI d'un œil de clinicien.

Entrer en; entrer dans

La locution inchoative est *entrer en* + nom sans déterminant et non *entrer dans* + déterminant + nom, avec laquelle elle a cependant des liens qu'il faut déterminer. *Entrer en passion* n'est attesté dans aucun des dictionnaires consultés, ni pour le français classique ni pour l'usage contemporain, ce qui donne la tentation d'en faire une création particulièrement heureuse de Diderot. La quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie* indique la valeur inchoative pour *entrer en procès, en guerre, en débat, en contestation*, glossé par « commencer un procès, etc. ». Plus proche de l'emploi du texte et concernant des états psychiques, on relève aussi *entrer en colère, en furie*, « pour dire se mettre en colère, en furie² ». L'inchoatif peut accompagner aussi des processus

2 *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition par Charles Pinot Duclos, Paris, Vve Brunet, 1762, s.v. « Entrer ». J'utiliserai désormais l'abréviation *Acad.* 1762.

mentaux comme dans *entrer en défiance, en soupçon*. À propos d'*entrer en passion*, un rapprochement avec *entrer en transes* serait tentant, mais l'expression n'a cours qu'à partir du XIX^e siècle. Pour les accidents psychiques extrêmes, l'usage classique connaît aussi la locution *tomber en* comme dans *tomber en pâmoison, en délire*.

Les faits, cependant, sont plus complexes que cela. Si la valeur inchoative est évidente, elle n'est peut-être que dominante. *Entrer en passion* est à rapprocher en effet d'*entrer dans les passions*, présent dans *Acad.* 1762 :

On dit, qu'*Un Auteur, un Prédicateur, un Peintre entre bien dans les passions*, pour dire qu'il les exprime bien, qu'il les représente bien.

On dit aussi, qu'*Un Comédien entre bien dans la passion, dans le caractère de son personnage*, pour dire, qu'il paraît ressentir la passion, qu'il semble être véritablement la personne qu'il représente³.

Entrer n'est pas alors un inchoatif. On peut l'interpréter au sens métaphorique d'atteindre l'intériorité du personnage, grâce au métier et au talent, et il en résulte un effet d'illusion pour le spectateur marqué par *paraître, sembler* et jusqu'au verbe *être*. Le commentaire de cette édition de 1762 a cependant une dimension psychologique suggérée pour le comédien lui-même qui pénètre dans une identité autre que la sienne. À partir de ces emplois attestés, Diderot semble jouer sur un entre-deux par l'innovation que constitue *entrer en passion*. La valeur inchoative est dominante, accompagnant un processus psychique subi, mais la portée imageante d'*entrer* reste perceptible. Cette double lecture postule à la fois le métier du neveu imitateur et la perte identitaire d'une perturbation psychique.

Passionner

Passons à l'étude du verbe dérivé *passionner*. Il est transitif. Son sens dominant alors est « donner une intensité émotionnelle ». L'objet est un inanimé. Cette acception est toujours en usage actuellement dans, par exemple, *passionner le débat*, son antonyme étant alors *dépassionner*. En

3 *Ibid.*

revanche, le verbe a un emploi désormais vieilli relevant de l'expressivité en art. Il est décrit en ces termes dans *Acad.* 1762 : « Donner un caractère animé, & qui marque de la passion. En ce sens & dans le régime actif, il n'a guère d'usage qu'en parlant de musique ou de déclamation. *Ce Musicien passionne extrêmement tout ce qu'il chante. Il passionne bien un air, un récit.* » Ce talent de l'artiste vise ainsi à communiquer une émotion par la médiation de son instrument ou de son pinceau.

Le dictionnaire ne mentionne pas la possibilité d'un objet humain, interlocuteur, spectateur, auditeur. Cette construction très rare est attestée cependant, près d'un siècle plus tôt, dans le *Télémaque* de Fénelon. Le jeune héros, charmé par un spectacle qui lui est offert, quête l'approbation de Mentor qui le rassure :

Personne ne souhaitera jamais plus que moi que vous goûtiez des plaisirs, mais des plaisirs qui ne vous *passionnent* ni ne vous amollissent point. Il vous faut des plaisirs qui vous délassent et que vous goûtiez en vous possédant, mais non pas des plaisirs qui vous entraînent. Je vous souhaite des plaisirs doux et modérés, qui ne vous ôtent point la raison et qui ne vous rendent jamais semblable à une bête en fureur⁴.

L'intensité émotionnelle ne doit pas aller jusqu'à la déraison et la perte identitaire. L'évocation de l'animalité (« une bête en fureur ») se retrouvera dans *Le Neveu de Rameau*. Cette acception est illustrée dans le *Littré* à l'article « Passionner » par une citation de Malebranche : « Il est vrai [...] que les personnes *passionnées* nous *passionnent*, et qu'elles font dans notre *imagination* des impressions qui ressemblent à celles dont elles sont touchées⁵ ». Diderot pourrait-il être malebranchiste ? Il est en tout cas très fidèle dans *Le Neveu de Rameau* à cette intersubjectivité émotive dans l'art. Le rôle central de l'imagination invoquée par le philosophe est souligné aussi dans de nombreux écrits chez notre auteur. Cette construction transitive directe donne un rôle éminemment actif au sujet. L'artiste est une sorte de démiurge qui, comme la divinité,

4 Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1699], Livre VII, dans *Œuvres*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1997, p.104-105.

