

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)



*Jean Renart*

*Ronsard*

*Pascal*

*Beaumarchais*

*Zola*

*Bonnefoy*

PDF complet : 979-10-231-1561-1

*Jean Renart, Ronsard, Pascal,  
Beaumarchais, Zola, Bonnefoy*

**Olivier Soutet**

Avant-propos

**JEAN RENART, LE ROMAN DE LA  
ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE**

**Maria Colombo Timelli**

Couples coordonnés et adaptation en français moderne : entre traduction, pirouettes et escamotages dans *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*

**RONSARD, LES AMOURS**

**Anne-Pascale Pouey-Mounou**

Les épithètes « si proprement accommodées » des *Amours*

**Mathilde Thorel**

« Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise. » Les figures de correction dans *Les Amours*

**PASCAL, PENSÉES**

**Mathieu Bermann**

Concession et polyphonie dans les *Pensées*

**BEAUMARCHAIS, LE MARIAGE  
DE FIGARO**

**Philippe Jousset**

Sur le « style spermatique ». De l'économie érotique du *Mariage de Figaro*

**Virginie Yvernault**

Beaumarchais et son double : la voix du « diable » dans *Le Mariage de Figaro*

**Violaine Géraud**

Ellipses, brachylogies et *archiethos spirituel* dans *Le Mariage de Figaro*

**ZOLA, LA FORTUNE DES ROUGON**

**Anastasia Scepi**

La caricature dans *La Fortune des Rougon* : une « langue épaisse »

**Lola Kheyar Stibler**

Naïveté et ironie dans *La Fortune des Rougon*

**Florence Pellegrini**

Dispositif énonciatif et argumentation dans *La Fortune des Rougon*

**BONNEFOY, DU MOUVEMENT  
ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE**

**Sandrine Bédouret-Larraburu**

Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*

**Laurence Bougault**

Divergences et convergences du temps grammatical et du temps poétique dans quelques poèmes de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 15

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES  
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)

Jean Renart, Ronsard,  
Pascal, Beaumarchais,  
Zola, Bonnefoy



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)  
de l'université Paris-Sorbonne

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015  
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 978-2-84050-0513-1

**PDF complet : 979-10-231-1561-1**

TIRÉS À PART EN PDF :

I Colombo – 979-10-231-1549-9

II Pouey – 979-10-231-1550-5

II Thorel – 979-10-231-1551-2

III Bermann – 979-10-231-1552-9

IV Jousset – 979-10-231-1553-6

IV Yvernault – 979-10-231-1554-3

IV Geraud – 979-10-231-1555-0

V Scepti – 979-10-231-1556-7

V Kheyar Stibler – 979-10-231-1557-4

V Pellegrini – 979-10-231-1558-1

VI Bédouret-Larraburu – 979-10-231-1559-8

VI Bougault – 979-10-231-1560-4

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

## AVANT-PROPOS

Voilà maintenant 15 ans que l'UFR de Langue française, alors dirigée par le professeur Mireille Huchon, appuyée par l'Équipe de recherche « Sens et texte » (aujourd'hui « Sens, texte, informatique, histoire ») dirigée par moi-même et la direction des PUPS, a décidé d'organiser une première journée d'agrégation directement consacrée à l'épreuve de grammaire et stylistique françaises des agrégations de grammaire et de lettres modernes. Dans notre esprit, il s'agissait d'un coup essai et nous étions bien incapables de prévoir le succès de ce qui devait se révéler le premier numéro d'une série (« Styles, genres, auteurs ») appelée à durer.

L'intérêt que les agrégatifs ont bien voulu manifester pour cette entreprise, la fidélité à cette publication dont témoignent les collègues qui assurent la préparation aux concours et la disponibilité que renouvellent d'année en année les contributeurs successifs, qui acceptent de consacrer une part de leurs vacances à préparer un article dans les délais très courts qu'impose, à bon droit, l'éditeur pour que l'ouvrage sorte assez tôt dans l'année universitaire, voilà autant de marques de succès qui incitent le signataire à se féliciter de l'initiative prise en 2000 et à espérer qu'elle pourra se poursuivre dans les années à venir, grâce, faut-il l'ajouter, pour chaque numéro au travail de prospective (qui solliciter ?) et de rigoureuse organisation (quant à la taille des articles et au respect des délais) effectué par les coordinateurs ou coordinatrices. Ma gratitude va cette année à Karine Germoni et à Christine Silvi, qui ont mené à bien cette tâche avec une souriante et ferme autorité.

Comme j'ai eu déjà l'occasion de le souligner en préfaçant des numéros antérieurs de « Styles, genres, auteurs », ces contributions tout en étant très naturellement destinées à la préparation des épreuves de langue (écrit et oral) des trois agrégations littéraires sont du plus haut intérêt pour nourrir tel paragraphe d'une dissertation littéraire ou contribuer aux soubassements techniques, stylistiques, d'une leçon d'oral.

Tout orientées qu'elles sont, par ailleurs, vers l'éclairage d'un texte spécifique et l'idiosyncrasie d'écriture d'un auteur ou d'une œuvre (« style

spermatique », atticisme stylistico-dramaturgique de Beaumarchais), ce qui explique de manière très légitime le nombre élevé des contributions à entrée rhétorico-stylistique ou rhétorico-argumentative et l'attention à l'étude des figures (épanorthose, figures d'analogie, ironie...), un certain nombre affiche un « angle d'attaque » plus explicitement linguistique, abordant des questions notamment grammaticales de portée très large et constituant de la sorte des mises au point problématisées sur tel fait de langue souvent délicat. L'orientation peut être sémasiologique (les épithètes, les temps verbaux) ou onomasiologique (la concession), souvent guidée par une approche morphosyntaxique, mais sans que soit négligée l'étude du lexique (doublets, étude d'un lexème emblématique).

8 Une fois encore, le lecteur pourra mesurer combien ces études de langue et de style, pour reprendre une étiquette élégamment désuète, sont en phase avec les préoccupations contemporaines en matière de linguistique ou de grammaire de texte, démontrant la capacité d'adaptation d'un concours d'esprit généraliste qui sait parfaitement articuler le respect de la tradition culturelle et des exercices canoniques à l'actualité de la recherche.

Olivier Soutet



Jean Renart  
*Le Roman de la Rose*  
*ou de Guillaume de Dole*



COUPLES COORDONNÉS ET ADAPTATION EN  
FRANÇAIS MODERNE : ENTRE TRADUCTION,  
PIROUETTES ET ESCAMOTAGES DANS  
*LE ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE*

*Maria Colombo Timelli*

Dans la riche bibliographie critique dont *Guillaume de Dole* a fait l'objet jusqu'ici<sup>1</sup>, la seule étude linguistique et stylistique d'ensemble demeure celle fournie par Rita Lejeune en 1935, redevable en partie à celle qu'Ernst Färber avait publiée dans les *Romanische Forschungen* vingt ans plus tôt<sup>2</sup>. Les contributions parues dans des années plus récentes,

- 1 Voir les p. 61-68 de l'édition-traduction de Jean Dufournet : Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, coll. « CCMA », 2008 ; pour les années plus récentes : [http://www.arlima.net/il/jean\\_renart.html](http://www.arlima.net/il/jean_renart.html) (consulté le 2 septembre 2015). Rappelons une fois pour toutes que le livre de Jean Dufournet est le résultat d'un habile montage : le texte est celui établi par Félix Lecoy (Jean Renart, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1962), dont sont reproduits aussi les notes critiques, le glossaire et l'inventaire des pièces lyriques, alors que la traduction est celle de Jean Dufournet et d'autres, parue en 1988 (Jean Renart, *Guillaume de Dole ou le Roman de la rose*, traduit en français moderne par Jean Dufournet, Jacques Kooijman, René Ménage, Christine Tronc, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1979 ; à noter que la 2<sup>e</sup> édition, révisée, date de 1988) ; l'apparat complémentaire – notes en bas de page, index des noms propres, tables – doit beaucoup à l'étude de Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanescque au Moyen Âge*, Liège/Paris, Faculté de Philosophie et Lettres/Droz, 1935 [Genève, Slatkine Reprints, 1968] ; la table sur la « Structure temporelle du *Roman de la Rose* » vient de l'ouvrage de Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart*, Paris, Champion, 2004, p. 911.
- 2 Ernst Färber, « Die Sprache der dem Jean Renart gugeschriebenen Werke, *Lai de l'Ombre, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole und Escoufle* », *Romanische Forschungen*, 33, 1915, p. 683-793 ; Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart, op. cit.*, p. 265-284 (« La langue et la versification ») et 285-321 (« Le style ») ; ces remarques sont présentées sous une forme plus synthétique dans l'édition que Rita Lejeune a publiée l'année suivante (Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Droz, 1936, p. XIX-XXV). L'étude de Ernst Färber avait été précédée de la thèse allemande de Friedrich Löwe, *Die Sprache des Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Inaugural-Dissertation, Göttingen, L. Hofer, 1903.

relancées par la nouvelle édition fournie par Félix Lecoy en 1962, portent sur des aspects ponctuels, surtout lexicaux :

- Félix Lecoy, « Sur quelques passages difficiles du *Guillaume de Dole* », *Romania*, 82, 1961, p. 244-260 (expressions et vers commentés : *sanz moi*, v. 648 ; *tries un tries autre*, v. 1066, 1592, 2560, 5020 ; *ja ne voudrez que je n'en face*, v. 1198 ; *pesnes*, v. 2202 ; v. 2787-2796 ; v. 3300-3309 ; *geter dou mains*, v. 3836 ; *mal de la cort ou l'en ne let*, v. 4906 sq.).
- Michel Dubois, « Ancien français *taleboté* », *Romania*, 85, 1964, p. 112-116 (le mot *taleboté* se lit tant dans l'*Escoufle* v. 5595 que dans *Guillaume de Dole* v. 2619 ; on pourrait le rattacher à *talbot*, « noir de la marmite » : le sens convient parfaitement, mais le mot est moderne [patois normand, 1<sup>re</sup> attestation 1849]).
- André Brault, « Ancien français *De l'un en l'autre* », *Romania*, 88, 1967, p. 84-90 (l'expression *de l'un en l'autre* se lit et dans l'*Escoufle* v. 1137 et dans *Guillaume de Dole* v. 244 et 5355 : elle indique l'alternance de deux couleurs différentes. Locution du vocabulaire vestimentaire, elle est entrée dans le langage de l'héraldique, où elle désigne l'interversion des émaux entre les meubles et les parties du champ où ils figurent).
- René Lepelley, « Déterminants et détermination des substantifs en ancien français : étude portant sur les vers 3632 à 3736 du *Guillaume de Dole* », *L'Information grammaticale*, 4, 1980, p. 27-31 (analyse qui pourrait porter sur n'importe quel autre texte en ancien français ; elle se propose de vérifier la fonction des déterminants accompagnant des substantifs concrets).

Se détachent de cet ensemble deux études :

- l'une, d'André Eskénazi (« Variantes graphiques dans *Guillaume de Dole* », *Revue de linguistique romane*, 60, 1996, p. 147-183), qui analyse, sur la base du concordancier CUERMA, la distribution de quelques variantes graphiques dans le manuscrit<sup>3</sup> (*quel qui* réalisations pleines et abrégées ; opposition *côl/com* ; répartition

3 Manuscrit unique, comme l'on sait : Bibliothèque apostolique vaticane, Reg. lat. 1725.

des formes pronominales *ellele, jelge*) : il ne s'agit pas de variantes graphiques sans pertinence, mais bien de réalisations signifiantes que l'on parvient le plus souvent à distribuer.

- l'autre, de Nathan Leroy Love (« The Polite Speech of Direct Discourse in Jean Renart's *Guillaume de Dole* », *Studi francesi*, 97, 1989, p. 71-77), qui examine trois éléments du discours direct – vocatifs, *tul/vous* pronoms d'adresse, formules de politesse – dans les dialogues : on constate que les échanges s'avèrent plutôt informels à la cour de Conrad, plus formalisés à Dole ; dans un cadre si homogène, le sénéchal de l'empereur représente une exception : s'il adopte les codes de la politesse la plus raffinée, ce n'est qu'afin de manipuler ses interlocuteurs.

De fait, la langue de *Guillaume de Dole* n'est pas facile, tant s'en faut, mais ses difficultés tiennent moins à des aspects ponctuels de la morphosyntaxe ou du lexique qu'à l'usage que Jean Renart en a fait globalement ; ainsi, Rita Lejeune a pu souligner que « la syntaxe de [ses] œuvres [...] est extrêmement curieuse<sup>4</sup> », à tel point qu'elle « a dû paraître à la fois négligée et embrouillée à beaucoup de contemporains » et peut sans doute en venir à expliquer « l'insuccès relatif de Jean Renart à son époque<sup>5</sup> ». Et Félix Lecoy de renchérir : « notre auteur n'est pas un auteur facile, [il] change de sujet (même grammatical) sans prévenir, bouleverse sans scrupule l'ordre normal des termes dans la phrase [...]. Et l'on retrouve à l'occasion dans le détail de l'expression, dans le choix des mots ou des images, [un] caractère étrange, inattendu<sup>6</sup> ».

4 Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart*, op. cit., p. 270.

5 *Ibid.*, p. 284.

6 Jean Renart, *Le Roman de la rose*, éd. cit., p. xix. Les critiques concordent pour reconnaître que Jean Renart possède des traits d'écriture très particuliers : « Il est personnel, et voilà pourquoi, très vite et somme toute facilement, la critique moderne a été en mesure d'attribuer à un même auteur les trois poèmes qui forment aujourd'hui le bagage de notre romancier, avant même d'avoir reconnu – ou cru reconnaître – les signatures qu'il avait dissimulées à la fin de deux d'entre eux » (*ibid.*, p. xx). Rappelons au moins la contribution de Gustave Charlier (« L'Escoufle et *Guillaume de Dole* », dans *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. I, p. 81-98), qui fait état des études précédentes sur l'attribution des deux romans à Jean Renart et présente un inventaire de leurs particularités communes, parmi lesquelles le retour de formules

Dans une telle situation, on s'attendrait à ce que Jean Dufournet s'exprime sur les difficultés rencontrées au cours de son adaptation et sur les solutions adoptées : or, il n'en est rien ; trop bon connaisseur de l'ancien français, le grand médiéviste qu'il était s'en est tenu à une solution empirique, en signalant les vers ou les passages douteux dans les notes, accompagnés de commentaires et éventuellement des renvois bibliographiques nécessaires<sup>7</sup>.

Je me propose ici de rouvrir le dossier *Guillaume de Dole* pour proposer une réflexion située au croisement de deux perspectives : l'une, lexicologique, sur l'emploi des couples (pseudo-)synonymiques par Jean Renart, aspect qui n'a pas été étudié jusqu'ici, si ce n'est que très rapidement par Rita Lejeune<sup>8</sup> ; l'autre, traductologique, sur le traitement de ces couples dans la traduction de Jean Dufournet.

14

Pour la première, mon point de départ a été l'article célèbre de Claude Buridant, qui fournit une définition (« nous rangeons sous la dénomination *couple de synonymes* la séquence de deux synonymes appartenant en principe à la même catégorie grammaticale et placés sur le même plan de hiérarchie syntaxique<sup>9</sup> ») et propose un classement/nomenclature quant aux deux fonctions principales remplies par ces

---

narratives, d'expressions et de locutions employées dans des circonstances similaires (p. 87-89 ; retenons une citation : « Lors veïssiez geter *tapiz / sor cez liz*, et granz *coutes pointes / a escuciax, beles et cointes* » (*Le Roman de la rose*, éd. cit., v. 3276-3278) ; « Sor couches et sor dras de *lis / Ont mis tapis et kieutes pointes / Qui ml'terent beles et cointes* » (*Escoufle*, éd. Franklin Sweetser, Genève, Droz, 1974, v. 654-656).

7 Précisons que dans la première traduction en français moderne, celle de Jean Dufournet, Jacques Kooijman, René Ménage, Christine Tronc, 1979, éd. cit., les notes sont en bas de page ; dans la deuxième édition, révisée, 1988, éd. cit., les notes sont aux p. 159-169 ; elles sont encore reprises en bas de page dans l'édition-traduction de 2008.

8 Après avoir rappelé que ces « expressions doubles » constituent « une manifestation des natures nerveuses et vives », elle cite, « un peu au hasard » (je modifie la numérotation des vers sur la base de l'édition Lecoy) : *ne savoir ne vent ne voie* (v. 2043, 3597), *sire et mestre* (v. 3322), *mestier et oes* (v. 2014), *de fi et de voir* (v. 16, 673, 1118, 1470) ; de fait, il s'agit souvent, plutôt que de couples de synonymes, de locutions figées. Mon dépouillement est systématique pour les 2 000 premiers vers du roman ; des sondages ont été menés dans les deux autres tiers du texte.

9 « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des synonymes du Moyen Âge au xviii<sup>e</sup> siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79, ici p. 5. Pour le classement, p. 6-7.

couples : un rôle *esthétique* ou *ornementaire* et un rôle *explicatif* ou *documentaire* ; au cours de l'exposé, Claude Buridant ajoute d'autres notions précieuses : la *réversibilité* (ou non) des couples, leur *figement* éventuel, le rôle de *vecteur sémantique* assumé par l'un ou l'autre élément du doublet. Cet article fondamental – dont le but, il faut bien le rappeler, était de dresser un panoramique du phénomène sur la longue diachronie – présente néanmoins une limite majeure pour notre propos, dans la mesure où son corpus (qui n'est malheureusement pas spécifié) ne comprend pas de textes en vers ; et même lorsque les deux notions de *rythme* et de *remplissage*, toutes les deux pertinentes dans notre perspective, sont évoquées comme des facteurs intervenant dans la formation et la fonction de certains binômes, les exemples fournis sont tous tirés d'œuvres médiévales, originales ou traductions, en prose<sup>10</sup>. C'est sur ce versant de la question que l'on peut tirer profit de l'étude d'Anders Melkersson, entièrement fondée sur des romans en vers<sup>11</sup>.

Pour la seconde, on tiendra compte, d'une part, des réflexions sur les « intraduisibles » de l'ancien français au français moderne, selon la typologie dressée par Stéphane Marcotte ; d'autre part, des réflexions proposées par les traducteurs eux-mêmes, tout spécialement dans la collection des « Champion Classiques – Moyen Âge ».

Dans l'article de Stéphane Marcotte, aussi dense que stimulant, les couples de synonymes ne figurent certes pas au premier plan parmi les difficultés majeures que doivent surmonter les traducteurs d'aujourd'hui : au contraire, ils ne sont évoqués que très rapidement sous la rubrique « intraduisible et jugé-intraduisible<sup>12</sup> ». Évidemment,

10 Le rôle « purement ornementaire » joué par les binômes dans certains genres littéraires est à peine mentionné par Claude Buridant (*ibid.*, p. 18), avec quelques renvois bibliographiques pour ce qui concerne l'épopée (note 44), les chroniques (note 45), le « style curial » (note 46).

11 Corpus de l'étude d'Anders Melkersson, *L'Itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1992 : Chrétien de Troyes : *Erec, Cligés, Yvain, Lancelot, Conte du Graal* ; Guillaume d'Angleterre ; *Deuxième Continuation de Perceval* ; Gerbert de Montreuil : *Continuation de Perceval* et *Roman de la Violette* ; Raoul de Houdenc : *Meraugis de Portlesgues* et *Vengeance Raguidel*.

12 « Le traducteur peut juger intraduisible telle image, telle figure, tel proverbe, estimant qu'ils ne sont pas intelligibles pour le lecteur du FM, qu'ils n'y rempliraient pas la même fonction. [Il] s'évertue à fournir une équivalence plus ou moins approximative,

Stéphane Marcotte a bien raison, l'ancienne langue opposant des obstacles bien plus ardues aux traducteurs en français moderne : loin de vouloir contester sa vision des choses, mon but sera plutôt de vérifier sur pièces le sort de ces binômes dans la traduction Dufournet de *Guillaume de Dole*.

En ne se prononçant pas sur les critères de traduction qu'il a suivis ni sur les problèmes rencontrés, Jean Dufournet est en bonne compagnie ; rares sont en effet, dans la collection « Champion Classiques – Moyen Âge », les traducteurs qui se sont exprimés à ce sujet<sup>13</sup> : sans entrer dans les détails, les « notes », « présentations », « principes », « techniques » de traduction n'abondent pas, et, lorsque ces paragraphes existent, les sujets abordés se répètent, qu'ils tiennent à des questions lexicales (traduction de certains archaïsmes et mots de civilisation), morphologiques (alternance des temps verbaux), ou stylistiques (invocations à Dieu ou aux saints, *verba dicendi*, alternance de *tul/vous* pronoms d'adresse, répétitions, redondances, chevilles). La question de la traduction en français moderne des doublets synonymiques n'est prise en compte, sauf erreur de ma part, que par

- Jean Dufournet lui-même dans *La Conquête de Constantinople* de Robert de Clari (Paris, Champion, coll. « CCMA », 2004, p. 37) ; voici comment il s'exprime alors au sein d'un paragraphe consacré à « une difficulté particulière, à savoir le grand nombre de répétitions dont [Robert de Clari] use et abuse » : « tantôt il recourt à des redoublements synonymiques, souvent réversibles, d'adjectifs (*haut et rike, molt corchié et molt dolent*), d'adverbes (*cointement et noblement*), de noms (*grant peur et grant doute*) et, moins souvent, de verbes (*descrire ne aconter*) », répétitions qu'il attribue à « l'inexpérience

---

par adaptation sémantique ou reconstruction syntaxique. [Je parle] des images, forcément marquées par le type de société où elles naissent, et des figures, dont l'histoire de la rhétorique constate la prédilection à tel moment, l'abandon à tel autre (*duplication synonymique [...]*) » (Stéphane Marcotte, « Typologie des intraduisibles de l'ancien français », dans Corinne Füg-Pierreville [dir.], *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, CEDIC, 2009, p. 61-196, ici p. 170-171). Mais le seul parmi les exemples cités à l'appui qui contient un couple (*en viaire et el nés*) est traduit « au visage et au nez », sans que le doublet soit commenté.

13 J'ai dépouillé les introductions des 39 premiers volumes de cette collection.



d'un écrivain novice » (p. 36) ; et, en conclusion d'une longue liste de répétitions de tout genre repérées dans *La Conquête* : « En bref, le texte de Clari charrie tant de répétitions qu'il peut devenir fastidieux. Aussi avons-nous essayé à la fois d'introduire un peu de variété pour en faciliter la lecture et d'être fidèlement exact pour ne pas fausser le témoignage du chroniqueur » (p. 37), ce qui ne nous informe guère en réalité sur les procédés adoptés dans les cas individuels.

- Catherine Croizy-Naquet dans *Le Chevalier de la Charrette* : « Nous avons conservé, dans la mesure du possible, [...] l'itération synonymique et les faits de "répétition" » (Paris, Champion, coll. « CCMA », 18, 2006, p. 64).

Figure stylistique ou rhétorique de l'*amplificatio*, on serait ainsi tenté de penser que l'itération synonymique ne pose aucun problème aux traducteurs en français moderne<sup>14</sup> ; toujours est-il qu'il s'agit – comme nous le verrons sous peu – d'un écueil face auquel des solutions très diverses peuvent être adoptées sans doute empiriquement, sur la base de critères qui ne sont pas explicités et qui ne résultent pas toujours cohérents.

Le nombre des signes qui nous est imparti impose un tri draconien à l'intérieur d'un matériau très abondant<sup>15</sup>. J'ai donc procédé à une sélection fondée d'abord sur une répartition par classes grammaticales, pour ne retenir enfin que les couples de substantifs – les plus nombreux –, et parmi ceux-ci quelques cas qui me paraissent dignes de commentaire : soit des couples comprenant des éléments récurrents, ou des mots polysémiques en ancien français, soit des cas où la traduction comporte une réduction ou un changement de classe grammaticale<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Si ce n'est celui de la recherche de correspondances qui, sans trop alourdir la phrase, permettent de maintenir le rythme binaire des originaux.

<sup>15</sup> Anders Melkersson donne une fréquence d'un couple tous les 10 vers au sein de son corpus (*L'itération lexicale, op. cit.*, p. 10) : sans avoir effectué un relevé exhaustif, j'en compte 24 au moins dans les 120 premiers vers de *Guillaume de Dole*, ce qui donnerait une proportion double.

<sup>16</sup> J'exclus d'emblée les doublets qui ont pu être repris dans la traduction sans aucun changement : *as jaloux et as envieus* (v. 174) / « aux jaloux et aux envieus » ; *qui les braz et les mains lor tendent* (v. 212) / « qui leur tendent les bras et les mains » ; *d'ermine et de gris* (v. 238) / « hermine et petit-gris » ; *les pierres, les esmeraudes* (v. 255-256) / « les pierres, les émeraudes »...

Une dernière remarque sera consacrée à une locution figée comprenant un doublet synonymique et à ses diverses traductions.

## ÉLÉMENTS RÉCURRENTS

### pris, de pris

4	« ses pris et ses renons »	sa réputation et sa gloire
671	« la biauté, le pris del Barrois »	la beauté et la valeur du chevalier de Barrois
769	« ses granz pris et ses renons »	son extraordinaire valeur, son renom
640	« Il ert sages et de grant pris »	savant et réputé
1371	« au gentil chevalier de pris »	pour le noble et valeureux chevalier
1550	« granz destriers de pris, bons et biax »	de grands destriers de valeur, bons et beaux

18

Sauf au vers 4 (où c'est la notion de gloire et de célébrité qui prévaut : « réputation »)<sup>17</sup>, c'est le sème du courage, de la hardiesse, qui est retenu ailleurs (« valeur », « valeureux » aux vers 671, 769, 1371 et 1550) ; c'est naturellement le référent qui justifie la variation, dans le premier cas s'agissant du poète, dans les autres de chevaliers ou de chevaux (v. 1550). La locution *de (grant) pris* peut, quant à elle, être l'objet d'un calque (« de valeur », vers 1550), mais elle subit plus fréquemment des modifications morphologiques vers la classe des adjectifs : « réputé » au vers 640, « valeureux » au vers 1371, où le traducteur crée ainsi un doublet absent dans la source.

### sens

350-351	« ses granz senz et sa proece, sa bonté et sa grant largece »	sa profonde sagesse, sa valeur, sa bonté et sa générosité
719-720	« tant ert plaine de cortoisie et de sens o la grant beauté »	tant elle était pleine de délicatesse <sup>18</sup> et de sagesse, sans parler de son exceptionnelle beauté

17 On peut d'ailleurs hésiter sur les correspondances : est-ce que *pris* est traduit par « réputation » et *renons* par « gloire », ou l'inverse ? La traduction du vers 640 (*de grant pris* / « réputé ») semble confirmer la première hypothèse.

18 Dans ce vers, c'est plutôt la traduction de *cortoisie* par « délicatesse » qui implique un infléchissement du mot vers une des qualités rattachées à l'idéal courtois.

Rapporté à un homme, Conrad dans le premier exemple, ou à une femme, la jeune fille célébrée par Jouglet dans le second, et quelles que soient les autres qualités évoquées, il est toujours traduit par « sagesse »<sup>19</sup>.

