MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Questions et questionnements de Marianne à Silvia – La modalité interrogative dans l'œuvre de Marivaux

Alice Dumas

10.58048/2263-7664/1428

Marivaux entre les genres : le corps, la parole, l'intrigue

« L'œuvre de Marivaux se partage en deux grands domaines : théâtre et roman. On peut trouver étrange qu'ils se ressemblent si peu[1] ». Robert Mauzi remarque un écart stylistique en fonction du genre choisi. Il est vrai que pour répondre au mieux aux lois des genres, Marivaux a su adapter sa plume aux pièces et aux romans. Pourtant, le préfacier ne s'arrête pas à cette première impression et poursuit justement : « romans et comédies dessinent deux parcours inverses du personnage marivaudien dans son cheminement vers la vérité. » Effectivement, le dénominateur commun aux œuvres de Marivaux pourrait être cette quête de la vérité qui se traduit linguistiquement par l'acte de langage fondamental que constitue l'interrogation. Poser une question, se poser des questions, voilà un *leitmotiv* trans-générique chez le polygraphe Marivaux. Qui suis-je ? Qui es-tu ? D'où viens-je ? Où allons-nous ? sont autant de questions ontologiques qui hantent la galerie de ses protagonistes. C'est ce constat qui sera aux fondements de notre réflexion qui consiste à considérer l'œuvre de Marivaux comme une variation sur une même modalité, la modalité interrogative. Cette question n'est pas exempte d'écueils et demandera d'opérer plusieurs distinctions. La première devra souligner la différence conceptuelle entre la modalité interrogative et la phrase interrogative à

proprement parler ; la modalité, concept plus large, permettra un plus vaste champ d'étude que le strict type de phrase. Elle obligera également à s'interroger sur le statut de la question, et plus largement du dialogue, au sein des genres. Qu'est-ce qui est de l'ordre de la nécessité générique ? Qu'est-ce qui appartient en propre à une œuvre ? Nous essaierons ainsi de révéler les « stylèmes[2] » de l'auteur.

Le thème du colloque « Marivaux entre les genres » invitait à comparer les œuvres. Or, toute comparaison implique des choix de corpus, choix nécessaires mais qui ont leur lot de partialité. Nous nous limiterons donc à l'étude de *La Vie de Marianne*[3] et du *Jeu de l'amour et du hasard*[4], deux œuvres à succès, deux œuvres qui semblaient donc représentatives, du moins qui n'étaient pas à la marge du travail de l'auteur. En outre, nous avons eu l'intuition qu'elles partageaient des thèmes communs. Deux jeunes femmes à l'avenir incertain se questionnent, l'une recherche son identité perdue, l'autre masque son identité. Enfin, le choix du corpus se justifie par une raison chronologique plus objective puisque le début de l'écriture de *La Vie de Marianne* coïncide avec la sortie du *Jeu de l'amour et du hasard*. Cette contemporanéité des œuvres peut laisser supposer une continuité stylistique plus grande qu'avec deux œuvres séparées par des décennies de création et de recherches narratives ou dramatiques. Loin d'avoir la prétention de considérer que ce corpus soit absolument représentatif de l'œuvre intégrale de Marivaux, nous tenons ce choix pour ce qu'il est, un choix partiel et partial mais qui constituera un début d'éclairage sur la question.

Pour aborder le sujet, nous proposerons quelques préalables théoriques sur la modalité interrogative et son usage en fonction des genres puis le fonctionnement de la question dans l'œuvre de Marivaux en se demandant s'il existe une continuité, une contamination inter-générique pour cet usage, pour enfin aborder l'attitude « non-thétique » des héroïnes, des personnages de la modalité interrogative.

I. Préalables théoriques sur la modalité interrogative et son usage en fonction des genres

Qu'est-ce que la modalité interrogative ?

Le terme « modalité », qui est selon A. Meunier « saturé d'interprétations[5] », couvre des réalités hétérogènes mais est entendu dans la tradition grammaticale comme le positionnement d'un locuteur (*modus*) par rapport à son énoncé (*dictum*).