5 Nicolas Malebranche, *La Recherche de la Vérité*, II, III, 1, cité par Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1859-1872, t. III, s.v. « Passionner ».

anime la création et les créatures dans une émotivité partagée. *Passionner* est un des motifs organisateurs du « Projet de poétique » de la *Lettre à l'Académie* de Fénelon. Fénelon déclare ainsi : « Virgile anime et passionne tout. Dans ses vers, tout pense, tout a du sentiment, tout vous en donne⁶ ». C'est une formule que Diderot pourrait en partie reprendre à son compte, car il est nourri des mêmes références que son aîné : la conception antique des *passions* et de l'*imitation* fondée sur une communication empathique.

Se passionner

164

Diderot ne se *représente* pas cependant en nouvel Orphée ou en Apollon civilisateur par la magie de son chant, doté d'un pouvoir supérieur sur les êtres et les choses. C'est la subjectivité de l'artiste elle-même qui est son objet, plus que l'emprise de son pouvoir sur son public. Aussi va-t-il préférer la construction pronominale du verbe, qui a déjà tendance à l'emporter dans l'usage. On lit dans *Acad.* 1762 : « SE PASSIONNER. v. réciproque. Se préoccuper de passion, s'intéresser avec chaleur pour quelque chose. *Un homme sage agit toujours avec raison & ne se passionne jamais. Il se passionne fort pour cette affaire* ».

Le sujet y est alors plus un siège qu'un agent, et *se passionner* renoue avec la valeur du déponent *patior* en latin. En emploi absolu, *se passionner* s'oppose au sang-froid et à la rationalité. C'est un état d'émotion perçu comme négatif. La construction *se passionner pour* suppose une cible de l'intérêt et désigne une conduite active. La valeur est la même aujourd'hui. *Se passionner pour l'histoire*, par exemple, suppose du temps et des recherches assidues concernant le domaine. L'emploi absolu est en revanche vieilli. On dirait plutôt *s'échauffer*, *s'exciter*. Cette construction pronominale est défendue par Diderot lui-même dans l'*Encyclopédie* à l'article correspondant. La précision est donc importante à ses yeux. Il conteste la construction transitive à actants distincts et la perçoit comme désuète : « Le verbe est peu d'usage à l'actif, & l'on ne dit guère *passionner* son chant, *passionner* sa déclamation, *passionner* une

6 Fénelon, *Lettre à l'Académie* [1714], « Projet de poétique », dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 1166.

affaire⁷ ». Il opte donc pour la forme pronominale qu'il définit en ces termes : « *Se passionner*, c'est se préoccuper fortement & aveuglément : les gens à imagination se *passionnent* facilement. Il est difficile de ne pas se *passionner* pour la chose, lorsqu'on y prend un grand intérêt.⁸ » *Se passionner* et *se passionner pour* sont associés dans cette glose. Mais c'est l'exemple illustrant la construction absolue qui alerte, avec la présence du terme d'*imagination*. Diderot évoque l'investissement de l'esprit par un domaine intériorisé. On est sur le chemin de ses conceptions sur l'art, siège d'un ressenti transformé en œuvre par le créateur et objet de participation empathique pour le lecteur ou le spectateur. La suite de l'article confirme l'importance de cet indice. On y voit surgir une première personne non conforme au didactisme impersonnel attendu dans un dictionnaire : « Il ne me déplaît pas dans le sens que lui a donné un auteur lorsqu'il a dit, j'ai su jouer une de ces langueurs qui touchent, & j'ai vû quelquefois qu'on se *passionnait* à mon rôle⁹. » Par la préposition à préférée à *pour*, Diderot décrit une montée de l'émotion suscitée par « cette langueur qui touche ». On retrouve alors l'évocation de cette communication des affects que Diderot place au cœur de sa réflexion sur le théâtre.

Mais notre auteur, pas plus qu'*Acad.* 1762, ne fait mention d'une autre valeur, en quelque sorte « professionnelle » de *se passionner*, encore mentionnée en 1690 dans le *Furetière* où l'on peut trouver les informations suivantes : « PASSIONNER, signifie aussi, Animer ce qu'on dit de geste & d'action. Ce Declamateur, ce Comedien *se passionnent* bien, ont une action, un geste bien *passionnés*¹⁰ ». Le contexte du *Neveu de Rameau* renoue sans doute obscurément avec cette valeur. S'il n'est pas comédien de profession, le personnage sollicite tout son corps, gestuelle, voix, déclamation pour *imiter* un spectacle totalisant incluant la nature même. « Que ne lui vis-je pas faire ? », s'écrie MOI (p. 140). Entre l'article

7 Denis Diderot 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, t. XI (1766), p. 153, s.v. « Passionner ».

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reignier Leers, 1690, t. II, s.v. « Passionner ».

du *Furetière* et la scène du texte que nous tentons d'interpréter surgit l'écart même qui constitue l'argument du *Paradoxe sur le comédien*. S'agit-il d'avoir du métier et de rendre avec expressivité les affects propres à persuader ou à émouvoir, et c'est clairement ce que suggère l'article du *Furetière* par le synonyme actif qu'est le verbe *animer* et l'appréciation positive de l'adverbe *bien*, ou alors, est-ce une intériorisation, un investissement total par le processus mimétique au point que « la tête se perd » ? Une même dérive est ainsi observable pour *entrer en passion* et *se passionner*, dotés d'une dimension psychique nouvelle, mais renvoyant en sourdine à des emplois quasi terminologiques relatifs au théâtre.