#### gent / genz

468	« assez i ot varlez et genz »	il y avait beaucoup de jeunes gens et de valets
964	« s'avoit chevaliers et mout gent »	des chevaliers et beaucoup d'autres personnes
989	« et li chevalier et les genz »	les chevaliers et l'assistance
1437	« tant i a chevaliers et gent »	les chevaliers et les gens y sont si nombreux

Opposé à *chevaliers* dans des doublets d'antonymes totalisants, le substantif est diversement traduit : il peut ainsi être rendu par une catégorie résiduelle au vers 964, par « assistance » au vers 989 (ce que justifie le contexte, les gens de la cour de Guillaume étant réunis pour admirer le sceau impérial : « Mout resgarderent le seël » [v. 988]), sinon par le même mot au pluriel au vers 1437 (dans ce cas, « d'autres personnes » serait tout aussi adéquat) ; la traduction par « jeunes gens » au vers 468 doit aussi être contextualisée : il est question en effet du service de table à la cour de l'empereur, pour lequel la présence de l'ensemble des *serjans* a été déjà rappelée quelques vers plus haut (v. 462, mot traduit par « serviteurs »).

#### cheval / destrier / somier<sup>20</sup>

1276-1277	« .iii. somiers a robes et armes orent, et granz chevax de pris »	avec trois chevaux chargés de vêtements et d'armes, et de beaux destriers de grande valeur
1549-1550	« on lor amaine lor chevax, granz destriers de pris, bons et biax »	on leur amena leurs chevaux, de grands destriers de valeur, bons et beaux

Le dernier des trois substantifs (v. 1276) n'ayant pas dépassé le seuil du xvi<sup>e</sup> siècle, il a dû être remplacé en français moderne par son hyperonyme, le sème « somme, charge » étant alors rendu par le syntagme « chargés de » ; c'est alors pour éviter la répétition de « chevaux » que Jean Dufournet a dû opter au vers 1277 pour le terme pourtant plus spécifique « destrier » (lexème signifiant « cheval de bataille, de combat »), ce que le

19 Les associations *biauté* : *sen*, *cortoisie* : *sen*, *pröece* : *sen*, sont fréquentes selon Anders Melkersson (*L'itération lexicale*, op. cit., p. 209).

20 Pour la distribution des termes *cheval/destrier/roncin*, voir André Eskénazi, « *Cheval et destrier* dans les romans de Chrétien de Troyes (BN 794) », *Revue de linguistique romane*, 53, 1989, p. 397-433.

contexte n'autorise sans doute pas (il s'agit du départ de Guillaume de son *plessiê*). Dans le deuxième exemple ci-dessus, en revanche, les deux substantifs ont pu être conservés, le second spécifiant le type de cheval qui sera en effet utilisé au tournoi de Saint-Trond.

## UN MOT POLYSÉMIQUE

### avoir

91	« et donoit robes et avoir »	[il] leur donnait vêtements et richesse
605-607	« il ne trovoient bel avoir/ [...] ne biau cheval »	ils ne trouvaient de belle marchandise ni de beau cheval
623	« Por nul avoir ne por priere »	pour rien au monde ni pour aucune prière
733	« Et s'il voloit avoir ne terre »	Et s'il souhaitait de l'argent, une terre
772	« qu'il a terre et avoir assez »	qu'il a suffisamment de terre et de richesses
1268	« de deduiz, de chevax, d'avoir »	objets de prix, chevaux et argent

20

Polysémie par excellence, cet infinitif substantivé exige une spécification qu'expriment dans les doublets ci-dessus les noms qui l'accompagnent au fur et à mesure : dans *avoir ne terre* (733) / *terre et avoir* (772), c'est le sème de la richesse qui s'impose (ce qui autorise les traductions « argent » dans le premier cas, « richesses » dans le second) ; aux vers 605-607, il est question des sujets de Conrad, prêts à offrir de riches présents à leur empereur : une fois de plus la traduction de *avoir* par « marchandise » est imposée par ce qui suit, *cheval* jouant ici le rôle de vecteur sémantique indiqué par Claude Buridant<sup>21</sup> ; le cas n'est pas si différent au vers 91, où *robes* peut soit spécifier *avoir* (c'est l'option de Jean Dufournet), soit l'accompagner (dans ce contexte, où il est question de la générosité de Conrad à l'égard des veuves et des vieux vavasseurs, « argent » aurait sans doute été tout aussi adéquat). Quant au triplet du vers 1268, c'est Guillaume qui, au moment de son départ de Dole, donne une énième preuve de sa largesse en offrant à ceux de ses compagnons qui restent des chevaux et de l'argent, à quoi il ajoute des *deduiz* : cette occurrence, qui n'est pas enregistrée dans le Glossaire, sans doute à cause de son ambiguïté même, pourrait soit constituer l'hyperonyme de ce qui

21 Claude Buridant, « Les binômes synonymiques », art. cit., p. 7.

suit et signifier donc « ce qui fait plaisir, à savoir... », soit représenter – comme l’a entendu Jean Dufournet – le premier élément du triplet. Enfin, en ce qui concerne le vers 623, il s’agit à mes yeux d’une locution en voie de figement<sup>22</sup>, formée par un couple d’antonymes dont le premier désigne tout bien matériel, le second une supplique (il s’agit du comte de Gueldre refusant toute trêve au duc de Bavière) : la première partie de la traduction – « pour rien au monde » – aurait donc suffi.

## DISPARITIONS OU MODIFICATIONS DE CLASSE GRAMMATICALE

Au cours de la traduction, certains couples disparaissent, dans la plupart des cas pour des raisons évidentes, par exemple lorsque certaines *realia* médiévales ne subsistent plus en français moderne :

104-105	« autres mangoniax [...] n’autres perrieres »	d’autres machines
138-139	« les granz trez [...], ses aucubes, ses pavellons <sup>23</sup> »	des tentes et des abris de toutes dimensions
361-362	« tantes faces [...], et ces douz viz <sup>24</sup> »	tant de beaux visages [...] au doux ovale
1712	« Sans alonge, sanz plus d’arrest »	Sans le moindre retard

Il en va ainsi pour les *trez*, *aucubes* et *pavellons* des vers 138-139, désignant des types de tentes souvent associés aussi bien dans les romans que dans les textes épiques : la traduction utilise deux hyperonymes et rend compte habilement d’une différence dans les dimensions

22 Le *Dictionnaire du Moyen Français* version 2012, s.v. « prière », donne une attestation dans les *Miracles de Notre-Dame par personnages* (1346) : *ne pour avoir ne pour priere*.

23 Une référence utile : André Eskénazi, « *Tref, pavellon, tante* dans les romans de Chrétien de Troyes (BN 794) », dans Jean-Claude Aubailly, Emmanuelle Baumgartner, Francis Dubost *et al.* (dir.), *Et c’est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, t. II, p. 549-562 ; dans le classement proposé par André Eskénazi, *tante* est l’hyperonyme absolu ; *pavellon* est à la fois son hyponyme et l’hyperonyme de *tref*, hyponyme absolu ; sur le plan référentiel, *tref* « réfère à un appartement portable dont la vocation est d’abriter une personne », *pavellon* « réfère à un appartement portable dont la vocation est de recevoir plus d’une personne », *tante* « désigne un abri sans vocation spécifique » (p. 560).

24 Voir la classe sémantique du corps humain dans l’ouvrage de Anders Melkersson, *L’Itération lexicale, op. cit.*, p. 201.

sans préciser ultérieurement ; en revanche, on comprend moins bien pourquoi tant les « mangonneaux » que les « perrières » passent à la trappe, bien que les deux mots soient toujours enregistrés dans le *Trésor de la langue française informatisé* : la traduction aurait certainement gagné en précision et en clarté si l'on avait au moins spécifié qu'il s'agit de « machines *de jet* ». Pour le couple *faces* et *viz*, qu'on ne saurait garder en français moderne, Jean Dufournet a fait preuve d'une habileté certaine, en réussissant à conserver une structure double par le maintien d'un des deux noms (*viz*, « visage ») redoublé en quelque sorte par le recours au substantif indiquant sa forme ovale, l'ajout de « beaux » ne paraissant en revanche pas pertinent. Le dernier exemple ci-dessus ne demande presque pas de commentaire, les deux substantifs pouvant être considérés comme de véritables synonymes ; n'empêche que le doublet aurait pu se conserver dans la traduction, même au risque de l'alourdir : « sans retard, sans aucun délai », « moindre » jouant dans le texte de Jean Dufournet le rôle d'un intensif.

Sans véritablement disparaître, d'autres couples subissent la modification de leur catégorie grammaticale. Nous n'en donnons qu'un petit spécimen :

9	« por avoir los et pris <sup>25</sup> »	pour qu'on les admire et les prise
326	« qui chantoit de mains et de braz <sup>26</sup> »	qui chantait en mimant
1179-1180	« il vos estuet feste et honor <sup>27</sup> fere au vallet l'empereor »	il vous faut fêter et honorer le messager de l'empereur

Les changements morphologiques peuvent découler de la présence dans les vers d'une locution dépourvue d'une correspondance en français moderne : ainsi *fere feste et honor* à quelqu'un (v. 1179-80) devient tout naturellement « fêter et honorer » quelqu'un avec reprise des mêmes morphèmes de base.

La transformation paraît analogue au vers 9, où l'on passe des substantifs *los et pris* à un couple de verbes (« pour qu'on les admire et les prise »), le passage de *los* à « admirer » étant bien entendu imposé par

25 Voir Anders Melkersson, *ibid.*, p. 188.

26 Association fréquente : *ibid.*, p. 202 (exemple 485) et p. 205.

27 Autre association fréquente, même en dehors de la locution : *ibid.*, p. 184.

la disparition du substantif en français moderne ; si au premier coup d'œil une traduction plus proche du texte de départ paraît possible (« pour obtenir réputation et estime »), on se rend vite compte que l'interprétation des vers 8-9 (« car aussi com l'en met la graine / es dras por avoir los et pris » [je souligne]) est en jeu ; selon la traduction de Jean Dufournet les *dras* sont l'objet de l'admiration (« Car, comme on imprègne de teinture rouge les vêtements pour qu'on les admire et les prise »), alors que dans une éventuelle traduction « comme on imprègne... pour obtenir réputation et estime », l'objet de l'admiration serait l'artisan caché derrière le sujet impersonnel *l'en*. Dans un cas comme dans l'autre, le parallèle porte sur les *dras* enrichis par la *graine* d'une part, de l'autre sur le beau poème garni de *chans* et de *sons* (v. 10) et, par conséquent, entre le teinturier qui a su produire un tissu somptueux et l'auteur du *Romans de la Rose* (v. 11).

La traduction du vers 326 est une interprétation. Félix Lecoy commente ainsi dans son Glossaire, *s.v.* « main » : « chanter de mains et de braz, expression étrange qui paraît signifier “chanter fort bien”<sup>28</sup> » ; celle de *Guillaume de Dole* est d'ailleurs la seule occurrence enregistrée par Giuseppe Di Stefano, qui permute l'ordre des adverbos de Félix Lecoy et glose *de mains et de braz* par « bien fort »<sup>29</sup>. Le choix de Dufournet paraît fondé, dans la mesure où un mouvement est certainement en cause ; mais peut-on vraisemblablement « mimer » les cinq vers lyriques qui suivent ? On pourrait en douter, et suggérer une traduction moins technique, par exemple « chantait en balançant/en oscillant les bras »<sup>30</sup>.

28 Jean Renart, *Le Roman de la rose*, éd. cit., p. 217.

29 Giuseppe Di Stefano, *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015, *s.v.* « main », 999c-1000a.

30 Ce vers a fait l'objet de quelques commentaires ; D.R. Sutherland écrit : « les textes vernaculaires étaient destinés à être chantés ou récités ; non seulement : ils étaient sans doute aussi accompagnés de pantomimes ou de gestes » (note 1 : « Cela semblerait avoir été vrai aussi pour la poésie lyrique, si nous interprétons correctement la phrase curieuse dans *Guillaume de Dole* [suivent les vers 325-327] » (« On the Use of Tenses in Old and Middle French », dans *Studies in French Language and Medieval Literature presented to Professor Mildred K. Pope*, Manchester, Manchester UP, 1939, p. 329-337 ; je traduis). Dans une tout autre perspective, Conrad Laforte cite ce vers comme la preuve d'une association du chant avec le mouvement des bras (*Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'université Laval, 1981, p. 65).

## UNE LOCUTION

Notre dernière remarque sera consacrée à un doublet figé, *savoir de fi et de voir*, traduit dans le glossaire de Félix Lecoy par « savoir avec certitude ». De fait, la locution enregistrée par les dictionnaires<sup>31</sup> (*Godefroy*, III, 778b ; *Dictionnaire du moyen français* version 2012, s.v. « fi ») est la forme simple *savoir de fi*, attestée jusque vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, avec le même sens ; la forme redoublée ne serait attestée que dans *Guillaume de Dole*<sup>32</sup>. Jean Dufournet fait preuve dans ce cas d'une recherche de la *variatio* que n'auraient pas méprisée les auteurs du XV<sup>e</sup> siècle ; conscient ou non, son choix offre aux lecteurs d'aujourd'hui un texte certainement plus varié, mais par là même privé de l'effet d'écho et de répétition peut-être recherché par l'ancien poète :

24

16	« Ce sachiez de fi et de voir »	Soyez persuadés de cette vérité
673	« ce sachiez de fi et de voir »	soyez-en convaincu
1118	« Or sachiez de fi et de voir »	Je vous l'affirme
1470	« Or sachiez de fi et de voir »	N'ayez pas le moindre doute

Traduction interlinguistique ou intralinguistique, l'adaptation des textes de l'ancien français au français moderne demeure une pratique délicate, oscillant sans cesse entre le mot-à-mot et la réécriture : quelle que soit l'option du traducteur, qu'il l'explicite ou pas, ne s'agissant pas d'une opération mathématique, elle donnera toujours lieu à des variantes au sein de la même œuvre, si ce n'est à des incongruités ou à des incohérences. Loin de constituer une critique au travail de Jean Dufournet, nos remarques voudraient surtout montrer un aspect de l'œuvre de Jean Renart qui n'avait pas encore retenu l'attention de

31 Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vieweg, 1880-1902, t. III, p. 778b ; *Dictionnaire du moyen français*, <http://www.atilf.fr/dmf/>.

32 Voir aussi Giuseppe Di Stefano, *Nouveau dictionnaire historique des locutions*, op. cit., 689b : « avec certitude absolue ». En fonction des contraintes rimiques ou rythmiques, Jean Renart utilise aussi *Ce sachiez bien certainement* (v. 1984), *sachiez de voir* (v. 2353), *ce sachiez bien* (v. 2478), *ce sachiez* (v. 2505, 2599, 2925), *Or sachiez* (v. 2788), voire le verbe seul *Sachiez* (v. 2922) ; et encore, il ne s'agit que d'un dépouillement partiel.



la critique – et qu’il vaudrait certainement la peine d’élargir à l’ensemble du roman et éventuellement à l’*Escoufle* et au *Lai de l’Ombre* –, mais aussi souligner, sur un plan plus général, la richesse de l’ancienne langue, et par conséquent son irréductibilité foncière à une langue « autre » telle que le français moderne.



Ronsard  
*Les Amours*



## LES ÉPITHÈTES « SI PROPREMENT ACCOMMODÉES » DES *AMOURS*

*Anne-Pascale Pouey-Mounou*

La maîtrise épithétique de Ronsard a frappé les contemporains au point de suggérer à Maurice de La Porte l'idée du premier dictionnaire d'épithètes en langue française : ayant, dit-il, ses « doctes œuvres » entre les mains,

je fus tellement amorcé de sa douce-grave poétique science, que jamais ne les abandonnai que premierement je n'en eusse extrait les Epithetes, lesquels je vois par lui si proprement accomodez : lesquels [...] outre la grace, force, et vertu qu'ils donnent à sa poësie, ils servent grandement à l'explication d'icelle<sup>1</sup>.

Le projet du lexicographe s'inscrit dans le contexte d'une recherche de l'abondance lexicale (la *copia verborum* théorisée par Érasme<sup>2</sup>) dont les motivations sont épistémologiques et stylistiques, tournées vers un approfondissement sémantique – ce même souci de « signifier » qu'à la suite d'Érasme et de Scaliger<sup>3</sup>, Ronsard recommande dans l'usage

- 1 Maurice de La Porte, *Les Epithetes* [Paris, G. Buon, 1571], Genève, Slatkine reprints, 1973, épître dédicatoire, fol. a ij r<sup>o</sup>; éd. François Rouget, Paris, Champion, 2009, p. 47.
- 2 Voir Érasme, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia*, ASD, Amsterdam, North-Holland, *Ordo primus*, t. VI, 1988, notamment pour l'épithète p. 204 et 216-218; Jacques Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol., t. II, chap. 5, p. 712-761; Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au xvi<sup>e</sup> siècle. Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* [1979], trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p. 10-11, 182-192; Isabelle Garnier, *L'Épithète et la connivence : écriture concertée chez les évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005, p. 62, 75-78.
- 3 Jules-César Scaliger, *Poeticæ libri septem* [Lugduni, apud A. Vincentium, 1561], fac-similé, intro. A. Buck, Stuttgart/Bad Cannstadt, F. Frommann/G. Holzboog, 1964, III (*Idea*), 27 (*Efficacia*), p. 117 d 2-118 c 2.

des épithètes<sup>4</sup>. La « propriété » dont La Porte fait l'éloge se comprend comme adéquation aux substantifs en vertu d'une perception du réel – sa visée première est de recenser les collocations recevables –, mais aussi, de façon militante, comme contribution à l'« illustration » de la langue nationale, comme consécration d'un idiolecte<sup>5</sup>, et comme exploration du monde, par des collocations inédites et convaincantes<sup>6</sup>; bref, comme une « propriété » à conquérir, faisant « stile apart, sens apart, œuvre apart », comme Ronsard l'écrit dans la préface des *Odes*<sup>7</sup>. En d'autres termes, c'est une « propriété » qui ne va pas de soi.

Je souhaiterais ici la replacer, à propos des *Amours* de 1553<sup>8</sup>, dans la logique de la créativité verbale caractéristique de la Pléiade, ainsi que dans le déploiement propre aux sonnets décasyllabiques<sup>9</sup>. J'envisagerai successivement, d'un point de vue morphologique, les

30

- 4 Ronsard, *Abregé de l'Art poétique françois*, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier complétée par Raymond Lebègue et Isidore Silver, Paris, Société des textes français modernes, 1914-1975 [Lm], t. XIV, p. 17 : « tes epithetes seront recherchez pour signifier & non pour remplir ton carme ou pour estre oisieux en ton vers ». Voir aussi la préface posthume de *La Franciade*, *ibid.*, t. XVI, p. 334 : « Tu dois davantage, Lecteur, illustrer ton œuvre de paroles recherchees & choisies, [...] l'enrichissant d'Epithetes significatifs & non oisifs, c'est à dire qui servent à la substance des vers [...] ». Voir Peter Neuhofer, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clement Marot*, Wien/Stuttgart, W. Braumüller, 1963, p. 91-104 ; Jean Lecoïnte, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 513 et 537 ; Anne-Pascale Pouey-Mounou, « Les dictionnaires d'épithètes, laboratoires de l'*aptum* », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Culture, collections, compilations*, Paris, Champion, 2005, p. 147-149, et « Des mots qui font sens, pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », à paraître dans *Seizième siècle*.
- 5 Sur cette polysémie de la « propriété », voir Jean Lecoïnte, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, p. 528-534.
- 6 Voir Anne-Pascale Pouey-Mounou, « Petite poésie portative : les exercices de style des *Epithetes* de La Porte », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, LXV-1, 2003, p. 51-67.
- 7 Ronsard, *Œuvres complètes*, Lm, t. I, p. 45.
- 8 Pour l'ensemble de cet article, j'utilise l'édition des *Amours* de 1553 par André Gendre, *Les Amours et les Folistries (1552-1560)*, éd. André Gendre, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1993. Je soulignerai dans les citations les épithètes analysées.
- 9 Voir Fernand Desonay, « Les variations métriques de Ronsard poète de l'amour », dans [coll.], *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 363-390 ; et André Gendre, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », dans Yvonne Bellenger, Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin (dir.) *Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire*, Genève, Droz, 1988-1989, t. II, p. 13-29.

stratégies d'acclimatation de la variété épithétique, d'un point de vue plus syntaxique, la réinvention d'un style formulaire, et en termes de versification, la mise en place d'une dynamique signifiante dans l'espace du poème.

#### MORPHOLOGIE LEXICALE : UNE STRATÉGIE D'ACCLIMATATION

La part de l'épithète dans la créativité lexicale de la Pléiade n'a pas échappé au siècle suivant, qui s'en moque<sup>10</sup>, ni à la critique moderne, qui s'est aussi attachée à en minimiser les excès : les adjectifs grécisants, latinisants et composés sont en effet plus rares qu'on ne le pense dans le corpus<sup>11</sup>. Pour autant, l'inventivité épithétique de la Pléiade est un phénomène central. Les innovations qui ont frappé les esprits ne constituent que les traces les plus visibles d'une poétique globale, où la qualification joue un rôle essentiel. Plus ou moins « propres » ou conformes à l'usage, les épithètes déterminent, par leur variété

- 10 Voir par exemple Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* [1637], I, 3, v. 67-72, dans *Théâtre complet (1636-1643)*, éd. Claire Chaineaux, Paris, Champion, 2005, p. 206. La critique de l'épithète à la mode du siècle précédent est récurrente au XVII<sup>e</sup> siècle où elle se rencontre par exemple chez Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, I, IV ; Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué* (1645), I, 5 ; Guez de Balzac, *Le Barbon* (1648) ; Boileau, *Satires*, II, « À Monsieur de Molière » ; et dans les arts poétiques chez Pierre de Deimier, *L'Académie de l'art poétique* (1610), chap. 15 (à propos de Du Bartas) ; Gabriel Guéret, *Le Parnasse réformé* (1668) ; Desmarets de Saint-Sorlin, *La Comparaison de la langue et de la poésie française [...] (1670)*, chap. 11. Voir, à ce sujet, Hervé D. Béchade, *Les Romans comiques de Charles Sorel. Fiction narrative, langue et langages*, Genève, Droz, 1981, p. 261-263 ; Delphine Reguig, « Froideur et saveur de la rime chez Boileau », dans Sophie Hache et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *L'Épithète, la rime et la raison. La lexicographie poétique en Europe, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 367-382 ; Michèle Rosellini, « Charles Sorel et les dictionnaires poétiques : de la satire à la critique littéraire », *ibid.*, p. 352-359 ; Anne-Pascale Pouey-Mounou, « L'épithète est-elle un vilain défaut ? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- 11 Voir par exemple Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 228 ; Olivier Halévy, « Expression poétique et invention lexicale : les adjectifs forgés par composition (1549-1555) », dans Marie-Dominique Legrand et Keith Cameron (dir.), *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade (1547-1555)*, Paris, Champion, 2013, p. 279-292.

morphologique, des stratégies linguistiques conjuguant acclimatation et effets d'étrangeté. Voyons-les à travers quatre cas : le clivage entre mots hérités et mots empruntés ; les ruses dérivationnelles ; les épithètes de nature plus ou moins marquées que sont les épithètes homériques ; et les formes concurrentes dérivées et latines interfixées.

### Le clivage entre mots hérités et mots empruntés

Le clivage entre mots hérités et mots empruntés est l'un des critères invoqués par *Le Quintil Horatian* à l'encontre de la *Deffence et Illustration* : ce qui ne sonne pas français y est ressenti comme une nouveauté transgressive<sup>12</sup>. On peut ainsi interpréter les jeux morphologiques des sonnets 71-74 comme une mise en scène de l'étrangeté de l'amour qui préside aux étrangetés de l'écriture amoureuse. Inaugurés par la figure d'un Mars *François* (s. 71, v. 1-2), ces sonnets parcourent toute la gamme des intertextes fondateurs, grec dans le sonnet du nombril, gréco-latin et pétrarquien dans le suivant, puis homérique et italien, avec l'Arioste, dans le sonnet « Du tout changé... » (s. 74) qui s'achève, avec l'évocation des magiciennes Circé et Alcine, sur la promesse d'une nouvelle épopée. Dans ces pièces autoréférentielles, on est frappé par la présence d'épithètes importées de l'italien, mais déjà usuelles (*brave* [s. 71, v. 4]) et surtout calquées sur le grec, le latin ou l'italien (*Pafien*, *Delfien*, *Androgyne*, *Thusques*, *Dulyche*). À l'échelle de la séquence, la cooccurrence des mots « vers » et « *François* » (s. 71, v. 2) aboutit à la mise en concurrence des « *Thusques vers* » et des « vers *François* » (s. 73, v. 10 et 12), au bénéfice d'une langue française renouvelée. Dans le détail, la velléité d'introduire en France « L'ombre d'Hector & l'honneur de l'Asie » (s. 71, v. 8) à travers Francus, incarnation du Mars *François*, est brisée par le conflit du myrte *Pafien* et du laurier *Delfien* (s. 71, v. 12-13), vécu sur le mode de l'irruption étrangère. Elle est aussi décentrée, par un détour spatio-temporel auquel introduit Delphes,

12 Voir Barthélemy Aneau, *Le Quintil horacien*, éd. Francis Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, coll. « Classiques de Poche », 2001, p. 175-218, *passim* ; et Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, p. 528-536.



« nombril du monde » selon Muret<sup>13</sup>, transition rêvée vers le nombril de Cassandre qui unira donc Paphos, l'*omphalos* de Delphes et la plaine d'*Omphalion*, sous la périphrase d'« une *grand'* vile », en écho au « petit nombril » (s. 72, v. 1 et 4). Le jeu étymologique sur l'*omphalos* n'est donc qu'implicite (c'est Muret qui l'explicite<sup>14</sup>), mais aussitôt après « l'*Androgyne* lien » (v. 6) introduit une nouvelle allusion grecque, cette fois explicite, à Platon<sup>15</sup>, pour nous guider, par une gradation du « *beau chef* » au *beau* substantivé (v. 12), non au ciel des Idées, mais à un « paradis » sensuel (v. 14). Reste à revenir en France, d'Est en Ouest, grâce aux vers *François* qui dépassent, dans la *translatio studii*, Orphée, Pindare, Horace et les « *Thusques* vers » de Pétrarque (s. 73, v. 10). Mais ce parcours n'a pu se faire qu'en accueillant le paroxysme d'une expérience linguistique et amoureuse qui a définitivement tout changé, celle d'un « *Dulyche* troupeau » (s. 74, v. 9) dont le meneur, Ulysse-Roger, serait lui-même aveugle :

Mais pour la mienne en son lieu reloger,  
Ne me vaudroit la bague de Roger,  
Tant ma raison s'aveugle dans ma faute. (s. 74, v. 12-14)

On ne saurait mieux assumer ses choix. Ces quatre sonnets mettent donc en scène un choix d'étrangeté sans retour : à travers les errances d'une *translatio* inédite, l'exil conquérant de Francus se voit relayé par la tension d'un impossible retour à Ithaque, d'une aventure dont on ne sort pas indemne, la quête d'une langue française en devenir. On comprend que Ronsard préfère au vaincu de Troie le périple de son vainqueur, le voyageur aux mille tours.

