

## LA CONSTRUCTION DE L'ETHOS DANS LE MONOLOGUE DE ROXANE DANS JEAN RACINE, *BAJAZET*, III, 7, V.1065-1096

Mamadou DIOP

Laboratoire PRAXILING UMR 5267 CNRS France

Université Paul-Valéry Montpellier 3

[mamadouawl@yahoo.fr](mailto:mamadouawl@yahoo.fr)

**Résumé :** Cet article analyse les diverses modalités de mise en scène qu'offre l'héroïne Roxane en proie avec la passion amoureuse. Nous avons montré comment le discours génère une pluralité d'ethos à travers le contexte d'énonciation, les indices et marqueurs discursifs. C'est pourquoi la perspective retenue ne se limite pas à une réflexion sur le discours. Elle prend en charge le mode de fonctionnement linguistique et énonciatif caractéristique à l'utilisation individuelle que Roxane se fait de la langue quand elle vit un ethos de déchirement. L'article, de ce fait, s'attache à une dimension de la passion, en rapport avec la tragédie. Notre étude a analysé le fonctionnement linguistique et énonciatif des traces, marqueurs et subjectivèmes qui donnent à voir où à entendre l'ethos montré de l'héroïne quand elle prend la parole.

**Mots-clés :** Ethos, monologue, passion, énonciation, tragédie

### THE CONSTRUCTION OF ETHOS IN ROXANE'S MONOLOGUE IN JEAN RACINE, *BAJAZET*, III, 7, V.1065-1096

**Abstract:** This article analyzes the various modes of direction offered by the heroine Roxane in prey with love passion. We have shown how speech generates a plurality of ethos through the context of enunciation, discursive cues and markers. This is why the perspective chosen is not limited to a reflection on speech. It supports Roxane's characteristic linguistic and enunciative way of operating the language when she experiences a tearing ethos. The article, therefore, focuses on a dimension of passion, related to tragedy. Our study analyzed the linguistic and enunciative functioning of traces, markers and subjectiveses that give to see where to hear the ethos shown of the heroine when she speaks.

**Keywords:** Ethos, monologue, passion, enunciation, tradedy

### Introduction

Depuis l'avènement des études consacrées aux analyses du discours en France<sup>1</sup>, ce courant connaît de plus en plus un regain d'intérêt et ne cesse de se développer en étendant ses études dans de très nombreux corpus et en approfondissant ses outils. En attestent les publications récentes de dictionnaires comme celui de Détrie, Siblot et Vérine (2001) ou celui de Charaudeau et Maingueneau (2002). Cet article se propose d'apporter sa contribution à cet élan, en revenant sur la problématique de l'ethos, avec comme but, d'examiner les modalités énonciatives et discursives de la construction d'une image de soi du locuteur dans un monologue tiré de *Bajazet* de Jean Racine. Il s'agit de l'acte III, scène 7, v.1065-1096. Ce travail se fait par l'examen des indices et des marqueurs énonciatifs et

<sup>1</sup> La Revue *Langages*, 29<sup>e</sup> année, n°117, 1995. *Les Analyses du discours en France*, sous la direction de Dominique Maingueneau. C'est pour montrer le renouveau esquissé par les linguistes français dont les travaux entrent en consonance avec ce courant de l'Analyse du discours.

praxématiques. Comment les marques linguistiques et énonciatifs concourent-ils à montrer l'ethos du personnage pris par la passion amoureuse ? Comment l'héroïne, dans son allocution, opère-t-elle une démultiplication de son ethos à travers une pluralité de modalités discursives ? À ce titre, d'autres éléments peuvent participer à la monstration de cet ethos, et pourraient être mis en valeur dans notre analyse, car la présentation de soi se lit dans chaque mot, dans chaque structure syntaxique, dans chaque indice figural : « le dire est inscrit dans le dit » (Ducrot 1980 :8-9). Nous allons montrer comment la parole trouve justification au contexte qui le génère. Comment l'énonciation conditionne le dire, et partant, comment le discours acquiert son statut grâce à la personne qui le prononce. L'ethos est donc reflété par les différents moyens discursifs grâce auxquels un locuteur cherche à faire adhérer son allocutaire ou son auditoire à son dire. Pour ce faire, nous analyserons les différentes modalités de mises en scène du héros tragique, quand celui-ci est pris dans un dilemme ou s'il vit un déchirement. Le locuteur choisit ses propres mots, ses arguments et une tonalité particulière. Ce sont autant de marques élocutoires et discursives susceptibles de projeter une image de soi du locuteur. Mais avant d'entamer cette étude sur la démultiplication de l'ethos du locuteur-énonciateur, nous tenterons de circonscrire les limites théoriques de la notion d'ethos.

### 1. La notion d'ethos : de la rhétorique à l'analyse du discours

Le caractère pluridisciplinaire de la notion d'*ethos* repose sur le fait qu'elle échappe à toute possibilité de l'envisager comme un concept univoque. La notion, longtemps tombée dans le discrédit de la rhétorique – du moins quand nous l'appréhendons du point de vue de l'ethos discursif- devient de plus en plus présente dans les théories de l'argumentation. En effet, c'est Chaïm Perelman qui a renouvelé l'art de la persuasion, en montrant la place centrale qu'elle occupe dans diverses disciplines<sup>2</sup>. Ce dynamisme inaugure la théorie de la projection d'une image de soi dans le discours, à laquelle Perelman consacra une analyse limitée dans ses ouvrages. Mais qu'est-ce qui fait qu'aujourd'hui l'ethos suscite autant d'intérêt ? L'explication semble venir de ce qu'on appelle en communication la médiologie, c'est-à-dire les médias audiovisuels font déplacer le centre d'intérêt des doctrines et appareils vers ce que Goffman appréhende en termes de « *présentation de soi* » (1973). En témoigne la montée de la publicité qui installe dans son discours une image de la séduction ou du marketing, comme la mode, la vente de produits thérapeutiques etc. Cependant cette piste ne nous intéresse pas ; nous cherchons seulement à montrer certains indices afin que l'on saisisse ce qui est en jeu dans le concept d'ethos. L'élucidation exhaustive de la notion peut être trouvée dans l'ouvrage édité par Ruth Amossy (1999). Nous commencerons par montrer ce qui fonde l'ethos rhétorique, depuis la perspective aristotélicienne ; nous évoquerons ensuite les difficultés qui se posent si l'on cherche à stabiliser la notion et enfin, nous présenterons la vision des analystes contemporains du discours qui ont hérité et développé cette notion, en l'occurrence Dominique Maingueneau (1976, 1993, 1998) qui, dans ses travaux sur la pragmatique et l'analyse du discours, a axé sa théorie sur la manière dont l'image de soi se construit concrètement dans l'activité discursive. Dans sa *Rhétorique*, Aristote présente une technè qui se donne comme tâche d'examiner non pas ce qui est