IMITER, IMITATION ET TERMES ASSOCIÉS

Si le mot de *passion* n'implique pas à lui seul, *in abstracto*, une référence à l'*imitation*, il n'en va pas de même dans le texte pour *se passionner* et *entrer en passion* que nous venons de traiter. Ils n'interviennent que lorsqu'il s'agit pour le neveu de reproduire dans le vaste champ du réel une intensité expressive, celle des affects de l'homme ou des voix de la nature. Le verbe *imiter* comme le substantif *imitation* apparaissent ainsi surtout dans le voisinage souvent très proche de ce terme à partir duquel nous nous efforçons de dévider quelques réseaux notionnels associés.

Imiter et Imitation dans les dictionnaires

C'est encore en consultant les dictionnaires d'époque et notamment *Acad.* 1762 que l'on se replace dans un contexte d'emploi bien différent du nôtre. En effet, aux articles correspondants, on ne relève que deux acceptions, liées entre elles. Les termes appartiennent au vocabulaire de la morale : on *imite* un modèle de vertu, ou à celui de l'esthétique : on *imite* un modèle de maîtrise dans l'art oratoire, la poésie, la peinture. Voici un résumé de ces articles :

IMITATION. s. f. Action par laquelle on imite. L'imitation des vertus [...]. Se proposer pour la conduite de sa vie l'imitation des plus grands hommes [...].

IMITATION, en parlant des productions de l'art ou de celles de l'esprit, se dit Des ouvrages dans lesquels on s'est proposé d'imiter quelque Orateur, quelque Poëte, quelque Peintre célèbre.

IMITATION est aussi le titre d'un Livre de Piété très-estimé.

À L'IMITATION. Façon de parler adverbiale. À l'exemple de, sur le modèle de, &c.

IMITER. v. a. Suivre l'exemple, prendre pour exemple, se conformer à un modèle. *Imiter les grands hommes*. [...]. *Imiter les Anciens*. [...]. *Imiter les vertus des Saints*.

IMITER, en parlant des ouvrages de l'esprit ou de l'art, se dit, soit d'Un auteur qui prend dans ses écrits l'esprit, le génie, le style d'un autre Auteur ; soit d'un Peintre qui suit dans ses tableaux la manière, le goût & l'ordonnance de quelque autre peintre. *Imiter Cicéron* [...] *Virgile*. [...]. *L'art imite la nature. Cela est bien imité, heureusement imité*¹¹.

Cette limitation est singulière et peut-être en partie délibérée. Comment l'expliquer ? Il faut tenir compte d'abord du statut d'emprunt des deux mots, qui sont tardifs, notamment *imiter* (xiv^e siècle). Termes savants, ils sont en effet employés essentiellement dans les premières attestations soit dans des textes religieux, et il s'agit de suivre l'exemple des saints ou du Christ lui-même, soit, et surtout à partir du xvi^e siècle, de reprendre la théorie antique de l'*imitation*, le mot formant un couple antonyme avec *invention*. Pour autant, ces mots s'émancipent assez tôt de ces domaines de spécialité et le sens banalisé de reproduire, à propos en particulier des cris d'animaux, est attesté un siècle plus tôt dans le *Furetière* où l'on peut lire les deux articles correspondants :

IMITATION. Subst. fem. Copie d'un original. Ce tableau n'est qu'une *imitation* du Raphael, de Poussin. les plus beaux endroits de Virgile sont des *imitations* d'Homere. Les larmes de St. Pierre de Malherbe, c'est une *imitation* du Tansile.

IMITATION, est aussi l'action par laquelle on agit conformément à un modèle. Le Sauveur a commandé à ses Apôtres de faire la Cene à son

11 Acad. 1762, s.v. « Imitation » et « Imiter ».

imitation. le livre de l'*imitation* de JÉSUS-CHRIST passe pour le plus beau des livres spirituels.

IMITER. v. act. Copier quelque chose sur une autre qu'on a choisie pour modèle. Un tel Peintre *imite* bien, mais il dessine mal. il y a des appeaux, des sifflets, qui *imitent* le chant des cailles, des perdrix. le perroquet *imite* la voix de l'homme, le singe ses actions.

IMITER se dit aussi en Morale. Ce jeune homme marche sur les pas de ses ancêtres, il imite bien leurs vertus. il faut *imiter* les grands Saints, les hommes illustres de l'antiquité.

On dit proverbialement, que l'art *imite* la nature. Et on dit d'une chose, qu'elle est bien *imitée*, quand elle est bien tirée d'après nature¹².

168

Notons néanmoins que cette acception n'apparaît que pour *imiter* et qu'elle est cantonnée à la fin du descriptif. Dans le *Littré* encore, bien que placée en première position, elle est très peu illustrée d'exemples, et l'on passe vite aux emplois dominants. Le silence d'*Acad.* 1762 peut s'expliquer par son parti de privilégier les contextes relevant de domaines élevés en dignité. Au contraire, le projet encyclopédique du *Furetière* l'amène à recenser les différentes occasions d'emploi, même si un oiseleur a moins de prestige qu'un orateur ou un poète.

