

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



Marie de France

Marot

Scarron

Marivaux

Balzac

Beauvoir

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

**MARIE DE FRANCE,
LAIS**

Anne Paupert

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

Yannick Mosset

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

Agnès Rees

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

Jérémié Bichuë

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

**PAUL SCARRON,
LE ROMAN COMIQUE**

Élodie Bénard

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

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

Alice Dumas

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

Julien Rault

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

Virginie Yvernault

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

**HONORÉ DE BALZAC,
LE COUSIN PONS**

Laélia Véron

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

Alice De Georges

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

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

Isabelle Serça

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

ISBN 979-10-231-0627-5



9 791023 106275 15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

I Mosset – 979-10-231-2108-7

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

III Bénard – 979-10-231-2111-7

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

V De Georges – 979-10-231-2116-2

VI Serça – 979-10-231-2117-9

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Marivaux
La Double Inconstance
& *La Dispute*

LA REPRÉSENTATION D'UNE LANGUE NATURELLE DANS *LA DOUBLE INCONSTANCE* ET *LA DISPUTE*

Alice Dumas

La Dispute (1744), pièce tardive et, semble-t-il, incomprise à sa sortie, constitue le point d'orgue de la dramaturgie marivaldienne dans le sens où l'auteur y fait montre d'une audace nouvelle et y joint fiction et réflexion à un degré encore inégalé dans sa production théâtrale. En effet, Marivaux propose sa représentation de l'homme dans la vérité de la nature, éloigné de la culture du monde, qui s'inscrit au sein d'un questionnement philosophique cher au XVIII^e siècle, et il se penche sur la langue de cette humanité première ; non pas sur la naissance à proprement parler du langage, comme le feront Condillac ou Rousseau, mais plutôt son usage premier, coupé des usages du monde, un commerce primitif, hors-norme, dans l'innocence de l'humanité. Nous avons choisi de nommer cet usage primitif *langue naturelle* en référence à la notion de Nature, très présente dans les écrits théoriques de l'écrivain, que ce soit dans les préfaces romanesques – comme l'« Avis au lecteur » des *Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* (1714), dans lequel il s'érige contre les « lois stériles de l'art¹ » en privilégiant une esthétique du naturel – ou dans les feuillets rassemblés sous le titre *Journaux* – comme *Le Miroir* (1755), texte dans lequel la Nature est incarnée et déifiée² – ; c'est dire à quel point elle revêt une place d'importance,

- 1 Marivaux, « Avis au lecteur » des *Aventures de *** ou les Effets surprenants de la sympathie* [1712], dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 3. « C'est au goût et à ce sentiment secret, indépendant des lois stériles de l'art, que l'auteur a tâché de conformer le langage et les actions de ses personnages. C'est à sa maîtresse, c'est à tout le sexe qu'il veut plaire. Pour y réussir, il a tâché de copier la nature, et l'a prise pour règle. »
- 2 « Ce que je démêlai le mieux, et ce que je ne perdais jamais de vue, malgré son agitation continuelle, ce fut une espèce de bandeau, ou de diadème, qui lui ceignait le front et sur lequel on voyait écrit LA NATURE. » (Marivaux, *Le Miroir*, dans *Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, t. II, p. 320).

à la fois ligne esthétique et herméneutique dont le dramaturge a pris soin d'imprégner la parlure d'Azor ou d'Églé. Mais, avant cet essai que constitue *La Dispute* et qui s'affranchit volontiers des codes du genre en représentant une langue « simple », sans circonvolution, face à un usage mondain artificiel, on peut lire *La Double Inconstance* (1723) comme une tentative moins jusqu'au-boutiste, si l'on peut dire, de mise en scène du commerce naturel dans un jeu d'opposition entre villageois et gens de cour. On peut donc se demander si Marivaux a mis en scène stylistiquement cette langue naturelle alors même qu'on lui a souvent attribué une monotonie de ton et de style, à l'instar de D'Alembert, qui lui a paradoxalement reproché un manque de naturel³, et, si c'est le cas, à travers quels procédés il l'a stylisée pour la rendre audible. Au vu de la diversité des stylèmes présents dans les deux pièces, il nous a semblé plus judicieux d'en proposer une étude distincte afin d'éviter de maladroits raccourcis et de faire les liens pertinents chemin faisant.

« CE SONT CES GRÂCES NATURELLES ⁴ ».

LA DOUBLE INCONSTANCE, PRAGMATISME ET DÉBORDEMENT

La Double Inconstance fonctionne sur un modèle traditionnel marivaldien d'écho ou d'opposition entre des couples de personnages de rangs différents. Dans le cas présent, Arlequin fait face au Prince et Silvia à Lisette la coquette, plus encore qu'à Flaminia, pourtant sa rivale directe mais qui tient aussi le rôle d'un metteur en scène. On peut donc imaginer que Marivaux a fait de Silvia et d'Arlequin, sans doute héritiers de la pastorale dans laquelle bergers et bergères vivent dans un environnement naturel idéalisé, l'incarnation d'une langue jugée naïve, naturelle et simple. Mais, comme dans toute l'œuvre du

3 « Le style peu naturel et affecté de ces comédies a essuyé plus de critiques encore que le fond des pièces même, et avec d'autant plus de justice que ce singulier jargon, tout à la fois précieux et familier, recherché et monotone, est, sans exception celui de tous ses personnages. » (Jean Le Rond D'Alembert, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 21.)

4 Marivaux, *La Double Inconstance*, II, 1, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 55.

dramaturge, les choses ne sont pas si univoques. Comme le précise Christophe Martin, ces personnages ne sont plus des bergers, mais bien des villageois⁵, plus proches de la cour qu'il n'y paraît. Marivaux a d'ailleurs joué sur l'homogénéité et l'hétérogénéité des parlures⁶ : Silvia sait user de l'ironie aussi bien que Lisette, malgré leur différence de rang, alors que la parlure de la « modest[e]⁷ » Silvia, future princesse, ne partage pas toutes les caractéristiques de celle de son compère Arlequin, descendant de la tradition des valets farcesques. Malgré tout, Marivaux parvient-il à représenter la langue simple d'une « espèce à nous inconnue⁸ » pour reprendre les dires de Trivelin, en un mot, la langue naturelle ?