<sup>2</sup> Perelman étend l'art de la persuasion aux disciplines du droit, de la philosophie en passant par la littérature. L'auteur du *Traité de l'argumentation* élabore un « ensemble des moyens verbaux destinés à emporter ou renforcer l'adhésion de l'auditoire aux thèses que l'on présente à son assentiment [...] Il y a la nécessité pour l'orateur de s'adapter à son auditoire, donc de s'en faire une image et corrélativement de construire une image fiable de sa propre personne » (Amossy et al. 1999 :21).

« persuasif pour tel ou tel individu, mais pour tel ou tel type d'individus » (Aristote, 1356b : 32-33)<sup>3</sup>. Il s'agit de la preuve par l'ethos, qui consiste à faire bonne impression en se rendant crédible aux yeux de l'auditoire afin de le faire adhérer à ses vues. Celui-ci doit conférer certaines propriétés à l'orateur qui est perçu comme la source de l'énonciation. Ainsi, la preuve par l'ethos mobilise :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure etc., sont autant de signes élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique.

Declercq (1992 :48)

La construction d'une image de soi est donc orientée de façon à assurer le succès de l'entreprise oratoire. Nous pouvons supposer que l'ethos fonctionne de manière latérale dans le discours, en ceci qu'il implique l'affectivité du destinataire et une expérience affectée du discours : « L'ethos se construit sur la base de deux mécanismes de traitement distincts, l'un reposant sur le décodage linguistique et le traitement inférentiel des énoncés, l'autre sur le regroupement de faits en symptômes, opération de type diagnostique, qui mobilise des ressources cognitives de l'ordre de l'empathie » (Auchlin, 2001 :92). C'est ce qui fait que, chez Aristote, l'ethos fonctionne de deux manières : il réfère dans un premier temps à un type de preuve lié à la personnalité de l'orateur. Pour l'auteur de la *Rhétorique*, on persuade par le « caractère (ethos) quand le discours est tenu de façon à rendre l'orateur digne de foi ; nous nous fions en effet plus vite et davantage aux gens de bien, sur tous les sujets en général, et complètement, sur les questions qui ne comportent point de certitude, mais laissent une place au doute » (Aristote, 1356a : 47) La construction d'une image positive par l'orateur se joue sur trois qualités essentielles. Elles sont engendrées par le discours. Il s'agit de la *phronesis*, ou prudence, de l'*aretè*, ou vertu, et de l'*eunoia*, ou bienveillance. Aristote les expose au début du livre II :

Quant aux orateurs, ils inspirent confiance pour trois raisons ; ce sont les seules qui, mises à part les démonstrations, déterminent notre croyance : la prudence (*phronesis*), la vertu (*aretè*) et la bienveillance (*eunoia*). Si, en effet, les orateurs altèrent la vérité sur ce qu'ils disent lorsqu'ils parlent ou conseillent, c'est pour toutes ces raisons à la fois ou l'une d'entre elles : ou, faute de prudence, ils ne pensent pas juste ; ou pensant juste, ils taisent leur avis par méchanceté ; ou, prudents et honnêtes, ils ne sont pas bienveillants ; c'est pour cette raison que l'on peut, tout en connaissant le meilleur parti, ne pas le conseiller.

Aristote (1378a : 6-14)

Dans l'*Éthique à Nicomaque* ou la *Politique*, la réalité est tout autre. Aristote confère à la notion d'ethos le sens d'une image de soi perçue par un public, et non d'un ethos qui s'oppose à celui d'un individu ou d'un quelconque groupe identifiable par ses dispositions stables, ses traits de caractère. L'ethos est ainsi perçu d'un point de vue politique dans les différentes constitutions de l'État. Pour cela, Aristote insiste sur la nécessité de ne pas tenir le même type de discours suivant qu'on est en présence d'individus acquis à la démocratie

<sup>3</sup> Nous citons la traduction de M. Dufour (Les Belles-Lettres)

ou bien à la monarchie. Pour Aristote, l'ethos est tributaire de la constitution, ce qui fait que cette dernière confère aux hommes, vivant sous telle ou telle forme de régime, leurs traits de caractère (ethos). En outre, l'ethos rhétorique d'Aristote, est consubstantiel à l'énonciation et non à une connaissance préalable sur l'orateur, car « On persuade par le caractère quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi [...] Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur » (Aristote, 1356a). Sur ce point essentiel, Barthes renchérit : « Ce sont les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire, (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression [...] L'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela » (Barthes, 1970 :212). L'ethos tient donc au fait qu'il se trouve dans l'énonciation, sans être explicité dans l'énoncé. La construction d'une image de soi a partie liée avec l'énonciation. Émile Benveniste l'a inscrite au cœur de sa théorie sur l'énonciation. Il s'agit, pour le locuteur qui produit un discours, de mobiliser la langue, et de la faire fonctionner par un acte individuel d'utilisation. Dans cette perspective, Ducrot a conceptualisé, à travers sa distinction entre « locuteur-L » (l'énonciateur) et « locuteur-lambda » (le locuteur en tant qu'être du monde), le fait que l'efficacité de la construction de l'ethos enveloppe l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé. Ce phénomène croise la perception des pragmaticiens qui repose sur la distinction faite entre montrer et dire. L'ethos se voit dans l'acte d'énonciation ; on ne le dit pas dans l'énoncé. L'ethos doit être perçu sans pour autant faire l'objet de l'énoncé :

Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confère le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments... Dans ma terminologie, je dirai que l'ethos est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.

