

Le verbe *voir* comme introducteur privilégié de la digression dans les derniers récits des *Essais* de Montaigne (III, 13, « De l’expérience »)

Eva d’Estais
Sorbonne Université - Paris IV, laboratoire STIH

Mots-clés : digression, Montaigne, verbe *voir*, stylistique, syntaxe.

Résumé : Dans les *Essais*, le verbe *voir* sert volontiers d’embrayeur à des digressions narratives en forme d’exemples historiques ou de témoignages. Dans les quatre derniers récits de l’œuvre, au sein du chapitre III, 13, le conteur Montaigne et ses personnages deviennent les spectateurs de visions issues de récits historiques, entre contemplation et humour. Le primat du visuel transforme ces récits en images, à travers l’usage des propositions infinitives, des énoncés attributifs et des instruments syntaxiques de la concision propres au récit anecdotique. Ce déploiement de l’image met en évidence un art de l’anecdote qui repose sur la visualisation.

La récurrence du verbe *voir* dans l’introduction des récits des *Essais* marque un appel à la visualisation qui traverse l’œuvre. Que la contemplation soit réelle (« j’ay veu plusieurs de mon temps »¹) ou figurée, qu’elle soit le fruit de l’observation de Montaigne à la P1 ou de celle d’un personnage historique à la P3² (« Plutarque a veu »³), le verbe *voir* apparaît comme un embrayeur privilégié du détour narratif. Ces détours peuvent être envisagés plus précisément, dans une perspective littéraire et stylistique, comme les produits d’un art de la digression – comprise, selon les termes de Gérard Milhe Poutingon, comme un propos second, toujours envisagé dans son rapport au cadre du discours⁴ – autant que d’un art du commentaire, qui se rattache à la pratique de la glose et à ses modes d’insertion variés, étudiés par André Tournon⁵. Le récit dans les *Essais*, que nous définirons de façon minimale comme un événement « raconté sous la forme d’au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire »⁶, relève ainsi d’une pratique digressive. Le verbe *voir* permet d’insérer un récit à travers le prisme d’une perception, que celle-ci soit visuelle ou intellectuelle⁷. Sans proposer de ses occurrences une étude exhaustive qui serait fastidieuse dans le présent article, nous pouvons synthétiser le relevé que nous en avons fait en posant que l’importance du verbe *voir* dans l’introduction des digressions narratives met en évidence la figure du conteur Montaigne ou de ses personnages en tant que témoins des événements qu’ils relatent. Si la vue comme instrument de preuve historique est frappée de relativisme dans les *Essais* après 1580⁸, le verbe *voir* demeure l’introducteur privilégié de la source du détour narratif⁹.

Or, il est frappant que les derniers récits des *Essais*, situés dans le chapitre III, 13 intitulé « De l’Experience », soient justement tous introduits par le verbe *voir*. Inscrits au sein d’un appel à mener une vie humaine qui ne cherche pas à échapper à sa condition expérientielle et temporelle, les détours narratifs introduisent quatre scènes très visuelles. Cependant, dans ces récits, la posture de Montaigne témoin s’efface pour

¹ Toutes les citations de Montaigne proviennent de l’édition des *Essais* établie et annotée par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007. Ici, MONTAIGNE, 2007, 53, 58 et 1148.

² Nous nommerons désormais P1, 2, 3, 4, 5, 6 pour 1^{re} personne du singulier, 2^e, 3^e, 1^{re} personne du pluriel, etc.

³ MONTAIGNE, 2007, 965.

⁴ MILHE-POUTINGON, 2012, 16.

⁵ TOURNON, 2006, 8.

⁶ ADAM, 2010, 13.

⁷ Cf. LEEMAN et SAKHOKIA-GIRAUD, 2007, 59 : « Le verbe “voir” est traditionnellement décrit comme un verbe de “perception”, d’abord “visuelle” (“On ne voit pas d’étoiles ce soir”) puis “intellectuelle” (par exemple il décrit une inférence dans “Je vois à ta mine que tu as mal dormi” puisque “Je vois que tu as mal dormi” est la conclusion qui s’opère à partir de la perception de la mine de l’interlocuteur) ».