Rhétorique du pragmatisme

La représentation d'une langue naturelle passe par un jeu de contraste entre langage de cour et langage villageois qui s'exprime le plus souvent au travers de la voix d'Arlequin, personnage représentant le bon sens paysan, qui s'inscrit certes dans la farce, mais qui a aussi à voir avec les philosophes toujours pauvres des *Journaux* – comme le narrateur de *L'Indigent philosophe* (1727) ou celui du *Cabinet du philosophe* (1734) – ou avec Jacob du *Paysan parvenu* (1734-1735). Le pragmatisme qui teinte le discours d'Arlequin permet de refléter les attributs traditionnels du personnage populaire. De façon topique, son discours exprime souvent des besoins naturels et des plaisirs terre à terre, tels que ceux de la table, et nombreuses sont les références au boire et au manger comme dans la fin de la scène 4 de l'acte I où sa « gourmandise » se retourne

- 5 Christophe Martin place la pièce dans la continuité d'*Arlequin poli par l'amour* : « la bergère est devenue une “bourgeoise de village” et Silvia et Arlequin se retrouvent dans le décor romanesque, et non plus féerique d'un palais imaginaire qui, pour les contemporains, ne pouvaient manquer d'évoquer la cour de Versailles. » (Introduction à *La Double inconstance*, *ibid.*, p. 9.)
- 6 Nous utilisons le terme dans le sens de « sociolecte stylisé », d'après Anna Jaubert dans son article « L'avènement du style », dans Laure Himy-Piéri, Jean-François Castille et Laurence Bougault (dir.), *Le Style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style*, Rennes, PUR, 2014, p. 71.
- 7 « il s'agit ici d'un homme simple, d'un villageois sans expérience, qui s'imagine que nous autres femmes d'ici sommes obligées d'être aussi modestes que les femmes de son village. » (Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 3, éd. cit., p. 32.)
- 8 *Ibid.*, I, 2, p. 29.

d'ailleurs contre lui et devient enjeu de négociations en l'obligeant à mettre en balance l'amour de Silvia et l'amour du « bon vin » et des « bons morceaux »⁹. « Le cœur de Silvia est encore plus friand que tout cela », réplique-t-il bravement à Trivelin. Mais, même si la comparaison de supériorité place le cœur au-dessus de tout, c'est bien une métaphore qui identifie de façon déplacée l'objet friand¹⁰ et le cœur.

Le pragmatisme extrême, et donc comique, du discours se dévoile aussi dans l'opposition entre l'abstraction du langage mondain et la littéralité de la langue d'Arlequin. Par exemple, alors que le seigneur lui rend visite et lui parle de « cultiver l'amitié » (II, 5), Arlequin reprend l'expression en la ramenant à un sens concret : « j'aimerais mieux cultiver un bon champ », rejetant ainsi de façon adroite l'amitié dangereuse des nobles¹¹. Ce jeu qu'on peut rapprocher de l'antanaclase, particulièrement sollicité au théâtre, sert ici l'argumentation du personnage. On retrouve la même figure dans la scène d'exposition dans laquelle Trivelin parle à Silvia du Prince qui veut l'épouser et donc lui « donner la main », ce à quoi elle répond : « que veut-il que je fasse de cette main ? »¹². Silvia fait mine de prendre au pied de la lettre le tour lexicalisé. Là encore, c'est un tour de force argumentatif, conscient ou non, car en reprenant un terme de la réplique antérieure, mais en changeant le contexte pour le concrétiser, le « littéraliser », le personnage décline une proposition en la marquant d'une connotation dépréciative. Le refus de l'abstraction apparaît très clairement dans un passage particulièrement intéressant à l'acte III, scène 2, celui de la rédaction de la lettre au Prince, dans lequel Arlequin dicte le texte à Trivelin qui s'efforce de le traduire en langage de cour :

ARLEQUIN, *le contrefaisant*. – Hum. Le mauvais valet ! Allons vite, tirez votre plume, et griffonnez-moi mon écriture.

TRIVELIN, *se mettant en état*. – Dicter.

ARLEQUIN. – *Monsieur*.

9 *Ibid.*, I, 4, p. 40.

10 *Friand* est ici employé dans le sens de « morceau délicat, mets délicats » (*Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1762, <http://artflx.uchicago.edu>, consulté le 6 août 2018).

11 Marivaux, *La Double Inconstance*, II, 5, éd. cit., p. 69.

12 *Ibid.*, I, 1, p. 26.

TRIVELIN. – Halte-là, dites Monseigneur.

ARLEQUIN. – Mettez les deux, afin qu'il choisisse.

TRIVELIN. – Fort bien.

ARLEQUIN. – *Vous saurez que je m'appelle Arlequin.*

TRIVELIN. – Doucement. Vous devez dire : Votre Grandeur saura.

ARLEQUIN. – Votre Grandeur saura. C'est donc un géant ce secrétaire d'État?

TRIVELIN. – Non, mais n'importe.

ARLEQUIN. – Quel diantre de galimatias ! qui jamais a entendu dire qu'on s'adresse à la taille d'un homme quand on a affaire à lui¹³?