Ducrot (1984 : 201)

Eu égard à cette position de Ducrot, l'ethos n'a rien à voir avec les attributs réels du locuteur. Il est attaché à celui-ci par le simple fait qu'il est à la source de l'énonciation. Il tient à la manière de dire. C'est pourquoi, il importe d'examiner l'inscription du sujet parlant et la construction de la subjectivité dans la langue. C'est à la suite de ces travaux que Catherine Kerbrat-Orecchioni a étudié les « procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui (problème de la distance énonciative) » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 :32). L'analyste reste fidèle à la linguiste de l'énonciation. Celle-ci privilégie le paramètre du locuteur, et postule ce que Benveniste (1974 : 82) envisageait en termes de « cadre figuratif », c'est-à-dire une « relation discursive au partenaire » (Benveniste 1974 :85) qui met en confrontation un locuteur et un allocataire dans une relation de dépendance mutuelle. Dans cette perspective, Dominique Maingueneau expose pour la première fois, sous le prisme d'une théorie sur l'énonciation, les premiers développements sur la notion d'ethos. L'analyste explore les concepts d'ethos dit et d'ethos montré en ces termes : « Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'ethos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours » (Maingueneau, 1993 :138). Maingueneau s'attache ainsi à donner une théorie sur l'ethos.

Celle-ci opère des déplacements importants par rapport à l'approche menée par la rhétorique antique. Ces glissements opérés par Maingueneau changent la signification et la portée du concept d'ethos. La projection d'une image de soi n'est plus, désormais, consubstantielle à l'oralité et ne se limite plus au domaine de l'argumentation.

Pour Maingueneau, l'ethos ne doit pas être spécifiquement lié à l'art oratoire. Quand la parole s'adresse à un interlocuteur physiquement présent, le timbre de la voix, les gestes, l'expression du visage ainsi que l'apparence physique de l'orateur sont déterminants. De ce fait, tout ce qui se construit dans l'oralité n'intervient plus, dès lors que la communication devient écrite, en quelque sorte différée. Selon l'analyste, on doit envisager les modalités d'intervention du « ton » et de la « corporalité » quand on repense les rapports de la mise en scène du moi dans l'écriture. Il faut envisager « l'écrit comme, le pâle reflet, d'une oralité première » (Maingueneau 1993 : 139), c'est-à-dire « admettre [...] qu'il y a dans le discours une vocalité, une façon de gérer la voix, si bien qu'à travers ses énoncés, le discours produit un espace où se déploie une voix qui lui est propre » (Maingueneau, 1984 :98). Le ton prend appui sur un caractère qui peut être compris comme des dispositions mentales, au demeurant, inséparables d'une corporalité. C'est pourquoi la construction de l'ethos relève essentiellement de l'énonciation, car « c'est à travers le niveau de langue, le choix des mots, l'usage des expressions toutes faites, le rythme, l'humour, etc., que le lecteur va imaginer la voix et le corps de celui qui lui parle sans qu'il puisse l'entendre ou le voir concrètement » (Amossy, 2010 : 36). Dans cette perspective, l'ethos est inhérent à l'utilisation du langage par un locuteur, ce qui renvoie dos à dos Maingueneau et Goffman, quand l'un transpose à l'écriture ce que l'autre théorise en termes de « présentation de soi », le principe qui oriente les interactions en face à face. C'est dans cette optique que l'ethos revêt pour Maingueneau une place importante. L'ethos est lié à la notion de « cadre figuratif » posé par Benveniste et prolongé par Ducrot. Il y a ainsi la perspective de la construction d'une image de soi repérable dans les marqueurs et indices discursifs, qui contribuent à l'établissement d'une relation mutuelle entre locuteur et interlocuteur de l'interaction verbale. Ces théories peuvent être appréhendées comme autant de pistes de travail, qui donnent à la recherche sur la construction d'une image de soi, son cadre théorique. Dans cet article, nous analyserons comment s'opère la démultiplication de l'ethos de Roxane, qui, nourrie des mensonges et illusions de sa confidente Atalide, finit par découvrir que cette dernière pousse Bajazet, dont elle s'éprend et dont elle est aimée en secret, à feindre de l'amour pour sa rivale Roxane. Nous montrerons comment l'ethos est ici perceptible dans le discours à travers les procédés discursifs, les marqueurs d'énonciation et les subjectivèmes. Ce passage sera envisagé d'un point de vue purement énonciatif afin de révéler comment l'héroïne se donne à voir dans sa prise de parole.

## 2. Le monologue

ROXANE, seule.

- 1065 De tout ce que je vois que faut-il que je pense ?  
Tous deux à me tromper sont-ils d'intelligence ?  
Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ ?  
N'ai-je pas même entre eux surpris quelque regard ?  
Bajazet interdit ! Atalide étonnée !
- 1070 O ciel ! à cet affront m'auriez-vous condamnée ?  
De mon aveugle amour seraient-ce là les fruits ?  
Tant de pleurs douloureux, tant d'inquiètes nuits,  
Mes brigues, mes complots, ma trahison fatale,  
N'aurai-je tout tenté que pour une rivale !

- 1075 Mais peut être qu'aussi, trop prompte à m'affliger,  
J'observe de trop près un chagrin passager,  
J'impute à son amour l'effet de son caprice.  
N'eût-il pas jusqu'au bout conduit son artifice ?  
Prêt à voir le succès de son déguisement,
- 1080 Quoi ! ne pouvait-il pas feindre encore un moment ?  
Non, non, rassurons-nous. Trop d'amour m'intimide.  
Et pourquoi dans son cœur redouter Atalide ?  
Quel serait son dessein ? Qu'a-t-elle fait pour lui ?  
Qui de nous deux enfin le couronne aujourd'hui ?
- 1085 Mais hélas ! de l'amour ignorons-nous l'empire ?  
Si par quelque autre charme Atalide l'attire,  
Qu'importe qu'il nous doive, et le sceptre, et le jour ?  
Les bienfaits dans un cœur balancent-ils l'amour ?  
Et sans chercher plus loin, quand l'ingrat me sut plaire,
- 1090 Ai-je mieux reconnu les bontés de son frère ?  
Ah ! si d'une autre chaîne il n'était point lié,  
L'offre de mon hymen l'eût-il tant effrayé ?  
N'eût-il pas sans regret secondé mon envie ?  
L'eût-il refusé même aux dépens de sa vie ?
- 1095 Que de justes raisons...Mais qui vient me parler ?  
Que veut-on ?  
(*Bajazet*, III, 7, v.1067-1096)