La modalité interrogative peut donc être pensée comme le positionnement psychique du locuteur qui interroge. Or, derrière ce verbe encore, on peut entendre une multitude de réalités (demande d'informations, expression d'un doute, ordre…) mais qui ont toutes en commun « une attitude non-thétique[6] » du locuteur qui met en question l'énoncé dans un acte de langage primordial (Austin).

La modalité interrogative trouve son expression naturelle dans le type de phrase interrogatif mais ne s'y limite pas. Elle peut apparaître avec d'autres types de phrase et même ne pas se cantonner au niveau phrastique mais apparaitre à un niveau macro-structural en veinant un texte de part en part ou se rencontrer au niveau de la micro-structure du mot.

Rappelons néanmoins quelques éléments sur le type de phrase interrogatif, vecteur privilégié de cette modalité.

- Il s'agit d'un des trois types de phrase essentiels (avec l'assertion et l'injonction).

- Elle peut être signalée par différents marqueurs syntaxiques (inversion) ou sémantiques (mots interrogatifs). Au minimum, elle est marquée par une intonation ascendante à l'oral remplacée à l'écrit par le signe diacritique du point d'interrogation.

- Une question peut avoir une portée totale (si la réponse attendue est oui ou non), une portée partielle (si elle se focalise sur un point comme le temps ou le lieu).

- La question tient d'une pragmatique ambivalente. Elle est au fondement de l'échange dialogal. En effet, une interrogation appelle une réponse, elle implique donc la participation d'autrui. (L'étymologie du verbe « interroger », *inter-rogare* est d'ailleurs éclairante, puisque le préfixe implique nécessairement une relation.)

> Pourtant, elle est aussi souvent le lieu d'entorses aux maximes conversationnelles. Par ailleurs, la réponse qu'elle implique peut être orientée, induite par la question elle-même, notamment dans ce que l'on appelle les « fausses interrogations » ou « questions rhétoriques ». Mais certains chercheurs comme O. Ducrot et J-C Anscombre vont même plus loin en disant que toutes les questions sont orientées[7]. Qu'on penche pour l'une ou l'autre de ces deux écoles, force est de constater que la question est une arme argumentative de poids, un formidable outil qui implique autrui et permet de le manipuler.

La pragmatique ambivalente de l'interrogation est aussi visible dans le rapport de force à double sens qu'elle crée entre les interlocuteurs. En effet, elle peut placer le locuteur qui interroge dans une position d'infériorité puisqu'il nécessite la participation d'autrui et dévoile à l'autre un défaut de connaissances, tout comme elle peut le placer dans une position de supériorité, car elle met en demeure l'autre de parler, elle l'oblige à prendre part au dialogue.

De l'usage de la question en fonction des genres

La question étant véritablement au fondement du dialogue par son invitation constante à l'échange, nous rejoindrons ici la question plus générale de l'usage du dialogue en fonction des genres. Le théâtre où tout est parole vive, où tout est dialogue, constitue le lieu d'émergence privilégié de la question puisque les personnages ne cessent d'échanger. Dans le roman, dans le récit, « l'intégration d'une parole orale […] ne va pas de soi[8] ». Elle demande des transformations du dispositif narratif. On peut donc penser que la question au discours direct, plus rare dans le roman, est pensée par l'auteur et réservée à des moments cruciaux de l'intrigue. Mais dans le cadre de notre étude, il faut prendre en compte un élément historique : le XVIII° siècle recherche l'authenticité de la parole et veut traduire l'oralité avec véracité. On multiplie donc le dialogue et les questions dans le roman en pensant des analogies entre les dialogues théâtraux et romanesques. Marmontel par exemple explique que « le poème épique n'est que la tragédie en récit » et Diderot note la « parenté » entre dialogue romanesque et dramatique[9]. Dans les romans étudiés par S. Durrer, le dialogue constitue 30 à 40 % du texte contre 20 % dans les romans du XX° siècle.

Certes, la question tient une place prépondérante dans le théâtre mais elle est mise à l'honneur dans l'écriture romanesque du XVIII° et de Marivaux en particulier.