13 Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires* [1553], éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier Érudition, 1999, p. 105 et n. 177.

14 *Ibid.*, p. 106 et n. 178. Voir Olivier Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les « Amours » de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, p. 118-119.

15 Voir le mythe de l'*Androgyne* dans Platon, *Le Banquet*, notice de Léon Robin, éd.-trad. Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1992, 189c-192e, p. 29-36.

## Les ruses dérivationnelles

34 Ses ruses dérivationnelles ne sont pas moins assumées. C'est du reste la vocation du provignement, que d'étendre le champ d'action de la langue sans quitter ses bases<sup>16</sup>. Or Ronsard en joue de façon très mobile. En témoignent, dans cette même séquence, les formes adjectives et dérivées de verbes préfixés. Dans le sonnet 71, la périphrase de « l'archerot *emplumé* par le dos » correspond à l'irruption étrangère qui va tout réorienter : elle opère la transition de la lance martiale à l'arc et à la plume, sans qu'on ait rien vu venir. Les attributs du dieu Cupidon sont topiques, mais le mot ne l'est pas ; l'archer n'a l'air de rien (il est affublé d'un diminutif), mais on s'apercevra bientôt de la grandeur d'Amour. À la fin de la séquence, on voit que l'événement a porté : tandis que déferlent les formes affixées, la Circé *enchanteresse* de l'*incipit* (s. 74) cumule le souvenir de l'action dévastatrice d'Amour, par le préfixe (repris dans *emprisonné*, *empoisonné* et *enferrer*), et des chants d'Orphée, le « Vieil *enchanteur* des vieux rochers de Thrace » (s. 73, v. 4), par la flexion, jusqu'à la défaite de sa force *charmeresse* devant Ulysse (v. 8, au terme d'une série de rimes en *-eresse*). Le retour à l'étymon *carmen*, chant et charme magique, rappelle l'incantation sous l'enchantement, et la magie de la poésie même.

## Les épithètes de nature marquées

Les épithètes de nature morphologiquement marquées sont tout aussi retorses. On sait que Ronsard recommande, dans l'*Abbrégé*, d'éviter les épithètes « naturelz », qui « ne servent de rien à la sentence de ce que [l'on] veut dire », en vertu de critères syntaxiques et sémantiques, et non morphologiques<sup>17</sup>. La morphologie lexicale intervient toutefois dans le cas des épithètes homériques, car les adjectifs composés font sens par leur construction même, qui remotive des formules homériques figées. Mais ils sont rares, et les épithètes d'Homère dont Ronsard s'inspire,

16 Ronsard, préface posthume de *La Franciade*, dans *Œuvres complètes*, Lm, t. XVI, p. 349. Voir Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI<sup>e</sup> Siècle*, op. cit., p. 186-188.

17 Ronsard, *Abbrégé de l'Art poétique français*, dans *Œuvres complètes*, Lm, t. XIV, p. 17.

par exemple, pour l'Aquilon *chassenue*, *ebranlerocher* et *irritermer* (s. 202, v. 1-2), concernent en fait d'autres divinités<sup>18</sup>. Le style homérique est donc réinvesti plutôt que traduit ; Ronsard « fait son Homère », s'érige en inventeur d'une poésie homérique française. Souvent aussi, il préfère la dérivation : ainsi pour la *rousoyante* Aurore, d'après la base *rosée* (s. 91, v. 1), ou l'*escumiere* Vénus (s. 42, v. 5), par référence au mythe étiologique de l'Aphrodite grecque<sup>19</sup>. On pourrait parler d'une stratégie de l'érudition émoustillante : sous leurs consonances familières, les épithètes piquent la curiosité, sollicitent discrètement une lecture érudite. On note enfin que dans le sonnet 74, si hérissé de tours épithétiques obscurs, la seule épithète véritablement homérique passe inaperçue : c'est celle d'Ulysse, dans la périphrase du *fin Gregeois* (v. 5), dont Muret glose l'adjectif *fin* par le grec *πολύτροπος* (aux mille tours)<sup>20</sup>. Et de fait elle permet l'identification du héros. Le souvenir d'Homère est donc sous-jacent, mais toute trace morphologique en a été effacée ; cependant l'adjectif substantivé *Gregeois* reste un marqueur de cet héritage. Ce n'est ici pas un hasard si Ulysse et Roger, tous deux images du poète, sont les seuls à sonner bien français.

#### Les formes concurrentes dérivées et latines interfixées

Les formes concurrentes dérivées et latines interfixées sont enfin illustrées par les épithètes des armes, *meurtrier* (« trait *meurtrier* » [s. 60, v. 11], et « *meurtriere* sagette » [s. 138, v. 3], métaphore du foudre jupitérien) et *homicide* (« *homicide* dart » [s. 4, v. 3] et « *homicide* trait » [s. 115, v. 2]). Peut-on observer des nuances d'emploi, liées à la construction de ces mots ? On remarque d'abord que l'adjectif *homicide* ne s'applique qu'à des êtres humains, alors que la comparaison à l'animal repose sur le dérivé *meurtrier* dans le sonnet du chevreuil (s. 60, v. 11) : la conscience des étymons semble bien présente. De plus, dans le sonnet 4

18 Par exemple Poséidon qui ébranle la terre (έννοσίγαιος ou έννοσίχθων), Zeus assembleur de nuées (νεφεληγερέτα) ou aux sombres nuées (κελαινεφής). Voir James H. Dee, *Epitheta deorum apud Homerum*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms/Weidmann, 2001, sous les noms des dieux correspondants.

19 Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires*, éd. cit., p. 65.

20 *Ibid.*, p. 111.

introduit par la figure de l'archer Philoctète, l'élément *-cid-*, indiquant l'acte de tuer, est aussitôt repris dans le verbe *occire*, et le vers « Occit ton frere, et mit ta ville en cendre » (s. 4, v. 4) fait l'objet de deux gloses de Muret, dont il ressort que non seulement Philoctète tua Pâris, frère de Cassandre, mais que Troie était destinée à tomber sous ses flèches, qu'il tenait d'Hercule<sup>21</sup>. Le héros doit donc vraiment à son arc d'être devenu un tueur d'hommes. Voilà qui justifie la collocation, promesse d'un ravage érotique dont les blessures du cœur de l'amant sous les traits de l'« Archerot veinqueur » n'atténuent pas forcément la portée. De même, l'« *homicide* trait » du sonnet 115, qui joue sur la polysémie du *trait* et sur son dérivé *portrait* (v. 2-3), se différencie du « *poignant* trait » du sonnet 2 (v. 11) par l'idée de mort (« je meur pour elle » [s. 115, v. 13] *vs* « vif ne mort » [s. 2, v. 13]). Enfin, dans le sonnet du chevreuil, la focalisation sur le « trait meurtrier *empourpré* de son sang » (s. 60, v. 11), en esthétisant la mort à travers un jeu d'affixes et d'expansions, par une tache rouge qui s'avère être du sang, relève d'enjeux énonciatifs différents de l'acte de tuer qui caractérise Philoctète : *faire mourir* et *tuer* ne sont pas tout à fait synonymes selon qu'il s'agit du poète ou de Cassandre. Complétons ces exemples par la pointe du sonnet 40, où intervient cette fois le substantif *homicide* (au sens de meurtre d'un être humain) :

Cela, cruelle, & n'est-ce pas avoir

Tes mains de sang & d'homicide teintes? (s. 40, v. 13-14)

La remotivation de l'adjectif *cruelle*, dont la base *cru-* renvoie au sang versé, se fait ici par le binôme synonymique du *sang* et de l'*homicide*, où ce terme savant et spécifiant constitue l'acmé de la gradation : si Cassandre a du sang sur les mains, c'est que la mort est au bout. Ronsard semble donc bien conscient des virtualités morphologiques de telles formations.

21 *Ibid.*, p. 18.

Passons à présent de l'unité du mot à celle du syntagme. Il s'agit ici de faire la part de l'impropriété en envisageant dans leur interaction les caractérisations figées et métaphoriques. Je m'attacherai, à partir des variations sur les *beaux yeux*, les *crispes cheveux* et le *sein verdelet*, à leur statut dans certains sonnets, à leur forme et à leur fonction.

#### Le statut des syntagmes topiques

Le statut de ces *topoi* hésite entre valeur focale et faillite du syntagme. Valeur focale, quand par exemple au sonnet 69, la progression néoplatonicienne qui se fait de « L'œil qui rendroit le plus barbare appris » (v. 1) à « ses beautés » supérieures à toute « autre beauté » (v. 5-6), puis à leur concentration dans « ces beaux yeus » (v. 8), puis au singulier du « bel œil » (v. 11), aboutit à la « seule Entelechie » (v. 14) : le jeu dérivationnel et flexionnel sur *beau/beauté* et *œil/yeux* renforce le contraste entre le syntagme figé et le terme grec emprunté ; il mime l'accession au langage de l'amour, de l'adjectif substantivé *barbare*, calque du grec déjà bien attesté qu'il remotive en évoquant un langage non articulé, au néologisme *Entelechie*<sup>22</sup>. On peut parler de faillite en revanche quand, dans le sonnet 67, l'accumulation de syntagmes nominaux riches en formes adjectives et dérivées de verbes (*decouvers*, *fourchus*, *verdoiantes*, *tors*, *ondoiantes*, *rasés*, *à demifront ouvers*, *rousoiantes*, *vineus* et *blondoiantes* [v. 1-7]) se résout dans le mutisme de l'amant qui n'a su dire adieu « à ce *bel œil* » (v. 10). On peut encore réfléchir aux variations des sonnets 25-26 sur la couleur des yeux : les yeux bruns de Cassandre, opposables au stéréotype des yeux bleus ou verts, accèdent par requalifications et dérivations successives au beau idéal (*yeus bruns*, *grand beauté*, *autres yeus*, *vos beautés* [s. 25, v. 1, 6, 8 et 14] ; *yeux vers*, *œil brun*, *autre œil*, *l'Idée de ces beaux yeus* [s. 26, v. 8, 9, 11 et 13-14]). Ce faisant, ils renvoient au geste pictural du poète coloriste,

De vos beautés que ma plume colore (s. 25, v. 14)

<sup>22</sup> Voir *ibid.*, p. 102, et Henri Busson, « Ronsard et l'entéléchie », dans *Mélanges Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 91-95.

et à son pouvoir démiurgique de désordonner le monde, en le requalifiant, dans les *adynata* du sonnet 26. C'est ainsi enfin que le syntagme de l'« œil brun » est promu complément de la lune à valeur d'épithète homérique, dans le sonnet « Lune à l'œil brun... » (s. 147, v. 1).

### Une plasticité catégorielle

38

Ce défigement repose sur une plasticité catégorielle, en vertu de laquelle toute caractérisation topique peut se faire substantif, verbe ou adverbe. Ainsi, à propos des cheveux de Cassandre, *beaux, blonds, jaunes, tors, crespes, longs* et *follâtres*, on rencontre des formes nominales (*crepillons* [s. 42, v. 7], *crepons* [s. 124, v. 7], *le beau* [s. 204, v. 2]), verbales (*entortiller* [s. 42, v. 4], *se cresser* [s. 90, v. 1], *jaunir* [s. 91, v. 6], *tordre* [s. 213, v. 2] et *être tors* [s. 207, v. 6]), adverbiales (*jaunement* [s. 42, v. 6], *folatrement* [s. 90, v. 4]), à côté des dérivés *crepu* [s. 133, v. 14], *crépelu* [s. 204, v. 1] et *folleton* [s. 207, v. 9]); d'autres épithètes dérivent de l'isotopie de la chevelure, comme pour l'Aurore *crineuse* (s. 213, v. 11), qui rejoint par là l'une de ses épithètes homériques. Ces jeux prennent parfois si bien le pas sur les radicaux qu'ils les resémantisent. Ainsi des *crepillons*, sorte de concrétion autonome et vivante qui cumule les deux rimes des quatrains par les suffixes diminutifs, et qui annonce sous les pieds de l'« *escumiere* fille » le miroitement de sa « coquille » (s. 42, v. 7-8), dans un mouvement descendant de la tête aux pieds, ou de l'épithète détachée *vagabondes*, où la chevelure qui « vague en deus glissantes ondes » se fait vague et onde (s. 90, v. 2-3). Les perceptions se rehiérarchisent, en une série d'impressions synesthésiques qui mime l'éblouissement : ainsi à propos des cheveux *jaunement lons* (s. 42, v. 6), l'orientation de l'adverbe vers l'adjectif va au-delà de la coordination attendue (*jaunes et longs*), pour entourer d'éclat l'allongement des cheveux sous l'action du peigne : c'est une longueur qui se révèle, dans l'expansion d'un geste. Après le *riche or cresse* du premier quatrain (v. 2) où l'or était matière solide « ombrageant » le corps de Cassandre, cette apothéose est un dévoilement, d'une divinité et d'une nudité tout ensemble. À ce stade plastique, on voit que l'épithète participe pleinement au mouvement de la phrase, comme promesse, jalon, ou résultat d'une action.

La fonction de l'adjectif et des syntagmes nominaux dans la phrase intervient enfin. Le contraste entre les riches invocations du sonnet 67 et le syntagme figé du « *bel œil* » (v. 10), complément d'objet second, repose ainsi sur un jeu énonciatif évident. Celui qui s'observe, dans le sonnet 42, entre l'opulence de la description dans les quatrains et la platitude des qualifications dans les tercets (*femme humaine, follâtres cheveux, œil si beau, bouche si belle*) correspond au retour du comparé à travers des tournures attributives (« De femme *humaine* encore ne sont pas » [v. 9], « Ni l'œil *si beau*, ni la bouche *si belle* » [v. 14]), de part et d'autre d'un groupe épithétique (« Nymphé, qui ait *si follâtres* cheveux » [v. 13]). Dans le sonnet 17 en vers rapportés, on peut encore opposer la métaphore nominale du « labyrinthe de [la] *crepe* voie » (v. 11), qui présente une caractérisation impropre du nom complément<sup>23</sup>, à la chute où l'adjectif *beau* qualifie des métaphores attribués (*bel Astre luisant, beau lis, beau ret de soie*) ; le fil de soie, fil d'Ariane, suggère en outre l'espoir d'une heureuse issue, ce qui colore l'adjectif évaluatif *beau* d'une nuance affective. Le même genre d'analyse s'applique enfin à certains groupes compléments. Ainsi lorsque, dans le sonnet 47, la métaphore des « *amoureux combas* » (v. 12) succède à une série de syntagmes figés (*bel œil, dous ris, blonde tresse, trop chaste sein, douce main, brun de ce teint, maintien [...] divin* [v. 2-10]), progressivement amplifiés et ambiguïsés, ce renversement passe par un jeu prépositionnel où la forme contractée *es* relaie la préposition *pour*.

La comparaison de deux sonnets où le sein de Cassandre est qualifié de *verdelet*<sup>24</sup> peut ainsi illustrer la différence entre deux types de métaphores nominales déterminatives incluant l'adjectif *verdelet* : dans un cas où l'épithète qualifie le nom complété (*de ce sein les boutons verdelets* [s. 6, v. 6]), la collocation reste acceptable au moins en botanique ; dans l'autre

23 Sur le travail métaphorique sur les syntagmes nominaux dans les *Amours*, voir Mireille Huchon, « Les atomes du petit monde des inventions ronsardines », *Cahiers Textuel*, 17, 1998, p. 109-121.

24 Voir JoAnn Della Neva, « Ronsard and the “sein verdelet” of Cassandre: Uncovering an Unexplored Italian Source », *Renaissance Studies*, XXII-4, 2008, p. 542-556. Le sonnet 41, ajouté en 1553, est postérieur aux sonnets 6 et 18.

où elle qualifie le nom complément (*le jardin de ce sein verdelet* [s. 41, v. 2]), elle est métaphorique, en accord avec le nom complété. De fait, le sonnet 6 laisse émerger progressivement les métaphores, jouant sur les reprises lexicales à partir de syntagmes figés (de la *bouche vermeille* [v. 1] aux *couraus chastement vermeillets* [v. 3]), les comparaisons (*joüe à l'Aurore pareille* [v. 4]), les collocations reçues (*de ce sein les boutons verdelets* [v. 6]) puis impropres (*de ces yeus les astres jumelets* [v. 7]), et la progressivité de leur succession (*œufs non formés* et *glaires nouvelles* [v. 11], *neuf mois entiers* [v. 13]), pour accompagner la couvaïson des « Amoureux » ; inversement, le sonnet 41 impose d'emblée la métamorphose édénique (*graces ecloses* [v. 1], *sein verdelet* [v. 2], *petit mont jumelet* [v. 6], *rosier nouvelet* [v. 7]), avant le retour à la normale (*beaus tetins* [v. 13]) où s'explicite le désir. La formulation du sonnet 18, qui repose sur un complément circonstanciel (« Un cœur *jà meur* dans un sein *verdelet* » [v. 7]), joue quant à elle sur la succession des deux syntagmes, dont le premier fait accepter le second. Ces jeux grammaticaux sur les collocations figées ou métaphoriques introduisent de la sorte à l'économie textuelle.

#### VERSIFICATION : UNE DYNAMIQUE D'ENRICHISSEMENT SÉMANTIQUE

Abordons donc pour finir cette économie textuelle selon l'angle de la versification. Dans son commentaire à la *Deffence*, Francis Goyet souligne la contribution de l'épithète, ou plutôt de l'épithèse – c'est-à-dire de tous les ornements placés à côté du nom –, à la mise en œuvre d'un style périodique<sup>25</sup>. Envisageons donc la propriété des épithètes ronsardiennes selon cette dynamique rhétorique, à partir de l'expansion de ces syntagmes, de leur rythme et de leur disposition dans le sonnet.

25 Voir Francis Goyet, « Commentaire », dans Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Olivier Millet, t. 1, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, p. 224-234.



Les expansions nominales métaphoriques des *Amours* prennent appui sur le rythme du décasyllabe. Si l'on reprend l'exemple du sein *verdelet*, on voit que, dans le sonnet 6, l'antéposition du complément *sein* fait du syntagme complété (*les boutons verdelets* [v. 6]) une amplification métaphorique de celui-ci ; dans le sonnet 18, le sein *verdelet* (v. 7), complément de lieu donné au second hémistiche, est préparé par le syntagme du premier ; et dans le sonnet 41, c'est la métaphore nominale (*le jardin*) qui introduit la collocation (*sein verdelet* [v. 2]). On voit également que, dans le sonnet 18, la succession des vers 7-8 – « Un cœur *jà meur* dans un sein *verdelet*, / En dame *humaine* une beauté *divine* » – mime l'alternance de séduction et de distance en combinant une inversion grammaticale, par antéposition du second complément de lieu, au parallélisme de collocations de sens proche, et à une gradation dans l'abstraction, allant jusqu'au contraste entre sensualité et élévation<sup>26</sup>. Ce travail sur les catégories grammaticales et le mètre est très net dans le premier quatrain du sonnet 9, où, après trois superlatifs anaphoriques situés dans le premier hémistiche, le syntagme des « antres *les plus cois* », complément du nom situé dans le deuxième hémistiche du vers 4, entre dans un jeu de *variatio* avec les compléments des précédents superlatifs, par les rimes embrassées et l'alternance des épithètes antéposées et postposées (*solitaire bois*, *roche sauvage*, *separé rivage*, *antres les plus cois* [v. 1-4]). On remarque enfin qu'au terme des expansions parallèles du sonnet 67, dominées par le rythme binaire et la postposition de l'adjectif, deux syntagmes font exception : les « *tristes vers* » (v. 8), qui referment les quatrains, et le « *bel œil* » si intimidant (v. 10), complément d'objet second antéposé. Le jeu énonciatif est ici porté par la place de l'adjectif à l'intérieur des syntagmes et des vers.

26 L'épithète *humaine* constitue en outre une réinterprétation de l'épithète *humil* du texte-source pétrarquien, v. 4, à partir du syntagme *umana gente*, v. 2 : voir JoAnn Della Neva, « Ronsard and the "sein verdelet" of Cassandra », art. cit., p. 549.

## Une valeur rythmique

Rythmiquement, il en résulte des vers bien frappés parmi lesquels abondent des structures binaires comportant, de part et d'autre de la césure, deux syntagmes nominaux de longueur inégale (4/6) composés d'un nom et d'un adjectif, coordonnés ou, plus souvent, subordonnés, comme « *L'oïseus crystal de la morne gelée* » du sonnet du chevreuil (s. 60, v. 2), remarquable par l'effet de suspens qui résulte de sa régularité dans l'amplification (2/2/3/3)<sup>27</sup>. Ces vers assument souvent une fonction de suspens ou de relance. Logiquement, le syntagme le plus riche se trouve à droite de la césure, où il déploie les virtualités du premier. On peut ainsi comparer, selon leur rythme et leur place dans le syntagme et dans le vers, « Les piés *vangeurs* de [l]a *Greque* Minerve » (s. 100, v. 11), où la menace reste suspendue, « Du feu *vangeur* la *meurtriere* sagette » (s. 138, v. 3), où l'épithète *meurtriere* actualise le châtement, et « Du *fîn* Gregeois l'espée *vangeresse* » (s. 74, v. 5), où l'énergie contenue d'Ulysse explose dans l'action (2/2/2/4). Il s'ensuit également que les syntagmes les plus riches en épithètes dérivées se concentrent à la rime. On peut ainsi comparer deux enrichissements sémantiques du *topos* du « *beau printans* », dans le sonnet 107 (v. 14), où ce syntagme conclut, en tête du vers final, une cascade de syntagmes amplifiés à la rime (*menus flambeaus, yeus/astres beaus, beauté des plus belles, Graces immortelles, freres jumeaus, petis oiseaus, branches plus nouvelles, iver froidureus, yeus amoureux* [v. 2-8 et 12-13]), et, dans le sonnet 137, où le vers « Du *beau* jardin de son printans *riant* » (v. 9) n'applique l'adjectif banal *beau* à la métaphore du jardin, en tête de vers, que pour relancer les collocations métaphoriques à la rime.

42

27 Voir Jean-Charles Monferran, « Quand Ronsard “vole au dessus des nuës” », *Transitions*, 10, « La beauté », dir. Hélène Merlin-Kajman, <http://www.mouvement-transitions.fr/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/511-quand-ronsard-vole-par-dessus-les-nues.html>, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 15 juin 2015. Voir aussi, sur la césure d'hémistiche dans *Les Amours* de 1552-1553, André Gendre, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », art. cit., p. 14-15.

La disposition des syntagmes dans le sonnet dessine, enfin, des itinéraires de syntagmes pauvres ou figés à l'émergence des tropes, et vice-versa, dans le retour à la topique amoureuse qui caractérise parfois les tercets. Ainsi, dans le sonnet 13 qui compare l'amant à Prométhée enchaîné<sup>28</sup>, des variations sémantiques minimales nous font passer des *beaux soleils* topiques (v. 1) à leur *divine étincelle* prométhéenne (v. 2), de la *rigueur cruelle* (v. 3) qui concentre par ses deux étymons toute la scène du châtement de Prométhée, dans la rigidité du roc (selon le radical *rig-*), et dans le sang que fait jaillir l'aigle (selon le radical *cru-*), à la plus topique *rigueur dure* qui se renverse dans l'adjectif *dous* (v. 10-11), et de la *poitrine immortelle* du poète (v. 7), syntagme à double entente, au *long espace* (v. 12) qui laisse espérer une consolation plus matérielle. De même, dans le sonnet 120, la gradation des *tiedes eaus* (v. 4) au *chaut brazier* (v. 8), puis aux *chastes feus* et aux *dous éclairs* (v. 9-10), sert une élévation, toujours relancée en tête de vers, tandis que le syntagme figé des *beaus yeus* explicite à la rime du vers 9 le retour du comparé. Le sonnet 187, blason du sein, est enfin remarquable par son élaboration rythmique qui conduit d'une collocation à l'autre, comme un flot régulier, des « flots *jumeaus* de lait *bien époissi* » de l'*incipit* à la remotivation finale du syntagme *beau paradis*. La *dilatatio* tient, d'abord, à l'élan de l'*incipit* (2/2/2/4) : d'emblée métaphorique, il lance une série de collocations à la rime qui redéploie dans un paysage en transformation constante les notations précédentes (*blanche vallée, marine salée, sente égalée, neige devalée* [v. 2-3 et 6-7]), les enrichit de sensations nouvelles et constitue à travers ce paysage un itinéraire<sup>29</sup>. Elle passe ensuite par une amplification à la fin des trois premières strophes, grâce à des épithètes détachées (*lente* [v. 4], *arrondis* [v. 11]) et à un complément circonstanciel (« Sous un hiver doucement

28 Sur ce sonnet, voir Raymond Trousson, « Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1961, p. 351-352 ; et Henri Weber, « Prométhée et les tourments de l'amour dans la poésie de la Renaissance : de Marulle et Sannazar à la Pléiade », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, t. I, *Moyen Âge et Renaissance*, 1980, p. 380-381.

29 Sur la strophe comme unité de tableaux symboliques, voir encore André Gendreau, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », art. cit., p. 18.

*adouci* » [v. 8]). Elle joue aussi sur la place des syntagmes nominaux dans la strophe, dans la phrase et dans le vers : à l'exception des fins de strophe, ces collocations se concentrent dans le second hémistiche des vers de rime B, du fait d'inversions quasi systématiques ; leurs épithètes sont de nature participiale, ce qui les rend participantes du mouvement de la phrase, qui coïncide avec la strophe, et de valeur passive, ce qui laisse deviner le geste esthétique (et érotique) du poète. Les quatrains miment un flux régulier porté par le rythme de la phrase, et qu'interrompt en fin de strophe une pause un peu plus longue, comme dans une respiration au cours d'une ascension, du rivage au sommet. Puis les tercets traduisent l'événement de la vision du sommet, rendu par l'épithète détachée *haut élevés* (v. 9), que met en relief le premier accent tonique du deuxième hémistiche, jusqu'à l'avènement du syntagme du *beau paradis*, à la toute fin du dernier vers. Le jeu sur les épithètes exploite ainsi tout l'espace du sonnet, dans les quatrains, par la régularité du rythme décasyllabique et phrastique, puis dans les tercets, par un décalage de gauche à droite qui accompagne la progression jusqu'à son point d'arrivée ultime.

On conclura de ces remarques que les stratégies épithétiques sont un grand voyage. D'abord parce que le jeu morphologique avec l'usage définit, dans le déplacement, la ruse, l'alternance d'emprunts marqués ou furtifs et la remotivation des étymons, une combinaison fine des effets d'étrangeté avec les conditions de leur recevabilité, dans une « propriété » repensée. Ensuite, parce que le travail mené sur les syntagmes figés ou métaphoriques, dans la réinvention d'un style formulaire, passe par un métamorphisme catégoriel et des répartitions syntaxiques dont le syntagme figé sort remotivé, et la caractérisation impropre légitimée. Enfin parce que la contribution des épithèses au style périodique, dans leur combinatoire, leur rythme amplificatoire et leur disposition, dessine des itinéraires métaphoriques dans l'espace textuel, selon une dynamique d'enrichissement sémantique. La « propriété » des épithètes est ainsi en débat avec l'usage, pour non seulement accueillir l'impropriété attendue des tropes, mais revigorer par elle les *topoi* les plus éculés et les termes les plus courants, et imposer comme « propres » des collocations inédites, revêtues de l'éclat d'une évidence construite.