⁸ DEMONET, 2002, 179.

⁹ Selon le corpus de 639 récits établi dans le cadre de notre thèse en cours sur les récits dans les *Essais*, 89 récits, c’est-à-dire 14 % environ, sont introduits par le verbe *voir*, qu’il soit conjugué ou non. Cette importance du verbe *voir* comme introducteur du détour narratif est d’autant plus marquante qu’il apparaît loin devant le verbe *ouïr* (13 occurrences) ainsi que le verbe *lire* (14 occurrences) en introduction des récits des *Essais*, ce qui représente 4 % environ du corpus.

laisser la place à des contemplations issues de lectures et de projections imaginaires. On y voit ressusciter les héros de l'Antiquité grecque et romaine, dans des scénographies pleines d'amplification et d'humour. Le conteur invite alors à adopter la position du spectateur qui tire à la fois du plaisir et du fruit de ce qu'il voit. Les deux instruments de cette visualisation proposée par le détournement narratif sont la mise en relief affective d'une part et le jeu sur la temporalité au service de l'image d'autre part. C'est ce que nous attacherons ici à montrer en envisageant ces procédés tour à tour. Pour la commodité de la démonstration, le passage qui fait succéder ces quatre derniers récits des *Essais* est ici cité *in extenso*¹⁰ :

(R1) Je prens plaisir de voir un general d'armée au pied d'une breche qu'il veut tantost attaquer, se prestant tout entier et delivre, à son disner, au devis, entre ses amis. Et Brutus, ayant le ciel et la terre conspirez à l'encontre de luy, et de la liberté Romaine, desrober à ses rondes, quelque heure de nuict, pour lire et breveter Polybe en toute securité C'est aux petites ames ensevelies du poix des affaires, de ne s'en savoir purement desmesler : de ne les scavoit et laisser et reprendre [...] **(R2)** Epaminondas n'estimoit pas que de se mesler à la dance des garçons de sa ville, de chanter, de sonner, et s'y embesongner avec attention, fust chose qui desrogeast à l'honneur de ses glorieuses victoires, et à la parfaite reformation des mœurs qui estoit en luy. **Et parmy tant d'admirables actions de Scipion l'ayeul personnage digne de l'opinion d'une geniture celeste, il n'est rien qui luy donne plus de grace, que de le voir** nonchalamment et puerilement baguenaudent à amasser et choisir des coquilles, et jouer à cornichon va devant, le long de la marine avec Laelius : Et s'il faisoit mauvais temps, s'amusant et se chatouillant, à représenter par escript en comedies, les plus populaires et basses actions des hommes. Et la teste pleine de cette merveilleuse entreprinse d'Annibal et d'Afrique ; visitant les escholes en Sicile, et se trouvant aux leçons de la philosophie, jusques à en avoir armé les dents de l'aveugle envie de ses ennemis à Rome. **(R3)** Ny chose plus remarquable en Socrates, que ce que tout vieil, il trouve le temps de se faire instruire à baller, et jouer des instrumens : et le tient pour bien employé. Cettuy-cy **s'est veu** en ecstase debout, un jour entier et une nuict, en presence de toute l'armée Grecque, surpris et ravy par quelque profonde pensée. Il **s'est veu** le premier parmy tant de vaillants hommes de l'armée, courir au secours d'Alcibiades, accablé des ennemis : le couvrir de son corps, et le descharger de la presse, à vive force d'armes. En la bataille Delienne, relever et sauver Xenophon, renverse de son cheval. Et emmy tout le peuple d'Athenes, outre, comme luy, d'un si indigne spectacle, se presenter le premier à recourir Theramenes, que les trente tyrans faisoient mener à la mort par leurs satellites : et ne desista cette hardie entreprinse, qu'à la remontrance de Theramenes mesme : quoy qu'il ne fust suivy que de deux, en tout. Il **s'est veu**, recherché par une beauté, de laquelle il estoit espris, maintenir au besoing une severe abstinence. Il **s'est veu** continuellement marcher à la guerre, et fouler la glace les pieds nuds ; porter mesme robe en hyver et en esté : surmonter tous ses compaignons en patience de travail, ne manger point autrement en festin qu'en son ordinaire : Il **s'est veu** vingt et sept ans, de pareil visage, porter la faim, la pauvreté, l'indocilité de ses enfants, les griffes de sa femme. Et en fin la calomnie, la