II. Fonctionnement de la question dans l'œuvre de Marivaux : du théâtre dans le roman et vice-versa ?

Marivaux et la question

Voici un bref compte-rendu du relevé des points d'interrogation[10] et des questions qui leur sont associés dans la première partie de *La Vie de Marianne* et dans le premier acte du *Jeu de l'amour et du hasard.* Le roman compte 56 points d'interrogation pour et 60 dans la pièce. Cette équivalence est remarquable même si proportionnellement au nombre de mots, la question est plus prégnante au théâtre. Questions totales et partielles apparaissent de manières équilibrées dans les deux textes. Dans cet usage homogène de l'interrogation, une différence est néanmoins notable, différence sans doute due à une question générique. Si toutes les questions sont marquées par des « marqueurs forts » dans le roman, le dialogue dramatique permet l'usage de questions sans transformation morphosyntaxique. Le texte étant fait pour être joué, l'intonation des acteurs tient lieu d'indice et la question prise dans le feu de l'échange s'autorise quelques familiarités alors que l'épistolière Marianne, dans sa retraite aristocratique, ne se permet pas ce « relâchement » grammatical.

Comme pour l'emploi du dialogue, Marivaux ne réserve pas l'emploi de la question à des passages clefs. Elle n'est pas source d'avancée de l'intrigue. Il l'utilise aussi simplement pour faire des « scènes » pour vivifier la parole. Et A. Principato d'écrire dans *Eros, logos, dialogos* :

> L'un des aspects du marivaudage est l'accent mis sur le showing plus que sur le telling, sur la scène plus que sur le récit[11].

Les questions de l'épistolière à son amie sont souvent purs commentaires. Lorsqu'elle lui raconte son arrivée à Paris, elle conclut par « N'était-ce pas là un beau voyage que nous étions venu faire[12] ? ». Elle n'attend aucune information, n'ajoute rien au récit mais

chercher à créer une réaction chez le lecteur, à vivifier la parole. De la même façon, au sein du récit du souvenir, le bon curé fait irruption dans la conversation entre sa sœur et de Marianne : « qu'est-ce[13] ? » dit-il lorsqu'il les voit ému. Cette question ne permet pas l'avancée de l'action, au contraire, elle la retarde en permettant le retour sur ce qui a déjà été dit. Elle est un embrayeur de parole, une ouverture à la digression, au retour et vivifie le récit. Les questions ne sont donc pas réservées aux moments clefs et ne servent pas l'avancée de l'action. Elles sont souvent embrayeurs de la parole et servent à vivifier la parole : peut-être dans un souci de théâtraliser le roman mais aussi et surtout dans un souci de rendre le « style naturel », de rendre compte de la vivacité de l'oral au théâtre comme dans le roman.

Des « stylèmes » saillants

Plusieurs faits marquants ressortent de l'étude systématique de la première partie du roman et de l'acte premier de la pièce.

Le premier tient à l'orientation des questions. On aurait tendance à rejoindre Ducrot sur le fait qu' « une question rhétorique ou non, ait toujours fondamentalement » une orientation, ce qui lui confère un « côté argumentatif intrinsèque[14] ».

Au théâtre, le degré d'orientation de la question est réparti en fonction des personnages. L'usage pragmatique de la question permet de distinguer les protagonistes des personnages secondaires. M. Orgon ne pose que de vraies « questions », c'est-à-dire des questions en attente d'une réponse qui ne semblent que peu orientées. Silvia et Dorante, au contraire, ne posent que des questions fortement orientées et qui n'attendent souvent pas de réponse. Cette attitude peut être analysée en fonction des cas comme une tentative de prise de pouvoir sur l'interlocuteur au cours de l'échange ou au contraire comme une défense, un refus de se mettre en défaut vis-à-vis de l'autre en dépendant de sa parole.

De la même façon, Marianne âgée, narratrice, ne pose aucune question qui attende une réponse ou qui soit ouverte à sa correspondante. L'interrogation a toujours une valeur argumentative, souvent soulignée par l'usage de l'interro-négation. La première explication qui vient à l'esprit est que dans le cadre d'une correspondance fictive, le romancier n'ait pas jugé nécessaire de poser des questions qui n'obtiendraient pas de

réponse. Pourtant, il aurait pu pousser le jeu de l'imitation plus loin comme dans d'autres monodies épistolaires, qu'on pense aux *Lettres portugaises* ou aux *Lettres de la marquise de M*** au Comte de R**** de Crébillon où le texte est constamment dans l'espérance du discours d'autrui. Marivaux met en scène un tour de force énonciatif qui tient également au fait que Marianne qui souhaite raconter son histoire à toutes les réponses pour le faire et n'a besoin d'aucun secours, ce qui fait que le roman tient plus du roman-mémoire que du genre épistolaire.