On voit bien dans ces quelques répliques la différence entre la langue naturelle et la langue artificielle qu'Arlequin, derrière lequel on pourrait reconnaître Marivaux, qualifie de « galimatias ». Certes, cette scène sert le comique de la pièce, mais elle n'est pas dénuée d'un fond réflexif sur les usages linguistiques. La dictée s'ouvre sur un débat qui semble stérile en ce qui concerne le titre à donner au Prince, entre deux termes *Monsieur* et *Monseigneur* qui étymologiquement sont équivalents, *sieur* étant une contraction de *seigneur*, et qui sont deux marqueurs de respect¹⁴. Marivaux semble s'amuser des discussions sur l'étiquette de ceux qui, en voulant trop faire, font mal. En effet, la conciliation des deux personnages sur le fait de mettre les deux formules les conduit à la faute, car comme le remarque Claude Vaugelas, « il n'en faut pas mettre deux de suite, dans la même phrase¹⁵ ». Le débat se poursuit lorsque Trivelin veut écrire « votre Grandeur saura ». Marivaux prend soin de ramener ce substantif abstrait à sa signification première et concrète dans le discours d'Arlequin, c'est-à-dire la taille réelle du destinataire. Derrière

13 *Ibid.*, III, 2, p. 82.

14 *Le Dictionnaire de l'Académie de 1762* donne pour *Monsieur* : « Qualité, titre que l'on donne par honneur, civilité, bien-seance aux personnes à qui on parle, à qui on écrit. *Oùy, Monsieur, je vous supplie, Monsieur, de &c.* » et pour *Monseigneur* : « Titre d'honneur que l'on donne en parlant ou en écrivant aux personnes distinguées par leur naissance ou par leur dignité. *Monseigneur le Dauphin. Monseigneur le Prince.* »

15 Cité dans le *Dictionnaire critique de la langue française* [1787] de Jean-François Féraud à l'article « Monseigneur » (<http://artflsrv02.uchicago.edu>, consulté le 6 août 2018).

le trait d'humour, le spectateur ne doit pas moins voir la réflexion sur la vacuité des usages et du langage mondain. La langue naturelle est donc une langue simple, claire, loin des discours ampoulés des courtisans.

Elle s'appuie sur une logique, sur le bon sens, commun à tous et s'exprime donc comme un *logos*, langue construite et argumentative, puisque la pièce est d'abord une négociation. Le discours d'Arlequin est aussi discours rhétorique argumenté, par exemple dans la scène 4 de l'acte I dans laquelle Trivelin essaie de le convaincre d'accepter la proposition du Prince. Là encore, sous des dehors comiques, le raisonnement est fort juste et c'est la réaction de Trivelin qui le démontre le plus : « Têtableu vous êtes vif, si l'on vous en croyait, on ne pourrait fournir les hommes de souliers¹⁶ ». Ce raisonnement se construit d'abord par la reformulation des propositions, une reformulation qui malgré l'apparence de la répétition transforme l'énoncé. Par exemple, « les richesses » proposées par Trivelin sont réduites à « des babioles » dans la réplique d'Arlequin¹⁷, les « valets » à des « canailles »¹⁸, les différentes demeures au « plaisir de déménager souvent¹⁹ » et c'est finalement Silvia qui, à la surprise de Trivelin, vaut plus que tout pour Arlequin. La reformulation qui remplace un substantif par un équivalent dépréciatif montre la vacuité des propositions. Ainsi, malgré le pragmatisme du discours, c'est Arlequin qui place le sentiment amoureux au-dessus de la matérialité, une matérialité vaine qui n'est donc pas du côté du pauvre, mais bien du monde de la cour. En cela, le discours de bon sens du personnage en fait un précurseur du personnage de *L'Indigent philosophe*, texte publié quatre ans après *La Double Inconstance*.

16 Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 4, éd. cit., p. 39. L'expression « fournir les hommes de souliers » n'apparaît pas telle quelle dans le *Dictionnaire de l'Académie* ni dans celui de Le Roux. Cependant, on peut peut-être en déduire le sens à partir de l'expression « n'avoir pas de souliers », c'est-à-dire être fort pauvre. Pour paraphraser, Trivelin semble dire que si l'on suit Arlequin, on ne peut rendre un homme riche.

17 « TRIVELIN. – Mais les richesses que vous promet cette amitié ? ARLEQUIN. – On n'a que faire de toutes ces babioles-là » (*ibid.*, p. 37).

18 « ARLEQUIN. – Mes valets ! qu'ai-je besoin de faire fortune pour ces canailles-là ? » (*ibid.*, p. 38).

19 « ARLEQUIN. – À ce compte je donnerai donc ma maîtresse pour avoir le plaisir de déménager souvent ? » (*ibid.*)

Les charmes du débordement : « ôtez-vous de là, je ne puis vous souffrir²⁰ »

Le discours d'Arlequin comme celui de Silvia sont des discours de l'emportement. Si cela s'estompe au fil des actes, et donc de l'acculturation du couple à un nouvel environnement policé, l'acte I, et en particulier la première apparition de ces deux personnages, est marqué par la colère qui s'abat sur Trivelin dans les deux cas. Les répliques de Trivelin dans leur pondération et leur soumission mettent en avant le caractère inconvenant et brutal de l'ire des amoureux. L'appareil didascalique souligne cette posture, on relève « fâchée », « impatiente », « avec colère » pour Silvia²¹, « haussant le ton », « brusquement » à trois reprises pour Arlequin²². Il est d'ailleurs remarquable que la scène d'exposition plonge le spectateur *in medias res*, ou plutôt *in mediam iram*. Le discours de Silvia est, en effet, saturé par la négation qui se déploie sous toutes ses formes et qui montre ainsi le refus catégorique du personnage : « Non, il ne faut pas l'être », « je ne veux aujourd'hui ni déjeuner, ni dîner, ni souper », « je ne veux qu'être fâchée »²³. Sa fermeté s'oppose aux règles de la civilité, présentées notamment par Antoine de Courtin qui rappelle que : « lorsqu'on doit répondre *non*, pour contredire quelque personne de qualité, il ne le faut jamais faire crûment, mais par circonvolution²⁴ ». La réponse étant envoyée au Prince, on voit que Marivaux a fait de Silvia un personnage hors des normes. La représentation de la colère passe aussi par une affirmation très forte du *je* et de sa volonté, par l'usage par exemple de « Et moi²⁵ », pronom tonique d'emphase, appuyé sur une coordination là encore emphatique qui ouvre la quatrième réplique de Silvia. On peut évoquer encore le choix de termes très forts, notamment l'isotopie de la haine, qui rompt avec la règle théâtrale de bienséance. Marivaux montre ainsi l'emportement furieux, c'est-à-dire

20 *Ibid.*, I, 1, p. 28.