Cette tirade est d'un point de vue dramaturgique un monologue. Dans la perspective d'Anne Ubersfeld (1996 :21), le monologue est une forme dialogique dont les indices d'identification sont fournis par le texte. Nous avons l'inscription « *seul* », comme indication scénique. Il figure dans la tragédie, en début ou en fin de scène, le plus souvent, et remplit une fonction lyrique:

La fonction essentielle du monologue est de permettre l'expression lyrique d'un sentiment. En échappant à ses interlocuteurs, le personnage échappe à la nécessité de dissimuler ou à celle de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur. Le monologue permet au dramaturge, non seulement de faire connaître les sentiments de son héros –facilité que lui offre tout dialogue–mais de les chanter.

Scherer (2014 :360)

Le monologue permet au personnage tragique d'exprimer son amour ou sa douleur. Il est un moyen de délibérer sur le choix à faire. Cette forme discursive joue un rôle essentiel, en ceci qu'elle est délibérative et informative. Le monologue s'énonce comme une pensée intérieure extériorisée ; il aide le héros à se confesser, à se confier intuitivement à un auditoire. Il est un moyen qui modifie la perception que l'auditoire avait sur le personnage dramatique. Le monologue déconstruit les stéréotypes prédiscursifs attachés par la doxa à l'ethos préalable du héros :

A la fonction lyrique du monologue s'en ajoute parfois une autre. L'expression des sentiments peut ne modifier en rien la situation psychologique du personnage qui monologue : une lamentation est stérile si le héros se retrouve à la fin dans le même état qu'au début. Il en est souvent ainsi. Mais quelquefois aussi, ce retour sur soi-même qu'est le monologue fait découvrir une issue ; si le chant n'est pas gratuit, s'il est aussi analyse et réflexion, il peut aboutir à une solution. Le monologue conduisant à une

décision devient ainsi un élément de l'intrigue au même titre qu'une scène d'action dialoguée. Des tendances qui luttent dans le personnage isolé, l'une prend le dessus.

Scherer (2014 :362)

Le monologue est un mode d'échange opératoire de la tragédie classique à connotation dialogique. Le héros prend la parole et se l'adresse à lui-même. C'est ce que Ubersfeld range dans la catégorie des « non-dialogues- monologues et soliloques » (Ubersfeld, 1996 :21) qui ont un aspect non-dialogal. À ce titre, ils sont « doublement dialogiques » (Ubersfeld, 1996 ) du fait qu'ils conçoivent implicitement un allocataire indirect, en l'occurrence le spectateur. Le monologue recèle implicitement, « à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, un énonciateur autre » (Ubersfeld, 1996 ), ce qui lui confère une autre fonction:

Le monologue peut encore avoir, tout au moins jusque vers 1650, une dernière fonction. Celui qui le prononce peut faire connaître un fait, non seulement au spectateur, mais aussi à un personnage, qui en se dissimulant, l'écoute. Il est superflu de souligner l'artifice du procédé : c'est déjà une convention que de présenter au spectateur une pensée parlée, c'en est une moins vraisemblable encore que de supposer ces paroles fictives assez distinctement prononcées pour être entendues par un autre personnage.

Scherer (2014 :363)

A cet égard, Scherer confère au monologue trois fonctions: une portée lyrique, une fonction dramaturgique et il remplit le statut d'un artifice de la représentation, dans le but de faire connaître une « pensée parlée » (Ubersfeld, 1996 ) Dans le texte dramatique racinien, les « grands monologues recèlent des voix. Celles-ci exposent des thèmes et des motifs souvent contradictoires » (Ubersfeld, 1996 :21). Il fonctionne comme « une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux ». (Ubersfeld, 1996 :374). Eu égard à ces considérations, nous avons choisi d'analyser ce monologue de *Bajazet* en vue d'examiner, d'un point de vue pragmatique et énonciatif, les diverses modalités de mise en scène de l'héroïne, Roxane.

### 3. La construction d'un ethos amoureux

Le héros tragique se définit par l'interaction de l'ethos et du pathos. Nous souhaiterions, dans cette partie, examiner en quoi le héros tragique amoureux est assujéti à sa passion et questionner les diverses modalités de mise en scène qui s'opèrent dans sa prise de parole. Nous analyserons les contradictions et les tensions du personnage amoureux, perceptibles dans son langage.

#### 3.1. L'expression discursive du désespoir

L'instance discursive s'exprime à travers le langage de la subjectivité. C'est ce qui se lit à travers le déictique personnel « je » associé au verbe de perception « *je vois* » (v.1065), au verbe épistémique « *je pense* » (v.1065) et au groupe prépositionnel nominal de la cognition « *d'intelligence* » (v.1066). Ce mode d'expression de la pensée du locuteur tient au fait que Roxane est dubitative. Elle s'interroge sur l'issue de sa relation avec Bajazet. En témoignent les nombreuses interrogations qui rythment son allocution :

« De tout ce que je vois que faut-il que je pense ?  
Tous deux à me tromper sont-ils d'intelligence ?



Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ ?  
N'ai-je pas même entre eux surpris quelque regard ? »  
(*Bajazet*, III, 7, v.1065-1068)

Roxane exprime de manière lucide son désarroi et sa solitude. En atteste la modalité de nécessité contenue dans l'expression verbale « *faut-il* » (v.1065) qui, non seulement, incite la locutrice à se déterminer, mais surtout, l'installe dans une perplexité et dans une situation confuse. C'est pourquoi ce « monologue intervient [...] à un moment critique pour [Roxane], il marque un moment essentiel de l'action, en souligne la gravité, attire l'attention sur le désarroi et la perplexité [de l'héroïne] » (Larthomas 2015 :374). De fait, la proportion de phrases interrogatives<sup>4</sup> importante confère au texte sa cohésion et sa cohérence. En outre, elle assure sa progression. Le dramaturge fait entendre le dilemme qui submerge le personnage. Roxane était incapable de remettre en cause ce qu'elle observait et qui lui paraissait être la réalité. En attestent les verbes de perception visuelle, « ce que je vois (v.1065) ; « quelques regards » (v.1068) ; « j'observe de trop près » (v.1076). Ce champ lexical de la vue contraste avec le syntagme nominal « mon aveugle amour » (v.1071). Il donne à voir une héroïne totalement plongée dans l'indécision malgré sa volonté affichée, dès l'entame du monologue, de faire appel à sa faculté de délibérer : « De tout ce que je vois que faut-il que je pense ? » (v.1065). À ce titre, la complétive indirecte « que », s'appuyant sur le pronom démonstratif « ce » antécédent de « que », forme une construction prépositionnelle en « de ce que » (v.1065). Elle peut se gloser sous la forme anaphorique de la complétive par « en », c'est-à-dire « que faut-il que j'en pense ? » (v.1065). Ce procédé tient au fait que le locuteur cherche à montrer au spectateur son désarroi et son inquiétude par rapport à la nouvelle situation comme en atteste la récurrence du démonstratif « ce » : « Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ ? » (v.1067)

L'indétermination se poursuit dans l'expression « tous deux » (v.1066). La situation semble défavorable à la reine. Elle est empreinte de suspicion : « à me tromper tous deux » (v.1066). L'isotopie de la conspiration traverse ce passage. Les termes « tromper » et « d'intelligence » (v.1066) participent à corroborer cette situation troublante. Celle-ci se poursuit dans les syntagmes nominaux : « ce changement, ce discours, ce départ » (v.1067). Roxane est en train de projeter l'image d'une héroïne dubitative. Le comportement d'Atalide et de Bajazet l'inquiète : « entre eux surpris » (v.1068) ; « Bajazet interdit ! Atalide étonnée » (v.1069). En effet, cette posture de la reine traverse toute la tragédie racinienne construite sur le secret :

Le dix-septième siècle français, traversé par un profond sentiment de crainte, est hanté par des spectres et des ombres. En fait, l'anthropologie du secret se manifeste au cours du siècle dans l'usage de la simulation et de la dissimulation qui se pratique, [...] comme des mesures de défense et d'agression dans le développement de la civilité à la cour

Tobin (2020 :166)

En effet, les apparences sensibles contenues dans les groupes nominaux, « ce changement » (v.1067) ; « déguisement » (v.1079) incitent au questionnement. Roxane est guettée par le déséquilibre psychologique à cause de la situation insoutenable qui lui plombent la vue. Cette fausse perception, à la limite trompeuse, traverse le monologue. De

<sup>4</sup> Nous notons 21 vers, sur les 32 de la scène qui sont des phrases interrogatives.



ce fait, le substantif « Artifice » (v.1078) entre en écho avec celui de « caprice » (v.1077). Il forme avec lui un couple rimique qui connote un effet passager de l'illusion. L'apparence trompeuse est déjà évoquée au vers 2 par l'infinitif « tromper ». L'aspect clivant de Roxane s'affirme au niveau des rimes « passager » (v.1076) et « affliger » (1075) qui donne à voir une lueur d'espoir chez la locutrice. Ainsi s'amorce le thème de la feinte « feindre » (v.1080). Il se renforce dans le terme « déguisement » (v.1079), qui entre en résonance avec « moment » (v.1080) donnant à voir un aspect non duratif, c'est-à-dire éphémère. Roxane travaille à démêler ce labyrinthe d'illusions pour retrouver sa stabilité.

### 3.2. *L'expression irrationnelle du désir*

Malgré ses efforts en vue de contenir la tension psychologique, Roxane continue à vouloir découvrir le secret qu'on lui cache. Elle fait état de sa prise de conscience. L'occurrence « tout » dans « tout ce qu'elle voit » (v. 1065) ; « N'aurais-je tout tenté » (1074)). Le participe passé connote un revirement chez la locutrice. D'autres occurrences corroborent cet état de fait. En témoignent les mots « tous » (v.1066) et l'adverbe « tant » (v.1072) employé sous la forme anaphorique au niveau des deux hémistiches : « Tant de jours douloureux, tant d'inquiètes nuits » (v.1072). Ils sont construits avec des adjectifs subjectifs non axiologiques épithètes donnant à entendre le vacillement de l'univers entier. Ces évaluatifs portent tous sur des syntagmes nominaux qui tirent leur existence du cosmos. Ils entrent en résonance à la souffrance durable « jours-nuits ». Il y a l'effet d'un chaos qui rend la sultane dépressive, en ceci que le cours des événements, qui lui était favorable, devient subitement malencontreux et de façon « atemporelle » (Barthes 1963 :52) car dans la tragédie racinienne, « le destin conduit toute chose en son contraire comme à travers un miroir » (Barthes 1963)

Roxane fait face au couple amoureux qui déroule sa stratégie « à cet affront » (v.1070) pour se sauver de la tyrannie royale. Le destin semble l'échapper. La sultane verse dans l'introspection « de mon aveugle amour » (v.1071). Elle implante la divinité en un actant agissant sur son destin « m'auriez-vous condamné » (v.1070). En veut comme preuve l'apostrophe oratoire « O ciel ! » du même vers. C'est en cela que Barthes considère *Bajazet* comme une pièce du Dieu foncièrement méchant qui n'hésite pas à aliéner le héros. Ce dernier offre le spectacle de son procès. Dans ce texte, ce Dieu est bien apparent « Ô ciel ! À cet affront m'auriez-vous condamné ? » (v.1070). A cet égard, la structure actantielle du passage donne à voir un conflit entre deux entités que sont Roxane, d'une part, et d'autre part, le couple Bajazet-Atalide. Dieu y intervient pour trancher. C'est pourquoi Roxane tente d'infléchir cette position divine en sa faveur et plaide pour susciter son pathos. Elle construit son discours en se référant au malheur contenu dans le groupe prépositionnel nominal complément indirect essentiel « à cet affront » (v.1070). La structure grammaticale accompagne l'accusatif « m' » (v.1070) dont l'objectif est de montrer l'intention de la locutrice qui cherche à réagir dans ces moments difficiles. L'opérateur d'identification « ce » (v.1071) postposé au conditionnel de l'énonciation « *seraient* » fonctionne comme un indéfini attributif du groupe nominal sujet au pluriel « les fruits de mon aveugle amour » à l'aide de la copule « être » au conditionnel présent. L'indétermination est vite levée à travers la reprise du « ce » par « les fruits de mon aveugle amour » du vers 1071, ce qui fait que cette construction par euphonie répond à un souci d'ordre phonétique. Il y a là, l'effet d'une identification que corrobore « ce » suivi de l'indice de localisation « là », procédés linguistiques qui éclairent le manque de vertus de la sultane « Mes brigues, mes complots, ma trahison fatale » (v.1073). Le narcissisme doublé d'un égoïsme est caractéristique de