« JE ME DEUS ? NON, MAIS DONT JE SUIS BIEN AISE. »  
LES FIGURES DE CORRECTION DANS *LES AMOURS*

*Mathilde Thorel*

Le commentaire de Muret qui accompagne la réédition des *Amours* en 1553 s'attache principalement, selon Gisèle Mathieu-Castellani, « à donner toutes les informations susceptibles de restituer l'intelligibilité du message, notamment en explicitant le code figuratif auquel il prête une attention particulière, et qu'il éclaire en produisant le code prosaïque, *une autre façon de dire*<sup>1</sup> ». La glose des figures de rhétorique s'avère à la fois « abondante et imprécise<sup>2</sup> » : si les figures sont régulièrement signalées et explicitées en « langage commun », elles sont rarement nommées, en dehors des métaphores et synecdoques – et de la figure suivante, que Muret relève et nomme une fois, en annotant le sonnet 174 :

Si suis-je heureux, (& cela me rapaise)  
De plus souffrir que souffrir je ne peus,  
Et d'endurer le mal dont je me deus.  
Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise<sup>3</sup>.

Muret commente : « *Je me deus ? non.* » Cette figure est nommée par les Grecs [epanorthosis] : Les François la peuvent nommer, Correction<sup>4</sup>. »

La figure est en effet ici particulièrement marquée, du fait du tour explicitement autodialogique qu'elle adopte : le vers 8 vient corriger après coup une première formulation, mise en évidence par la répétition

1 Gisèle Mathieu-Castellani, « Muret commentateur », dans *Commentaires de Ronsard*, t. 1, *Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard*, éd. Jacques Chomarat et al., Genève, Droz, 1985, p. XLIII.

2 *Ibid.*, p. XLVI.

3 Sonnet 174, v. 5-8. Le texte des *Amours* de 1553 sera cité dans l'édition au programme : Pierre de Ronsard, *Les Amours et Les Follastries (1552-1560)*, éd. André Gendre, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1993.

4 Ronsard & Muret, *Les Amours, leurs Commentaires* [1553], éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier Érudition, 1999, p. 216.

interrogative en mention en début de vers ; la négation prädicative *non* et la coordination correctrice par *mais* opposent les deux subordonnées relatives mises en parallèle, « [le mal] dont je me deus »/« dont je suis bien aise ». La seconde renverse ainsi le constat dysphorique de la première et lui substitue un oxymore revendiquant le mal d'amour, exhibant à la fois le choix de l'amant et la voix du poète.

#### CORRECTION ET ÉPANORTHOSE : LES CONTOURS D'UNE FIGURE MULTIPLE

46

Le terme de *correction* est polysémique en rhétorique<sup>5</sup> et, même à le restreindre au domaine de la typologie des figures du discours, il présente tantôt une acception large, subsumant des figures parentes, tantôt une acception restreinte, qui l'oppose en particulier à l'épanorthose<sup>6</sup>.

Dans la terminologie rhétorique, la correction correspond au latin *correctio*, équivalent du grec *epanorthosis*<sup>7</sup>, comme l'indique Muret dans son commentaire. De fait, les théoriciens de la Renaissance ne font guère la distinction. Fabri, en 1521, l'inclut dans son répertoire des « couleurs » de rhétorique<sup>8</sup>. Plus près de la Pléiade, Antoine Fouquelin dans sa *Rhétorique française*<sup>9</sup> (1555) consacre un développement à la *correction*, qu'il classe comme « figure de sentence qui gît en interruption » :

- 5 Georges Molinié lui réserve quatre entrées dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992 : on se restreindra au champ délimité des figures (voir *infra*).
- 6 Pour une mise au point récente, voir Frédéric Calas, « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », dans Claire Badiou-Monferran *et al.* (dir.), *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 239-250.
- 7 La première attestation en français donnée par le *Trésor de la langue française* (InaLF / Gallimard, 1971-1994, version informatisée : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>) est celle du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690), s.v. « Épanorthose ».
- 8 « Correction oste ce qui est dict deuant, et, en lieu de ce, mect plus conuenient [...] Et fault que le desrain mot emporte negation ou contrarieté de la diction precedente correspondante ; [...] et vault beaucoup a aggraver aulcun fait ou a exalter et mout aorne pour redarguer. » (Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* [1521], éd. Alexandre Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969, « Rhétorique prosaïque », livre IV, p. 173-174.)
- 9 Sur cet ouvrage et les liens profonds entre le cercle ramiste et les poètes de la Pléiade, voir par exemple Mireille Huchon, « La fleur de la poésie française dans la *Rhétorique* de Fouquelin : une autobiographie de Ronsard », dans Jean-Eudes Girot (dir.),

Correction, est une répréhension et amendement de notre dire, laquelle a grâce comme les autres, quand ce qui avait été auparavant dit, est subtilement et ingénieusement repris. [...] À cette figure doit être référée la Révocation de soi-même<sup>10</sup>.

Il en donne de nombreux exemples récents ; en vers, il cite en premier lieu Ronsard<sup>11</sup>, puis Baïf, ainsi que Du Bellay et Marot.

Suivant en cela les rhétoriciens du xvi<sup>e</sup> siècle, je prendrai donc le terme *correction* dans son acception large, sans la distinguer strictement de l'épanorthose – non pour en faire une figure unifiée, mais pour mieux rendre compte des enjeux d'un fonctionnement figural commun, dont on esquissera les principaux traits.

La figure de correction et ses avatars apparaissent diversement, dans les taxinomies, comme figure de mot ou de pensée. Quintilien signalait déjà cette hésitation : après avoir mentionné comme Cicéron la *correctio* parmi les figures de pensée<sup>12</sup>, il précise un peu plus loin qu'à l'instar d'autres figures, elle peut appartenir à l'une ou l'autre des deux classes, selon qu'elle s'attache au mot ou à l'idée<sup>13</sup>. Cette hésitation est souvent résolue par le partage entre *correction* au sens strict et *épanorthose*. Fontanier distingue ainsi selon leur portée la *correction*, « figure de style par emphase », de la *rétroaction* ou *épanorthose*, « figure de pensées par imagination »<sup>14</sup> : la *correction* se borne à revenir sur le choix d'un mot

---

*Le Poète et son œuvre de la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p. 215-234.

10 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 390-391.

11 L'exemple est tiré de la *Continuation des Amours* qui paraît la même année (1555) : « C'est ce bel œil qui me paist de liesse, / Liesse, non, mais d'un mal dont je vi, / Mal, mais un bien, qui m'a toujours suivi » (Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*, dans *Les Amours et Les Follastries*, éd. cit., p. 343, sonnet 33, v. 5-7).

12 La correction [*correctio*] est employée « soit avant, soit après une intervention, soit que l'on repousse une allégation » (Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, 1978, Livre IX, 1, 30, p. 164) ; voir aussi Cicéron, *De l'orateur. Livre troisième*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1956, LIII, 203, p. 84.

13 Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit., IX, 3, 88-89, p. 227.

14 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, respectivement p. 366-367 et p. 408.

ou d'une expression et s'exerce généralement « dans la même phrase ou dans la même période<sup>15</sup> » ; l'*épanorthose*, elle, révisé un jugement plus qu'une formulation. Molinié, quant à lui, oppose la *correction*, figure de construction d'ordre microstructural (isolable sur un segment donné de l'énoncé), à l'*épanorthose*, d'ordre macrostructural (déterminée par l'ensemble d'une séquence discursive)<sup>16</sup>.

48

La correction entendue au sens large consiste donc à rectifier un propos par un autre – à rendre l'expression meilleure afin de mieux convaincre : c'est un procédé de reformulation qui implique une « hiérarchisation énonciative » entre les deux termes dont l'un est rejeté comme inadéquat par l'énonciateur, et l'autre affirmé comme plus juste<sup>17</sup>. Du point de vue logique, elle met en jeu la négation, totale ou partielle, du terme rectifié, et un mouvement de renversement du négatif au positif. Du point de vue énonciatif, la correction revient à confronter deux discours : elle est donc fondamentalement dialogique – et, dès lors que le locuteur revient sur ce qu'il a dit lui-même, autodialogique. Du point de vue sémantique et rhétorique enfin, la correction implique une tension binaire, qui oppose en même temps qu'elle mène d'un terme à l'autre.

Quant à ses effets, la correction relève de l'amplification oratoire, qu'il s'agisse de « renforcer » ou d'« adoucir » le propos, pour en accentuer « l'énergie » persuasive<sup>18</sup>. On soulignera ici deux points. D'une part, les théoriciens insistent sur l'idée que l'effet de sens de la figure est irréductible à l'un des deux termes corrélés et émane au contraire de leur mise en relation contrastive dans le discours. L'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius* y était déjà sensible :

La correction revient sur le mot employé et le remplace par un autre qui semble mieux approprié. [...] Cette figure fait impression sur

15 *Ibid.*, p. 366.

16 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, respectivement s.v. « Correction [2] » (p. 93) et « Épanorthose » (p. 137).

17 Voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 563-572.

18 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, respectivement p. 408 et 366 (la correction revient « sur certaines expressions pour leur donner plus de sens ou plus d'énergie »).



l'esprit de l'auditeur. En effet, la chose exprimée en termes ordinaires semble seulement indiquée ; la correction de l'orateur lui-même la fait aller mieux au but. Ne serait-il pas préférable, dira-t-on, d'employer d'emblée, surtout quand on écrit, le mot le meilleur et le mieux choisi ? Non, cela ne vaut pas toujours mieux, si le changement de mot doit prouver que la pensée est telle que, rendue par le mot ordinaire, elle semble faire moins d'impression, et qu'avec le secours d'un mot mieux choisi, elle prend plus de relief. Si l'on était arrivé tout de suite à ce mot, on n'aurait remarqué ni l'idée ni le mot<sup>19</sup>.

D'autre part, les configurations syntaxico-logiques qui la réalisent déterminent des dynamiques différentes. Deux critères peuvent être retenus : la place relative du terme rectifié ; puis la présence, la place et la nature des marqueurs de la correction. C'est généralement le premier terme qui est nié, la rectification intervenant après coup comme *retour* sur l'énonciation antérieure. Dans sa forme prototypique, la négation du premier terme n'est pas anticipée (type *X, non, [mais] Y*) ; mais elle peut être également annoncée avant le premier terme (type *non X, mais Y*). Dans le premier cas, la correction est *révisionnelle*, dans le second elle est *proleptique*<sup>20</sup> ; dans les deux cas, il y a réorientation argumentative. Le terme nié apparaît parfois en seconde position (type *X, [et] non Y*) : la correction est révisionnelle, mais l'orientation logique est inversée – le positif étant affirmé avant le négatif.

C'est cette typologie qui guidera la suite de cette étude, où l'on s'attachera au texte des *Amours* de 1553. Les figures de correction font partie de l'arsenal de l'écriture poétique dont héritent Ronsard et ses contemporains, et se prêtent singulièrement à la poésie pétrarquiste. En tant que figure impliquant une tension binaire tout d'abord, la correction constitue une ressource formelle et rythmique féconde.

19 *Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932, livre IV, 36, p. 211.

20 Je reprends ici les termes de Xavier Bonnier dans son analyse de l'épanorthose dans la *Delie* de Scève, tout en distinguant deux configurations de type « révisio-nnel » (Xavier Bonnier, « Le travail du texte », dans Nathalie Dauvois, Michèle Clément et Xavier Bonnier [dir.], *Maurice Scève, « Délie »*, Neuilly, Atlande, 2012, p. 225).

En tant que figure d'opposition ensuite, plus « analytique » que l'oxymore mais plus contrainte que l'antithèse, elle est propre à transposer directement dans le discours du poète-amant les effets de son *dissidio*. Elle présente enfin un potentiel pathétique diversement exploité, en même temps qu'elle manifeste, en tant que figure dialogique, l'*ethos* du poète-amant. Alex Gordon y consacre ainsi quelques pages où il en souligne les affinités avec la poésie amoureuse<sup>21</sup>. Les « deux manières » de correction qu'il identifie correspondent à la distinction de Fontanier entre la correction portant sur le *mot* et celle portant sur le *jugement*<sup>22</sup>. Je voudrais affiner l'aperçu qu'il en donne dans l'ensemble de la poésie de Ronsard, en en précisant la typologie et les enjeux dans *Les Amours* de 1553.

50

#### CORRECTION ET *ETHOS*

La forme prototypique de la correction décrite par les traités (et relevée par Muret au sonnet 174) est celle de l'épanorthose au sens strict (type *X, non, [mais] Y*) : une première affirmation est niée et corrigée après coup par une seconde. Elle est souvent explicitée par un marqueur simple, dont la valeur adversative ou rectificative peut être renforcée par l'adverbe *non*. Ronsard n'utilise pas le marqueur d'alternative (*ou*) *plutôt*, privilégié en français moderne<sup>23</sup> et qui apparaît dans cet emploi à la Renaissance<sup>24</sup> : c'est l'ancien adverbe *ains* ou *ainçois* qui en tient lieu, ou l'adversatif *mais* : « Car cette là qui me fait languoureux / Non, mais qui veut qu'en vain je ne languisse » (s. 218, v. 5-6). Dans cet exemple

21 Alex L. Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, p. 169-172.

22 Voir Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 366-367 et p. 408 (voir *supra*).

23 Voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., p. 566 et suiv.

24 Dans *Les Amours*, *plus tôt* conserve son sens compositionnel (voir par exemple sonnet 16 ou 26) ; une seule occurrence se rapproche de l'emploi moderne de l'adverbe de discours, où il rectifie une assertion négative par une assertion positive : « D'un aer pressé le comblement ne naist : / Plus tôt le ciel, qui benin se dispose / A recevoir l'effet de mes douleurs, / De toutes pars se comble de mes pleurs [...] » (sonnet 82, v. 10-13). La lexicalisation de l'adverbe composé *plutôt* dans ses emplois non temporels date du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle (*Trésor de la langue française*, op. cit., s.v. « Plutôt »).

comme dans le sonnet 174, la correction porte sur un prédicat de type adjectival et intensifie l'expression des sentiments contradictoires du poète-amant : ce qui fait sens, c'est bien la dynamique de la rectification qui relie deux formulations successives. La dérivation « langoureux/languisse » attire en outre l'attention sur le signifiant même, la rectification portant autant sur la formulation que sur la nature de la « langueur » de l'amant-poète.

La correction porte sur le déterminant possessif à deux reprises (s. 52 et 92), où elle met en relief un autre *topos* pétrarquiste : « Las ! mais mon cœur, ainçois qui n'est plus mien » (s. 52, v. 5). Le sentiment de l'aliénation amoureuse est ici inscrit dans un revirement temporel, et la correction incidente au groupe sujet est le ressort du serment d'appartenance du cœur à la dame qui clôt les quatrains (v. 7-8).

Plus fréquemment, la correction affecte un nom. Elle peut mettre en jeu uniquement le choix de la lexie, la rectification équivalant à un renforcement hyperbolique : « Quel plaisir est ce, ainçois quelle merveille, / Quand ses cheveux troussés dessus l'oreille / D'une Venus imitent la façon ? » (s. 90, v. 9-11). La correction est fréquemment associée à l'expression de l'analogie, articulant diversement en clause le comparé et le comparant déjà introduits – ici à la charnière du sonnet : « Ton œil en soit, non Parnasse, estimé » (s. 170, v. 8 : correction adjointe, voir *infra*), là dans la pointe : « Puis que le roi, ains le dieu qui m'a pris, / Combat le Ciel, les Enfers, & la Terre. » (s. 214, v. 13-14.) Dans les deux cas, la correction condense la comparaison, en confirmant une opposition développée (s. 170) ou en introduisant une dissonance dans l'analogie (s. 214). La rectification signale ainsi l'inadéquation partielle de l'analogie dans une visée toujours intensive.

Ailleurs, la correction apparaît comme simple variante de la métaphore appositive, que le marqueur *ains* ou *mais* vient modaliser : « Et ses regards, ains trais d'Amour pointus » (s. 85, v. 5). C'est particulièrement net dans certains sonnets énumératifs comme le sonnet 131, où la modalisation corrective par *mais* souligne la valeur hyperbolique de la métaphore, tout en variant le parallélisme syntaxique : « Œil, qui mes pleurs de tes raions essuie, / Sourci, mais ciel des autres le greigneur, / Front estoilé, Trofée à mon Seigneur [...] » (s. 131, v. 1-3). Dans le sonnet 41, la correction

substitue une métaphore à une autre, trahissant ainsi le travail sur le langage poétique lui-même – la dynamique énonciative de la correction épousant en outre le mouvement thématique de la métamorphose :

Je me transforme en cent metamorfoses,  
Quant je te voi, petit mont jumelet,  
Ains, du printans un rosier nouvelet,  
Qui le matin bienveigne de ses roses<sup>25</sup>.

52

Le suspens suscité par le retour sur une première formulation – « l'interruption » selon les termes de Fouquelin – peut être étendu à plusieurs vers par la disjonction entre les deux termes de la correction. Ainsi, dans le sonnet 81, le premier quatrain développe l'injonction au soleil (v. 4) en antéposant le circonstant (« Pour voir ensemble & les chams & le bort, / Oû ma guerriere avec mon cœur demeure » [v. 1-2]). Le second quatrain introduit la correction, à peine soulignée par la répétition du nom (« Ainçois les chams, où l'amiable effort / De ses beaus yeus ordonne que je meure [...] » [v. 5-6]). La correction est ajoutée en hyperbate, dans une construction syntaxique confinant à l'anacoluthie et à l'obscurité<sup>26</sup>; la disjonction entre les deux termes de la correction, mis en parallèle au début des quatrains, crée dans le poème une tension mimétique de celle que vit le poète-amant.

Le marquage du dialogisme inhérent à la figure peut être diversement renforcé : par la répétition en mention du premier terme rectifié<sup>27</sup>, ou, comme dans le sonnet 37, par un pseudo-échange question/réponse :

[...] en quoi retournera  
Ce petit tout ? En eau, aer, terre, ou flame ?  
Non, mais en vois qui toujours de ma dame

25 Sonnet 41, v. 1-4.

26 Cette construction sera corrigée ultérieurement, et la figure rectifiante du v. 5 disparaîtra au profit d'un présentatif « Voicy les champs [...] » (Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes* [1584], éd. Jean Céard *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, sonnet 80, p. 64).

27 L'exemple prototypique en est encore une fois le sonnet 174 ou, dans la *Continuation des Amours*, le sonnet 33 déjà cité et utilisé par Fouquelin (voir *supra*).

Par le grand Tout les honneurs sonnera<sup>28</sup>.

La correction en clausule de la première réponse (donnée sous forme interrogative) condense l'analogie développée par les quatrains de manière paradoxale, et le parallélisme correctif sert de caisse de résonance hyperbolique à la « vois » désormais cosmique du poète.

Ponctuellement, le verbe de discours *dire* conjugué à la première personne, en incidente ou en interro-exclamative, exhibe la correction. Dans le sonnet 110, la charnière du sonnet coïncide avec l'articulation correctrice entre la conclusion des quatrains (« Et pour t'aimer, il faut que je perisse » [v. 8]) et son rejet qui relance l'expression du tourment et du serment amoureux : « Helas ! que di-je ! où veus-je retourner ! / En autre part je ne puis séjourner, / Ni vivre ailleurs, ni d'autre amour me paître » (v. 9-11). De telles explicitations métadiscursives restent cependant discrètes dans *Les Amours* de 1553, par comparaison avec les recueils suivants de Ronsard qui exploiteront davantage la dialogisation du discours poétique, en même temps qu'ils délaisseront le style élevé du premier recueil<sup>29</sup>.

Dans cette première forme, la correction est *révisionnelle* : le détachement syntaxique et rythmique manifeste le dédoublement énonciatif de l'autocorrection par laquelle le poète revient sur son propre discours. Elle est proche en cela de la parenthèse<sup>30</sup>, qui semble du reste la rejoindre lorsqu'elle modalise une métaphore appositive (« Ainsi tes yeus [clair qui me tourmente] » [s. 150, v. 5]) ou lorsqu'elle insère un commentaire métadiscursif sur le choix d'une caractérisation :

L'An mil cinq cens contant quarante & sis,

<sup>28</sup> Sonnet 37, v. 11-14.

<sup>29</sup> Les configurations et les marqueurs de correction évoluent dans les œuvres de Ronsard : ainsi, le marqueur métadiscursif « je faux », qui thématise l'opération de correction et connote davantage le style simple de la conversation, apparaîtra plusieurs fois dans son œuvre ultérieure, par exemple dans les *Vers d'Eurymédon et Callirée* (1578 ; voir Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 313).

<sup>30</sup> Fouquelin classe la parenthèse ou « brève digression », comme la correction, parmi les figures de pensée par « interruption » (*Rhétorique française*, éd. cit., p. 384-386).

Dans ses cheveux une beauté cruelle  
(Ne sai quel plus, las, ou cruelle, ou belle)  
Lia mon cœur de ses graces épris<sup>31</sup>.

Investissant les lieux communs de la poésie pétrarquiste, la correction permet d'en varier l'expression tout en en suggérant, par sa structure dialogique, l'origine extérieure : elle s'avère ainsi un des vecteurs de l'appropriation du discours amoureux par la « vois » du poète-amant, dont elle contribue à dessiner l'*ethos* discursif.

#### CORRECTION ET *PATHOS*

Le deuxième type de configuration (type *non X, mais Y*) articule aussi un premier constituant nié à un second qui le rectifie, mais la corrélation syntaxique des deux termes par *non (...) mais* anticipe la négation du premier terme et appelle le second. L'épanorthose est cette fois *proleptique* et tendue vers l'avant.

Mieux représentée que la précédente, elle affecte presque exclusivement les constituants nominaux, selon des rapports analogues à ceux déjà décrits. Parfois simplement intensive<sup>32</sup>, la figure gagne en vigueur lorsqu'elle est insérée dans une adresse à la dame. La négation prend ainsi un tour plus polémique lorsque la rectification opère sur deux actants d'un même procès : comme le soulignent la figure de dérivation au sonnet 8 (« Non le changé, mais le changeur accuse » [v. 8]), ou la répétition véhémement de l'adverbe *non* dans la pointe du sonnet 66 (« Non l'ouvrier, non, mais le destin accuse » [v. 14]). De tonalité plus pathétique, le sonnet 165 réinvestit le *topos* de la blessure d'amour : après les quatrains évoquant la « plaie » reçue « en escrimant », le poète-amant s'adresse à la dame dans le sizain, évoquant « les plaies de [s]a vie » (v. 10) : « Non cette ci, mais de ta pitié sonde / L'âpre tourment d'une autre plus profonde, / Que vergogneus je cele dans mon cœur. » (v. 12-14.) L'épanorthose joue pleinement ici le rôle d'argument pathétique, en

<sup>31</sup> Sonnet 124, v. 1-4.

<sup>32</sup> Voir sonnet 54, v. 3 ou sonnet 104, v. 5-8.

opérant le passage du corps au cœur : au démonstratif « cette ci », qui désigne la blessure visible (v. 8), se substitue l'indéfini « une autre », qui attire l'attention sur la blessure cachée.

La correction proleptique réunit ainsi également, en les contrastant, un comparant et un comparé. La rectification du comparé par un comparant topique permet une gradation intensive : « Non d'une amour, ainçois d'une Furie / Le feu cruel [...] » (s. 7, v. 3). La rectification peut aussi nier le comparant : la dissymétrie induite, analogue à celle des comparaisons d'inégalité, a une valeur emphatique différente, d'autant qu'elle apparaît en clausule. Ainsi, dans le sonnet 200, qui dépeint le jeune Henri de Bourbon en « Jeune Herculin », l'épanorthose condense et parachève dans la pointe la projection héroïque : « Autre Jason, tu t'en iras conquerre, / Non la toison, mais les chams Navarrois. » (s. 200, v. 13-14.) Dans le sizain du sonnet 4, l'identification épique du *je* avec Corèbe est justifiée par leur amour pour Cassandre, puis rectifiée :

Mais bien je suis ce Corèbe insensé  
 Qui pour t'amour ai le cœur offensé,  
 Non de la main du Gregeois Penelée :  
 Mais de cent trais qu'un Archerot veinqueur,  
 Par une voie en mes yeus recelée,  
 Sans i penser me ficha dans le cœur.

Le premier constituant nié et détaché avant le constituant positif crée un effet de suspens, rehaussant pathétiquement le *topos* de la blessure d'amour ici confondu par l'analogie avec celui de la mort d'amour.

Comme on le voit par ces exemples, la corrélation correctrice *non... mais / ainçois* confère à ce motif syntaxico-rhétorique un balancement binaire propre à favoriser l'emphase et l'élévation du style – d'autant que la figure se coule aisément dans le décasyllabe qui en souligne le dynamisme et l'articulation adversative par la césure 4/6<sup>33</sup>. La dissymétrie de volume (à l'intérieur du vers articulé 4/6 ou de vers à

33 Voir les sonnets 7, v. 3 ; 8, v. 8 ; 54, v. 3 ; 66, v. 14 ; 104, v. 8 ; 165, v. 12 ; 179, v. 5 ; 200, v. 14.

vers) entraîne toujours une gradation en cadence majeure et accompagne le mouvement logique par lequel le locuteur donne la suprématie au second terme. Ces caractéristiques en font une figure plus solennelle que la première configuration, plus encline aussi au *pathos* et à la véhémence.

56

Cette *énergie* oratoire et sa force argumentative sont d'autant plus sensibles que la figure s'étend sur plusieurs vers. Si sa structure syntaxique reconnaissable l'inscrit au niveau microstructural, différents facteurs en amplifient la portée à l'échelle du sonnet. Le célèbre sonnet 85, où Ronsard convoque les figures de ses confrères en poésie amoureuse pour mieux s'affirmer, est tout entier déterminé par l'épanorthose proleptique, qui en occupe la charnière (v. 7-8) : « Pour célébrer » (v. 1) et « pour louer » (v. 3) Cassandre, « Il me faudroit, non l'ardeur de ma rime, / Mais la fureur du Masconnois Pontus. » (v. 7-8.) Introduite en amont par le verbe (« Il me faudroit ») mis en attente par l'antéposition des compléments (v. 1-6), elle donne en aval son élan à l'énumération des poètes dont il voudrait posséder le talent. La reprise en anaphore du verbe (v. 9 et 12) relance l'énumération qui amplifie ainsi le second membre de la correction initiale, opposé à « l'ardeur de ma rime » (v. 7). Ce premier terme, nié, est pourtant mis en relief, et la correction n'est pas dépourvue d'ironie : si Ronsard feint la modestie, ce n'est que pour mieux se poser en rival des poètes mentionnés. La correction ainsi amplifiée met en effet en balance le seul Ronsard avec cinq de ses confrères : c'est ainsi à la somme des talents de sa génération (voir au vers 11 : « Et me faudroit un Saint Gelais *encore* » et la polysyndète) qu'il compare le sien seul – ou plutôt au génie idéal qu'il lui faudrait pour « louer » convenablement Cassandre. De fait, l'évocation sur le mode de l'irréel participe à la fois d'une rhétorique de l'indicible au service de la louange de Cassandre et de l'expression d'une ambition poétique supérieure.