De plus, la relation sémantique entre *imiter* et *contrefaire* n'est pas la même au XVIII^e siècle et de nos jours. Actuellement, *imiter* est le terme courant et non marqué, alors que la valeur dominante de *contrefaire* suppose l'idée de copie frauduleuse. Au simple sens de reproduire gestes ou manières, il est vieilli et littéraire. Au moment où Diderot écrit, au contraire, la répartition s'opère à partir des clivages que nous avons évoqués : les arts, la religion et la morale pour *imiter*, les domaines de spécialité comme l'oïsellerie ou la zoologie pour *contrefaire*. Il faut y adjoindre les emplois de ce second terme dans le registre du bas comique, la *charge* des tréteaux de la foire ou dans tout contexte où l'imitation d'autrui se fait caricature. Ce n'est pas par hasard si à l'article « Appeau » dans *Acad.* 1762, ce n'est pas *imiter*, mais *contrefaire* qui est attesté : « Sorte de filet avec lequel on *contrefait* la voix

12 Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, s.v. « Imitation » et « Imiter ».

des oiseaux pour les faire tomber dans les filets. ». C'est le cas aussi dans le *Furetière* à l'article correspondant. Diderot grâce à l'usage conjoint des deux verbes désacralise le verbe *imiter*.

**L'article « Imitation » dans l'*Encyclopédie* ou le couple imitation/invention
supplanté par l'imitation de la nature**

Il est un autre silence éloquent dans *Acad.* 1762, c'est la quasi-absence de la dialectique immémoriale de l'art et de la nature. L'art, dans ce couple, est défini comme *imitation* de la nature, au point que le renversement des termes : « la nature *imite* l'art » est lui-même cliché. Cette expression apparaît furtivement dans ce dictionnaire avec son statut d'aphorisme et sans justification. Le *Furetière*, en revanche, présente une mention explicite de cette thématique à la fin de l'article déjà cité. Diderot, reprenant cette constante qu'*Acad.* 1762 paraissait avoir oublié, va faire éclater le carcan de la référence exclusive à la filiation des artistes pour ouvrir largement la fenêtre sur le monde. Cela ne l'empêche nullement, comme on le sait, dans ses différentes activités de créateur et de critique, d'être très attaché à la connaissance et à l'imprégnation des œuvres de ses prédécesseurs. Voici donc, dans sa simplicité véritablement philosophique, la définition de l'*imitation* qu'il donne à l'article correspondant de l'*Encyclopédie* :

IMITATION, s. f. (*Gramm. & Philosoph.*) c'est la représentation artificielle d'un objet. La nature aveugle n'imite point ; c'est l'art qui imite. Si l'art imite par des voix articulées, l'*imitation* s'appelle *discours*, & le discours est oratoire ou poétique. Voyez Eloquence & Poésie. S'il imite par des sons, l'*imitation* s'appelle *musique*. Voyez l'article Musique. S'il imite par des couleurs, l'*imitation* s'appelle *peinture*. Voyez l'article Peinture. S'il imite avec le bois, la pierre, le marbre, ou quelque autre matiere semblable, l'*imitation* s'appelle *sculpture*. Voyez l'article Sculpture. La nature est toujours vraie ; l'art ne risquera donc d'être faux dans son *imitation* que quand il s'écartera de la nature, ou par caprice ou par l'impossibilité d'en approcher d'assez près¹³.

13 Diderot, *Encyclopédie, op. cit.*, t. VIII [1766], p. 567. Les italiques et les soulignements sont de Diderot.

Maître d'œuvre de l'entreprise encyclopédique, il répartit la matière en renvoyant aux articles spécialisés selon les formes d'art. Il clôt cette mise au point en ces termes : « Celui qui invente un genre d'*imitation* est un homme de génie. Celui qui perfectionne un genre d'*imitation* inventé, ou qui y excelle, est aussi un homme de génie¹⁴ ». Il prouve par là son souci d'un juste ménagement entre invention et *perfectionnement* par la tradition.

Imiter et contrefaire dans le texte

170 Avec le sens aigu de la différenciation sémantique et l'oreille musicale qu'on lui connaît, Diderot entrelace les deux verbes *imiter* et *contrefaire* dans *Le Neveu de Rameau* sans jamais les prendre l'un pour l'autre. Si *imiter* est le plus uniformément attesté quel que soit le moment où le personnage est saisi dans ses accès mimétiques, on le voit apparaître seul et surtout soutenu par le substantif *imitation*, dont la couleur de terme de spécialité est plus nette, dès qu'il est question de l'art musical et de l'opéra. On sait d'ailleurs que c'est LUI, le neveu, et non MOI, qui se fait théoricien pour définir le chant comme « une *imitation*, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature [...] des bruits physiques ou des accents de la *passion* » (p. 130) dans les pages qui précèdent l'*acmé* du texte, ce passage admirable où le personnage est investi par l'univers entier qui l'habite et qu'il livre. Sur ce fond, les emplois de *contrefaire* se démarquent. Ils accompagnent toutes les caricatures d'individus ou de types. C'est en prélude Bertin, transformé en « pagode » (p. 95), et en dernière partie, l'ample mouvement de la *pantomime* : « Il [le neveu] *contrefaisait* l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui s'attendrit » (p. 155). Plus loin, « il se met à sourire, à *contrefaire* l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant » (p. 163) ou encore : « Il *contrefaisait* à mourir de rire les positions des personnages » (p. 165-166). Le neveu achève cette démonstration de virtuosité par une dernière pantomime : « Puis le voilà qui se met à *contrefaire* la démarche de sa femme ; [...] c'était la *charge* de nos petites coquettes la plus plaisante et la plus ridicule »

14 *Ibid.*

(p. 169). Le verbe apparaît cependant aussi au cœur même de la grande transe totalisante, quand le neveu se fait homme-orchestre : « Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire, à la manière dont il *contrefaisait* les différents instruments. Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons [...] *faisant* lui seul [...] tout un orchestre. » (p. 139-140.)