¹⁰ Ils seront nommés désormais R1, R2, R3 et R4 pour récit n° 1, 2, 3, 4.

tyrannie, la prison, les fers, et le venin. [...] (R4) **Ésope ce grand homme vid son maistre qui pissoit en se promenant**, Quoy donq, fit-il, nous faudra-il chier en courant ? Mesnageons le temps, encore nous en reste-il beaucoup d’oisif, et mal employé¹¹.

I. La mise en relief du détour narratif par la mention des affects

Dans chacune des occurrences, le détour par le récit visuel est mis en relief par une mention de l’affect. Ces récits se rattachent ainsi à la catégorie de l’anecdote, à l’orée de laquelle on a pu constater la « mise en abyme d’un affect »¹². Dans le cas spécifique de récits introduits par le verbe *voir*, la mention de l’affect indique le plaisir sensible pris à la visualisation imaginaire, ce qui sera montré à travers l’éloge de Socrate d’une part, du bon mot d’Ésope d’autre part et enfin de la contemplation des actions de grands chefs de guerre.

L’éloge de Socrate à travers l’anaphore

Dans le R3, le détour visuel est souligné par une amplification au service de l’émotion. Ce récit, qui fait l’éloge du courage de Socrate, est rythmé par la répétition de la séquence anaphorique « Il s’est veu », présente dans ce passage à six reprises. Cette répétition du verbe *voir* au passé composé de la P3, sous la forme pronominale de sens passif (au sens de « il a été vu »¹³) crée une amplification laudative riche en effets de parallélisme. L’anonymat du témoignage – lié à l’effacement de l’agent du verbe *voir* dans ce tour – permet de centrer l’évocation sur la figure centrale de Socrate en laissant se déployer une succession d’images au service du pathos. La première vision met en scène le personnage au sein d’un dispositif visuel fortement théâtralisé, puisque l’extase a lieu sous les yeux de « toute l’armée grecque ». Les trois visions suivantes le décrivent en action dans des scènes imprégnées de mouvement, comme le montre le sémantisme des verbes (« courir » ; « couvrir » ; « descharger » ; « maintenir » ; « relever et sauver »). Sa position en « premier », dans un contexte guerrier périlleux, possède aussi une forte portée visuelle, qui fait valoir l’audace du personnage. Les deux dernières scènes inscrivent enfin ce comportement dans une plus longue durée, sous la forme de « flashes » descriptifs censés éclairer des pans entiers de l’existence du personnage. L’adverbe itératif « continuellement » ainsi que les compléments circonstanciels « en hyver et en esté » mettent en relief une vie guerrière vouée au sacrifice de soi. Enfin, l’indication temporelle « vingt et sept ans » témoigne d’une vie qu’on a pu admirer pour sa constance dans les épreuves. La vision se démultiplie ainsi en une série d’images frappantes. Du détail prosaïque à la synthèse existentielle, l’existence de Socrate est littéralement circonscrite par la vue.

¹¹ MONTAIGNE, 2007, 1159-1166.

¹² ABIVEN, 2015, 289 : « Destinée à être remise en circulation, l’anecdote contient la mise en abyme de la transaction dont elle est déjà le produit ; informée par une visée perlocutoire, elle représente aussi en abyme l’effet escompté. Son efficacité est comme testée au préalable sur un public intradiégétique, miroir du narrataire ».