On notera que l'épanorthose, particulièrement sous cette forme de la corrélation correctrice *non...mais*, est caractéristique de l'écriture poétique de Maurice Scève – le premier à offrir en français, avec sa *Delie. Object de plus haute vertu* (1544) un équivalent du *canzoniere* pétrarquien. Xavier Bonnier a bien mis en lumière l'importance et les



fonctions de ce stylème dans la *Delie*, qui « confin[e] au tic d'écriture<sup>34</sup> ». Amplifiant la formule de la devise oxymorique « Souffrir non souffrir », la corrélation *non...mais* fournit ainsi l'attaque hautaine du huitain liminaire et de cinq dizains<sup>35</sup>. On ne retrouve pas ce type d'attaque dans *L'Olive* de Du Bellay (1549) ; il n'apparaît qu'une seule fois dans les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1549) ; dans les premiers recueils d'« amours » de Ronsard, seul le sonnet 120 (« Non la chaleur... ») présente un *incipit* de ce type.

En effet, la configuration qui vient d'être décrite se modifie avec l'extension de la figure au sonnet. Le sonnet 120 est le seul des *Amours* de 1553 (et des autres recueils de Ronsard) à prendre son élan sur l'adverbe *non* repris ensuite en anaphore dans les quatrains (vers 1, 3, 5) : il n'y apparaît pas cependant en corrélation avec la conjonction *mais*, mais en corrélation plus lâche avec l'adjectif « seul » (v. 11) – qui à l'instar de l'adversatif opère le renversement dialectique du négatif au positif, ici à la charnière : l'amplification oratoire exalte la brûlure d'amour au dessus de celle du soleil en été. Nombre de sonnets sont construits sur ce type de renversement, où l'opposition polémique entre le(s) terme(s) nié(s) et leur contrepoint positif implique une hiérarchisation énonciative de même nature que dans les précédentes formes de correction observées. Celle-ci se rapproche toutefois davantage de l'antithèse, et correspond à la figure de l'antésagoge<sup>36</sup>. Dans *Les Amours* de 1553, une série de sonnets la rend particulièrement visible par l'*incipit* et l'anaphore de la coordination négative *ni*<sup>37</sup> qui conduit tantôt à une affirmation renforcée marquée par *seul* (s. 49, 78, 121), tantôt à une affirmation restreinte par la négation exceptive (s. 61) ou par la conséquence niée

34 Xavier Bonnier, « Le travail du texte », dans Maurice Scève, « *Délie* », *op. cit.*, p. 225.

35 Les dizains IX, LXII, LXXXV, LXXXVIII, CCCXCI ; le *non* initial des dizains CXXXVIII et CCLLII forme un autre type de corrélation.

36 « Une antésagoge est une variété d'antithèse (donc une figure de type macrostructural). Elle consiste à faire se succéder, dans le discours, des éléments d'information négatifs puis des éléments positifs, l'aspect figuré de la valeur n'apparaissant que dans la réunion de chacun de ces éléments antithétiques, de manière à former une signification qui ne se réduit à aucun des deux types de proposition » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 51).

37 Les sonnets 49, 61, 78, 121 et 171 s'inspirent plus ou moins directement de l'anaphore négative sur laquelle est construit le sonnet 312 du *Canzoniere* de Pétrarque.

(s. 171). Cette formule soutient de vastes mouvements oratoires où se combinent différentes figures d'intensité convergeant vers l'éloge hyperbolique. Les effets de cadence et de rythme sont toutefois plus variés – la structure énumérative initiale et la polysyndète favorisant, dans le balancement correctif, les cadences mineures (s. 49, 121, 171). Ainsi, dans le sonnet 78, le motif reste apparent dans le premier quatrain par sa structure logique et sa teneur dialogique : les plaisirs charnels de l'amour (v. 1-3) sont rejetés au profit d'« un seul de mes ennuis » (v. 4), lui-même support de l'anaphore en gradation et de la série d'oxymores qui découlent de cette inversion initiale (à partir du vers 5, « Heureux ennuis [...] »).

58

On trouve aussi ce type de dialectique corrective à l'intérieur du sonnet, où la négation polémique du premier terme est soulignée par le poète : « Non, ce n'est point une peine qu'aimer : / C'est un beau mal [...] » (s. 68, v. 9-10). La tension est exacerbée entre l'énoncé définitoire à valeur gnomique, et son énonciation dialogique : c'est que le poète rejette, une fois de plus, une idée considérée comme inadéquate au profit d'une expression plus juste, qu'il revendique comme sienne et qui prend la forme de l'oxymore. La rectification fait ainsi de l'oxymore, comme dans l'exemple que relevait Muret, bien plus qu'un simple cliché d'écriture pétrarquiste : le produit d'une constante « correction » de la vision du monde par les yeux du poète, à la fois l'expression la plus adaptée à ce qu'il veut dépeindre, et celle qui restitue au plus près la voix du poète.

#### LA CORRECTION ADJOINTE

La dernière configuration (type *X, [et] non Y*), mentionnée par les théoriciens est cependant beaucoup moins exploitée que les précédentes, par Ronsard comme par ses contemporains. Révisionnelle comme la première, elle inverse cependant l'ordre des termes, le premier d'emblée affirmé étant suivi de la négation de son contrepoint : « Petit nombril, que mon penser adore, / Non pas mon œil, qui n'eut onques ce bien, / Nombril [...] » (s. 72, v. 1-3). Ici, l'apposition correctrice du vers 2 détermine la tonalité légère et sensuelle de ce sonnet : en réinvestissant

l'opposition topique entre le corps et l'esprit, elle teinte d'humour l'éloge (pseudo-)platonicien du « petit nombril », tout en ouvrant au lecteur les portes de l'imagination – puisque le poète fait ici l'éloge d'une partie du corps qu'il ne voit pas, mais ne peut qu'imaginer. C'est en revanche l'analogie entre macrocosme et microcosme que réactive la correction suivante, doublée d'une disjonction mettant cette fois en valeur le tourment pathétique de l'amant qui s'adresse à Phébus :

Pinçant en vain ta lyre blandissante,  
 Et fleurs, & flots, mal sain, tu enchantois,  
 Non la beauté qu'en l'ame tu sentoïis  
 Dans le plus dous d'une plaie égrissante<sup>38</sup>.

Lorsque la négation est anticipée par une corrélation, la figure de correction se rapproche de l'expression de la concession : « Quelque rocher, quelque bois, ou montaigne / Vous pourra bien éloigner de mes yeus : / Mais non du cœur [...] » (s. 92, v. 10-12). La corrélation concessive *bien (est il vrai) ... mais*, fréquente dans *Les Amours*, partage plusieurs traits avec la correction, que la syntaxe et la versification ici soulignent. Le sonnet 92 est du reste entièrement construit sur des effets de rupture et de discontinuité discursive (apostrophe au vers 2, épanorthose au vers 4, hyperbate « & de combien » au vers 5, etc.) qui expriment l'*ethos* d'un poète-amant en proie aux tourments de l'absence jusque dans son discours que cette absence défait.

Les figures de correction sont ainsi un des vecteurs privilégiés de la mise en scène de la voix du poète, par le dédoublement dialogique et le travail sur le langage et son adéquation aux réalités qu'elle suppose. Si Ronsard y recourt à l'instar de ses confrères, les figures de correction qu'on a pu observer dans *Les Amours* de 1553 suggèrent une certaine distance dans la réappropriation du pétrarquisme ; s'y manifeste aussi nettement la prédilection pour les configurations se prêtant à l'amplification oratoire propre à un recueil de style élevé, de même que s'y dessine le goût pour une forme de dialogisme qui s'épanouira dans ses œuvres ultérieures.

<sup>38</sup> Sonnet 36, v. 5-8 ; voir aussi sonnet 170, v. 8, cité *supra*.

Ainsi, les formes variées de la correction dans *Les Amours* de 1553 y sont au service d'une rhétorique de l'intensité, tout en contribuant à nourrir l'*ethos* d'un poète ambitieux. En effet, au lieu de résoudre une tension ou de la « normaliser », la correction l'exacerbe par son alliance avec l'oxymore qu'elle justifie : en venant rectifier des formulations autant que des représentations inadéquates, celle-ci s'affirme dans le discours amoureux comme l'expression poétique la plus juste et de sa condition d'amant, et de sa voix de poète.

Pascal  
*Pensées*



## CONCESSION ET POLYPHONIE DANS LES *PENSÉES*

*Mathieu Bermann*

Volontiers polémique, ouverte au dialogue et aux objections, l'argumentation de Pascal trouve dans la concession un outil privilégié. « Cette figure consiste à accorder le moins pour obtenir le plus », écrit René Bary au XVII<sup>e</sup> siècle avant d'en donner l'exemple suivant : « Nous tombons d'accord que nous avons dégradé votre jardin, mais vous devez tomber d'accord aussi que vous avez mis le feu à notre maison »<sup>1</sup>. Si le rhétoricien insiste sur la visée stratégique d'une telle figure, ce n'est pas le cas du *Dictionnaire de l'Académie* pour lequel *concéder* « signifie [...] en termes de Logique, et de dispute, Accorder une proposition ou un argument<sup>2</sup> ».

Au siècle suivant, l'*Encyclopédie* détaille les atouts de la concession décrite en ces termes :

Figure de rhétorique par laquelle l'orateur, sûr de la bonté de sa cause, semble accorder quelque chose à son adversaire, mais pour en tirer soi-même avantage, ou pour prévenir les incidents inutiles par lesquels on pourrait l'arrêter<sup>3</sup>.

Depuis Quintilien dont s'inspire la définition des encyclopédistes jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la concession est donc avant tout une figure rhétorique<sup>4</sup>. Par la suite, les grammairiens se mettent à l'envisager

- 1 René Bary, *La Rhétorique française, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de notre langue* [1653], Lyon, Thomas Amaury, 1676, p. 429.
- 2 *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au roi*, Paris, Vve J.-B. Coignard et J.-B. Coignard, 1694, t. I, p. 224.
- 3 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1753, t. III, p. 804.
- 4 Quintilien, *Institution oratoire*, Livre IX. Voir Olivier Soutet, *La Concession en français des origines au XVI<sup>e</sup> siècle. Problèmes généraux. Les tours prépositionnels*, Genève, Droz, 1990, p. 3.

comme une relation logique unissant deux propositions<sup>5</sup>. L'opération réalisée par la concession, quels qu'en soient les marqueurs, consiste à nier une implication ordinairement reçue pour vraie. Pour Olivier Soutet, en effet, « la relation concessive peut [...] se définir, très généralement, comme la négation d'une relation si *q*, nég. *p* » – *q* étant la protase, et *p* l'apodose<sup>6</sup>. Dans « Bien qu'il soit malade (*q*), il travaille beaucoup (*p*) », une implication ordinairement admise n'est pas vérifiée, celle voulant que si l'on est malade, on ne travaille pas beaucoup (« si *q*, nég. *p* »). La vérité de *q* « n'est pas contestée, mais malgré elle, on affirme *p*, alors qu'on attendait que soit vérifiée la relation (si *q*, nég. *p*)<sup>7</sup> ».

64

La concession est un phénomène polyphonique : selon la terminologie d'Oswald Ducrot, le « locuteur » (responsable de l'acte de parole) met en scène dans son discours le point de vue d'un autre « énonciateur » (représentant le plus souvent la *doxa* ou l'allocutaire)<sup>8</sup>. Ce dernier est censé assumer l'implication à laquelle le locuteur « se rallie, tout en se démarquant<sup>9</sup> ».

Pour étudier la polyphonie de la concession, il convient d'entrer dans le détail de ses divers mécanismes. En se fondant sur l'analyse des propriétés morphosyntaxiques aussi bien que discursives, Mary-Annick Morel propose de distinguer trois types de concession : logique, rectificative et argumentative.

Dans la concession logique (« *bien que q, p* »), l'énoncé concédé *q* est présenté « comme ayant fait l'objet d'une assertion préalable par un autre énonciateur, à laquelle l'énonciateur de l'ensemble de la phrase souscrit<sup>10</sup> ». L'effet recherché est le suivant : *q* vient renforcer *p*.

Dans la concession rectificative (« *p, encore que q* »), « les deux énoncés sont assertés par le même énonciateur, mais à deux niveaux

5 Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, Paris, Orphys, 1995, p. 5.

6 Olivier Soutet, *La Concession en français des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 12.

7 *Ibid.*, p. 17.

8 Par la suite, je continuerai de mettre entre guillemets « locuteur » et « énonciateur » lorsqu'ils renvoient à la théorie polyphonique d'Oswald Ducrot exposée dans *Le Dire et le dit* (Paris, Éditions de Minuit, 1984).

9 Anne-Marie Garagnon, Frédéric Calas, *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Paris, Hachette, 2002, p. 100.

10 Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, op. cit., p. 9.



énonciatifs différents<sup>11</sup> » dans la mesure où *q* est un commentaire de *p*. Voici ce qui en résulte : *q* vise à éviter que le destinataire du discours tire une conclusion erronée de *p*.

Dans la concession argumentative (« [certes] *q*, mais *p* »), *q* est censé être validé par un support énonciatif autre que celui de *p*, comme dans le type logique en somme, à ceci près que la finalité diffère : *p* vient rectifier *q*.

Si, comme l'écrit Laurent Susini, l'œuvre de Pascal « revêt [...] la forme d'un discours polyphonique, où des voix venues de divers horizons alternent et s'entremêlent de multiples manières<sup>12</sup> », la concession joue un rôle essentiel dans cette hétérogénéité énonciative. En analysant ses différentes structures, nous observerons la façon dont l'apologisme gère les voix qu'il donne à entendre et les effets de la concession sur l'argumentation.

#### LA CONCESSION LOGIQUE

Comme dans tout système concessif, la relation sous-jacente aux deux propositions est niée par le « locuteur » et assertée par un « énonciateur » que le premier met en scène dans son discours. La particularité de la concession logique réside dans ceci : le segment concédé, du fait même qu'il est présenté ainsi, est censé être pris en charge par un « énonciateur » autre que le « locuteur » ; ce dernier l'approuve avant de formuler son propre point de vue.

La concession logique permet donc de partir du présupposé, c'est-à-dire de « l'ensemble des données déjà connues (ou censées être connues) au moment où commence l'énonciation<sup>13</sup> », données qui sont validées (ou là encore qui sont censées l'être) par le destinataire. Aussi

11 *Ibid.*, p. 15.

12 Laurent Susini, *L'Écriture de Pascal. La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008, p. 470.

13 « Les protases [...] concessives appartiennent au présupposé des énoncés dans lesquels elles s'insèrent, c'est-à-dire l'ensemble des données déjà connues (ou censées être connues) au moment où commence l'énonciation, et qui de ce fait ne relèvent pas de l'information, laquelle est posée » (Olivier Soutet, *La Concession en français des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 12).

l'énoncé concédé constitue-t-il pour la pensée originale de Pascal qui en est ainsi renforcée un tremplin incontestable, puisque reposant sur un savoir partagé.

#### Les structures subordonnées

##### Les concessions simples de nature conjonctive

*quoique q, p*<sup>14</sup>

Antéposée à la principale<sup>15</sup>, la sous-phrase introduite par *quoique* possède une valeur logique :

(1) Le plus grand philosophe du monde sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, *quoique sa raison le convainque de sa sûreté*, son imagination prévaudra. (fr. 78, p. 182<sup>16</sup>)

(2) Et *quoiqu'il soit contraire d'être misérable et de subsister*, [le peuple juif] subsiste néanmoins toujours malgré sa misère. (fr. 342, p. 318)

En (1) est niée l'idée couramment admise selon laquelle si la raison convainc un homme de sa sûreté, son imagination ne prévaut pas, surtout s'il s'agit du « plus grand philosophe du monde », être rationnel s'il en est – le superlatif vise à éviter que le destinataire envisage un individu chez qui la raison serait encore plus forte, ce qui invaliderait le propos de Pascal.

En (2), l'existence du peuple juif est expliquée à rebours de la pensée commune voulant que si misère et subsistance s'opposent, cela le concerne aussi.

Selon Mary-Annick Morel, dans la configuration *quoique q, p*, le « support énonciatif [de la concessive] est nécessairement différent de celui de la principale qui suit<sup>17</sup> ». Cette structure permet à Pascal non seulement de reprendre le point de vue de son destinataire ou de la *doxa*

14 Sauf oubli de ma part, on trouve 3 occurrences. Je prends en compte uniquement le passage au programme (Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, éd. Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155-342).

15 Voir *infra*, pour le type *p, quoique q*.

16 Dans toutes les occurrences étudiées, les soulignements sont de mon fait.

17 Mary-Annick Morel, *La Concession en français, op. cit.*, p. 26.

et de contrecarrer certaines idées reçues qui y sont associées, mais aussi de renforcer son propre discours.

*encore que q, p*<sup>18</sup>

(3) « Et quoi! ne dites-vous pas vous-même que le ciel et les oiseaux prouvent Dieu? » Non. « Et votre religion ne le dit-elle pas? » Non. Car *encore que cela est vrai en un sens pour quelques âmes à qui Dieu donna cette lumière*, néanmoins cela est faux à l'égard de la plupart. (fr. 38, p. 170)

(4) Il est donc vrai de dire que tout le monde est dans l'illusion, car *encore que les opinions du peuple soient saines*, elles ne le sont pas dans sa tête. (fr. 126, p. 206)

Contrairement à l'usage moderne où elles sont postposées à la principale et expriment une rectification, les sous-phrases introduites par *encore que* dans les *Pensées* sont systématiquement placées à gauche de la proposition rectrice. La subordonnée ainsi « antéposé[e] » marque d'emblée le conflit entre un contenu propositionnel émanant d'une autre source que l'énonciateur (auquel l'énonciateur donne son assentiment) et le jugement personnel de l'énonciateur<sup>19</sup> ». Si elle est discrète en (4), la reprise du point de vue d'autrui est explicite en (3) comme l'atteste le dialogue. En effet, l'apologiste n'est pas d'accord avec son interlocuteur dont les propos sont rapportés au discours direct. « [...] *cela est vrai en un sens pour quelques âmes à qui Dieu donna cette lumière* » est une reprise de la réplique précédente. Contrairement au subjonctif de l'occurrence (4), l'indicatif présent insiste ici davantage sur l'adhésion provisoire du « locuteur » aux propos de l'« énonciateur » qu'il donne à entendre (peut-être parce qu'il y apporte déjà une restriction grâce aux expressions « en un sens » et « pour quelques âmes... »). La rupture entre les deux propositions, et donc les deux points de vue, est perceptible dans les antithèses *vrai/faux* et *quelques âmes/la plupart*.

<sup>18</sup> 3 occurrences.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25.

## Les concessions d'origine relative

### *Les concessives à focalisation indéfinie*<sup>20</sup>

Le tour *quelque* + GN + *que* signifie que « le fait principal se déroule indépendamment, non pas de la réalité du fait subordonné comme dans la concession simple, mais de l'identité de l'élément nominal mis en jeu dans cette subordonnée<sup>21</sup> », comme dans les phrases suivantes :

(5) La douceur de la gloire est si grande qu'à *quelque objet qu'on l'attache*, même à la mort, on l'aime. (fr. 71, p. 179)

(6) Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre. *Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir*, il branle et nous quitte. (fr. 230, p. 266)

68

On peut paraphraser la dernière occurrence de la sorte : « nous pouvons bien penser nous attacher et nous affermir à n'importe quel terme, il branle et nous quitte ». L'implication couramment admise entre les faits subordonné et principal est niée.

L'indétermination véhiculée par le déterminant indéfini *quelque* peut porter plus spécifiquement sur le degré lorsque le nom focalisé « dénote une qualité ou une propriété susceptible de variation<sup>22</sup> » :

(7a) et (7b) Deux sortes de personnes connaissent : ceux qui ont le cœur humilié et qui aiment la bassesse, *quelque degré d'esprit qu'ils aient*, haut ou bas, ou ceux qui ont assez d'esprit pour voir la vérité, *quelques oppositions qu'ils y aient*. (fr. 13, p. 162)

(8) Nous savons que nous ne rêvons point, *quelque impuissance où nous soyons de le prouver par raison*. (fr. 142, p. 213)

<sup>20</sup> 9 occurrences. On trouve également 1 occurrence en *quoi que* (fr. 164, p. 220). Ce type de concessive repose sur une corrélation : le premier terme est un indéfini (pronom, adjectif, adverbe ou bien un groupe nominal introduit par un déterminant indéfini) et le second un pronom relatif. Voir Anne-Marie Garagnon, Frédéric Calas, *La Phrase complexe, op. cit.*, p. 105.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>22</sup> Mary-Annick Morel, *La Concession en français, op. cit.*, p. 129.

Le substantif « degré » est explicitement glosé par « haut ou bas » alors que la variation est implicite pour « oppositions » et « impuissance », lesquelles peuvent être faibles ou fortes. En l'absence de précision, on peut penser, comme Mary-Annick Morel, que l'indétermination porte sur le « haut degré, voire le degré maximal de la qualité<sup>23</sup> ». Celui-ci peut d'ailleurs être marqué par une épithète, à l'image de ce fragment :

(9) Que le prédicateur vienne à paraître, si la nature lui a donné une voix enrouée et un tour bizarre, que son barbier l'ait mal rasé, si le hasard l'a encore barbouillé de surcroît, *quelques grandes vérités qu'il annonce*, je parie la perte de la gravité de notre sénateur. (fr. 78, p. 182)

Même les vérités les plus vraies, si l'on peut dire, ne rendent pas à l'orateur la crédibilité qu'il perd par ailleurs en se présentant mal en point à son auditoire.

La prise en compte du degré concourt à rendre la démonstration pascalienne imparable : le penseur prévient une éventuelle opposition portant sur une variation d'intensité des notions en question, envisageant tous les degrés possibles, jusqu'au plus haut.

D'une certaine manière, l'occurrence (5) participe également à l'expression d'une intensité maximale : « même à la mort » envisage un « objet » extrême parmi tous ceux auxquels l'homme est susceptible de s'attacher. Là encore Pascal conçoit un cas de figure ultime et donc indépassable par un contradicteur. Il souligne ainsi le paradoxe de la « gloire » et de l'amour-propre – et ailleurs celui de l'homme pris entre deux infinis (6), ou encore celui de l'être et du paraître (9).

#### Les concessives scalaires<sup>24</sup>

*Scalaire* vient du latin *scala*, signifiant *échelle* : le fait subordonné présente « un ensemble ordonné de propositions constituant une échelle<sup>25</sup> » dont aucune ne viendrait empêcher le déroulement du fait principal. Ainsi, par exemple :

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> 4 occurrences.

<sup>25</sup> Olivier Soutet, « Des concessives extensionnelles aux concessives simples », *Linx*, 59, 2008, <http://linx.revues.org/629>, 1<sup>er</sup> janvier 2012 (consulté le 4 août 2015).

(10) Il n'y a principe, *quelque naturel qu'il puisse être même depuis l'enfance*, [qu'on ne] fasse passer pour une fausse impression soit de l'instruction soit des sens. (fr. 78, p. 184)

« [...] *quelque naturel qu'il puisse être* » peut être reformulé comme ceci : « quel que soit son degré de naturel ». La concessive scalaire permet là encore à Pascal d'examiner l'ensemble des nuances possibles et donc de devancer un désaccord portant sur le degré des propriétés mentionnées. En voici deux exemples :

(11a) et (11b) L'homme, *quelque plein de tristesse qu'il soit*, si on peut gagner sur lui de le faire entrer en quelque divertissement, le voilà heureux pendant ce temps-là. Et l'homme, *quelque heureux qu'il soit*, s'il n'est diverti et occupé par quelque passion ou quelque amusement qui empêche l'ennui de se répandre, sera bientôt chagrin et malheureux. (fr. 168, p. 231)

Grâce à ces deux concessives scalaires, Pascal embrasse le champ tout entier de la tristesse et du bonheur ; peu importe leur intensité respective, le divertissement opère toujours : son absence engendrant l'une, et sa présence l'autre. Un chiasme sémantique, qui porte sur les attributs du sujet ou de l'objet associés à l'homme, vient renforcer cette idée : « quelque plein de tristesse qu'il soit »/« le voilà heureux »/« quelque heureux qu'il soit »/« [il] sera chagrin et malheureux ».

#### Les concessives pseudo-scalaires<sup>26</sup>

(12) Le roi est environné de gens qui ne pensent qu'à divertir le roi et à l'empêcher de penser par lui. Car il est malheureux, *tout roi qu'il est*, s'il y pense. (fr. 168, p. 228)<sup>27</sup>

À la différence des concessives scalaires, « la gradation notionnelle atteint un terme, donné comme ultime et indépassable<sup>28</sup> », d'où

<sup>26</sup> 2 occurrences.

<sup>27</sup> Variante : fr. 169.

<sup>28</sup> Anne-Marie Garagnon, Frédéric Calas, *La Phrase complexe, op. cit.*, p. 107.

l'emploi du mode indicatif. C'est l'extrémité haute de l'échelle qui est seule envisagée et non pas l'ensemble des niveaux d'intensité possibles<sup>29</sup> : « tout roi qu'il est » est proche d'une concessive simple « bien qu'il soit roi (au plus haut degré/complètement) ». Pour exposer la nature du divertissement, Pascal choisit le plus important des personnages du royaume et surtout lui reconnaît « la possession franche et entière<sup>30</sup> » de ce titre. La triple répétition du substantif *roi* participe aussi de cette insistance qui rend la démonstration imparable.

**La subordination implicite : *avoir beau***<sup>31</sup>

Le haut degré est également signifié par la locution *avoir beau* qui établit une subordination implicite. En effet, les deux propositions s'avèrent dépendantes malgré leur apparente juxtaposition. En témoignent d'une part l'intonation particulière de ces phrases où la voix monte avec le premier segment pour descendre sur le second, et d'autre part l'impossible autonomie de la partie soulignée :

(13) *La raison a beau crier*, elle ne peut mettre le prix aux choses.  
(fr. 78, p. 180)

Olivier Soutet analyse *beau* comme un intensif : « ainsi à travers cet emploi de *beau* retrouverait-on cette recherche du haut degré, de l'intensité maximale constamment récurrente dans l'expression de la concession [...] <sup>32</sup> ». C'est pourquoi ce tour insiste davantage qu'une concession de type *bien que* sur le « contraste » entre l'implication attendue et ce qui est finalement asserté<sup>33</sup>.

29 « [...] il n'y a plus, *stricto sensu*, parcours d'une échelle quand on est parvenu à son terme », d'où le nom de pseudo-scalaire (Olivier Soutet, *La Concession dans la phrase complexe en français des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1992, p. 175).

30 Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, § 268, p. 371.

31 3 occurrences.