Roxane. Ces sentiments relèvent d'une ipséité à sa personne. C'est ce à quoi réfère la multiplication des déictiques possessifs « mon aveugle amour » (v.1071 ; « mes brigues », « mes complots », « ma trahison fatale » (v.1073). À ce titre, l'antéposition de l'adjectif qualificatif « aveugle » (v.1071) anticipe le malheur et la déperdition morale qui poursuivent la locutrice.

### 3.3. *Un sentiment d'obstination dans la quête d'un amour irrationnel*

Le monologue montre un personnage dubitatif. En témoigne le procès des verbes au conditionnel de supposition « m'auriez-vous (v.1070 ; « seraient-ce » (v.1071 ; « n'aurais-je » (v.1074). Roxane tente d'anticiper son échec amoureux « N'aurais-je tout tenté que pour une rivale ? » (v.1074) qui s'exprime exclusivement à travers le discordantiel « ne ». Cette construction adverbiale s'interprète comme construisant une attitude vers la négation contrariée par l'uniceptif « que ». Roxane semble se ressaisir. Elle tempère son désespoir. Elle recourt au « Mais » argumentatif explicité par l'adverbe d'enchaînement « peut-être » (v.1075), ce qui offre deux procédés linguistiques qui, par leur effet de dissonance, contribuent à refuser l'enfermement de la locutrice dans une attitude de passivité « trop prompte à m'affliger » (v.1075). La structure phrastique est une construction opératrice, c'est-à-dire une construction dans laquelle l'adjectif « prompte » (v.1075) a pour complément l'infinitif « affliger ». Ce dernier a pour complément d'objet direct « m' ». Le procédé vise à lever l'indétermination qui apparaît dans la construction à adjectif opérateur « prompte » et qui est glosable par : « Roxane est prompte à être affligée ». Il y a l'expression de la cause qui rend la sultane dubitative. Cette attitude s'observe dans l'emploi de la préposition « de » du vers « J'observe de trop près un chagrin passager » (v.1076). La cause relève de la suspicion, de la jalousie et du manque de confiance envers le couple Atalide-Bajazet. L'ancrage de la locutrice dans son dire montre qu'elle refuse de se laisser dominer, ce qui lui fera perdre la face. Elle se livre à une analyse lucide de la situation. Elle choisit la délibération dans la patience. Elle se complait dans un optimisme démesuré. Le glissement du « je » au délocuté « il », intégrant le possessif « son » dans le processus de construction linguistique, coréférent à la personne de Bajazet : « N'eût-il » (v.1078) ; « ne pouvait-il » (v.1080) ; « son amour » (v.1077) ; « son artifice » (v.1078) ; « son déguisement » (v.1079). L'idée de supposition contenue dans l'emploi du subjonctif plus-que-parfait « N'eût-il pas jusqu'au bout conduit son artifice ? » (v.1078) tend à attribuer un caractère positif aux observations de la sultane. En effet, le mode temporel a la particularité de référer au moment de l'énonciation. On peut le considérer comme un mode déictique. La locutrice, à travers la personne du « je », envisage son procès au moi-ici-maintenant. Ce mode est propre à exprimer le sentiment d'incertitude, de doute qui prend la locutrice. Il l'installe dans une situation de tension psychologique si bien que l'emploi de « n'eût-il » marque une antériorité par rapport au moment de l'énonciation. Roxane doute que Bajazet ait fini de la tromper au moment où elle se livre à ce monologue :

« Prêt à voir le succès de son déguisement,  
Quoi ! ne pouvait-il pas feindre encore un moment ? »  
(v.1079-1080).

En revanche, Roxane refuse la passivité. L'action tragique semble lui imposer deux possibilités : se battre ou mourir :

Non, non, rassurons-nous. Trop d'amour m'intimide.

Et pourquoi dans son cœur redouter Atalide ?  
 Quel serait son dessein ? Qu'a-t-elle fait pour lui ?  
 Qui de nous deux enfin le couronne aujourd'hui ?  
 Mais hélas ! de l'amour ignorons-nous l'empire ?  
 Si par quelque autre charme Atalide l'attire,  
 Qu'importe qu'il nous doive, et le sceptre, et le jour ?  
 Les bienfaits dans un cœur balancent-ils l'amour ?  
 Et sans chercher plus loin, quand l'ingrat me sut plaire.  
 (*Bajazet.*, v. 1081-1089)

Dans cet énoncé, la sultane, dans son énonciation, choisit de passer des pronoms indexicaux de première personne à la première personne du « nous » de majesté « rassurons-nous » (v.1081) ; « Qui de nous » (v.1084) ; « ignorons-nous l'empire ? » (v.1085) ; « qu'il nous doive » (v.1087). C'est seulement à partir du vers 1089 « quand l'ingrat me sut plaire » que la locutrice reprend son identité personnelle lorsqu'elle emploie le pronom datif « me » suivi des pronoms de première personne sous la forme allomorphe « je/mon » (v.1090) ; « mon hymen », (v.1092) ; « mon envie » (v.1093) ; « me », (v.1095). En fait, l'organisation énonciative du texte révèle l'engagement du sujet parlant dans son projet de conquête amoureuse. C'est ce qui justifie l'emploi du « nous » de majesté. Ce marqueur vise à rehausser la dignité de la sultane. Elle donne à voir sa posture prestigieuse que lui confère la puissance politique. À ce titre, l'interrogation partielle directe en « pourquoi » du vers 1082 révèle l'état d'esprit qui anime la locutrice. Ce procédé participe à montrer l'apaisement du sentiment de désarroi et d'inquiétude noté au début du texte. En tant que marqueur énoncif, il est pour la locutrice une manière de surmonter intérieurement l'obstacle que constitue le revirement de Bajazet. Ainsi, cherche-t-elle à se faire craindre ?