¹³ Cf. LARDON et THOMINE, 2009, 329. Elles notent en effet la fréquence de l’auxiliaire *être* dans des cas où nous emploierions *avoir* chez les prosateurs des XVI^e et XVII^e siècles.

Le bon mot : Ésope spectateur et commentateur d’une scène comique

Le conteur va très loin dans l’humour en plaçant comme ultime récit des *Essais* un bon mot scatologique au sein d’un développement sur la nécessité du retour au corps. Cette fois, c’est la répartie d’Ésope qui est au centre du détour narratif. Elle permet de désactiver l’impression de surprise causée par une vision autant ridicule qu’hors du commun. Alors que l’apposition nominale « ce grand homme » définit Ésope de façon laudative, les actions ridicules de son « maître », spécifiées dans la relative, annulent sa position de supériorité. La symétrie des structures syntaxiques (« qui pissoit en se promenant » ; « chier en courant ») structurées autour des gérondifs confère du rythme à l’anecdote tandis que le spectateur devient un commentateur sardonique à travers l’interjection « quoy donq » et le choix volontairement familier du verbe « chier ». L’agressivité est cependant désactivée par le choix de la P4 (« nous faudra-il »), qui, en incluant dans la déclaration les protagonistes, et indirectement au-delà le lecteur et le conteur, montre que ce dernier ne se prend pas au sérieux¹⁴.

Montaigne spectateur de grands chefs de guerre

La contemplation visuelle devient imaginaire lorsque le conteur témoigne de son plaisir à « voir » des scènes de l’Antiquité qu’il a en réalité lues chez des auteurs comme Plutarque, Platon ou Xénophon¹⁵. L’usage du verbe *voir* permet à Montaigne de donner une force visuelle à ce qu’il lit, selon la logique de l’*energeia* théorisée par Quintilien dans *l’Institution Oratoire* qui « pose une forme d’équivalence entre le texte et l’image »¹⁶. Le détour narratif que constitue l’épisode de la lecture volée de Brutus (R1) est ainsi mis en relief par l’euphorie du narrateur au moment de raconter son récit : « Je prens plaisir de voir ». Montaigne se met ici en scène comme spectateur du récit. L’objet de la lecture est exprimé par la métonymie « Polybe » qui évoque l’auteur pour le livre et accentue l’aspect concret de la scène. De même, dans le R2, consacré à Scipion, la valeur hyperbolique de l’énoncé au comparatif régime d’un postulat d’inexistence (« il n’est rien qui luy donne plus de grace que ») en dit long sur la posture du narrateur. Dominé par l’isotopie laudative de l’admirable et de l’harmonieux (« ame forte et genereuse » ; « dance » ; « glorieuses » ; « grace »), ce tableau de Scipion nous montre Montaigne en spectateur de la grâce du récit, et invite ainsi son lecteur à la même contemplation enthousiaste.

La valeur affective de ces occurrences du verbe *voir* permet donc de mettre en relief chacun des quatre récits. Elles sont tour à tour le signe du plaisir, de l’enthousiasme ou de l’humour du conteur. D’autre part, la visualisation du détour

¹⁴ Cf. LECA-MERCIER et PAILLET, 2018, 27 : « L’humour ne prend pas tout au sérieux, mais surtout, ne se prend pas au sérieux ».

¹⁵ MONTAIGNE, 2007, 1847-1848.

¹⁶ PRIoux, 2024, 1.

apparaît à travers un jeu sur la temporalité des récits : la temporalité y est soit annulée, soit resserrée afin de faire surgir une image marquante.

II. Un jeu sur la temporalité au service de la création d’images

En effet, en invitant son lecteur à *voir*, le conteur l’introduit à la contemplation de véritables vignettes narratives¹⁷ à la temporalité resserrée. Ce détour par la visualisation sera analysé à travers le traitement parallèle des « propositions infinitives », des participes attributs et de la relative prédicative, qui relèvent tous d’une prédication seconde¹⁸ sous la commune rection du verbe *voir*.