32 Olivier Soutet cite l'expression « au beau milieu » où *beau* signifie à peu près *plein* (*La Concession dans la phrase complexe en français des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 79).

33 Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, *op. cit.*, p. 74.

De cette façon, Pascal met en avant l'intensité des facultés humaines – ici la raison (13), mais ailleurs la philosophie<sup>34</sup> ou la science<sup>35</sup> – pour montrer qu'en définitive elles ne rencontrent pas le succès escompté. Sont donc appréhendées dans un même mouvement « la qualité exceptionnelle<sup>36</sup> » des capacités humaines et leur vanité.

#### Les autres marqueurs de la concession logique

*même sans, même si, quand même*<sup>37</sup>

72 Quels que soient les circonstants devant lesquels il s'insère, la fonction fondamentale de *même* est de « focaliser l'attention sur un élément particulièrement discordant avec la relation prédicative assertée dans la proposition et de le réinsérer dans un ensemble paradigmatique où il n'avait pas préalablement sa place<sup>38</sup> ».

(14) Ainsi l'homme est si malheureux qu'il s'ennuierait *même sans aucune cause d'ennui* par l'état propre de sa complexion. (fr. 168, p. 229)

(15a) et (15b) Nos passions nous poussent au-dehors, *quand même les objets ne s'offriraient pas pour les exciter*. Les objets du dehors nous tentent d'eux-mêmes et nous appellent, *quand même nous n'y pensons pas*. (fr. 176, p. 235)

(16) Qu'on s'informe de cette religion, *même si elle ne rend pas raison de cette obscurité*, peut-être qu'elle nous l'apprendra. (fr. 183, p. 246)

Dans les trois cas, l'incompatibilité est à la fois exhibée et résolue – comme par exemple en (14) entre l'ennui et l'absence de cause qui l'engendrerait et en (16) où *rendre raison*, signifiant « fournir une explication », devrait

---

34 Fr. 176, p. 235.

35 Fr. 230, p. 261.

36 Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, op. cit., p. 74.

37 Malgré leur hétérogénéité, je choisis de regrouper ces trois marqueurs en raison de la présence commune de *même* : *même sans* (1 occurrence) est une locution prépositionnelle, *même si* (1 occurrence) et *quand même* (2 occurrences) des conjonctions de subordination qui auraient pu être traitées dans la partie précédente.

38 Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, op. cit., p. 30.



s'opposer à *apprendre* au sens d'« enseigner ». Il s'agit avant tout de renforcer ce qui précède ou suit pour la dernière occurrence.

Avec *même si* et *quand même*, équivalant à *quand bien même*, la concession se mêle à l'hypothèse.

### *malgré*<sup>39</sup>

La particularité de cette préposition réside dans son rôle anaphorique et thématique<sup>40</sup>. On le constate par exemple dans ce fragment où le syntagme prépositionnel reprend les termes du paragraphe précédent :

(17) [...] le temps a été prédit clairement et la manière en figures. /  
Par ce moyen les méchants, prenant les biens promis pour matériels,  
s'égarent *malgré le temps prédit clairement*, et les bons ne s'égarent pas.  
(fr. 287, p. 288)

Tout en participant à la cohérence textuelle, la préposition au sémantisme concessif renforce l'énoncé asserté.

Grâce à la concession logique, Pascal se place sur le terrain de celui qu'il entend convaincre : en concédant tel énoncé, il le constitue en présupposé et le présente comme étant validé aussi bien par lui que par la cible de son argumentaire. Ainsi prend-il soin de partir de principes partagés en vue d'énoncer et de renforcer les siens propres.

Le relevé des concessions logiques dans les *Pensées* appelle deux remarques. La première, déjà évoquée, concerne l'importance des structures fondées sur l'indéfinition<sup>41</sup> et le parcours des divers degrés<sup>42</sup> jusqu'aux plus hauts<sup>43</sup>. Embrassant l'ensemble des nuances possibles, y compris les plus extrêmes, ces concessions assurent le caractère implacable de la démonstration, laquelle ne peut recevoir de contradiction portant sur l'identité ou l'intensité de l'élément focalisé et au cœur du débat.

39 3 occurrences.

40 *Ibid.*, p. 67.

41 Les concessives à focalisation indéfinie.

42 Les concessives scalaires et certaines concessives à focalisation indéfinie qui mettent en œuvre des noms indiquant une qualité ou une propriété susceptibles de variation.

43 Les concessives pseudo-scalaires et la locution verbale *avoir beau*.

La seconde remarque découle de la récurrence, sous la plume de Pascal, des marqueurs concessifs capables de renforcer l'effet de discordance entre l'implication ordinairement attendue et ce qui est finalement énoncé. C'est le cas notamment de la conjonction *encore que*<sup>44</sup>, de la locution *avoir beau*<sup>45</sup> et des marqueurs intégrant *même*<sup>46</sup> : tous affichent une pensée paradoxale<sup>47</sup>.

#### LA CONCESSION RECTIFICATIVE

74 Dans la concession rectificative, les deux propositions sont à la charge du « locuteur », la seconde prévenant une conclusion erronée que la première pourrait générer. Ces structures permettent au philosophe de commenter sa propre pensée.

*p, quoique q*<sup>48</sup>

Contrairement aux occurrences (1) et (2) où elle est antéposée et possède alors une valeur logique, la subordonnée de type *quoique* postposée à la principale est rectificative. À droite de la proposition principale, la sous-phrase introduite par *quoique* « redresse une déduction que le lecteur aurait pu abusivement tirer de ce qui précède<sup>49</sup> ». Ainsi, par exemple, dans

(18) Il est injuste qu'on s'attache à moi, *quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement*. (fr. 15, p. 163)

---

44 L'adverbe *encore* marque dans certaines situations une discordance entre ce qui est et ce à quoi on s'attend. Dire « tiens, tu es *encore* là » laisse entendre que le locuteur ne s'attendait pas, ou plus, à la présence de son interlocuteur. On peut donc considérer qu'*encore que* insiste particulièrement sur cette discordance (Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, *op. cit.*, p. 24-25).

45 Elle appuie, on l'a vu, davantage qu'une concession conjonctive de type *bien que*, sur le contraste entre l'implication escomptée et l'assertion finale.

46 *Même*, on l'a dit également, attire l'attention sur le circonstant qu'il précède et sur son caractère discordant par rapport au reste de la phrase.

47 Sur les autres renforts de l'effet paradoxal, voir la conclusion.

48 14 occurrences.

49 Anne-Marie Garagnon, Frédéric Calas, *La Phrase complexe*, *op. cit.*, p. 104-105.

on pourrait inférer de la première partie de la phrase une conclusion du type : « on ne s'attache donc pas à moi avec plaisir et volontairement » ; la subordonnée révisé cette éventuelle dérive de la pensée.

La polyphonie est moindre que dans le type *quoique q, p* où *q* est censé être pris en charge par un autre « énonciateur » que le « locuteur ». Cela est particulièrement perceptible lorsque la conjonction introduit une sous-phrase à l'indicatif présent :

(19) Mais ceux qui savent les preuves de la religion prouveront sans difficulté que ce fidèle est véritablement inspiré de Dieu, *quoiqu'il ne peut le prouver lui-même*. (fr. 414, p. 342)

L'emploi de ce mode prouve bien que les deux propositions restent à la charge du « locuteur ». Il en va de même lorsque *quoique* est employé avec une ellipse du verbe :

(20) Les principes se sentent, les propositions se concluent, et le tout avec certitude, *quoique par différentes voies* [...]. (fr. 142, p. 213)

La conjonction est alors proche de l'adverbe<sup>50</sup>.

*toutefois*<sup>51</sup>, *néanmoins*<sup>52</sup> et *cependant*<sup>53</sup>

La valeur de ces différents adverbes n'est pas toujours aisée à définir car ils sont susceptibles d'en changer selon le contexte<sup>54</sup>.

Il en va ainsi de *toutefois* :

(21) Rien ne s'arrête pour nous, c'est l'état qui nous est le plus naturel et *toutefois* le plus contraire à notre inclination. (fr. 230, p. 266)

50 Dans ce cas, Mary-Annick Morel rapproche la conjonction de la locution adverbiale *tout de même* (Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, op. cit., p. 27).

51 1 occurrence.

52 10 occurrences.

53 21 occurrences.

54 « Si c'est la première proposition qui est interprétable comme une subordonnée concessive, [*toutefois* et *néanmoins*] marquent une relation à valeur de concession logique. [...] Dans l'ordre inverse des propositions, les marqueurs introduisent toujours une valeur rectificative [...]. » (*Ibid.*, p. 54.)

Faut-il comprendre : « bien que ce soit l'état qui nous est le plus naturel, il est le plus contraire à notre inclination » ou alors : « c'est l'état qui nous est le plus naturel, bien qu'il soit le plus contraire à notre inclination » ? Dans le premier cas, il s'agit d'une concession logique, dans le second, d'une concession rectificative, ce qui paraît plus probable ici : *toutefois* pourrait être glosé par *encore que*. Le « locuteur » lui-même émet une réserve à l'égard de son propre discours.

*Néanmoins* peut également posséder deux valeurs :

(22) Et quoiqu'il soit contraire d'être misérable et de subsister, [le peuple juif] subsiste *néanmoins* toujours malgré sa misère. (fr. 342, p. 318)

76

(23) Jésus-Christ a dit les choses grandes si simplement qu'il semble qu'il ne les a pas pensées, et si nettement *néanmoins* qu'on voit bien ce qu'il en pensait. (fr. 340, p. 318)

En (22), la première proposition étant une subordonnée concessive, *néanmoins* traduit une relation concessive logique – en renfort de *quoique*<sup>55</sup>. En (23), en revanche, faut-il comprendre : « bien qu'il ait dit les choses grandes si simplement qu'il semble qu'il ne les a pas pensées, il les a dites si nettement qu'on voit bien ce qu'il en pensait » (concession logique) ou « il a dit les choses grandes si simplement qu'il semble qu'il ne les a pas pensées, encore qu'il les a dites si nettement qu'on voit bien ce qu'il en pensait » (concession rectificative) ? La suite du fragment loue à la fois la « clarté » et la « naïveté », renvoyant respectivement au premier et au second segment de l'occurrence (23) : Pascal n'a donc pas voulu insister sur l'une au dépend de l'autre – ce qui serait l'effet d'une concession logique. Il s'agirait donc d'une concessive rectificative<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Voir *supra*, occurrence (2).

<sup>56</sup> Ce serait la valeur essentielle de *néanmoins* selon Sylvie Mellet et Michèle Monte : avec *néanmoins*, « [...] se superposent de manière paradoxale mais non contradictoire deux points de vue sur la réalité décrite ». Par « non contradictoire », les deux linguistes entendent « que ces deux points de vue sont assumés par le même locuteur qui anticipe, dans un seul mouvement énonciatif complexe, les deux orientations de son assertion », ce qui est le propre de la concession rectificative (Sylvie Mellet, Michèle Monte, « *Néanmoins* et *toutefois* », dans Sylvie Mellet [dir.], *Concession et dialogisme. Les Connecteurs concessifs à l'épreuve des corpus*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 77).

Selon Olivier Soutet, la première acception de *cependant*, qui associe le démonstratif au participe présent du verbe *prendre*, est « cela (dont il vient d'être question) restant en suspens ». L'adverbe marque donc un arrêt dans la phrase signifiant que « le procès actualisé par *ce* n'est pas porté à son efficience totale ; il n'actualise pas les implications dont il était porteur »<sup>57</sup>.

(24) La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et *cependant* c'est la plus grande de nos misères. (fr. 33, p. 168)

La première partie suppose normalement que le divertissement ne fait pas partie des misères qu'il est censé apaiser ; cette idée sous-jacente est suspendue par *cependant*. Pour Olivier Soutet, cet adverbe « permet de corriger une relation implicative de caractère conversationnel dont le locuteur craint qu'elle ne soit engendrée par [la protase] dans l'esprit de son interlocuteur<sup>58</sup> ». Sa valeur est donc rectificative, comme l'indique la commutation possible avec *encore que* : « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, encore que c'est/ce soit la plus grande de nos misères ».

Pourtant selon Mary-Annick Morel<sup>59</sup>, mais aussi Sylvie Mellet et Michèle Monte<sup>60</sup>, *cependant* indiquerait uniquement une relation de concession logique. Cela ne fait aucun doute lorsque la protase est ouvertement attribuée par le « locuteur » à un autre « énonciateur » comme ici :

(25) Certainement rien ne nous heurte plus rudement que cette doctrine [du péché originel]. Et *cependant*, sans ce mystère le plus incompréhensible de tous nous sommes incompréhensibles à nous-mêmes. (fr. 164, p. 224)

57 Olivier Soutet, *La Concession dans la phrase complexe en français des origines au xv<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 123.

58 *Ibid.*, p. 123.

59 Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, *op. cit.*, p. 53.

60 « [...] *cependant* articule deux énoncés contradictoires et légitime leur coexistence en autorisant la construction de deux points de vue simultanés » (Sylvie Mellet, Michèle Monte, « *Cependant* », dans Sylvie Mellet [dir.], *Concession et dialogisme*, *op. cit.*, p. 219).

Avec l'adverbe *certainement* dans la protase, Pascal va dans le sens de celui qui doute du péché originel. Le pronom *nous* crée l'illusion d'une communauté de pensée que vient rompre l'apodose. Le raisonnement paradoxal est souligné par la concession logique : c'est un mystère incompréhensible qui permet de comprendre l'homme.

Les concessions rectificatives donnent à entendre deux niveaux énonciatifs : grâce à elles, Pascal se fait à la fois penseur et commentateur de sa propre pensée. Elles donnent l'impression d'un raisonnement en cours d'élaboration dans la mesure où l'énoncé, aussitôt dit, appelle un amendement. L'écriture semble ainsi suivre le rythme et les aléas de la réflexion.

78

#### LA CONCESSION ARGUMENTATIVE

Lorsqu'il n'est pas réfutatif (corrigeant dans la seconde proposition ce qui est présenté négativement dans la première, comme dans *il n'est pas blond, mais brun*), *mais* est susceptible d'établir un mouvement concessif<sup>61</sup>. Oswald Ducrot analyse ainsi son fonctionnement :

Le mouvement de pensée impliqué par une phrase affirmative du type *P, mais Q* pourrait être paraphrasé ainsi : « Oui, *P* est vrai ; tu aurais tendance à en conclure *r* ; il ne le faut pas, car *Q* (*Q* étant présenté comme un argument plus fort pour *non-r* que n'est *P* pour *r*)<sup>62</sup> ».

*P* oriente le destinataire vers une certaine conclusion non formulée (*r*), et *Q* dans une autre (*non-r*). Deux voix contradictoires se font alors entendre :

[...], *mais*, placé entre deux énoncés, indique que le premier porte une visée argumentative opposée à celle du second, et que le locuteur ne prend en charge personnellement que cette dernière [...]<sup>63</sup>.

61 Les *Pensées* contiennent des dizaines d'occurrences de *mais*.

62 Oswald Ducrot et al., *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 97.

63 Oswald Ducrot, « Opérateurs argumentatifs et visée argumentative », *Cahiers de linguistique française*, 5, 1983, p. 9.

En outre, comme dans la concession logique, le « locuteur » fait endosser à un autre « énonciateur » la responsabilité du premier segment, auquel il adhère pour mieux le rectifier.

Le mouvement concessif est plus ou moins marqué selon que la protase accueille ou non un marqueur lexical exprimant nettement une convergence de point de vue. Cela peut être une locution adverbiale (*sans doute*<sup>64</sup>), un adverbe (*peut-être*<sup>65</sup>, *oui*<sup>66</sup>) ou un groupe verbal :

(26) *J'avoue bien qu'un de ces chrétiens qui croient sans preuve n'aura peut-être pas de quoi convaincre un infidèle qui en dira autant de soi. Mais ceux qui savent les preuves de la religion prouveront sans difficulté que ce fidèle est véritablement inspiré de Dieu, quoiqu'il ne peut le prouver lui-même.* (fr. 414, p. 342)

Relevant de la modalité épistémique, ces marqueurs créent un consensus provisoire sur la protase visant à rendre le destinataire du discours plus réceptif à l'apodose.

*Mais* peut également assurer seul le mouvement concessif :

(27a) et (27b) *Que l'homme maintenant s'estime son prix. Qu'il s'aime, car il y a en lui une nature capable de bien, mais qu'il n'aime pas pour cela les bassesses qui y sont. Qu'il se méprise, parce que cette capacité est vide, mais qu'il ne méprise pas pour cela cette capacité naturelle ?* (fr. 151, p. 216)

« Qu'il s'aime » et « qu'il se méprise » suggèrent un amour ou un mépris de soi entiers ; pourtant Pascal précise sa pensée en réemployant ces mêmes verbes de manière non réfléchie : les COD niés ne renvoient pas à l'homme, mais à certaines qualités ou défauts de celui-ci.

La polyphonie du tour *P, mais Q* est parfois mise en évidence à travers un dialogue où les deux points de vue sont clairement attribués à des sources énonciatives distinctes :

64 Fr. 116, p. 202.

65 Fr. 149, p. 216.

66 Voir occurrence (28).

(28) « Si l'homme était heureux, il le serait d'autant plus qu'il serait moins diverti, comme les saints et Dieu. » – « Oui. *Mais* n'est-ce pas être heureux que de pouvoir être réjoui par le divertissement ? » (fr. 165, p. 225)

La seconde réplique où figure *mais* est une objection à la pensée pascalienne sur le divertissement exposée dans la première. Après avoir acquiescé, l'adversaire présente une affirmation déguisée sous forme de question<sup>67</sup>.

Le dialogue est parfois elliptique, comme dans cette pensée lapidaire :

(29) Objection des athées. / « *Mais* nous n'avons nulle lumière. » (fr. 277, p. 285)

80

Le titre du fragment indique que Pascal cite ses contradicteurs. Le *mais* initial est un effet d'oralité – mimétisme d'une parole spontanée surprise *in medias res*<sup>68</sup>. On peut néanmoins s'interroger : à quoi s'articule la phrase ainsi introduite ? Il est possible de considérer qu'elle est liée à un énoncé précédent que le désordre des liasses a séparé d'elle<sup>69</sup>. Une autre hypothèse est envisageable : *mais* constituerait ici une ligature articulant un énoncé à une énonciation. Les athées s'opposeraient non pas simplement à ce qui est dit, mais « à l'acte de parole, au dire<sup>70</sup> ». C'est l'entreprise d'apologie tout entière qui serait ainsi attaquée : le fait même de vouloir convaincre les athées.

Le connecteur *mais* assurant un mouvement concessif est omniprésent dans les *Pensées*. Comme dans le type logique, la concession argumentative permet à Pascal d'attribuer la protase à son objecteur en

---

67 Voir cet autre fragment où la pensée de l'autre est rapportée au discours direct : « *Mais*, direz-vous, quel objet a-t-il en tout cela ? » (fr. 168, p. 230).

68 Voir le fr. 4, p. 159 qui débute de la même manière, à la différence près que la source énonciative n'est pas précisée : « *Mais* ce n'était pas assez que les prophéties fussent, il fallait qu'elles fussent distribuées par tous les lieux et conservées dans tous les temps ».

69 Le substantif *lumière* apparaît souvent, par exemple dans le fr. 274, mais aussi les fr. 124, 155, 182...

70 Oswald Ducrot et al., *Les Mots du discours*, op. cit., p. 100.



feignant tout d'abord d'y souscrire totalement alors qu'il opte ensuite pour une visée argumentative contraire. La pensée originale s'enracine dans une pensée commune à l'apologiste et à son lecteur à qui est offert un nouveau regard sur les choses :

(30) Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne. (fr. 99, p. 196)

Avec la concession argumentative, Pascal affine la vision de ceux dont les déductions sont fausses parce qu'ils ne s'approchent pas au plus près des choses. Dissociant ce qui est ordinairement associé, Pascal montre la « diversité » (fr. 99, p. 196) sous l'unité apparente, il désenveloppe les certitudes de la *doxa* et les éclaire d'un nouveau jour.

Les structures concessives sont nombreuses et variées dans les *Pensées* : les marqueurs employés par Pascal appartiennent à des catégories grammaticales diverses, et présentent des propriétés énonciatives spécifiques. L'importance de la concession dans l'argumentation est telle qu'il arrive à Pascal de les multiplier dans une même phrase comme ici :

(31) Dieu leur a promis qu'*encore* qu'il les dispersât aux bouts du monde, *néanmoins* s'ils étaient fidèles à sa Loi il les rassemblerait. (fr. 336, p. 314-315<sup>71</sup>)

Parce qu'elle est polyphonique, la concession est pour l'apologiste une arme rhétorique redoutable. Lorsque la relation entre les propositions est d'ordre logique ou argumentatif, le « locuteur » fait entendre le point de vue d'un autre « énonciateur » et lui accorde une certaine validité pour ensuite s'en démarquer. La stratégie apologétique repose ainsi sur la connivence<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Voir également l'occurrence (22).

<sup>72</sup> Laurent Susini parle à propos des *Pensées* de « la profonde complexité des liens de connivence – toujours ambiguë – unissant le discours de l'apologiste à celui de son principal adversaire » (*L'Écriture de Pascal, op. cit.*, p. 346).

Cette autre voix, à qui le « locuteur » fait endosser la valeur de vérité de l'énoncé concédé, est un représentant de l'opinion commune. Or ce qui apparaît comme l'une des particularités de Pascal est qu'il renforce le caractère paradoxal inhérent à toute concession, notamment en l'alliant à l'antithèse :

(32) Le dernier acte est *sanglant*, quelque *belle* que soit la comédie en tout le reste. (fr. 197, p. 249)

(33) C'est donc être *misérable* que de [se] connaître misérable, mais c'est être *grand* que de connaître qu'on est misérable. (fr. 146, p. 214-215<sup>73</sup>)

82

Le paradoxe est également accentué par des phénomènes de répétition. En (33), les deux segments convoquent non seulement les mêmes termes (« être », « misérable », « connaître »), mais encore la même structure syntaxique où l'infinitif sujet est détaché en fin de phrase et annoncé par le démonstratif *ce*. Hormis le passage de « se connaître » à « connaître qu'on est », seul l'attribut du sujet change. Par le jeu des répétitions<sup>74</sup>, la différence entre la protase et l'apodose, entre le point de vue attribué au destinataire et celui de Pascal ne tient à presque rien ; mais ce rien change tout dans la vision de l'homme, à l'instar de cette pensée célèbre :

(34) L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. (fr. 231, p. 269)

La répétition du substantif *roseau* s'accompagne dans le second membre de la phrase d'une épithète qui réoriente complètement la définition de l'être humain et exprime les contradictions propres à l'homme<sup>75</sup>. Nul hasard si un tel constat anthropologique est fréquemment formulé à travers une concession, capable de donner à entendre dans une même phrase deux arguments normalement inconciliables.

73 Voir également les antithèses dans les occurrences (3), (6), (11a et b).

74 Sur les répétitions chez Pascal, voir l'Introduction de Philippe Sellier à Blaise Pascal, *Pensées, opuscles et lettres*, éd. cit., p. 77-78 et Laurent Susini, *L'Écriture de Pascal*, op. cit., p. 256-263 et p. 581-620.

75 Bien plus que s'il avait écrit une phrase du type : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais il pense ».

L'implication que nie le « locuteur » par le mécanisme concessif est reléguée dans ce que Robert Martin appelle « l'anti-univers », c'est-à-dire « un ensemble de propositions que le locuteur tient pour fausses, mais qui ne le sont pas nécessairement, c'est-à-dire qui pouvaient être vraies ou que l'on imagine comme telles<sup>76</sup> ». La frontière entre « l'univers de croyance » et « l'anti-univers » de celui qui parle n'est valable qu'à l'instant de la parole. En effet, récuser une implication au moment de l'énonciation ne revient pas à l'évincer définitivement, comme l'affirme Jacques Moeschler :

Utiliser une structure concessive, c'est [...] refuser une implication dans les circonstances de l'énonciation, mais également l'accepter comme valide dans les autres situations<sup>77</sup>.

Ainsi dans

(35) [L'homme] est donc misérable puisqu'il l'est. Mais il est bien grand, puisqu'il le connaît. (fr. 155, p. 218),

la première partie invite à penser que la misère est exclusive chez l'homme, ce que nie Pascal au moment où il énonce ce fragment. Mais la concession laisse entendre que, dans d'autres occasions, elle n'a pas lieu d'être – Pascal a bien consacré des liasses entières à la « vanité » et à la « misère » de l'être humain. Ainsi dans le fragment 155 Pascal rejette-t-il une idée développée par ailleurs<sup>78</sup>.

La concession fait donc entendre une discordance entre les différentes instances du « locuteur », c'est-à-dire pour reprendre la terminologie d'Oswald Ducrot entre le « locuteur en tant que tel » (considéré uniquement comme responsable de l'énonciation) et le « locuteur en tant qu'être du monde » (envisagé comme un individu possédant

76 Robert Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983, p. 114. Dans l'édition de 1992, Robert Martin abandonne cette notion. Olivier Soutet continue néanmoins de l'utiliser dans « Des concessives extensionnelles aux concessives simples » (art. cit.).

77 Jacques Moeschler, *Modélisation du dialogue, représentation de l'inférence argumentative*, Paris, Hermès, 1989, p. 52.

78 Par exemple dans le fragment 86 : « Bassesse de l'homme jusqu'à se soumettre aux bêtes, jusques à les adorer » (p. 189).

d'autres propriétés hors de l'énonciation). La négation de l'implication n'engage que le premier et non le second : au moment où il parle, l'être de discours s'écarte de ce qu'il pourrait penser, ou a pensé, par ailleurs en tant qu'individu. Par souci de pédagogie ou dans le but de décomposer les analyses, et surtout parce que le texte est fragmentaire et inachevé, il arrive que Pascal reconnaisse ici comme vrai ce qu'il relativise ou invalide là. On serait presque tenté de dire que chaque pensée construit un « univers de croyance » qui potentiellement pourrait constituer « l'anti-univers » d'une autre. En cela, la concession est l'exacte illustration de ce qu'« il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi-même dans les divers temps<sup>79</sup> ».

84

La concession est un instrument privilégié pour montrer les « contrariétés » de l'homme, et ce, au fond, quels que soient les sujets abordés par Pascal : associant une voix étrangère à celle du penseur et rendant perceptibles les divisions internes de celui qui parle, l'hétérogénéité énonciative de la concession s'accorde parfaitement avec l'anthropologie pascalienne où « Tout est un, tout est divers<sup>80</sup> ».