### **3.4. La mise en scène de la violence verbale**

Roxane tente de sortir de ce cataclysme dont fait état la scène. C'est pourquoi elle use d'une construction particulière sous-tendu par le groupe infinitival du vers « Et pourquoi dans son cœur redouter Atalide ? » (v.1082). L'infinitif « redouter » fonctionne comme le « centre prédicatif autonome » (Le Goffic 1993 : §19), ce qui lui confère le statut de catégorie régissante. L'infinitif est une partie du discours qui n'a pas de forme verbale clairement spécifiée. Il y a donc une absence d'ancrage temporel. Ce procédé linguistique crée, dans son emploi contextuel et énonciatif, un sujet virtuel qui réfère à l'héroïne Roxane. C'est ce à quoi renvoie le déictique personnel complément « m' » dans l'hémistiche « Trop d'amour m'intimide » (v.1081). Sous ce rapport, Roxane postule à travers le groupe infinitif un acte de langage. Ce dernier est un moyen pour la locutrice de s'interdire tout sentiment nourri pour sa rivale Atalide. La sultane a l'avantage d'être détentrice de la puissance royale que lui confère un pouvoir de vie et de mort sur Atalide et Bajazet (v.1083-1084):

Quel serait son dessein ? Qu'a-t-elle fait pour lui ?  
 Qui de nous deux enfin le couronne aujourd'hui ?

Sous cet angle, l'emploi interrogatif de « Quel » (v.1083) attributif et anaphorisé par le substantif « son dessein », le recours au sujet conjoint clitique « elle » placent la locutrice dans l'indétermination totale. Cette configuration syntaxique la pousse à s'interroger sur l'ambiguïté du comportement de sa rivale. De ce fait, le procès au conditionnel présent « serait » tient à la visée hypothétique de la relation amoureuse entre Bajazet et Atalide. La

remise en cause de cette relation par Roxane s'organise dans le recours à l'inaccompli « Qu'a-t-elle fait pour lui ? » (v.1083). Roxane veut ravir Bajazet à Atalide. Elle est à bout de souffle, du fait qu'elle n'arrive pas à dompter sa passion. Roxane, devenue impuissante face à l'attitude de son amant, s'installe dans le *élire* qui donne à voir l'image d'une héroïne divisée :

Mais hélas ! de l'amour ignorons-nous l'empire ?  
Si par quelque autre charme Atalide l'attire,  
Qu'importe qu'il nous doive, et le sceptre, et le jour ?  
Les bienfaits dans un cœur balancent-ils l'amour ? /  
Et sans chercher plus loin, quand l'ingrat me sut plaire.

*Bajazet* (v.1085-1089)

À ce titre, la locutrice manifeste son inquiétude par rapport aux limites du trône. L'emploi de la conjonction de coordination « Mais » (v.1085) renforcé par le monorème « hélas ! » dénote l'affect ou l'émotion de la locutrice. Ce marqueur est caractéristique d'une parole perturbée. Cependant, le monorème fait toujours écho à « Mais » qui adoucit l'état d'agitation initial dans lequel était plongée la locutrice. La sultane se rassure en adoptant un raisonnement logique visant à apaiser la pression qui s'exerce sur elle : « N'eût-il pas jusqu'au bout conduit son artifice ? ». Le recours à l'irréel du passé déclenche la clairvoyance chez elle. En témoigne le vers 1085 : « Mais hélas de l'amour ignorons-nous l'empire ? ». Cet énoncé est révélateur de de l'état d'affaissement psychologique noté chez la locutrice. Roxane ne cesse de projeter un ethos amoureux. Elle recourt au substantif « charme » (v.1086) construit avec l'adverbe « quelque » antéposé à l'adjectif « autre ». Cet attelage traduit l'acmé de la passion amoureuse de la sultane qui verse en permanence dans le doute « Qui de nous deux enfin le couronne aujourd'hui ? » (v.1084), ce qui suscite en elle le dépit. Elle n'arrive pas à comprendre ce « charme » dont dispose Atalide et qui fait que Bajazet refuse le « sceptre » qu'elle lui propose. C'est l'idée contenue dans l'interrogation indirecte en « Si » : « Si par quelque autre charme Atalide l'attire ? » (v.1086). Roxane perd progressivement tout espoir de convaincre Bajazet l'aimer au détriment d'Atalide. Elle verse dans le déni total allant jusqu'à récuser toute capacité d'influence jadis accordée au pouvoir royal. En atteste cet énoncé que Roxane lance furtivement et qui fonctionne comme une forme de résignation : « Qu'importe qu'il nous doive, et le Sceptre, et le jour » (v.1087). Ce vers renforce la conviction de la locutrice que Bajazet, malgré le trône qu'elle lui promet, n'envisage pas de quitter sa dulcinée Atalide :

La coordination, une virgule où (le prédicat semble saturé par le premier complément puis reçoit une nouvelle détermination inattendue), qui donne à "et" une valeur de renforcement argumentatif (= « et même », « et d'ailleurs »). Cette syntaxe qui suit la progression de la visée communicative de l'énonciateur est tout à fait possible en français moderne

Fournier (1998 :135)

Roxane est dans le déni total quand elle met en place ce réseau de déterminants indéfinis « quelque autre charme » (v.1086) qui révèle sa profonde déception. La sultane n'arrête pas de construire l'image d'une femme déçue. Le recours aux nombreux irréels du passé conforte cette attitude. Ce tiroir verbal donne à entendre l'incompréhension et le

tragique de situation que vit l'énonciatrice. Ces phénomènes linguistiques peignent la douleur de l'héroïne dans le passé :

N'eût-il pas jusqu'au bout conduit son artifice ? »

(v.1078)

« N'eût-il pas sans regret secondé son envie ?

L'eût-il refusé même aux dépens de sa vie ?