21 *Ibid.*, p. 25.

22 *Ibid.*, I, 4, p. 36 et 39.

23 *Ibid.*, I, 1, p. 25-26.

24 Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josse et Robustel, 1712, p. 53.

25 « Et moi, je hais la santé, et je suis bien aise d'être malade » (Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 1, p. 25).

un emportement proche de la folie – comme le souligne aussi la réplique de Silvia : « si vous voulez que je devienne folle²⁶ » – de l’héroïne en lui faisant d’ailleurs tenir des propos d’apparence absurde : « je hais la santé », « je suis bien aise d’être malade ». Certes, la *vis comica* du texte comme le jeu sur la répétition autonymique des *cependant*²⁷, ou l’oralité de l’onomatopée *crac*²⁸, déjouent la tentation tragique, mais la fureur est bien là.

Marivaux construit donc la représentation d’une langue naturelle par le débordement de l’émotion dans le discours en opposition à un discours toujours sous contrôle et donc artificiel. Nous l’avons dit, la colère de Silvia tranche avec les paroles presque obséquieuses de Trivelin, du moins parcourue de formules de politesse que l’on peut nommer ici « adoucisseurs²⁹ » selon la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « si j’osais cependant³⁰ », « mais encore, daignez, s’il vous plaît³¹ ». Au contraire, les modalisateurs courtois sont exclus de la parlure de Silvia comme de celle d’Arlequin dans laquelle s’actualise même la modalité de l’insulte³², ce qui est tout à fait contraire au bon usage du commerce du monde. La formule injonctive « ôtez-vous de là, je ne puis vous souffrir » est on ne peut plus claire et fait d’ailleurs réagir Trivelin : « le compliment est court, mais il est net »³³. Or cette netteté, si l’on peut dire, qui attaque directement la « face » du locuteur, selon la théorie des faces d’Erving Goffman³⁴, est à l’opposé de la politesse qui est liée à « l’indirection »³⁵. Si cette netteté semble au goût du Prince, elle n’est pas

26 « [...] et si vous voulez que je devienne folle, vous n’avez qu’à me prêcher d’être plus raisonnable, cela sera bientôt fait. » (*Ibid.*, p. 26.)

27 « Eh bien ne voilà-t-il pas encore un cependant ? » (*Ibid.*)

28 « [...] mais point du tout, il m’aime, crac, il m’enlève, sans me demander si je le trouverai bon. » (*Ibid.*)

29 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, chap. 3, « La politesse dans le discours-en-interaction », p. 187-284.

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

31 *Ibid.*, p. 27.

32 Trivelin reçoit par exemple le nom de « butor » (*ibid.*, I, 4, p. 37), Lisette de « coquette » (I, 5, p. 43), ce à quoi elle répond : « Savez-vous bien qu’on n’a jamais dit pareille chose à une femme, et que vous m’insultez ? »

33 *Ibid.*, I, 1, p. 28.

34 Erving Goffman, *Les Rites d’interaction* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.

35 Nous renvoyons à l’article de Giuseppe Manno, « La politesse et l’indirection : un

de celui des courtisans, dont le discours archétypal, à l'opposé de celui de Silvia, est pris en charge par Lisette. Cette « coquette³⁶ », pour reprendre le propos d'Arlequin, sait conserver le jeu des apparences et aime à « dire des douceurs³⁷ » pour séduire, c'est-à-dire que son discours et ses mines savent s'adapter à l'auditoire pour persuader ; même sa colère est réprimée lorsqu'Arlequin l'insulte³⁸, et n'est exprimée majoritairement qu'en *a parte* – « *à part*: Voilà un vilain petit homme, je lui fais des compliments, et il me querelle³⁹ » – ou à un tiers comme dans la scène 6 de l'acte I où elle exprime sa colère à Flaminia et au Prince⁴⁰.

Le débordement discursif, s'il est particulièrement frappant dans la représentation de la colère, l'est aussi pour d'autres tonalités notamment le discours amoureux. Toujours à l'acte I, scène 8, les retrouvailles des amants sont marquées du sceau du débordement : pleurs, gestes tendres, souffle court. Marivaux prend soin de fournir de nombreuses indications scéniques en ce sens. Les dénominations hypocoristiques que les personnages se donnent sont également loin de ce que la cour, voire le spectateur, peut attendre ; ainsi le discours est traversé de « pauvre enfant », « mon fils », « mon âme », « mamour », « pauvre petit trésor à moi », « ma mie », « petit cœur », « ma petite »⁴¹. Sans surprise, ces dénominatifs sont majoritairement déterminés par des possessifs indiquant l'attachement. Néanmoins, Marivaux insiste et inscrit le comique dans le discours amoureux en faisant déborder l'usage du

essai de synthèse », qui remarque la « corrélation entre politesse et indirection », « la valorisation des stratégies indirectes et la dévalorisation des stratégies directes du point de vue de la politesse. » (*Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47, ici p. 10).

36 Marivaux, *La Double Inconstance*, I, 5, éd. cit., p. 43.

37 « ARLEQUIN. – Parce qu'il y a une heure que vous me dites des douceurs, et que vous prenez le tour pour me dire que vous m'aimez » (*ibid.*, p. 42). On peut supposer que l'expression « prendre le tour » désigne ici les circonvolutions du langage de Lisette, en opposition à la franchise de Silvia. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 donne, entre autres, « mouvement en rond ».