Le second point concerne la multiplication des marqueurs interrogatifs. Certains passages à l'étude se distinguent clairement par la multiplication des marqueurs interrogatifs Les questions s'enchainent, se superposent les unes aux autres dans des extraits saturés par la modalité interrogative. Ce trait de style est une rupture aux maximes conversationnelles puisque le locuteur ploie sous la multiplication des questions. Mais ce n'est pourtant pas là que le questionnement démontre une puissance argumentative. Marivaux représente plutôt l'acmé du questionnement ontologique, un questionnement essentiel aux multiples facettes, qui ne se laisse pas saisir sous un seul angle, que chaque nouvelle question vient éclairer, ce qui explique l'enchainement de questions partielles et totales, l'infléchissement de la portée permettant de mettre l'accent sur tel ou tel élément du questionnement. Ainsi, Marianne s'adresse dans un moment de désespoir au Père Saint-Vincent :

> Où irai-je […] A qui demanderai-je du secours ? Qui est-ce qui est obligé de m'en donner ? Que ferai-je en sortant d'ici[15] ?

Si Marianne pose des questions concrètes et pragmatiques à son interlocuteur, on sent que c'est tout son devenir qui est en jeu. Dans cet exemple, Marivaux n'emploie que des questions partielles mais qui mettent l'accent à chaque fois sur un détail différent d'un même questionnement.

Des différences essentielles entre l'usage de l'interrogation dans LVM et dans LJAH

Malgré certains fonctionnements communs qui démontrent que Marivaux cherche à vivifier la parole et à la rendre authentique dans chacune de ses œuvres, on note des

différences essentielles dans l'usage de la question et de la modalité interrogative au sein des deux œuvres.

Marivaux a fait un choix énonciatif dans *La Vie de Marianne* qu'il faut prendre en compte, celui du roman-mémoire, du regard rétrospectif. Ainsi, toutes les questions de la jeune Marianne et celles des autres personnages dialoguant avec elles sont un mime, un jeu dont la Marianne plus âgée tient les fils. Preuve en est le titre *La Vie de Marianne ou les Aventures de Mme la Comtesse de.…*. Les questions du roman sont des questions dont le narrateur détient les réponses avant le début du récit et le questionnement sur le devenir trouve une réponse au seuil même du roman. Au contraire, au théâtre, les personnages ne connaissent pas les réponses des questions qu'ils posent[16]. Le dialogue s'écrit sur le vif et se développe librement.

> La présence du narrateur […] fait que le dialogue est toujours dans le roman un dialogue rapporté […] dont le sens est déjà arrêté, alors que le dialogue de théâtre est actuel […] son sens est indécidable[17]

Finalement l'angoisse du devenir serait plus forte dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* que dans *La Vie de Marianne*. Cette angoisse s'écrit au travers du caractère très resserré des répliques au théâtre qui sont fortement interdépendantes, jouant même sur la reprise comme le remarque Jean-Maxence Granier dans « Faire référence à la parole de l'autre[18] ». Au contraire, dans le roman, la question est prétexte à la digression, à la distorsion comme nous l'avons vu avec l'exemple du prêtre intervenant dans la conversation de sa sœur et de Marianne. Marianne occulte d'ailleurs dans la grande majorité des cas les réponses des interlocuteurs, se contentant de résumer ce qui a été dit et développant à souhait ses propres réflexions. Par exemple, lorsque la Dutour s'adresse à elle pour lui exposer la conduite à tenir vis-à-vis de M. Climal, Marianne ne donne pas ses réponses, elle se lance plutôt dans une réflexion sur le libertinage[19]. Ainsi, pour revenir au propos de Robert Mauzi, les œuvres selon leur genre constituent « deux cheminements inversés vers la vérité ». *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* va de la question à la réponse, c'est une pièce de formation dans laquelle une angoisse suscite une question à laquelle on répond de manière inattendue alors que *La Vie de Marianne* va de la réponse (posée dès le titre) à la question. C'est un roman d'explication (pour

reprendre Léo Spitzer) et non de formation, dans lequel Marianne rejoue les questions du passée pour expliquer son présent. Elle a les réponses mais retrouve le cheminement qui l'a amenée à se poser les questions.