Un arrêt sur image poétique à travers les infinitifs

Le lien entre l’absence de temporalité et l’infinitif tient à la nature même de ce mode, qui « ne situe pas le procès dans l’une des trois époques de la durée »¹⁹. Or, le primat de l’infinitif est précisément flagrant dans les trois premiers récits de cet extrait. Il y prend la forme de ce que les grammaires appelaient jadis, sous l’influence du latin, la « proposition infinitive » – une dénomination maintenant discutée pour désigner les infinitifs prédicats de l’objet de verbes de perception et (dans la langue ancienne) de déclaration, mais que nous conserverons ici eu égard aux liens bien connus qui rattachent la langue de Montaigne au latin²⁰. Ces propositions contribuent à faire du récit une image qui échappe à tout déroulement, une vignette destinée à être visualisée par le lecteur. La « proposition infinitive » du R1 (« [Je prends plaisir de voir...] Brutus [...] desrober à ses rondes quelques heures de nuit ») met en relief, pour reprendre les termes de Clément Baudesson à propos des propositions infinitives dans *l’Apologie*, « un rapport étroit entre la perception des actants et celle des procès à l’infinitif »²¹. Le lecteur semble en effet au plus près de l’image du chef de guerre lecteur, qui sait ménager une « arrière-boutique » malgré les nécessités du réel. On peut rattacher à ce mécanisme la multiplication des constructions infinitives du R3 commandées par la séquence pronominale de sens passif « Il s’est veu », par référence au tour actif correspondant « On l’a veu », à cette importante différence près, déjà commentée, que le personnage n’y est cette fois pas objet du verbe de perception, mais sujet à la fois de

¹⁷ Cf. ABIVEN, 2015, 314 : « La spécificité de l’anecdote, c’est sa scénographie, volontiers triviale, qui dessine une vignette propre à se fixer dans l’esprit du récepteur. Le pouvoir de suggestion, et par suite l’empreinte mémorielle, peuvent être attribués à cette capacité de matérialisation des scènes. Les détails concrets confèrent une qualité pittoresque à l’anecdote, comme en témoignent les métaphores qui viennent naturellement à l’esprit à son sujet, qu’on la dise croquis, esquisse ou vignette ».

¹⁸ Cf. NARJOUX, 2018, 449 : « Certaines prédications secondaires se réalisent sous la forme de constructions attributives, sans qu’un verbe copule conjugué soit exprimé ; elles se rapportent spécifiquement à un des termes de la prédication première, ou à la prédication première dans son ensemble. On leur réserve l’appellation de prédications secondes ». La prédication est « la relation qui unit un prédicat (et, notamment, un verbe ou un groupe verbal) à son sujet » (448).

¹⁹ LARDON et THOMINE, 2009, 269.

²⁰ Cf. LARDON et THOMINE, 2009, 285.

²¹ BAUDESSON, 2023, 21.

celui-ci et de son régime verbal à l’infinitif : à partir de la deuxième occurrence de cette séquence, celle-ci régit systématiquement des verbes, nombreux, à l’infinitif, ce qui instaure en outre un effet d’accumulation des images, toutes placées sur le même plan. En niant leur nécessaire déroulement et en les détachant ainsi de toute temporalité, cet usage des infinitifs donne ainsi l’illusion de l’instantanéité propre à la vision.