38 Voir note 32.

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

40 « FLAMINIA, à Lisette. – Eh bien, nos affaires avancent-elles ? comment va le cœur d'Arlequin ? LISETTE, d'un air fâché. – Il va très brutalement pour moi. FLAMINIA. – Il t'a donc mal reçue ? LISETTE. – Eh fi, Mademoiselle, vous êtes une coquette, voilà de son style. » (*ibid.*, I, 6, p. 44.)

41 *ibid.*, I, 8, p. 48-52.

possessif dans « mamour », contraction du déterminant et du nom dans une formule familière et dans l'expression hypochoristique et ô combien expressive, « pauvre petit trésor à moi », dans laquelle le déterminant est déplacé dans un groupe prépositionnel postposé, ce qui lui permet de revêtir la forme d'un pronom tonique *moi*. Cette formule est également rendue comique par la multiplication d'adjectifs antéposés au nom, soutenue par une allitération en [p] et par l'oxymore de la pauvreté et de la richesse. L'antéposition de l'adjectif *pauvre* lui confère une valeur subjective qui vient plutôt qualifier la posture de l'énonciateur que le nom, néanmoins son sens objectif est réactivé par l'opposition qui surgit à l'apparition du nom *trésor*. Là encore, on voit que les figures d'opposition servent à montrer un discours hors de contrôle, hors de la norme et de la bienséance, qui nourrit certes la *vis comica* de l'œuvre, mais qui est aussi garant d'une innocence et d'une franchise dont les autres discours sont exempts.

Malgré l'évolution de l'intrigue et la découverte de sentiments nouveaux dans une surprise toute marivaldienne, les parlures de Silvia et d'Arlequin restent inchangées jusqu'au dénouement. Leur rupture est donc consommée « sans façon » en une brève réplique de Silvia. On voit donc que dans *La Double Inconstance*, le dramaturge a pris soin de donner à chaque discours un style propre et de représenter un usage « simple », qui « va tout seul »⁴², pour reprendre une réplique de Flaminia, et qui paraît même paradoxalement contre-nature – « cela n'est point naturel⁴³ », dit encore Trivelin – dans cet univers mondain. Marivaux met en scène le naturel qu'il prône dans *Le Spectateur français* par exemple :

je pourrai bien un de ces jours, argumenter dans les formes et prouver qu'écrire naturellement, qu'être naturel, n'est pas écrire dans le goût de tel Ancien, ni de tel Moderne, n'est pas se mouler sur personne quant à la forme de ses idées ; mais au contraire, se ressembler fidèlement à soi-

⁴² *Ibid.*, II, 1, p. 55.

⁴³ *Ibid.*, I, 2, p. 29 : « TRIVELIN. – Mon sentiment à moi est qu'il y a quelque chose d'extraordinaire dans cette fille-là ; refuser ce qu'elle refuse, cela n'est point naturel, ce n'est point là une femme, voyez-vous, c'est quelque créature d'une espèce à nous inconnue. »

même, et ne point se départir ni du tour, ni du caractère d'idées pour qui la Nature nous a donné vocation ; qu'en un mot, penser naturellement, c'est rester dans la singularité d'esprit qui nous est échue⁴⁴.

La distinction de rang des personnages, qui ne s'applique pas dans *La Dispute*, confère à la pièce un caractère social, en plus de son caractère de réflexion linguistique. Marivaux, en humaniste, donne une voix réaliste à des villageois, une voix certes comique mais non dénuée de sérieux. Cet élément est absent de la seconde pièce à l'étude, souvent écrite comme plus métaphysique et qui laisse la langue naturelle s'établir en soi, sans utiliser le jeu de contrastes précédemment évoqué.

« DE QUEL MONDE CELA SORT-IL⁴⁵ ? »

LA DISPUTE, UNE LANGUE EXTRA-MONDAINE

Contrairement à *La Double Inconstance*, la langue naturelle ou du moins le commerce primitif n'apparaît pas de façon contrastive dans *La Dispute*, car la majorité du temps de parole est réparti entre les personnages élevés hors du monde. Malgré cette unité apparente, c'est la parlure d'Églé qui semble avoir été la plus travaillée par Marivaux et qui compte le plus grand nombre de stylèmes propres. Avec cette pièce, le dramaturge s'offre la possibilité de revenir à l'origine de l'homme en s'appropriant le mythe de l'enfant sauvage, ou de l'enfant presque sauvage. En effet, comme dans *La Double Inconstance* où les bergers de pastorale sont devenus des villageois, les enfants n'ont pas grandi hors du monde, mais dans un monde clos et circonscrit à la présence de Carise et Mesrou, tuteurs dont on sait peu de choses et surtout pas à quel degré de culture ils ont soumis les enfants. Cette expérience gracieuse et cruelle permet à Marivaux de déployer sous les yeux des spectateurs internes et externes une langue hors norme.

⁴⁴ Marivaux, *Le Spectateur français*, feuille VIII (1728), dans *Journaux*, éd. cit., t. I, p. 106.

⁴⁵ Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classique », 2009, p. 25.