Si le rire est franc lorsque le verbe *contrefaire* est à sa place, comme le personnage reste à sa place de fou de Bertin (singer l'entourage du roi, voire le roi lui-même est l'apanage de cette fonction), il accompagne une ambiguïté du ressenti quand il se mêle ainsi au verbe *imiter* et au substantif *imitation* dans le domaine musical : « Admirais-je ? Oui, j'admirais ! Étais-je touché de pitié ? J'étais touché de pitié ; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et le dénaturait » (p. 139). Dans cette confusion, le sublime dans l'art est déstabilisé par le « sublime des Petites Maisons ». En dépit de l'esprit de sérieux prêté à MOI, homme raisonnable ou jouant à l'être, c'est bien néanmoins un éloge de cette absorption mimétique qui nous est adressé. Car le neveu saisi dans ses transformations d'homme-caméléon ne manque pas d'*esquisser* « les caractères des passions avec une finesse et une vérité incroyables » (p. 155). Si la fonction mimétique est au moins partiellement réhabilitée, c'est bien parce que Diderot définit l'art dans son rapport à la nature. Par une observation ou un ressenti directs, les artistes sont investis par les spectacles qui les environnent. Mais ils les modèlent aux acquis de leur discipline. Le *chant* n'est pas le *cri*. Et le neveu, qui ne franchit pas le stade du mimétisme pur, n'est pas l'un d'eux.

Les intermittences du verbe *faire*

À côté d'*imiter* et de *contrefaire*, et souvent en situation d'anaphore, apparaît le verbe *faire* dont les emplois sont eux aussi des indices de cette science du lexique et de la phraséologie propre à Diderot. Elle lui permet à nouveau de jouer non pas vraiment sur l'ambiguïté, mais plutôt sur les lectures multiples et leur hiérarchie. Dans les occurrences nombreuses de *faire* à l'intérieur du texte, attendues *a priori* pour cet hyperonyme des verbes transitifs, nous regarderons en priorité les emplois en rapport

avec le sémantisme de l'imitation. Avant de les étudier, remarquons cependant que tout l'argument du *Neveu de Rameau* joue sans doute sur ces deux valeurs essentielles : *faire* au sens de *réaliser, créer* et *faire* au sens d'*imiter, reproduire*.

Faire au sens de réaliser, créer

172

La première est l'apanage de Dieu, de la Nature, mais aussi de l'artiste. Seul le Neveu est exclu de cette positivité. Il reconnaît avec envie qu'il aurait voulu avoir « *fait Mahomet* » (p. 57) comme Voltaire, et à propos de l'ouverture des *Indes galantes* de son oncle, il s'écrie : « Voilà ce que tu ne *feras* jamais. » (p. 58.) À MOI qui lui pose la question cruciale : « Comment est-il arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres [...], vous n'avez rien *fait* qui vaille ? » (p. 153-154), LUI répond par une parabole. La nature a *fait* d'un côté les artistes et de l'autre les « pagodes ». Et elle rejette loin d'elle le neveu parmi les *sots* et les incapables (p. 154-155). *Faire quelque chose*, quand il s'agit de lui, c'est, entre autres expédients, survivre en usurpant la compétence d'un maître de musique (p. 50). Plus tard, à nouveau sans ressources, il a ce cri de l'indigence et de la stérilité : « Quoi *faire* ? Car il fallait périr de misère ou *faire quelque chose*. » (p. 160.) On le voit alors exercer plusieurs métiers de fortune : comédien dans une troupe de province ou un spectacle des rues, musicien ambulancier, mendiant enfin (*ibid.*). Et toujours, il s'agit de *faire le fou* devant qui le nourrit et le méprise.

Faire dans le sillage d'imiter et de contrefaire

À cette stérilité s'oppose le talent de mime du neveu, qui en est peut-être la cause ou au moins le symptôme. *Faire* est en anaphore d'*imiter* et de *contrefaire* un peu partout et notamment dans la grande scène où le personnage devient en quelque sorte « homme-opéra ». Il nous est montré « *faisant* à lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers » (p. 139-140). Ce *faire* là, c'est celui du théâtre, comme l'indique dans cet extrait la présence du terme de *rôle*, en écho à d'autres séquences récurrentes qui sont autant de brefs épisodes joués,