Ce mécanisme s’étend aussi à des compléments prépositionnels de but (« pour lire et breveter Polybe en toute sécurité ») et à des participes attribués de l’objet du verbe *voir* – dont la construction est très similaire à celle des infinitifs prédicatifs à l’œuvre dans la « proposition infinitive », comme nous allons le voir plus loin – et qui régissent eux-mêmes des infinitifs compléments (« baguenaudent à amasser et choisir des coquilles, et jouer à cornichon va devant le long de la marine avec Laelius » ; « se chatouillant à représenter par escript... »). Dans le premier cas (R1), l’infinitif constitue un élément supplémentaire de figement de la scène en une image dans laquelle la temporalité est abolie. L’ultime visée de la veille du chef de guerre est atteinte, alors qu’elle a été mise en suspension par le groupe participial qui la précédait. De même, Scipion (R2) trouve son aura héroïque dans l’accession de ses actions au statut de vignettes légendaires : l’image idéale de son amitié avec Laelius, relayée par l’énumération d’actions très prosaïques à l’infinitif, est alors fixée dans une éternité poétique, que contribue à esquisser l’évocation du paysage maritime et des jeux enfantins.

Une mise en évidence du détour visuel à travers participes passés et présents

Avec l’infinitif, les participes – présent et passé – représentent selon Gustave Guillaume un mode quasi nominal qui pose le temps *in posse*²². Ces formes sont importantes pour leur complémentarité avec les infinitifs prédicatifs dans des structures attributives. Grammaticalement, elles relèvent comme eux de la « prédication seconde » et sont parfois régies, en parallèle avec eux, par le verbe *voir*. Précédant et introduisant les « propositions infinitives », elles participent d’un ralentissement du récit au service de la construction d’une image. Tandis que l’action indiquée par la « proposition infinitive » procède d’une temporalité abolie, les participes introduisent une autre action volontairement ralentie afin d’être soulignée. La succession de ces deux temps *in posse* dans le récit crée alors un effet de pause qui ne se confond pas avec une description. Le référent est mis en évidence, tandis qu’une telle suspension insiste aussi sur l’activité de perception. Dans le cas du participe passé, l’usage du verbe *voir* + *participe passé* attribut du sujet, construction héritée du latin²³, participe de l’hypotypose à l’œuvre et est un instrument de passivation du sujet perceptif²⁴, auquel on impose la vision : « Il s’est veu recherché [...] maintenir au besoin une severe abstinence ». La vision se déploie de façon plus picturale que temporelle, dans une succession d’actions qui fait office de pause, appuyée en outre

²² GUILLAUME, 1987, 13.

²³ LARDON et THOMINE, 2009, 331.

²⁴ Cf. NARJOUX, 2022, 7.

par de multiples participes passés apposés (« Alcibiades, accablé des ennemis » ; « le peuple d'Athènes, outré comme luy d'un si indigne spectacle, » ; « recherché par une beauté de laquelle il estoit esprins »). La présence de formes en *-ant* attribués de l'objet dans le R1 fige en outre les actions évoquées qui contaminent tout l'espace de la vision (« Et Brutus, ayant le ciel et la terre conspirez [...] desrober » ; « se prestant tout entier ») et le R2 (« le voir [...] baguenaudant [...] s'amusant et se chatouillant à représenter [...] visitant [...], et se trouvant... »). La concentration de ces structures dans le même passage, du R2 au R3, souligne le rapprochement entre les images perçues et les sujets qui perçoivent, c'est-à-dire les témoins anonymes des actions de Socrate, le conteur Montaigne et son lecteur.

Une image rendue comique par sa rapidité

Enfin, le primat de la vue dans le R4 s'accorde avec la réussite d'un effet, caractéristique de l'anecdote²⁵. Le détour visuel permet de marquer les esprits au sein d'un espace narratif resserré. L'emploi de la relative prédicative dans le R4 (« Esope, ce grand homme, vid son maistre *qui pissoit en se promenant* »), en relation attributive avec le nom « maître », est en continuité avec les structures observées précédemment tout en ajoutant la concision à la mise en évidence de l'objet regardé. Le lecteur voit alors simultanément le maître d'Ésope et son action. En outre, malgré le respect des règles du récit – l'aspect sécant de l'imparfait s'oppose à l'aspect non sécant du passé simple – on observe aussi un resserrement de la temporalité caractéristique de l'anecdote montaignienne. Le discours intervient en effet immédiatement après l'exposition des faits tandis que le verbe introducteur du discours direct est placé en incise (« Quoy donq, fit-il, nous faudra-il chier en courant »). Cet enchaînement mime la rapidité propre à une bonne répartie, qui conditionne le rire.