Tout comme dans *La Double Inconstance*, la première caractéristique des parlures de Églé, Azor, Adine, Mesrin, Meslis et Dina est de s'affranchir de la norme conversationnelle, c'est-à-dire, pour le XVIII^e siècle, de la civilité. La pièce est le lieu de l'expression sans filtre du sentiment, une expression permise par l'ignorance des personnages des mœurs du monde. Par exemple, l'amour-propre s'affiche sans scrupule dès la première apparition d'Églé à la scène 3, qui tombe d'admiration devant son reflet : « Mais savez-vous bien que cela est très beau, que cela fait un objet charmant⁴⁶ ? » Sans plus de vergogne, elle exprime face à ses tuteurs son avis sur leur physique en les qualifiant de « noirs » à la scène 6 : « cela peut être bon à vous autres qui êtes tous deux si noirs, et qui avez dû vous enfuir de peur la première fois que vous vous êtes vus⁴⁷ ». Le mépris est dit tout de go, sans nuance, ni fioriture par l'expression « vous autres » qui met une distance dépréciative entre la première personne du locuteur et la deuxième personne des destinataires, ainsi que par l'adverbe intensif *si*, qui appuie l'adjectif de couleur, ici à valeur péjorative, et l'hyperbate piquante qui clôt la phrase. Les sentiments sont donc exprimés *hic et nunc* tels que ressentis, dans l'immédiateté et la transparence. Marivaux semble ici appliquer sa théorie de la clarté, c'est-à-dire « l'expression nette de notre pensée, au degré précis de force et de sens dans lequel nous l'avons conçue⁴⁸ », développée dans *Pensées sur différents sujets*, en faisant de ses personnages des êtres de la transparence. Le sentiment se traduit donc immédiatement en parole avec la force juste, sans se préoccuper des convenances. C'est assez clair, si l'on peut dire, dans la rencontre d'Azor et d'Églé :

AZOR. – Je suis heureux, je suis agité.

ÉGLÉ. – Je soupire.

AZOR. – J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez.

[...] Mon cœur désire vos mains⁴⁹.

46 *Ibid.*, sc. 3, p. 11.

47 *Ibid.*, sc. 6, p. 16.

48 Marivaux, *Pensées sur différents sujets* (1719), dans *Journaux*, éd. cit., t. II, p. 49.

49 *Id.*, *La Dispute*, sc. 4, éd. cit., p. 13.

Le sentiment se déploie dans le discours au fur et à mesure qu'il se déploie dans l'être. Le discours décrit ses effets psychologiques et ses symptômes physiques dans l'immédiateté de sa naissance, une immédiateté traduite par l'usage du présent de l'indicatif, qui ici prend une valeur de présent d'énonciation et souligne la concomitance du dire et du sentir. Un processus instantané, mais biface (sentir/exprimer), qui permet aux personnages de nourrir leur connaissance. D'ailleurs, ce n'est pas à proprement parler un dialogue de séduction auquel on a à faire, car la langue est toute entière tournée vers le *je*, il n'y a pas de *tu*; il n'y a pas de négociation ou d'argumentation séductrice, le senti est posé, non questionné. C'est plutôt une scène de découverte, découverte de l'autre et surtout découverte des sentiments que l'autre fait naître en soi. La pièce s'écrit d'ailleurs comme un auto-examen dans lequel le *moi* devient l'objet d'observation et l'objet grammatical. « C'est là moi⁵⁰? », s'écrit Églé en se contemplant pour la première fois. Les allures naïves de la tournure viennent de l'objectivisation de la première personne qui n'est plus pronom personnel sujet *je*, mais pronom objet *moi*, objet d'étude, objet de découverte. Cette découverte de l'*ego* passe par les sens (la vue) et les sentiments qui en découlent et qui deviennent « acte immédiat de connaissance⁵¹ » dans une perspective sensualiste dont Marivaux n'est jamais éloigné.

Donc le propre de la langue naturelle telle qu'on peut la dégager de l'œuvre de Marivaux, c'est d'être clarté, pure transparence, pure immédiateté, mais, malgré les apparences, cet âge d'or de la pureté au sens de Vladimir Jankélévitch⁵², c'est-à-dire d'unicité, ne dure pas toute la pièce et les personnages sont déçus de cet éden linguistique dès lors qu'apparaît l'*a parte*, signe que tout n'est pas dit à haute voix, signe de la duplicité et dès lors qu'apparaît l'ironie, l'oblique du langage; *a parte* et ironie apparaissent d'ailleurs en même temps dans la confrontation

50 *Ibid.*, sc. 3, p. 11.

51 Mario Matucci, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 130.

52 Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur* [1960], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, « Métaphysique de la pureté », et en particulier chap. 1 « La pureté ineffable » et chap. 2 « Paradis perdu ou futur eschatologique ? ».

d'Églé et d'Adine à la scène 9⁵³. Cette rupture se fait de manière concomitante avec celle du *hic et nunc*, du présent de l'immédiate expression, brisé par la prévision de la vengeance. Ces êtres de présent deviennent alors des êtres de ruse :

ADINE. – Tenez, je sais le moyen de lui faire entendre raison ; je n'ai qu'à lui ôter son Azor dont je ne me soucie pas, mais rien que pour avoir la paix.

ÉGLÉ, *fâchée*. – Où est son imbécile Mesrin ? Malheur à elle, si je le rencontre ! Adieu, je m'écarte ; car je ne saurais la souffrir⁵⁴.

130

Sous l'apparente homogénéité de l'usage du présent, les valeurs sont bien différentes de celle du passage précédemment cité. En effet, l'emploi de ce tiroir verbal dans la scène entre Églé et Azor est conditionné par un facteur temporel puisque « le procès et le repère de l'actualité sont en rapport de simultanéité⁵⁵ ». Dans le cas de la réplique d'Églé, ici, « Malheur à elle, si je le rencontre », ce n'est pas une question de temporalité, mais d'aspect. La formule averbale en surface « malheur à elle » cache en profondeur un procès au futur que l'on pourrait gloser comme « il lui arrivera malheur », et le présent est imposé dans la proposition conditionnelle ouverte par « si ». Néanmoins, on voit que cette construction implique une projection. Dans la réplique précédente d'Adine, c'est plutôt une valeur de potentiel que marque le présent « *je n'ai qu'à* + verbe à l'infinitif », mais là encore la brèche sur le futur est ouverte.