celui, par exemple où « il *faisait la scène* du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait » (p. 68). Le texte alors nous mène vers le sublime ou la bassesse, non sans possibilité d'ambivalence. Si l'on poursuit la lecture à la page 140, on s'élève jusqu'au sommet de l'intensité poétique : « Que ne lui vis-je pas *faire*? Il pleurait, il riait, il soupirait [...] ; *c'était* une femme qui se pâme de douleur ; [...] des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; *c'était* la nuit avec ses ténèbres ; [...] ». Le verbe *être* dont on reconnaît ici un emploi courant pour désigner la distribution des rôles (*faire, jouer, être* le roi, le valet, Andromaque, etc.), y est bien plus que cela. Il suggère une fusion qui va jusqu'à l'effacement de soi, même si le présentatif *c'est* n'est pas de ce point de vue l'exact synonyme d'*être* avec sujet exprimé. Le verbe d'existence n'est ainsi accordé au neveu que dans l'illusion imitative. La seule identité que le neveu s'accorde est celle de ses postures multiples. Il se déclare « plus franchement impudent, meilleur *comédien*, plus affamé que les autres » (p. 97), malgré les vaines tentatives de Moi pour le doter d'une intériorité. « En dépit du *rôle* misérable, abject, vil, abominable que vous *faites*, je crois qu'au fond vous avez l'âme délicate », déclare ce dernier. À quoi le neveu rétorque : « Moi, point du tout. Que le diable m'emporte si je sais au fond *ce que je suis* » (p. 105).

Faire le fou

À cette incomplétude d'*être* qu'est la réduction à un *faire*, celui du comédien ou du parasite, c'est tout un, s'ajoute une pluralité supplémentaire d'interprétations du verbe dans la locution *faire le fou*, à laquelle s'adjoint le prisme des valeurs de l'adjectif substantivé dans ce contexte. La lecture s'oriente dans deux directions à partir de l'emploi décrit précédemment et relatif à la notion de *rôle*, comme au théâtre. Dans la première, ce rôle peut devenir une fonction, voire un métier. On sait qu'en italien le verbe *fare* peut ainsi être suivi de noms de profession là où le français utilise une construction attributive avec *être*. Quand le neveu déclare : « je faisais le fou » (p. 159) auprès du juif mélomane, il désigne bien un emploi dans les deux acceptions de profession et de rôle assigné. Ce n'est en revanche qu'une entrée en matière et le masque de l'ignorance dans la scène de la leçon de

musique. Le neveu amuse la mère de son élève par son bavardage, *il fait le fou*, pendant que la fillette « fait du bruit toute seule » à son clavecin (p. 80). Le verbe *être* se substitue au verbe *faire* quand le parasite évoque avec une émotion comique les dénominations qui le désignaient chez Bertin : « J'étais leur petit Rameau, leur joli Rameau, leur Rameau le fou, l'impertinent, l'ignorant, le paresseux, le gourmand, le bouffon, la grosse bête » (p. 61). Ce faisceau d'épithètes énumère différents travers tout en désignant une fonction par les termes de *fou* et de *bouffon*. Aucune stabilité, cependant dans cet emploi très particulier, fait de réversibilité. C'est ce qu'exprime la page virtuose où Rameau prend directement à partie son interlocuteur, varie le verbe *être* ou le présentatif *il y a* en temps et en mode, fait alterner en position attributive l'adjectif et l'adjectif substantivé, non sans variation sémantique, car suggérer : « il est fou » est plus dérangeant que déclarer : « je suis le fou de Bertin » :

Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de *fou*. Longtemps il y a eu *le fou du roi* en titre ; en aucun, il n'y a eu en titre le sage du roi. Moi je suis *le fou* de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être en ce moment ; ou peut-être vous le mien. Celui qui serait sage n'aurait point de *fou*. Celui donc qui a *un fou* n'est pas sage ; s'il n'est pas sage, il est *fou* ; et peut-être, fût-il roi, *le fou de son fou* (p. 112).

La mention de « fou *en titre* » désigne bien l'idée d'emploi, de quasi-métier. L'allusion à une époque ancienne, à couleur médiévale, contribue à superposer plusieurs figures à celle du neveu, ici le bouffon à marotte, comme par d'autres notations, on voit surgir le parasite à l'antique, celui des *Satires* d'Horace ou de Juvénal. Elle suggère aussi un moment de l'histoire de la langue particulièrement bien fourni en emplois et en épisodes illustrant le mot. L'expression *le fou du roi* n'est pas à traiter en archaïsme, mais c'est un anachronisme assumé par Diderot qui veut faire surgir ce contexte pour mener sa réflexion. L'état de langue, sur ce point, est le même actuellement, où l'on ne peut dire « il est le fou de son patron, de son voisin fortuné, etc. » que par quasi-métaphore, en faisant allusion à cette fonction, qui subsistait encore de manière résiduelle au *xvi^e* siècle, mais non à l'Âge classique.

La seconde direction repère le passage du volontaire à l'involontaire. *Acad.* 1762 signale cette instabilité du sens : « On dit, *Faire le fou*, tant pour dire, Faire le bouffon, contrefaire le fou, que pour dire, Faire quelque extravagance, quelque impertinence. » La distinction est plus explicite à l'article « Faire » :

Quand les substantifs ou adjectifs substantivés, avec lesquels *Faire* se construit, marquent quelque mauvaise qualité morale, comme, *Impertinent, Fanfaron, &c.* alors il ne signifie plus simplement, représenter à dessein de paroître, mais, Agir de la même sorte que ... *Il fait l'impertinent. Il fait le fanfaron. Il fait le diable à quatre. Un petit garçon qui fait le mutin, qui fait le badin*¹⁵.