III. Des héroïnes à l'attitude « non-thétique »

Les paroles de Marianne ou de Silvia apportent sans cesse la preuve d'une attitude non-thétique, d'une attitude qui n'accepte pas « tels quels » les choses, les discours, les évènements et c'est cette capacité à mettre en question, cette anti-fatalisme, cette presque rébellion qui font d'elles des héroïnes de la modalité interrogative.

Interroger le mot

A la différence des autres personnages, elles cherchent toujours à interroger le mot, le discours. Dans la scène d'exposition, Lisette assure : « un mari, c'est un mari[20] ». Elle est dans une posture thétique qui pose, assène l'énoncé, alors que Silvia est sans cesse dans le questionnement comme le montrent les onze questions de la première scène.

Marianne est aussi dans une perpétuelle remise en question des mots comme celui de « charité[21] », qu'elle juge dur et cruel dans différents passages alors qu'il ne l'est pas en soi et qui refuse qu'on le lui applique. Cette posture de remise en question donne toute leur originalité aux héroïnes de Marivaux et cela, au-delà des barrières génériques. C'est aussi par ce questionnement, décrié souvent comme une préciosité exagérée (le marivaudage dans son sens premier), que tient la grande subtilité du style de cet auteur. Lui, plus que quiconque a su saisir ce relativisme nécessaire du langage en parfait accord avec les interrogations de son temps.

Autopsie VS « on dit »

Cette méfiance vis-à-vis du discours d'autrui est souvent signalée par une mise à distance portée notamment par des incises. Ainsi, Silvia dans la première scène déclare à Lisette :

> Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on dit, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi. Il est bel

homme, dit-on, et c'est presque tant pis[22].

La mise à distance est bien marquée par la répétition de l'expression « on dit » que l'auteur s'amuse à décliner selon différentes intonations (proposées par l'italique ou la ponctuation) et par l'inversion. Au contraire, Silvia va, pour poser son récit, utiliser « l'autopsie » dans son sens strict, c'est-à-dire ce qui est vu de ses propres yeux. Et Silvia d'ajouter : « N'en ai-je pas vu, moi, qui paraissent avec leurs amis les meilleures gens du monde[23] ? » Ici, la question se détache de la modalité interrogative et sert à asserter avec poids ce que le « moi », pronom tonique dont l'accent est redoublé par la mise entre virgules, a vu. La vision ou le ressenti, dans une conception empiriste indéniable, sont les nouveaux fondements du savoir des héroïnes marivaudiennes qui ne tiennent que cela pour acquis dans un monde perpétuellement remis en question.

Questionnement et construction identitaire

Et pourtant, leur propre identité n'est pas non plus fixée mais se construit au fil des échanges, des questions et des réponses. Leur identité se construit à la fois au travers de chaque échange, de chaque questions et de l'image que leur renvoie l'interlocuteur dans leur réponse (dans le cadre de la théorie des faces). Pour F. MAGNOT-OGILVY, « les paroles des autres personnages fonctionnent comme des points de repère dans la construction d'un portrait », elles sont des « injonctions » à se définir[24]. Mais elle se construit aussi dans ce mouvement perpétuel, ce souffle, cette posture interrogative, cette mise en débat qui est une des rares constantes du roman. Finalement, c'est presque une posture socratique que Marivaux a choisi pour ses héroïnes qui savent qu'elles ne savent rien et que tout doit être remis en question et qui trouvent une persistance dans cette mise en question permanente.

Alice Dumas, Université Lyon III

1 « L'œuvre de Marivaux se partage en deux grands domaines : théâtre et roman. On peut trouver étrange qu'ils se ressemblent si peu et l'on a cru expliquer leur dissemblance en jugeant les comédies « poétiques » et les romans « réalistes ». La vérité est plus précise : romans et comédies dessinent deux parcours inverses du personnage marivaudien dans son cheminement vers la vérité. » Robert Mauzi, « Marivaux romancier », Préface au *Paysan Parvenu*, p. 7, édition 10-18, 1965

2 Concept de Laurent Jenny qui désigne les traits de style propres à un auteur.

3 *La Vie de Marianne*, Marivaux, Le livre de poche 2007.