Ainsi, « propositions infinitives », participes attribués et relative prédicative sont des constructions semblables qui jouent un rôle complémentaire dans le dévoilement de l'objet évoqué : elles permettent tour à tour de fixer poétiquement une action dans l'esprit du lecteur, de la mettre en évidence en suspendant son déroulement et enfin de la visualiser avec rapidité. Ce sont ces constructions qui font du détour narratif une image qui échappe à toute temporalité.

Conclusion

Ainsi, les derniers détours narratifs des *Essais* offrent à lire un art de l'anecdote qui repose sur la visualisation. Le plaisir pris à *voir* appartient à la fois au conteur et à ses personnages, mais aussi à ses lecteurs, comme l'a montrée la première partie de cette étude. La digression visuelle aboutit à la création d'une image qui relève alors d'une prédication seconde. Elle permet une annulation de la temporalité, comme le montre l'analyse des infinitifs et des participes ou un resserrement de celle-ci à travers la relative prédicative.

²⁵ ABIVEN, 2010, 71.

Bibliographie

- ABIVEN K. (2010), « Marqueurs de l’emphase dans la séquence anecdotique, ou comment mettre en relief l’insignifiant », in *L’emphase : copia ou brevitās ? XVI^e-XVII^e siècle*, éd. M. Levesque et O. Pédeflous (dir.), Paris, PUPS, « Bibliothèque des styles », p. 71-83.
- (2015), *L’anecdote ou la fabrique du petit fait vrai*, Paris, Classiques Garnier.
- ADAM J.-M. (2015), *Le récit*, Paris, PUF.
- BAUDESSON C. (2023), « Approche stylistique de la figure animale dans *L’Apologie de Raymond Sebond* : remarques syntaxiques », in *L’information grammaticale*, p. 21-26.
- DEMONET M.-L. (2002), « Chapitre IX : Le genre historique dans les *Essais* » in *À plaisir. Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, p. 171-180.
- DENIS, D. et SANCIER-CHATEAU A., (1994), *Grammaire du français*, Paris, Livre de Poche.
- LARDON S. et THOMINE M.-C., (2009), *Grammaire du français de la Renaissance – Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier.
- LECA-MERCIER F. et PAILLET A.-M. (dir.), (2018), *Le Sens de l’humour. Style, genres, contextes*, Louvain-La-Neuve/Paris, Academia-L’Harmattan.
- LEEMAN D. et SAKHOKIA-GIRAUD M., (2007), *Point de vue culiolien sur le verbe « voir » dans les « Verbes français »*, in *Langue française*, 153, p. 58-73. (halshs-00147547).
- MILHE-POUTINGON G., (2012), *Poétique du digressif : la digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier.
- MONTAIGNE (1978), *Essais*, édit. P. Villey-V.-L. Saunier, Paris, PUF.
- MONTAIGNE (2007), *Essais*, édition établie et annotée par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- NARJOUX C., (2022), « “Oubliées, nos sages années”, le participe passé prédicatif dans l’hypotypose contemporaine », in *L’information grammaticale*, hal-03958012, p. 1-15.
- (2018), *Grammaire Graduelle du Français*, Paris, De Boeck Supérieur.
- PRIoux E., (2024), « Enargeia (ἐνάργεια) : l’évidence descriptive » in Anne-Hélène Klinger-Dollé, *Le livre, le texte et l’image. Dossier collectif du groupe « Questions d’images » sur la plateforme Utpictura 18*, URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/images-antiques/enargeia-enargeia-levidence-descriptive> .
- TOURNON A., (2006), *Montaigne. La Glose et l’Essai*, édition revue, augmentée et remaniée de l’édition de 1983, Paris, Classiques Garnier.