Ainsi, le neveu, qui se prétend maître dans son art est sans doute aussi emporté par son instabilité et sa déraison foncières. Le personnage, jouant de cette ambivalence, déclare lui-même : « C'est le ridicule et la *folie* qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et *fou*; et quand la nature ne m'aurait pas fait tel, le plus court serait de le paraître. Heureusement, je n'ai pas besoin d'être hypocrite » (p. 92).

Faire des fous

La recherche de Diderot en matière de différenciation des expressions ne s'arrête pas là. Dans cette quête de l'évaluation de l'involontaire et du simulé, il ose la locution *faire des fous* qu'aucun dictionnaire de son temps ou de la fin du siècle précédent ne donne. C'est un archaïsme qui vaut pour sa connotation de registre, le *vieux* étant volontiers perçu comme *familier* ou *bas* dans le jugement normatif de l'époque, mais aussi pour sa spécificité sémantique. Comme on l'a vu pour *entrer en passion*, la tournure est retravaillée, car nulle part ailleurs elle n'est attestée telle quelle, notamment avec l'adjectif substantivé au pluriel. C'est Voltaire dans ses *Commentaires sur Corneille* qui est à l'origine des remarques sur le tour. Les contextes qu'il relève sont repris en ces termes par l'abbé Féraud dans le *Supplément au Dictionnaire critique* : « *Faire de* est une expression du dernier siècle, aujourd'hui hors d'usage ». Il cite

¹⁵ *Acad.* 1762, s.v. « Faire ».

cette réplique d'Arsinoé dans *Nicomède* : « Tantôt, en le voyant, j'ai fait de l'effrayée », et l'accompagne d'une note qu'il emprunte aussi à Voltaire : « Les comédiens ont corrigé ; j'ai feint d'être effrayée »¹⁶. La *Syntaxe française du XVII^e siècle* de Haase décrit cette locution dans le chapitre consacré aux prépositions. L'auteur y cite des auteurs, et surtout Corneille dont l'usage est celui du premier XVII^e siècle¹⁷.

Diderot ne se contente pas d'un possible effet de familiarisme qui a pourtant l'intérêt d'accompagner l'accusation cinglante de bassesse que MOI adresse au neveu. Il voit dans l'expression une différenciation sémantique. La préposition *de* y a sa valeur d'origine et de prélèvement. *Faire des fous* signifie faire ce qu'on attend des fous, utiliser tout l'arsenal de postures et de conduites de cet emploi. L'utilisation de l'adjectif substantivé au pluriel, qui est peut-être une invention de sa part, insiste sur une catégorie : les *fous* au sein de la comédie sociale. Le contexte de cette occurrence et la coordination avec *s'avilir* rendent cohérente la réplique de MOI : « Il faut convenir que vous avez porté le talent de *faire des fous* et de *s'avilir*, aussi loin qu'il est possible » (p. 99). Insister sur le caractère volontaire de l'attitude grâce à cette locution en partie forgée, c'est en creux alerter sur la double lecture possible de *faire le fou*.

EXTENSION DU LEXIQUE DE LA FOLIE

Cette ambiguïté est plus grande encore, si l'on abandonne les emplois de *fou* dans ces locutions avec le verbe *faire*. Diderot contrôle l'interprétation du mot par l'élargissement du lexique à des termes moins équivoques. *Fou*, substantif à l'origine, si l'on en croit l'étymologie : *follis*, le ballon gonflé d'air, image d'instabilité dans ses déplacements

16 Jean-François Féraud, *Supplément au Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, s.n., s.d., t. II, s.v. « Faire de », reproduit en *fac simile*, Paris, École normale de jeunes filles, 1988, p. 82.

17 Alfons Haase, *Syntaxe française du XVII^e siècle*, 7^e éd., nouvelle éd., trad. et remaniée, München/Paris, Hueber/Delagrave, 1969, chap. V, « De la préposition », I. « La préposition DE », § 107 D, p. 274. Voici les exemples regroupés à l'alinéa correspondant : « Il fait lui-même de l'étonné. (Malh., II, 624.) Tantôt en le voyant j'ai fait de l'effrayée. (Corn. *Nicom.*, I, 5, 339.) J'ai fait autrefois de la bête, j'avois des Philis à la tête. (*Id.*, *Poés. div.*, X, p. 26, v. 39) il fait de l'insensible afin de mieux surprendre... (*Id.*, *Rod.*, IV, 6, 1448.) ».