---

79 Blaise Pascal, *De l'esprit géométrique*, dans *Pensées, opuscules et lettres*, éd. cit., p. 699.

80 Fr. 162, p. 219.

Beaumarchais  
*Le Mariage de Figaro*



SUR LE « STYLE SPERMATIQUE ». DE L'ÉCONOMIE  
ÉROTIQUE DU *MARIAGE DE FIGARO*

*Philippe Jousset*

Dans beaucoup de travaux sur Beaumarchais, on trouve citée cette phrase extraite d'une lettre de l'écrivain à sa maîtresse : « J'ai le style un tant soit peu spermatique<sup>1</sup> ». Toutefois, à l'instar de Jean-Pierre de Beaumarchais, qui approuve d'un « on ne saurait mieux dire », cette phrase n'est jamais prise au pied de la lettre pour donner lieu à une argumentation suivie, comme si la formule était l'emblème de la manière de Beaumarchais et s'expliquait d'elle-même. Le critique se contente de rapporter ce style spermatique à « un rythme spécifique, généralement rapide, mais qui se ralentit lorsque la joute verbale fait place à ces moments d'euphorie rhétorique<sup>2</sup>. » Le *spermatique* réside-t-il dans ce rythme rapide, ce qui ne serait pas très original – ni très flatteur – ou faut-il comprendre qu'il se définit plutôt par cette façon d'imprimer un tempo fait de savants changements de rythme, une progression en rebondissements par lesquels l'auteur s'ingénie à « retarder ou avancer la fête<sup>3</sup> », en vue de procurer du plaisir ? Jacques Scherer avait déjà relevé pour sa part, « sans prétendre faire une étude de style », comment la « manière naturelle d'écrire » de Beaumarchais connaissait des développements dans lesquels le son semble l'emporter sur le sens [...] une sorte d'ivresse verbale [...] comme emporté hors de lui-même par un élan du langage ; le sens suit d'ailleurs [...] mais au commencement est le verbe. C'est peut-être le sens de la confiance, un peu risquée, qu'il fait à sa maîtresse,

- 1 Beaumarchais, *Correspondance*, éd. Brian N. Morton et Donald C. Spinelli, Paris, Nizet, t. III, 1972, lettre 592, 30 août 1777, p. 190.
- 2 Jean-Pierre de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro. Études littéraires*, Paris, PUF, 2005, p. 75.
- 3 Guy Michaud développe cette idée des retards et accélérations de tempo constituant les rudiments d'une érotique aux pages 196-203 de son article « L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro* », dans *Mélanges offerts à Étienne Souriau*, Paris, Nizet, 1952.

Mme de Godeville, lorsqu'il lui écrit le 30 août 1777 : "J'ai le style un tant soit peu spermatique."<sup>4</sup> » Claude Perrin, pour citer un troisième commentateur, après quoi nous fermerons le ban, remarque que, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais prône « un style vif, pressé, coupé et tumultueux » et, enchaînant sur l'inévitable citation de la lettre à Mme de Godeville, appuie : « [L]es mots provoquent ou stimulent la pensée [...] [L]e style de Beaumarchais [...] extériorise, objective sans se laisser lui-même saisir<sup>5</sup>. »

Tout cela, il faut bien le reconnaître, reste assez allusif. On comprend tout de même que la rapidité, la vivacité, la nervosité et les qualités apparentées constituent le caractère dominant de ces rapprochements entre la déclaration privée de Beaumarchais et l'application textuelle qu'on peut en faire<sup>6</sup>. Pour ne pas rester dans ce registre un peu poncif d'un plus si jeune homme mais encore « ardent au plaisir<sup>7</sup> », expert en ivresse, en rythmicité et attentif à créer ce que les musiciens appellent un *élément de train*, c'est-à-dire une conduite mélodique ou orchestrale enlevée et entraînante, il paraît de bonne méthode de repartir du texte, donc du contexte dans lequel la phrase de Beaumarchais fait son apparition.

88

## RETOUR AUX SOURCES

On passera rapidement sur une première mention du qualificatif, dans une lettre à Mme de Godeville encore, où Beaumarchais confie que « chacun sentira dans son amitié pour une femme un arrière gout d'amour, je ne sais quoi de spermatique qui anime le commerce et

4 Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, 5<sup>e</sup> éd., bibliogr. revue et augmentée par C. Scherer, Saint-Genouph, Nizet, 1999, p. 109.

5 Claude Perrin, « La gaieté de Beaumarchais », dans *Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, Paris, Ellipses, 1985, p. 75.

6 Violaine Géraud voit de même l'une des raisons du triomphe de la pièce dans « une prestesse grisante mais toujours dominée, qui témoigne d'une relation au temps originale » (*Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999, p. 128).

7 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, V, 3, p. 210.



le vivifie<sup>8</sup> ». L'apposition suggère que *spermatique* est à peu près un équivalent de *libidineux*; il désigne le désir sexuel qu'abriterait toute inclination. À peine moins explicite, dans une lettre postérieure d'un an et demi, il s'adresse à la même en ces termes : « Allons, ma Belle amie! un peu de gaieté spermatique embellit bien les cuisses d'une femme et réjouit fort le cœur d'un prisonnier<sup>9</sup>. » Le sens est encore moins mystérieux, on notera qu'il est ici associé à gaieté; nous pouvons donc en venir directement au passage le plus souvent remarqué et extrait, tel que restitué dans son environnement : cette fois l'amant fait la leçon à sa maîtresse en lui rappelant les termes de leur contrat; il a été congédié parce que « négligent, sans amour, sans attention, d'un style alerte et point obligeant, ne voulant qu'une coquine et point de maitresse ». Ce sont les reproches que Mme de Godeville a dû articuler contre lui; il poursuit :

Et quand je pense avec quel bégueulisme elle m'a été reprochée [il parle de la lettre crue qui aurait blessé sa destinataire], je crois de bonne foi qu'il vous faut de tems en tems de la colere pour épancher la byle comme il faut de l'amour pour épancher ce que je ne nommerai jamais de ma vie devant une personne si decemment susceptible. Mais voulés vous de bonne amitié que je vous dise ce que j'en pense? Vous m'avez trouvé le ton si gaillard que vous avés craint de ny pas briller en vous y livrant. Moi je suis grossier, mais franc. Vous, vous etes maniérée (j'ai pensé dire manégée) précieuse; c'est presque fausse. Les femmes n'ont qu'une bouche véridique et c'est la bouche qui ne l'est pas que leur plume suit en écrivant. Ayés toujours la bonté de me renvoyer ma lettre ou j'ai tant offensé l'amour en le nommant par son nom. [...] Je la veux ma lettre! et celle la revenue, soyons décents, je m'y soumetts. [...] Je suis [...] un amant trop charnel pour etre délicat. J'ai le style un tant soit peu spermatique; est ce ma faute a moi si je suis comme cela? Du moins je ne vous ai pas trompée; je ne suis donc pas faux. C'est coucher avec une maitresse, c'est en jouir, c'est la..... (vous m'entendés) tous les matins,

8 Beaumarchais, *Correspondance*, éd. cit., t. III, 1972, lettre 478, 16 avril 1777, p. 95 (c'est l'orthographe de l'original qui a été conservée).

9 *Ibid.*, t. IV, 1978, lettre 713, 23 novembre 1778, p. 270.

que d'en recevoir une emanation libertine par le canal de sa plume, et cest ce que j'aime<sup>10</sup>.

90 Le morceau est substantiel, d'autant qu'il est beaucoup plus développé que ce que nous en rapportons ici, mais qui suffit cependant pour établir un certain nombre de faits : d'une part, le sperme est à la gaieté ce que la bile est à la colère : une *bonne* humeur, ignorée de Galien. D'autre part, le réseau lexical dans lequel est pris *spermatique* comprend les qualificatifs : *alerte*, *gaillard* et *franc*, ce dernier terme sur lequel Beaumarchais insiste pour mieux faire ressortir l'hypocrisie de sa maîtresse, qui souffre la chose, mais moins le mot, manifestement. Or, de même qu'il regrette dans la préface du *Mariage* que « nous deven[i]ons des êtres nuls » et que « ces mots si rebattus, *bon ton*, *bonne compagnie* [aien]t détruit la franche et vraie gaieté »<sup>11</sup>, il attend de sa correspondante qu'elle l'excite comme lui-même s'y emploie, dans une sorte de joute de mots qui dédommagerait de l'absence des réalités. Il oppose *charnel* à *délicat*, et Beaumarchais épistolier, moins raffiné, moins artiste qu'on pourrait l'attendre, associe les trois termes que nous venons de rencontrer – *franc*, *alerte* et *gaillard* – dont la gradation ne va pas de soi : *franc* touche à la vérité, *alerte* au rythme, *gaillard* se compromet beaucoup plus nettement avec l'audace licencieuse ; Beaumarchais avoue même sa « grossièreté », et en fournit, par ses sous-entendus dignes du corps de garde, des preuves sur le champ, assez insultantes pour sa maîtresse.

Nous devons avouer que, à la lecture de ce terme de *spermatique*, nous avons d'abord cru à un sens plus subtil, à un emploi cultivé, peut-être redevable au *logos spermatikos* des stoïciens. Il nous a fallu déchanter : Beaumarchais utilise le terme de physiologie, seul emploi attesté dans les dictionnaires, de manière métaphorique mais triviale, plus transposée que sublimée, comme un équivalent d'*emporté*, d'*impétueux*, contre la pudibonderie de Mme de Godeville. Pour les stoïciens, toute réalité

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. III, lettre 592, 30 août 1777, p. 189-190.

<sup>11</sup> Préface du *Mariage*, éd. cit., p. 20. Au même endroit, il évoque ces « *bonnes mœurs* » qui garrontent le génie « et porte[nt] un coup mortel à la vigueur de l'intrigue, sans laquelle il n'y a pourtant que du bel esprit à la glace ». Voir Pierre Hartman, « Le projet esthétique de Beaumarchais », *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 439-451.

est imprégnée par le *logos*, toujours incarné, et le monde résulte de l'union de la matière avec cette raison génératrice, qui se nomme aussi *nature*. Le *logos spermatikos*, c'est la raison universelle disséminée dans le monde, commune et accessible à tous. À ce titre, il ne serait certes pas impossible de relier la poétique beaumarchaisienne à l'inspiration stoïcienne, d'autant qu'il existe une filiation assez directe entre ce *logos spermatikos* et la plus antique conception du génie. Mais force est de reconnaître que le contexte ne l'autorise guère, même en le sollicitant beaucoup, et il est prématuré de les mettre l'un et l'autre en rapport sans imaginer quelques idées intermédiaires.

#### FIGARO COMME PLAQUE TOURNANTE

L'interprétation stoïcienne abandonnée à regret, deux pistes principales s'offrent au commentateur :

- a) La première qui, pour aller de soi, n'en est pas moins légitime, réside dans l'exploitation du sens propre de *spermatique* dans une acception métaphorique à partir des principaux sèmes du mot : *rut*, *mâle*, *semence*... , et ce qui tourne autour de la *génération*, de la *fertilité*. Cette extrapolation n'est ni indue ni neuve. D'abord ce type d'usage figuré est celui-là même que Beaumarchais adopte dans sa lettre, et elle est aussi ancienne que l'assimilation du texte au corps, d'une conception du discours conforme aux caractères de son « émetteur », comme son authentique prolongement dans une autre légalité, c'est dire qu'elle date des plus vénérables traités de rhétorique<sup>12</sup>. Résumé en une formule : la « brillance stylistique<sup>13</sup> » est au papier ce que la prouesse virile est au lit. Des mots comme celui de

12 Cicéron conseille, pour donner au style une allure brillante, de soigner son teint (*colore*) et sa sève propre (*suco suo*) (*De l'orateur*, XXV, 96, LII, 199) ; Quintilien réclame de l'ornement qu'il soit « mâle et robuste et pur », et « que ce soit le sang et la vigueur qui lui donnent de l'éclat [*sanguine et viribus niteat*] » (*Institution oratoire*, livre VIII, 3, 6), etc. Voir Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

13 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons. Dialogue posthume avec Jacques Scherer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Nizet, Saint-Genouph, 2008, p. 31.

*saillies*, qui vient inmanquablement sous la plume quand on parle du *Mariage*, sont de ces termes-janus – une face qui regarde vers le physique, une face tournée vers le méta-physique – qui témoignent qu'il existe plus que des passerelles du corporel à une intrigue dont l'ambiance est fortement marquée par son noyau dur archaïque du droit de cuissage<sup>14</sup>.

- b) La seconde piste n'est pas étrangère à la précédente mais vient plutôt lui ajouter quelques arcs-boutants ; il ne s'agit plus de l'homologie des fonctions du corps et du fonctionnement du discours, mais, plus précisément, de la mise en relation de l'individu Beaumarchais et du personnage de Figaro. Dans cette hypothèse, on postule une continuité de l'un à l'autre autorisant la projection (comme disent les cartographes) des caractères de l'homme aux caractères de l'œuvre ; là aussi, la rhétorique avait à sa disposition une notion qui faisait passerelle, celle d'*ethos* : présence du corps de l'orateur dans sa parole ou, plus rigoureusement, perception (plus ou moins fantasmatique) par le récepteur d'une présence de l'émetteur en son absence, mais telle qu'elle s'est incorporée dans son écriture. C'est bien un lieu commun de la critique que ce cousinage, voire cette assimilation, de Beaumarchais à son héros<sup>15</sup>, qui rend le rapprochement de l'amant épistolier et du fictionnaire difficile à ignorer, comme deux hypostases d'un même *personnage*. Cet accouplement du créateur et de sa créature, ces noces incestueuses (qui lui ont parfois été imputées à défaut<sup>16</sup> : manque d'autonomie de l'« incorrigible hâbleur<sup>17</sup> » à

14 « Beaumarchais répudie évidemment le droit de cuissage. Mais qu'en est-il du désir d'entremêler ses cuisses hors du lit conjugal, dans la douceur du soir et le froissement des robes ? » (Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 125 ; lire également les développements des p. 118-125).

15 En maint endroit de la pièce, Figaro « double » Beaumarchais comme régisseur, inventeur de scripts, fabricant de petites scènes, modèles réduits théâtraux développés par la seule parole.

16 La Harpe est l'un des juges les plus sévères de ce défaut, voir Pierre Larthomas, « La Harpe critique de Beaumarchais et Gudin critique de La Harpe », dans *Dramaturgies, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 543-550.

17 Yves Stalloni, « *Le Mariage de Figaro* : dramaturgie et structures », dans *Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, op. cit., p. 39.

l'égard de son souffleur<sup>18</sup>) ont été étudiés par Violaine Géraud sous le vocable d'*archiethos*<sup>19</sup>. Celui-ci gouverne la tonalité de la pièce dans son ensemble, l'infuse, à travers ses personnages, paroles et gestuelle ; c'est le tempérament de Beaumarchais non pas simplement délégué mais *communiqué* à la substance de sa comédie. *Délégué* supposerait, en effet, que les personnages soient les porte-parole de l'auteur :

On n'est que trop tenté, comme le rappelle Georges Benrekassa, par la formule qu'on a parfois employée pour le définir [Figaro] : un personnage sarbacane, une espèce de double et de porte-voix qui bombarde le public avec des mots d'auteur. [...] [I]l n'est que trop vrai qu'on peut passer assez vite de l'individualité de théâtre à l'évocation de l'ombre portée d'un illusionniste praticien de l'entourloupette et de la *combinazione*<sup>20</sup>.

*Communiqué*, contrairement à *délégué*, suppose toutefois que les personnages ne soient pas les ventriloques de l'auteur, mais que celui-ci soit tout entier répandu, corps et âme, dans tout le corps (et l'âme) du texte (c'est le nerf même du style que cette indistinction de l'âme et du corps), dont les personnages eux-mêmes ne sont que des organes, et comme le démembrement et la réincarnation de ceux d'« un homme toujours mobile, prompt à l'aventure comme à la cocarde verbale<sup>21</sup> ».

18 « Beaumarchais nous donne la clé de ce qu'on a souvent considéré comme une qualité mitigée, voire un travers artistique : ce perpétuel besoin de briller, qu'on lui attribue d'ailleurs à travers son personnage, sous forme d'une projection personnelle irrépressible. » (J. Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, *op. cit.*, p. 119.)

19 Violaine Géraud, « L'invention d'un nouveau style comique : l'*archiethos* beaumarchaisien », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4*, Paris, PUPS, 2005, p. 81-93.

20 Georges Benrekassa, « L'individualité de Figaro », dans *Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 140.

21 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, *op. cit.*, p. 145. « La collusion entre l'*ethos* du meneur de jeu et l'*ethos* de Beaumarchais que nous désignons comme *archiethos* engendre une nouvelle écriture comique, laquelle se distingue [...] par l'expansion du brio spirituel et sa communication à tous les personnages » (Violaine Géraud, « L'invention d'un nouveau style comique : l'*archiethos* beaumarchaisien », art. cit., p. 86). Violaine Géraud détaille les trois registres sur lesquels le valet d'intrigue donne corps sur scène à la gaie insolence de Beaumarchais dans *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, *op. cit.*, p. 138.

Francisque Sarcey considérait Figaro « incompréhensible [...] si l'on cherche en lui autre chose qu'un premier ténor de l'esprit », non « point un intrigant, mais un phraseur », non pas « un caractère, mais une machine à mots »<sup>22</sup>; à rebours de ce jugement, à l'emporte-pièce mais qui n'est pas dénué de fondement, on considérera le verbe dans le théâtre beaumarchaisien non pas comme un stuc, cosmétique, mais comme l'expression profonde d'une « passion de l'esprit, de l'énergie inventive, de la débrouillardise, du gai brio, du feu spirituel non plus lié à une fonction conventionnelle, par postulat dramaturgique tacite (le valet spirituel), mais régénéré<sup>23</sup> ». Soit, intelligence, efficacité, « parfois aussi un certain sans-gêne » : Jacques Scherer l'avait dit en son temps, la dramaturgie du *Mariage* semble être « une image assez fidèle de l'homme, tel qu'il est apparu à ses contemporains<sup>24</sup> », et elle nous pousse à passer outre aux injonctions du *Contre Sainte-Beuve*, « dans la mesure où l'on ne peut appréhender son théâtre si l'on demeure dans un cadre théorique qui détache l'œuvre de la vie de l'écrivain<sup>25</sup> ».

Certes, l'identification a ses limites, ou plutôt ses règles de transposition<sup>26</sup> : le Beaumarchais amant, spontané, pressé, quelque peu vindicatif, n'est pas le Beaumarchais dramaturge, conscient, disposant de possibilités d'élaboration et de distanciation, une ambition artistique,

22 Dans un article du 9 octobre 1871 cité par Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, op. cit., p. 53.

23 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 119. L'écrivain « donne aux valets l'esprit, prônant l'énergie comme la valeur supérieure » (Sophie Lecarpentier, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais. Efficacité, gaieté, musicalité*, Saint-Genouph, Nizet, 1997, p. 15). Voir également Jean Goldzink, « Vingt ans avant. Valet phraseur et révolution bavarde » [1992], repris dans *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 216.

24 Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, op. cit., p. 73.

25 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 12-13.

26 Jacques Scherer pousse un peu loin la conséquence d'un tel parti pris : « Pourquoi, se demande-t-il, Figaro est-il auteur dramatique, musicien, poète, sinon pour ressembler à Beaumarchais ? » (*La Dramaturgie de Beaumarchais*, op. cit., p. 232). Rosine, quant à elle, serait « l'image de la femme que Beaumarchais a aimée dans la réalité » (p. 79) : « Dans la réalité, il n'a pu épouser Pauline Le Breton. Dans la littérature, instrument de compensation, il s'est projeté en un héros qui se sert de son imagination pour satisfaire son amour. [...] Cette revanche sur la réalité engendre un théâtre qui est ainsi à la fois un éloge du théâtre et un poème d'ambition amoureuse. » (p. 232-233.)

moralisatrice, politique<sup>27</sup>... Cependant, on ne peut nier que « ce “ton” qui traverse l’écriture comique comme les *Mémoires* et les textes préfaciels laisse deviner la voix de l’auteur<sup>28</sup> », et l’illusion est plus forte avec *Le Mariage* que pour d’autres œuvres et d’autres écrivains ; elle est relayée et emblématisée par le personnage principal, double de l’auteur. Ce point est important en tant qu’il constitue la raison de l’analogie et la justifie. De fait, c’est le caractère du meneur de jeu qui définit la tonalité de la pièce et fait de lui un « embrayeur paratopique », selon l’appellation de Dominique Maingueneau<sup>29</sup>. Si « Figaro est le point focal de l’*archiethos* de la pièce, c’est parce que c’est par lui que se réalise un brouillage entre la vie et le théâtre » ; il se tient « sur la frontière entre le théâtre et la vie », et « cette étreinte entre la vie et l’œuvre singularise son écriture ». Violaine Géraud précise avec toute raison que « cela ne signifie pas qu’il faille revenir à la vieille métaphore du théâtre miroir de la vie. Car cette interaction *biographique* ne se joue pas en surface »<sup>30</sup>.

Si cet *archiethos* se traduit bien par des manifestations concrètes, puisque c’est à travers elles qu’il est perceptible avant tout, il possède une dimension imaginaire qui procède en partie de la manière dont nous nous représentons le dramaturge et son rapport à ses réalisations – dimension qui est elle-même le produit de la manière dont Beaumarchais se *représente* lui-même, tel qu’il était et tel qu’il se faisait, c’est-à-dire tel qu’il voulait se montrer. Et l’opération n’est pas à sens unique : en créant cette « coqueluche des femmes » (comme il le désigne dans la « Lettre modérée »), Beaumarchais le devient, et si son héros lui « emprunte [...] ce fond de gaieté qui donne le ton aux comédies<sup>31</sup> », Beaumarchais s’en rembourse en imitant son personnage dans la vie, de telle sorte que Beaumarchais-Figaro sont un personnage en deux figures.

27 Ce que Sainte-Beuve nomme, en mauvaise part, *métier, ressorts et ficelles* (« Beaumarchais (suite) » [21 juin 1852], dans *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1858-1872 [3<sup>e</sup> éd.], t. VI, p. 234 et 226).

28 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l’aventure d’une écriture*, op. cit., p. 105.

29 Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l’œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 174.

30 *Ibid.*, p. 48 et 143.

31 *Ibid.*, p. 47-48.

Il est temps à présent de réunir les traits stylistiques dominants du *Mariage* en les ajustant à ce vers quoi *spermatique* semble orienter leur compréhension. Ces caractères mobilisables ont été assez bien étudiés naguère pour que l'on puisse se contenter ici de les résumer ; dans la perspective ouverte par le terme de *spermatique* trois d'entre eux nous intéressent au premier chef : *généreux*, *discontinu*, et *énergique* – qui, sauf le deuxième, sont à peine moins métaphoriques que ce que désigne le qualificatif *spermatique*.

La *générosité* serait aussi bien illustrée dans le registre de l'*inventio* que dans celui de l'*elocutio* par l'abondance des scènes, celle des didascalies, mais aussi par la prolifération et l'émulsion verbales, l'*excitation* de ce tissu verbal (ou « esprit » – mot que Sainte-Beuve prend « avec l'idée de source et de jet perpétuel<sup>32</sup> » – et qui n'est jamais, quand on y songe, qu'un éréthisme de la parole et, dans le cas de Figaro au moins, une sorte de priapisme de l'imagination verbale), une dépense de tous les moyens dont un dramaturge dispose – une débauche que résume la notion de *verve* ou de *veine* comiques qui, pour vague qu'elle soit, n'en recouvre pas moins des propriétés objectivement attestables, puisqu'il est ici avant tout question de quantité<sup>33</sup>. La prolixité en général, et l'accumulation en particulier ont pu être désignés comme les procédés parmi les plus représentatifs, « sinon du style, du moins de la vitalité de Beaumarchais<sup>34</sup> ». Mais ces deux entités conspirent. Les longues séries rabelaisiennes, les redondances volontaires d'expression « fondées sur le seul plaisir de répéter un mot ou un son », ou ce goût de

32 Sainte-Beuve, « Beaumarchais » [14 juin 1852], dans *Causeries du lundi*, *op. cit.*, p. 201.

33 Les réflexions de Sainte-Beuve constituent, comme souvent, un bon baromètre, par exemple : « Collé, qui était de bonne race gauloise, n'avait ni l'abondance ni le jet de verve de Beaumarchais, et il se complaisait un peu trop dans le graveleux. Beaumarchais y allait plus à cœur ouvert ; et, en même temps, il avait le genre de plaisanterie moderne, ce tour et ce trait aiguisé qu'on aimait à la pensée depuis Voltaire ; il avait la saillie, le pétilllement continu. Il combina ces qualités diverses et les réalisa dans ses personnages vivants, dans un seul surtout qu'il anima et doua d'une vie puissante et d'une fertilité de ressources inépuisable. On peut dire de lui qu'il donna une nouvelle forme à l'esprit. » (« Beaumarchais » [21 juin 1852], *ibid.*, p. 223). Voir Bertrand Vibert (dir.), « La verve », n° 85 de *Recherches & Travaux*, 2014.

34 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais. Écriture et dramaturgie*, Paris, PUF, 1985, p. 32.



la faconde qu'illustrait la fameuse tirade de Bazile sur la calomnie (où Jacques Scherer entendait « un chant, et un chant qui chante sa propre accélération »), se retrouvent, quoique dans une tonalité bien différente, dans le fameux monologue du cinquième acte du *Mariage* où, selon l'opinion du même Jacques Scherer, « chaque terme, pris isolément, est dénué d'intérêt », mais « c'est leur accumulation qui produit l'effet comique »<sup>35</sup>. Chez Beaumarchais, l'énergie procède avant tout de la vitesse et du nombre, et de la multiplication des cadences, réglées par la ponctuation et la syntaxe<sup>36</sup>.

La *discontinuité* qui en résulte est pareillement aisée à identifier ; elle n'a pas manqué de l'être et d'être détaillée par tous les stylisticiens qui se sont penchés sur *Le Mariage* : multiplication des monorhèmes, des brachylogies, des suspensions, des raccourcis et des ellipses<sup>37</sup>, style volontiers nominal, « rythme haletant<sup>38</sup> » et, jusque dans la diction, multiplication des accents toniques<sup>39</sup>. Paradoxalement, cette discontinuité n'est pas ennemie de son contraire, le flux, et c'est même l'une des originalités du style de Beaumarchais que cette composition de l'une avec l'autre. Si bien que *spermatique* peut s'entendre sous deux guises, que la pièce combine, associant le genre de la comédie gaie au souvenir d'une esthétique à éclats et à effets héritée de la farce (parade, scène poissarde, parodie, intermède...) : la première requiert ce « flux continu<sup>40</sup> » d'alacrité décente qui se tient à égale distance du graveleux et du grave, milieu que la notion de verve résume, mais elle se soutient de saillies et de saillances, de cette *paillette* qui lui confère le

35 Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, op. cit., p. 109-115.

36 Guy Michaud parle de la pièce comme d'une « course de vitesse » et affirme que si Beaumarchais n'a rien inventé, « il a su renouveler complètement l'emploi de[s] procédés classiques et leur donner par la *répétition* et la *démultiplication*, une efficacité comique sans précédent. » (« L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro* », art. cit., p. 192 et 202.)

37 Voir notamment l'article de Violaine Géraud, « Ellipses, brachylogies et *archiethos spirituel* dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », ci-dessous, p. 133-145.

38 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, op. cit., p. 18.