Que de justes raisons...Mais qui vient me parler ?

Que veut-on ?

(*Bajazet*, v.1093-1096)

Ainsi, la lucidité de Roxane s'énonce à travers ce discours empreint de rationalité. Elle se met dans une posture d'un personnage tragique envahi par les conjectures. Sous ce rapport, Roxane exprime son refus de croire seulement à son pouvoir politique, si puissant qu'il puisse paraître. Les appâts de celui-ci n'arrivent pas à fléchir l'amour que Bajazet nourrit pour Atalide. C'est ce que connote le sens de l'inversion pronominale complexe qui traverse son allocution :

Le sujet nominal, point de départ antéposé au verbe, lié à lui par l'intonation, et lui donnant ses marques, s'interprète comme le sujet d'un verbe assertif, jusqu'à ce que l'irruption du clitique postposé [...] vienne brutalement mettre en doute la convenance du prédicat au sujet (ou la convenance mutuelle du sujet et du prédicat).

Le Goffic (1993 : §104)

De ce point de vue, la relation agentive « Les bienfaits balancent l'amour » (v.1088) est remise en cause par l'interrogation et la forme complexe de postposition. On perçoit une remise en cause tacite et un refus de domination, qui s'accompagnent chez la sultane, d'une recherche heuristique. Celle-ci se lit dans son attitude de doute permanent dont elle n'arrive à se départir :

Ai-je mieux reconnu les bontés de son frère ?

Ah ! si d'une autre chaîne il n'était point lié,

L'offre de mon hymen l'eût-il tant effrayé ?

N'eût-il pas sans regret secondé mon envie ?

L'eût-il refusé même aux dépens de sa vie ?

Que de justes raisons...Mais qui vient me parler ?

Que veut-on ?

(*Bajazet, Ibid.*, v.1090-1096)

Roxane se livre dans son discours, en ce qui concerne la modalisation, à un passage du « je » d'énonciation au délocutif « il ». Elle fait référence à Bajazet (v.1090) ; « il n'était point lié » (v.1091) ; « l'eût-il tant effrayé ? » (v.1092) ; « N'eût-il pas » (v.1093) ; « L'eût-il refusé » (v.1094). C'est comme si la locutrice se retrouve dans un état d'isolement. En témoignent les temps employés à l'instar du passé composé du vers 1090 « Ai-je mieux reconnu » exprimant un procès toujours en cours. Le procès au passif semble décrire une situation totalement changeante « Ah ! si d'une autre chaîne il n'était point lié » (v.1091). De ce fait, le passif de cette proposition principale donne à voir ou à entendre l'image d'une femme amoureuse et qui perd tout espoir d'être aimée. Elle en assume d'ailleurs la

responsabilité « quand l'ingrat me sut plaire/ Ai-je reconnu les bontés de son frère ? » (v.1089-1090). Ce choix, qui suscite en elle une inquiétude, est repérable dans l'adverbe de négation « ne point » (v.1091). Ce phénomène sert à nier plus fortement la possibilité que Bajazet n'aime personne d'autre que Roxane. L'amour est passion chez Roxane. En attestent les emplois métonymiques de « chaîne », (v.1091) ; « hymen » (v.1092), qui renvoient à la même focalisation thématique qui traverse toute l'allocution de la sultane. Le connecteur « si » hypothétique du vers « Ah ! si d'une autre chaîne il n'était point lié », v.1091) conditionne l'emploi du subjonctif « l'eût-il tant effrayé » (v.1092) ; « N'eût-il pas sans regret secondé » (v.1093 ; « L'eût-il refusé » (v.1094). Ce tiroir verbal marque ou suspend l'assertion contenue dans la complétive. Ainsi, le subjonctif à valeur d'irréel du passé, se justifie du fait que, dans les propositions dénégatives à valeur argumentative, il conteste la proposition complétive dans son contenu. Roxane entend réfuter l'idée que Bajazet n'entretient pas avec Atalide une relation amoureuse.

### Conclusion

En définitive, ce monologue de Roxane, qui tient lieu d'une scène entière, témoigne de la violence de l'amour chez le personnage racinien. L'analyse donne à voir une énonciation particulière dans la mesure où elle allie un choix d'indices linguistiques et rhétoriques donnant au monologue tout son sens. Roxane s'est-elle révélée dubitative du début jusqu'à la fin du passage ? Trouver une réponse à cette attitude revient à expliquer le tragique de situation qui a déterminé l'orientation discursive que la sultane a choisie dans ce monologue. Celui-ci est révélateur de la démultiplication de l'ethos auquel la femme d'Amurat s'est livrée. Cet ethos dubitatif du personnage justifie le choix des déictiques variés. Ces marqueurs discursifs donnent lieu à un ancrage énonciatif qui révèle l'engagement de la locutrice à triompher de sa cible. L'obstination à vaincre, l'être désiré et qui ne désire pas s'enchaîne dans le monologue. Racine, dans ce fragment, montre combien Roxane est sujette d'un ethos divisé. L'héroïne tragique vit en permanence l'effet de l'enfermement et du resserrement temporel de l'action qui ne permettent d'autre issue que la mort.

### Références bibliographiques

- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours. La Construction de l'ethos*. Lausanne:Delachaut et Niestlé
- Amossy, (2010). *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF
- Aristote. (1967). *Rhétorique I-III*. Paris: éd. E. Dufour: Les Belles-Lettres
- Auchlin, A. (2001). *Ethos et expérience du discours : quelques remarques*, *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M. Wauthion et A. C. Simon (éds), Louvain, Peeters, 77-95.
- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil
- Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris: Gallimard.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dir.), 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Le Seuil.
- Declercq, G. (1992). *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Éditions universitaires.
- Détrie, C. & al. (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours, une approche praxématique*, Paris, Champion
- Ducrot, O. (1980). *Les Échelles argumentatives*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Ducrot, O. (1984). *Le Dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Fournier, N. (1998). *Grammaire du français classique*. Paris: Belin .
- Goffman, É. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La Présentation de soi*. Paris: Minuit.
- Grévisse, M. (1991). *Le Bon usage*. Paris: Duculot.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Larthomas, P. (2015). *Le Langage dramatique*. Paris: PUF