erratiques, requiert le support du contexte pour être circonscrit. Dans la comédie sociale, le neveu est un amuseur, d'autant plus drôle qu'il semble ne pas toujours se contrôler. Les répliques ou les commentaires de MOI amènent plus nettement un regard clinique sur son déséquilibre et sa « mauvaise tête ». L'utilisation de *folie* au singulier a le poids d'un diagnostic dans cette évocation qui infléchit la lecture de toute l'œuvre : « il continuait, saisi d'une *aliénation* d'esprit, d'un *enthousiasme* si voisin de la *folie*, qu'il est incertain qu'il en revienne; s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le *mener droit aux Petites-Maisons* » (p. 138). Lire *Le Neveu de Rameau*, c'est sentir un danger, voire se sentir soi-même en danger, tant est *incertaine*, pour reprendre l'adjectif de Diderot, cette frontière entre la santé mentale et la dérive vers la perte identitaire. La possibilité d'une atteinte irréversible est évoquée dans le traitement narratif de cette crise mimétique, mais il s'agit aussi d'un flottement permanent entre le conscient et l'inconscient. Ce n'est pas sans tremblement que sont évoquées ici les « Petites-Maisons », en écho dramatisé à l'expression plaisamment hyperbolique que l'on trouve ailleurs dans la bouche du neveu se vantant « d'atteindre au sublime des Petites-Maisons » (p. 94) ou d'être « les Petites-Maisons tout entières » (p. 116) pour ses protecteurs. Là encore le dictionnaire indique un usage et une doxa. Si quelqu'un est « bon pour les Petites-Maisons », ce n'est pas pour autant qu'il a perdu l'esprit ni qu'il y sera conduit effectivement. Dans le scénario que Diderot élabore, c'est cet effet de réel et ce suspens qui alertent, alors que les vantardises du neveu utilisent une norme conversationnelle. Ailleurs, c'est un terme isolé, presque inaperçu, qui rappelle en sourdine la continuité de l'allusion¹⁸.

L'enquête menée ici a tenté, sur quelques faits centraux de lexique, d'insister sur l'activité innovante de Diderot en ce domaine, et jusqu'à l'invention idiolectale. Nécessairement partielle, mais aisée à élargir, elle plaide aussi, plus généralement, pour une méthode d'accès au texte du *Neveu de Rameau* par le réseau des occurrences lexicales. Il présente en

18 « inspirés » (p. 54), « convulsions » (p. 71), « extase » (*ibid.*), « énergumène » (p. 109), etc.

effet la particularité de trouver son unité dans le tissu itératif des mots eux-mêmes plutôt que par l'articulation de thèmes construits. Dans cette œuvre faite pour une oreille mentale et jouant sur la reconnaissance sonore et graphique de certains termes organisateurs, c'est par l'écho de leur reprise que l'ensemble atteint une unité signifiante aussi bien que musicale. Voilà pourquoi l'identité de l'*item* a tout son prix, car au gré des contextes il fait émerger en les unissant des dominantes sémantiques variées dans l'éventail de la polysémie. Chacun de ces emplois entre en résonance avec les autres attestations et le lien est garanti par la reprise du même signe. C'est ce qu'on a tenté de montrer pour le prisme des valeurs d'*imiter* ou de *fou*, et plus encore pour des verbes génériques comme *entrer* ou *faire*. Bien d'autres réseaux tout aussi centraux pour l'interprétation pourraient être soumis à cette voie d'investigation. Au fil de la lecture, par simple successivité, un syntagme-clé comme *le cri animal de la passion* appelle avant et après lui et par le seul adjectif, tout l'abondant bestiaire qui surgit sans cesse au détour d'un épisode, animaux imitateurs comme le singe ou le perroquet, prédateurs comme les loups ou les tigres. Pourtant, cette expression centrale ne fait pas directement allusion à l'animal en tant que tel, mais désigne cette part vitale et instinctive de l'être humain dont les *passions* sont l'exutoire. C'est bien alors le seul écho d'une identité formelle qui amène la relation. Du voisinage naît la suggestion de l'affinité et l'on sait à quel point Diderot s'est interrogé sur la pertinence des frontières au sein du vivant. La *Satire première* joue sur la même ambivalence par une argumentation plus construite. Pour dévider une autre série de contextes liés par l'émergence d'un même mot, qu'on s'interroge donc sur la présence du mot *diable*, à peine remarqué dans une interjection ou plus appuyé dans une épithète hypocoristique, scandant les interventions du neveu dont c'est l'un des termes favoris. Qu'est-ce que cela cache ou dit, dans toute cette évocation d'une distance imitative qui peut se muer en possession ? Plus modestement, suivre le fil conducteur d'un *item*, c'est s'assurer une prise sur ce texte énigmatique et fuyant. C'est aussi approcher la virtuosité de Diderot dans ses effets de *piano* et de *forte* au sein de cette partition puissante et subtile qu'est *Le Neveu de Rameau*.

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^e 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^e 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^e siècle*, Paris, Champion, 1985.

–, « Des emplois seconds de la rime et du rythme dans la poésie française des XIV^e et XV^e 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* », *Camenuiae*, 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^e et XV^e 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^e-XV^e siècles*, Paris, Nathan, 1997.
- MEHL, Jean-Michel, *Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XV^e 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^e 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 Gedoyn, 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^e 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^e-XVII^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e-XVII^e 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^e 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 (XIV^e-XVII^e 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^e et XVIII^e siècles

Dictionnaire de l'Académie française, 4^e 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, *Cœuvres*, 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/L 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.
- 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.
- 292
- 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^e siècle*, 7^e 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^e 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^e, XVIII^e et XIX^e 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. Vetter (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^e 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^e 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^e 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^e et XV^e 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^e 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 KNOF (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^e 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 Berlan159

Les idiotismes du ressassement II. Palimphrasies, épanalepses et autres
figures de répétition dans *Le Neveu de Rameau*. Rythme et diction
Éric Bordas179

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 Tamine217

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-Lawson257

Bibliographie281

Résumés.....301

Table des matières309