Cette perte de la pureté semble inéluctable du fait des instincts humains, comme le montre Pierre Causse :

Tout se passe comme si Marivaux voulait nous montrer qu'il y a dans la nature, au niveau originel, un instinct qui prépare à toutes les ruses de l'égoïsme, à toute mauvaise foi : l'amour-propre. Le dramaturge détruit ainsi l'idée d'une pureté originelle de l'homme : dans sa nature (au sens

53 Ironie et *a parte* sont d'ailleurs indiqués dans des didascalies (Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. cit., p. 24-25). Voir ci-dessus, Julien Rault, « De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* », p. 135-146.

54 Marivaux, *La Dispute*, sc. 10, éd. cit., p. 26.

55 Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007, p. 367.

de ce qui est) est contenu ce qui va détruire la nature, entendue ici au sens normatif⁵⁶.

Détermination et agencement du monde

S'il n'y a pas de pureté originelle dans le sens moral, il y a une ignorance originelle pour des personnages élevés hors du monde. Le monde nouveau est alors lu en fonction des certitudes acquises dans la vie recluse et le discours traduit la découverte, l'appropriation progressive de cet univers inouï, mais sert aussi de truchement à cette appropriation. Sur un plan stylistique, la langue est marquée du sceau de l'indéfinition qui tend à prouver que connaissances et vocabulaires sont lacunaires. On peut relever les nombreux emplois de déictiques qui viennent pallier le manque de substantifs par l'appel à la situation d'énonciation. Le premier échange entre Carise et Églé découvrant le vaste monde en est caractéristique. L'usage des présentatifs s'y multiplie (*voici, c'est*), ainsi que celui des déterminants et pronoms démonstratifs (« qu'est-ce que c'est que cette eau que je vois ? ») et notamment du pronom *cela*, de genre neutre qui est employé pour référer à l'inanimé, mais pas seulement :

ÉGLÉ. – Que de pays ! que d'habitations ! il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur⁵⁷.

Dans cet exemple, *cela* est employé dans une anaphore résomptive. Marivaux crée volontairement une parlure maladroite qui ne sait comment décrire le sentiment naissant et emploie donc *cela* comme palliatif indéfini qui traduit un contenu nominal non pas inanimé, mais un « contenu nominal indistinct » ; pour reprendre Francis Corblin, « on est hors du système du Nom »⁵⁸. Cette lacune de noms est, paradoxalement, aussi visible lorsque le substantif apparaît. En effet,

56 Pierre Causse, « Marivaux : expérimenter la naissance du sentiment », *Carnet de recherches du laboratoire junior « Sentiment et modernité »*, « Sentiment et modernité, la naissance du sentiment à l'âge classique », <https://sentiment.hypotheses.org/112>, mis en ligne le 11 décembre 2014, consulté le 6 août 2018.

57 Marivaux, *La Dispute*, sc. 3, éd. cit., p. 11.

58 Francis Corblin, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, « La clarté française », 1987, p. 83-84.

le discours est empli de substantifs génériques aux contours flous, comme *monde*. Ce substantif, contrairement à l'usage conventionnel qui l'emploie majoritairement au singulier et avec un article défini lui conférant une extension unique – « le monde » est presque un désignateur rigide –, est ici employé comme un nom comptable auquel le pluriel ou l'article indéfini donnent une extension partitive. Par exemple, lorsque Églé demande à Azor où il se trouvait jusqu'alors, il répond « dans un monde à moi⁵⁹ », ce qui sous-entend qu'il y a plusieurs mondes. Il en va de même, lorsque Églé s'emporte contre Adine, elle déclare : « Quelle visionnaire ! De quel monde cela sort-il⁶⁰ ? » Dans ce dernier exemple, l'extension partitive sert la visée dépréciative de la phrase. Distance est mise entre le monde de la locutrice et le monde de l'interlocutrice. Le pronom *cela*, qui ici sert un procédé de réification, construit la valeur hautement péjorative du dire. Les substantifs *objet* et *personne*, également substantifs de l'indétermination très présents dans le texte, connaissent le même réagencement sémantique par l'ajustement de la détermination. Églé parle volontiers de « la personne⁶¹ » en s'appuyant sur la *deixis* lorsqu'elle rencontre Azor. Ce que je nommerais l'incertitude d'extensivité, difficulté à se rendre compte de ce qui est unique et de ce qui ne l'est pas, rejoint un autre exemple de maladresse linguistique mise en scène, ou du moins d'un usage inattendu, la lecture de ce qui est gradable ou pas :

ADINE. – A-t-elle un langage ?... Voyons... êtes-vous une personne ?

ÉGLÉ. – Oui assurément, et très personne⁶².

L'adverbe intensif *très*, qui devrait modifier un adjectif, est ici appliqué au substantif *personne*, transformant le substantif en un élément gradable, ce qui sous-entend dans l'univers discursif d'Églé qu'on peut être plus ou moins personne. Cette formule lui permet d'asseoir son humanité, mise en doute par la question précédente. Ce questionnement sur le degré d'humanité est constant. D'ailleurs, Marivaux, pour nourrir la

⁵⁹ Marivaux, *La Dispute*, sc. 4, éd. cit., p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, sc. 9, p. 25.

⁶¹ *Ibid.*, sc. 4, p. 12 : « La personne rit, on dirait qu'elle m'admire. »

⁶² *Ibid.*, sc. 9, p. 22.

vis comica emploie concurremment et presque sans distinction *objet* et *personne* pour l'animé et l'inanimé⁶³. « J'ai fait l'acquisition d'un objet qui me tenait la main tout à l'heure », énonce Églé⁶⁴. La phrase s'ouvre sur des termes liés à l'inanimé pour se clore sur une action humaine, un contraste qui prête à rire, mais qui montre la porosité des catégories. Marivaux recompose dans le discours un monde pluriel et animiste dans un jeu de personnifications et de réifications incessant ; tout prend vie ou au contraire se possède comme un objet, notamment grâce à l'emploi de la détermination. C'est particulièrement visible dans le discours d'Églé en fonction du retour d'amour-propre que lui donne l'« objet » en question. Le ruisseau, par exemple, qui nourrit le narcissisme tend à être personnifié :

ÉGLÉ. – Les eaux du ruisseau, qui se moquent de vous, m'apprendront qu'il n'y a rien de si beau que moi, et elles me l'ont déjà appris, je ne sais ce que c'est qu'un Mesrin, mais il ne vous regarderait pas s'il me voyait ; j'ai un Azor qui vaut mieux que lui⁶⁵.