4 *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux, Classiques Larousse, 1961.

5 A. Meunier, « Modalités et communications », *Langue française*, n°21, 1974, p. 8.

6 « La diversité des attitudes psychiques qui se traduisent par des phrases interrogatives : appel d'information, délibération, demande de confirmation, mise en doute, refus, hypothèse, appel à l'approbation, se ramène à un facteur commun, qui est de constituer des attitudes non-thétiques, c'est-à-dire, ne visant pas à poser le procès, mais au contraire, à le mettre en débat » MOIGNET Gérard, « Esquisse d'une théorie psycho-mécanique de la phrase interrogative », p. 51, *Langages*, n°3, 1966.

7 « Une description adéquate des phrases interrogatives du français doit entre autres choses leur attribuer, à un niveau intrinsèque, une valeur argumentative. » (Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, « Interrogation argumentation », p. 5, *Langue française*, n°52, 1981.

8 « L'intégration d'une parole orale dans le corps d'un roman ne va pas de soi » (Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque*, *style et structure*, p. 10, Droz, 1994).

9 Citations relevées par Henri Coulet dans « Le Roman théâtral », p. 187 et 189, *Les Genres insérés dans le roman,* actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, CEDIC, Lyon III.

10 La ponctuation variant selon les éditions, ce recensement n'est intéressant qu'à titre indicatif.

11 « Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux », *Eros, logos, dialogos* : *8 études sur l'énonciation de Charles Sorel à Germaine de Staël*, p. 113, Peeters, 2007.

12 *La Vie de Marianne*, première partie, p. 69

13 « Le Curé entra là-dessus. Qu'est-ce ? dit-il à sa sœur, je crois que Marianne pleure. Elle lui dit alors ce dont nous parlions ». *La Vie de Marianne*, première partie, p. 67

14 « Notre thèse est précisément qu'une question rhétorique ou non, a toujours fondamentalement ce côté négatif » ; « nous avons pour notre part insisté sur le caractère négatif, en en faisant le *côté argumentatif intrinsèque* de la question » (Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, « Interrogation argumentation », *Langue française*, n°52, 1981, p. 7 et p. 14).

15 « Où irai-je, lui disais-je en fondant en larmes ; je n'ai personne sur la terre qui me connaisse ; je ne suis la fille ni la parente de qui que ce soit ! A qui demanderai-je du secours ? Qui est-ce qui est obligé de m'en donner ? Que ferai-je en sortant d'ici ? L'argent que j'ai ne me durera pas longtemps, on peut me le prendre, et voilà la première fois que j'en ai et que j'en dépense. » (*La Vie de Marianne*, première partie, p. 77)

16 Certes, le lecteur connaît le dénouement grâce au canevas de la comédie.

17 Henri Coulet, « le roman théâtral », *Les Genres insérés dans le roman*, acte du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, CEDIC, Lyon III, p. 190.

18 Jean-Maxence Granier, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement « sur le mot » chez Marivaux », *Parler des mots, le fait autonymique en discours*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

19 « n'avez-vous pas l'excuse de votre sagesse ? Est-ce qu'une bonne fille ne doit pas se défendre ? N'a-t-elle pas mille bonnes raisons à dire aux gens ? Ne les prêche-t-elle pas sur le mal qu'il y aurait ? [...] La naïveté et l'affection avec laquelle Mme Dutour débitait ce que je vous dis là valaient encore mieux que ses leçons, qui sont assez douces assurément, mais qui pourraient faire d'étranges filles d'honneur des écolières qui les suivraient. » (p. 103)

20 *Ibid.*, p. 25.

21 Par exemple, p. 83, « car qu'est-ce qu'une charité qui n'a point de pudeur avec le misérable, et qui avant que de le soulager, commence par écraser son amour-propre ? »

22 *Ibid.*, p. 23.

23 *Ibid.*, p. 24.

24 Florence Magnot-Ogilvy, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoire (1720-1770)*, Peeters, 2004, p. 197.