Au contraire, les amants sont rapidement perçus comme une possession dont le rôle et de faire-valoir la beauté des jeunes femmes. Dans cet exemple, l'emploi des noms propres avec un déterminant transforme le référent unique en unité d'une catégorie plus vaste. Le déterminant déchoit le nom propre de son caractère sacré, en faisant de l'individu un être potentiellement remplaçable. Cette réification des amants passe aussi par l'expression de la possession, tant avec des déterminants possessifs que par des tournures verbales, ici « j'ai », on se souvient aussi de « j'ai fait l'acquisition. » Cette géographie nouvelle si l'on peut dire est donc construite autour d'un *je* exacerbé qui est l'aune de toute mesure, notamment dans le discours d'Églé ; un égocentrisme linguistique que Pierre Jousset commente ainsi :

63 On peut noter néanmoins que dans la langue classique, l'objet, étymologiquement « ce qui est jeté devant », peut référer à la femme aimée.

64 *Ibid.*, sc. 5, p. 14.

65 *Ibid.*, sc. 9, p. 24.

La première « langue » est monodique, égoïste au mieux, autiste quelquefois, fondamentalement irréciproque hors les mirages de l'amour-propre ; son ambition est d'ériger ses désirs en lois [...] elle ne connaît pas le je-tu mais seulement la première personne emphatique, qu'elle travestit en toutes les autres⁶⁶.

Autour de cet *ego* tout puissant, les éléments du monde prennent vie et s'agencent selon un modèle très différent de celui du spectateur, un modèle induit notamment par des phénomènes de détermination. Marivaux joue subtilement sur la mise en scène de la maladresse et de l'indéfinition pour représenter une langue qui naît face à l'inconnu.

134

Marivaux a mis en scène ce que l'on pourrait appeler « une langue naturelle » ou un « commerce naturel », dans la parlure de quelques-uns de ses personnages, incarnant ainsi une ligne esthétique défendue dans des écrits plus théoriques, mais ni les modalités ni les finalités ne sont les mêmes pour *La Double Inconstance* et *La Dispute*. Certes, les discours ont pour point commun d'être hors de la norme conversationnelle, mais dans *La Double Inconstance*, c'est une question sociale qui prime. La parlure est finalement un sociolecte, c'est-à-dire la représentation d'un discours propre à un groupe social, moqué au même titre que celui de la cour. Marivaux fait entendre derrière la comédie, la voix des petits, une voix crédible et critique. *La Dispute* est, quant à elle, le lieu d'une représentation d'un débat philosophique usant de concepts tels que nature/culture, inné/acquis. L'intérêt et le défi de Marivaux ont peut-être été de représenter une langue face à l'inconnu, une langue maîtrisée qui s'incarne dans un personnage ne sachant rien du monde. Elle se déploie donc en cherchant ses mots et en renouvelant la vision du monde ; paradoxalement, c'est ainsi que philosophie et poésie se rencontrent dans la capacité qu'a ce texte à nous rendre « visionnaire(s)⁶⁷ » dans tous les sens du terme.

66 Philippe Jousset, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 42.

67 Marivaux, *La Dispute*, sc. 9, éd. cit., p. 25.

BIBLIOGRAPHIE

MARIE DE FRANCE

Édition de référence

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

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

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

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

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

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

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

Études critiques

236

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CLÉMENT MAROT

Édition de référence

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

Autres œuvres et éditions de Marot citées

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

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

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

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7^e éd. 2018.
- ROQUES, Gilles, « *Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue)* », dans Eva Havu, Mervi Helkkula, Ulla Tuormarla (dir.), *Du côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.
- VIGNES, Jean « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 71-90.

PAUL SCARRON

Édition de référence

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

Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARIVAUX

Édition de référence

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

Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

Études critiques

244

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

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

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

BONHÔTE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HONORÉ DE BALZAC

Édition de référence

246

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

Autres œuvres et éditions de Balzac citées

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

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

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

Autres œuvres citées

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

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

Études critiques

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

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

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

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

SIMONE DE BEAUVOIR

Édition de référence

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

Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

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

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

Autre œuvres citées

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

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, LAIS

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

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

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

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

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

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

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

CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

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

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

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

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

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

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

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

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

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

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

MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

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

254

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

Julien RAULT (Université de Poitiers)

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

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

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

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

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

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

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

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

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

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

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

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

256

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

LAIS

« E jeo l'ai trové en escrit » :

De la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France

Anne Paupert 9

La versification des *Lais* de Marie de France

Yannick Mosset 35

CLÉMENT MAROT

L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

Agnès Rees 61

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

Jérémie Bichüe 79

PAUL SCARRON

LE ROMAN COMIQUE

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » :

La mise en intrigue dans *Le Roman comique*

Élodie Bénard 99

MARIVAUX

LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE

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

Alice Dumas 117

257

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans <i>La Dispute</i> Julien Rault	135
Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans <i>La Dispute</i> et <i>La Double Inconstance</i> Virginie Yvernault	147

HONORÉ DE BALZAC
LE COUSIN PONS

Les images dans <i>Le Cousin Pons</i> de Balzac, du drame humain à la comédie animale Laélia Véron.....	167
Classifications naturalistes et analogies grotesques dans <i>Le Cousin Pons</i> de Balzac Alice De Georges.....	189

SIMONE DE BEAUVOIR
MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation <i>staccato</i> Isabelle Serça.....	215
Bibliographie	235
Résumés.....	251