39 Sophie Lecarpentier, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais*, op. cit., p. 76.

40 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 66.

relief qui maintient constamment en éveil l'attention du spectateur<sup>41</sup>. C'est toute la difficulté du genre dit sérieux (car la comédie gaie l'est) qui, de l'aveu même de l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), n'admet « qu'un style simple, sans fleurs ni guirlandes », qui « doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet »<sup>42</sup>. Il est tout aussi vrai que « la nature même, les sentences et les plumes du tragique, les pointes et les cocardes du comique, lui sont absolument interdites; jamais de maximes, à moins qu'elles ne soient mises en action<sup>43</sup>. » Or, comme l'explique Jean Goldzink, les Lumières sont ambiguës à cet égard : elles « regrettent sans cesse l'effacement de la vigueur comique (la “*vis comica*” de l'*Essai*), mais dénoncent aussitôt avec malaise une pollution par la farce, ce plaisir vulgaire et populacier<sup>44</sup>. » Si bien que ces contradictions, loin de se combattre ou de s'annuler, cherchent, en s'entretenant par frottement, à trouver une résolution supérieure. Le défi demande un équilibre auquel la virtuosité de Beaumarchais n'atteint que dans une seule de ses pièces, celle-là même

41 Jean Goldzink évoque « la multiplication des dribbles et des trilles [...], le goût des morceaux de bravoure, bref [...] ce que Gide [...] appelle dans son *Journal* de la “paillette” » (*Comique et comédie au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 135).

42 Beaumarchais « se proclame *sans style*. À juste titre au fond ! Pour lui, *le style, c'est le genre* [...] n'a-t-il cessé de répéter tout au long des préfaces qui jalonnent son œuvre [...] *le théâtre n'est pas une question de style*. » (Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, *op. cit.*, p. 147.) « La force du texte théâtral, confirme Florence Balique, loin de résider dans la signature stylistique de l'auteur, tient plutôt à un art de la discrétion, le dramaturge devant avant tout s'effacer pour mieux faire parler ses personnages. » (Pierre Frantz et Florence Balique, *Beaumarchais. La trilogie*, Neully-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », 2004, p. 355-356.) Raison pour laquelle il ne peut être question d'entendre *style* dans son acception restreinte (ou couche superficielle du discours) mais bien comme *mise en œuvre intégrale des moyens*.

43 Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 153. Voir Jean-Pierre de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro. Études littéraires*, *op. cit.*, p. 77. J. B. Ratermans et W. R. Irwin parlent de *zigzag movements* (*The Comic Style of Beaumarchais*, Seattle, University of Wahington Press, 1961).

44 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, *op. cit.*, p. 51. La Harpe blâme ce « cliquetis de quolibets » (dans *Le Barbier* surtout) et reproche à Beaumarchais de puiser dans *L'Art de désopiler la rate*, « recueil où se pouvoient volontiers les gens à bons mots » (*Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Deterville, 1818, t. XI, p. 592).

qui peut lui mériter le titre de « maître du changement de rythme<sup>45</sup> ». Ceci non plus n'est pas passé inaperçu des commentateurs : ils ont, par exemple, relevé comme un élément structurant du langage dramatique « l'opposition entre un dialogue rapide, serré, souvent elliptique, et des pauses plus ou moins marquées, qui prennent la forme soit du mot d'auteur, du "trait", soit de la tirade et du monologue, dans lesquels le personnage fait parade de son esprit<sup>46</sup> ». Catherine Détrie a vu dans « la tension entre deux mouvements inverses, l'un d'expansion, l'autre de concision, en rejet d'une conception plus régulière des volumes », un trait caractéristique de la syntaxe du *Mariage*<sup>47</sup> ; pareillement, Violaine Géraud a décrit l'association de « deux procédés contrastés », réduction et réduplication, comme un des traits majeurs de son style<sup>48</sup>, tandis que Sophie Lecarpentier, plus largement, notait l'analogie entre l'alternance dans la Trilogie des scènes statiques et des scènes dynamiques et celle du « thème féminin mélodique et doux » avec le « thème masculin pétillant et vivant<sup>49</sup> ». Beaumarchais s'est lui-même réclamé d'un *hermaphrodisme moral* dans sa présentation de *La Mère coupable* : « tête froide d'un homme », et « cœur brûlant d'une femme »<sup>50</sup>. La comédie respire selon ce rythme.

## ÉNERGIE

Difficile de donner une définition du troisième des caractères que nous avons avancés pour dresser l'analogie : l'*énergie*. Cette dernière est intimement liée aux deux qualités précédentes en ce qu'elle en dépend : abondance, vivacité et changement de rythme procurent un sentiment

45 Jean-Pierre de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro. Études littéraires*, op. cit., p. 77.

46 *Ibid.*, p. 75.

47 Catherine Détrie, « Dramaticité et dramaturgie de la parole dans *Le Mariage de Figaro* », dans Gabriel Conesa & Franck Neveu (dir.), *L'Agrégation de lettres modernes 2005. Analyses littéraires et études de la langue*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 414.

48 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 177.

49 Sophie Lecarpentier, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais*, op. cit., p. 173.

50 Beaumarchais, « Un mot sur *La Mère coupable* », dans *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*, Paris, Rondonneau & Cie, 1797, p. 8.

de concentration et d'intensité<sup>51</sup>; l'*esprit* – guère plus facile à définir – sème sur cette trame muette un enjouement fait de jeux avec la langue et avec les situations, mettant celles-ci en rapport, les émulsionnant mutuellement. Ces jeux sont de toutes sortes, en vrac : plaisanteries, proverbes détournés, imitations ou parodies d'éloquence, parallèles, satire, antithèses, répons innombrables, histrionisme (ou exhibition de la comédie comme telle), allusions (volontiers grivoises), caricature, apostrophes, pittoresque, verdeur, exclamations, pasquinades, chanson, variations, onomatopées, persiflage..., tout ce qui, en un mot, peut concourir à la dynamique verbale, et tout ce que la rhétorique a inventé en matière de figures susceptibles de susciter le rire ou le sourire (antiphrase, litote, hyperbole...). Rien n'est épargné, ni le grossier ni le subtil, ni les effets spontanément agissant, à bout portant, ni ceux qui relèvent plus du scripturaire que de l'oral (tirades imagées, filage...) <sup>52</sup>: le corps *allité* constamment avec le langage (« [...] qu'il s'avise de parler latin, enchérit Figaro sur Bartholo, j'y suis grec; je l'extermine<sup>53</sup>. »). Tous les facteurs d'animation se voient réquisitionnés pour une cause, celle du *colorature* de la prose<sup>54</sup>. Il faut que cela paraisse fertile, sans relâche et, à intervalles, jaillissant. Rebondissant sur une remarque de Beaumarchais, qui avait parlé d'un monsieur de beaucoup d'esprit « mais qui l'économise un peu trop », Sainte-Beuve reconnaît que Beaumarchais, tout à l'opposé, « a tout son esprit à tous les instants; il le dépense, il le prodigue, il y a des moments même où il en fait, c'est alors qu'il tombe dans les lazzis, les calembours; mais le plus souvent il n'a qu'à suivre son jet et à laisser faire. Sa plaisanterie a une sorte de verve et de pétulance

51 Beaumarchais recherche constamment l'effet par l'intensité, rappelle Jean Dagen; tout s'y traduit « en termes caloriques ou violemment cinétiques », et Beaumarchais compare l'impression du genre à celle produite par une éruption volcanique (« Figaro et le théâtre à effet », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2000/4, p. 1160).

52 Voir Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 100.

53 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., III, 15, p. 162.

54 Le parallèle a souvent été fait avec la musique, Mozart et Rossini obligent, mais on pourrait aussi imaginer une poétique beaumarchaisienne fondée sur un art corporel tel que l'escrime en ses figures : balestra (conjonction d'un bond en avant et d'une fente), dérochement, estoc, fente, fouetté, flèche, riposte, etc.

qui est du lyrisme dans ce genre et de la poésie<sup>55</sup>. » Initiés que nous sommes depuis longtemps, grâce à la psychanalyse en particulier, aux accointances de l'humour et du sexe, nous ne nous étonnons pas qu'ils puisent au même lexique.

On aura compris que, au-delà de l'identification Figaro/Beaumarchais, défendable mais un peu courte (et qui joue dans les deux sens, redisons-le), ce dont il s'agit ici, c'est de la diffusion dans l'ensemble du texte d'un certain caractère, ou *ethos* (c'est le même mot, traduit en grec, et point fortuitement), que le terme de *spermatique* peut, sinon désigner rigoureusement, du moins aimer. Figaro n'est pas le porte-parole de Beaumarchais sur les planches. Il serait son porte-corps pour le moins, son corps par procuration. Mais, plus largement, c'est tout le dynamisme dramaturgique et toute la substance verbale qui jouent à la scène ce que le citoyen Pierre-Augustin pratique dans l'alcôve : si l'on croit en la profondeur du style, c'est-à-dire en son organicité, il n'y a pas lieu d'être surpris que ces deux manières d'être au monde, par le désir charnel et par le désir scripturaire, se rejoignent en un même idéal<sup>56</sup>. Asymptotiquement, puisque leurs moyens diffèrent autant que les conjoint ce qui les anime.

Que signifie donc ce constant glissement qu'on observe dans les commentaires, du registre des caractéristiques stylistiques du *Mariage* aux mœurs qu'on prête, non sans motif, à Beaumarchais lui-même ? Il s'agit moins d'un *glissement*, en réalité, que d'une parenté. Pour être « filles de leurs formes », les belles œuvres peuvent néanmoins et au surplus, comme leurs formes mêmes, être filles de leur géniteur, hériter en partage de ses vices et vertus. *Libri et liberi*<sup>57</sup>. *Spermatique* fait référence à des propriétés

55 Sainte-Beuve, « Beaumarchais » [21 juin 1852], dans *Causeries du lundi*, op. cit., p. 224.

56 Pierre Larthomas, parmi d'autres, rappelle que, si l'on parle du *style* de Beaumarchais, il convient de ne pas « limiter l'étude du langage dramatique aux seuls problèmes d'écriture » (« Le style de Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* », *L'Information littéraire*, 33, 1981, p. 54).

57 Beaumarchais file la métaphore dans la préface du *Barbier* : « Les ouvrages de théâtre, Monsieur, sont comme les enfants des femmes. Conçus avec volupté, menés à terme avec fatigue, enfantés avec douleur et vivant rarement assez pour payer les parents de leurs soins » (« Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », dans *Théâtre*, éd. René Pomeau, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 25).

matérielles, d'ordre physiologique ; il désigne aussi, en son noyau de sens, un rapport au désir – disons, pour aider à le fixer : aux antipodes du sentimental. Prendre *more metaforico* les caractères physiques, psychologiques et moraux de l'individu pour en faire l'application à son discours, ou inversement, ce n'est pas un abus de langage, mais le principe même du style comme équation charnelle, selon la définition de Roland Barthes. Dans un cas comme dans l'autre, le *tempo* est au cœur de ce qui se joue expressivement, dans la chair ou par les mots ; c'est leur dénominateur commun, ou l'« étymon spirituel » du style, comme le suggère Violaine Géraud<sup>58</sup> : verdeur, célérité, promptitude des péripéties aussi bien que des échanges, « recherche de l'énergie et de la vitesse ». Sauf que cet étymon-là n'est ni purement matériel ni métaphorique : il est chimérique. Ou transversal, si l'on préfère : une même qualité se déploie dans deux milieux, elle participe à la fois d'une manière de fornicer et vivre son désir, et d'une économie textuelle, par exemple.

Rappelons que *spermatique* constitue un chaînon entre *bio* et *graphique* : il qualifie le *style* de Beaumarchais dans sa correspondance, quand il fait l'amour en quelque sorte par écrit, à Mme de Godeville. On pourrait peut-être étendre et adapter le principe du paragramme saussurien à ce genre de figures (qualités, schèmes...) : le linguiste voyait dans la dissémination de signifiants clés au sein d'un même poème un principe poétique ; on pourrait, de même, imaginer qu'une matrice comportementale (stylistique) informe un individu quand il besogne sa maîtresse ou trousse une scène (un dialogue particulièrement ?). Sans métaphore, il n'y a pas style, mais seulement des linéaments de rhétorique. De même, quand Caron use du terme de *spermatique*, il ne « calcule » pas une métaphore, en ce sens que la signification de celle-ci est moins instrumentée par lui qu'elle n'informe l'individu, à son insu, à son intention défendante même. Le mot s'impose (autant que s'impose l'élan génésique, ou en léger différé), en vertu de ce qu'il porte : il en sait plus long que celui qui le profère.

S'agissant plus spécifiquement du *spermatique*, on l'interprétera volontiers en rapport avec la *vigueur*, ce leitmotiv des études sur Beaumarchais. Il suffit de citer Jean Goldzink par exemple, qui

<sup>58</sup> Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 144 et 161.

rappelle que ce qui, aux yeux du dramaturge, distingue les comédies gaies ordinaires des siennes passe en priorité « par l'invention d'une fable vigoureuse, charnue<sup>59</sup> ». Sans aller, comme Collé ou Sedaine<sup>60</sup>, jusqu'à renifler du « foutre » sur la robe de la Comtesse, ce qui est faire preuve de beaucoup d'imagination ou doter Chérubin d'une faculté d'expédition bien prompte (facilité, il est vrai, par les commodités que lui accordait la première version de la pièce), personne ne niera qu'une forte *odor di femmina* émane de la pièce, mais que, plus puissante encore, s'éprouve, de la part du montreur, une volonté de séduction forcenée. Goldzink récuse que *Le Mariage* soit vraiment « paillard, rabelaisien » (comme le prétend un autre spécialiste) ; il ajoute que « le farcesque ou le "dramique" [...] ne font ni du drame ni de la farce, ni des projections spermatiques incontrôlées du tempérament » et, malgré les variantes, « si énergiques, si libres » des manuscrits, il défend l'« évidente intention morale de la pièce », qui serait gagnée de haute lutte afin de la rendre compatible avec la franche gaieté<sup>61</sup>. Même les six œuvrettes des débuts de Beaumarchais seraient – pour reprendre ses qualificatifs – polissonnes, délurées, lestes, sensuelles, enjouées, pas bégueules, etc., mais « nullement obscènes<sup>62</sup> ». Dont acte. Dans le fameux *Essai* de 1767, le genre sérieux n'en était pas moins blâmé pour son « manque de nerf, de chaleur, de force ou de sel comique<sup>63</sup> ». La moralité, nuance toutefois Jean Goldzink, « ne passe pas par l'intimidation décente, [...] cette castration des artistes, mais par l'intensification maximale des affects et effets théâtraux. [...] [L]e chemin des grandes œuvres passe par la recherche systématique de la force d'impact, de la *vigueur* [...]. *L'état naturel de la scène, c'est l'énergie extrême*, poussée beaucoup plus loin en tragédie qu'en comédie, jusqu'aux outrages monstrueux<sup>64</sup>. » Il redira un peu plus loin que « l'essence du théâtre [...] veut partout et toujours, en tout point du parcours dramatique (sujet, incidents, personnages,

59 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 67.

60 Selon une sorte de tradition orale qui court de livre en livre...

61 *Ibid.*, p. 108-113.

62 *Ibid.*, p. 21.

63 Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, éd. cit., p. 129.

64 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 69-71.

dénouement), de la *force*, de la *vigueur*, du *nerf*, de la *chaleur*, bref, de l'énergie<sup>65</sup> ». Beaumarchais a beau s'efforcer à la décence, s'y convertir comme on s'achète une respectabilité, ou pour des raisons plus élevées encore, l'« érotisme appuyé » des manuscrits<sup>66</sup> ne s'est cependant pas complètement évaporé dans la version définitive du *Mariage*, non plus que le scabreux, dont on ne peut dire qu'il soit exclusivement, comme semble le vouloir Goldzink, au service de l'effet moral.

Il est de bonne guerre de chercher à séduire, à aguicher ou même à produire de la jouissance. Le désir domine, cet érotisme omniprésent offre une riche palette ; ses différentes espèces, de la gauloiserie au sentimental, de la fleurette au conjugal, s'y trouvent représentées. On se doute que le *spermatique* se situera plus près de la variété crue, mais il n'exclut pas d'autres nuances et reflets. Si l'on accepte cette simplification, on distinguera deux sortes de jouissance : une jouissance, disons, égoïste, viriloïde, et une autre dialogique, altruiste, qui, en expansion, tend au polyphonique (on se souvient que Beaumarchais « essayait » ses pièces en en faisant lecture à ses sœurs). Quelques mots suffiront pour indiquer dans quel sens il faudrait développer ce schématisme. La première de ces jouissances est dans le plaisir narcissique de briller, qui répond à la tactique de l'éclat et de l'assaut<sup>67</sup> ; son emblème rhétorique est la fameuse *sailie*, mais on invoquerait également, du point de vue de la composition par exemple, le recours à la péripétie-éclair, « instrument de rapidité par excellence » qui, comme Scherer l'a établi, est utilisée par Beaumarchais intensivement<sup>68</sup>. La jouissance altruiste, quant à elle, plus qu'à prendre du plaisir, vise à en donner. Les moyens de ce *delectare* (et plus si affinités) sont bien connus de Beaumarchais, qui les cultive avec assiduité. On est tenté, dans un premier temps, d'opposer terme à terme la figure de la réticence, que les spécialistes de Beaumarchais ont également bien

---

65 *Ibid.*, p. 76.

66 « On y goûtera surtout un extraordinaire jaillissement verbal fait de néologismes et d'images concrètes », promet Jean-Pierre de Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro. Études littéraires*, *op. cit.*, p. 29).

67 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, *op. cit.*, p. 119.  
« Beaumarchais choisit le genre théâtral, parce qu'il est pressé de savoir quel effet va produire son écriture sur un public. » (p. 59.)

68 Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 156.



étudiée<sup>69</sup>, à celle de la saillie<sup>70</sup>. Mais les énoncés inachevés ne finissent pas en pointillés méditatifs ou rêveurs, ils sont pour la plupart des énoncés *interrompus* par la précipitation de l'autre à prendre la parole ; ils relèvent ainsi plutôt d'un échange accéléré et provoquent une « excitation communicative<sup>71</sup> ». De même, on a observé que la phrase n'est plus dans ses comédies une unité pertinente : ses limites « sont sans cesse dépassées pour que la signification acquière toute sa plénitude<sup>72</sup> ». C'est un constat assez général que « la parole découle moins d'une énonciation que d'une *coénonciation* », ce dont atteste singulièrement l'*enjambement dialogal*, procédé suffisamment bien nommé pour qu'il ne soit pas nécessaire de lui faire un sort exagéré : il « oblige à prolonger les énoncés au-delà d'une réplique, pour prendre en considération cette unité plus vaste, de nature conversationnelle, qu'est l'*intervention dans sa totalité* »<sup>73</sup>. Mises en évidence par l'étude pionnière de Pierre Larthomas, les interruptions liées, comme l'a souligné Anne-Marie Paillet, donnent « au texte son aspect d'improvisation brillante, et permet[tent] une distribution dynamique de la parole, qui vérifie pleinement la description linguistique du couple question/réponse comme une "assertion à deux voix"<sup>74</sup> ».

69 Assez différente du *coitus reservatus* dont, selon Roland Barthes, le marivaudage serait la forme littéraire : « Parler amoureuxment, [...] c'est pratiquer un rapport sans orgasme. » (*Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 87.)

70 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, op. cit., p. 76. Christine Battersby retrace la carrière du *logos spermatikos* depuis la philosophie stoïcienne jusqu'à sa reprise par le dogme chrétien puis la psychologie jungienne, et note en particulier le lien direct, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, existant entre le génie et la fertilité mâle (*Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1989).

71 Anna Jaubert, « Connivence et badinage dans *Le Mariage de Figaro*. La référence inachevée », *L'Information grammaticale*, 61, mars 1994, p. 51. Voir également le phénomène de l'*apodose dérobée* étudiée par Violaine Géraud, « Interruptions et ellipses dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », *ibid.*, p. 30.

72 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 169, et Florence Balique, *Beaumarchais. La trilogie*, op. cit., p. 179.

73 Anna Jaubert, « Connivence et badinage dans *Le Mariage de Figaro* », art. cit., p. 52.

74 Anne-Marie Paillet, « Répondez-vous à mes questions ? L'interrogation dans *Le Mariage de Figaro* », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4*, op. cit., p. 104. L'expression *assertion à deux voix* est citée d'après Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation : l'exemple du français*, Paris, Ophrys, 1998.

L'élément proprement théâtral manifeste cet aspect collaboratif, de recherche du partenaire<sup>75</sup>, sous le signe de la *pariade* serait-on porté à écrire (l'*écho* est un des ingrédients stylistiques les plus souvent décrits dans la littérature critique<sup>76</sup>) ; dès la première scène, la manière dont est joué dans la matière verbale le duo Figaro-Suzanne (répétitions, rebonds, citations, démarcations...) en témoigne. Mais l'unité dramatique pertinente est moins la scène que la *séquence* rassemblant plusieurs scènes naturellement enchaînées, compromis entre cette discontinuité et ce flux que nous évoquions plus haut<sup>77</sup>. De même, il a été démontré que la plupart de ses monologues comme de ses apartés, au lieu de se refermer sur eux-mêmes, témoignaient d'une « tendance à dépasser la situation de parole du locuteur solitaire<sup>78</sup>. » Dans la continuité des études de Pierre Larthomas encore<sup>79</sup> ont aussi été étudiés plus précisément la technique des enchaînements (avec reprise d'un terme pivot, segment ou structure entre deux répliques), le phénomène de la « greffe syntaxique<sup>80</sup> », et l'ensemble de l'appareil relationnel complexe mis en mouvement par le théâtre de Beaumarchais au meilleur de sa forme, c'est-à-dire au meilleur de son *rendement*<sup>81</sup>. Mais c'est toute l'inventivité et ce « travail

75 Cette recherche du partenaire peut prendre un tour moins pacifique, dans le « chant amébée utilisé pour l'injure » par exemple (Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 118).

76 La question a été âprement discutée de la parenté comme de l'affinité du théâtre beaumarchaisien avec le genre de la parade. Mais la pariade?... Voir Jean-Marie Schaeffer, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski (Québec), Tangence, 2009.

77 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 134.

78 *Ibid.*, p. 55. « [...] un des secrets du style de Beaumarchais : l'interdépendance syntaxique ou formelle qu'il crée entre ses répliques fait qu'elles ne sont pas souvent isolables, de sorte que le mécanisme du dialogue y gagne un liant parfait qui contribue au premier chef à son *brio*. » (p. 88.)

79 Voir Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, chap. 3, particulièrement sur le phénomène de l'*enchaînement syntaxique*, p. 270.

80 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 71. Voir Annick Dusauso-Benoît, Anne et Guy Fontaine, Marie-Claude Urban, « L'enchaînement des répliques et l'esprit de Beaumarchais », dans *Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 154-157.

81 Par exemple, les outils permettant d'établir ou de maintenir la relation avec son allocataire, noms et pronoms d'adresse en particulier (Catherine Dêtrie, « Dramaticité et dramaturgie de la parole dans *Le Mariage de Figaro* », *art. cit.*, p. 415).

de stylisation du “tissu verbal” », lequel a pour finalité « de rendre le texte propre à “passer la rampe” »<sup>82</sup>, donc d’assurer son efficacité, autrement dit d’atteindre et de toucher, voire de provoquer l’autre (quand la rhétorique ne se propose pas seulement de le convaincre) qu’il faudrait faire comparaître lorsqu’il s’agit de plaider l’intention du dramaturge de réjouir et faire jouir son auditoire. Si le dramaturge entend faire mouche avec ses mots, il cherche plus encore à susciter une animation, une érectilité aussi universelles que possible, un feu d’*artifices* : l’esprit n’est pas unilatéral, monodique, il est stimulation, *insémination* ; il est vocatif, appel de réponse ; prolifique, il se veut contagieux, raison pour quoi presque tous les personnages du *Mariage*, et même l’antipathique Bazile, font preuve d’esprit, et pas seulement ce « soleil tournant » de Figaro. Que le but soit de se faire valoir et d’affirmer un tempérament, le plus souvent *aux dépens* d’autrui, ou qu’il s’investisse plutôt dans une jouissance partagée, il va sans dire que, en vertu de l’inusable double énonciation théâtrale, le spectateur – mieux servi que la maîtresse de Beaumarchais ? – est le réceptacle de ces deux variétés de jouissance.

On ne serait pas tout à fait fidèle à ce qui constitue l’une des plus belles inventions de la pièce toutefois, si l’on ne disait pour finir un mot du rôle de Chérubin dans l’économie érotique du *Mariage*. Et d’abord justement parce que son personnage fournit un contrepoint à ce que *spermatique* symbolise de manière privilégiée. Stylistiquement, les jeux allusifs autour des fétiches que sont le ruban et l’épingle confèrent à la pièce une tonalité qui évoque un univers d’idéalité amoureuse formant l’antipode mais aussi la nostalgie, l’« ombre », de ce que *spermatique* joue dans l’*effectif*, le très concret – ce que pourrait résumer l’expression de « défi sensualiste<sup>83</sup> ». Jean Goldzink, à qui je reprends cette expression, développe ainsi :

82 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 89.

83 Même la teneur tragique du thème noir (amour coupable, sang...) se trouve suspendue et traitée « sous le signe de la légèreté, de la fugitivité et de la désinvolture » (Jean-Pierre Seguin, « Ruban noir et ruban rose ou les deux styles de Beaumarchais », *L’Information grammaticale*, 60, janvier 1994, p. 14). Figaro est « cinglant à défaut d’être sanglant », comme dit Jean Goldzink (*Comique et comédie au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 141).

[Il n'y a pas] d'*amour* de Rosine pour Chérubin, ni d'*amour* de Chérubin pour Rosine, faute de sexe viril [...]. Alors, qu'y a-t-il? [...] Il y a sous les habits de page une *puissance* troublante qui passera à l'acte, qui pointe et frémit sans engager déjà le vrai rapport entre hommes et femmes. Puissance ni déjà là, ni encore absente : *naissante*. Et lui, agité en tous sens par un désir inconnu, cherche les femmes, et parmi celles-ci, « *idolâtre [...] un objet céleste* », dont le hasard fit sa marraine<sup>84</sup>.

108

Chérubin « échapp[e], de toute nécessité physiologique, de par le “moment” de la pièce, et à l'exercice du sexe et à celui de la morale, emporté qu'il est par l'élan d'une révolution intérieure spontanée et irrésistible, effet transitoire de la nature virile en devenir<sup>85</sup>. » Ce qui se joue dans le rapport de Chérubin aux femmes en général relève de la sorte « d'une temporalité momentanée », d'une parenthèse, d'une apesanteur dont Mozart saura attraper la ligne comme personne<sup>86</sup>.

Deux ou trois ans plus tôt, Rosine aimante et aimée était inaccessible à la tentation des « premiers goûts » ; deux ou trois ans plus tard, Chérubin n'inspirera plus « quelque chose de sensible et doux qui n'est ni amitié ni amour ». Il entrera dans l'ordre du sexe et de la sueur, l'ordre adulte d'où naît l'*amour* [...]. Plus de colin-maillard, de mains chaudes, de frôlements. Viendra le « moment du viol et du suicide : sperme et sang »<sup>87</sup>.

C'est la supériorité de l'art sur la « simple » vie que de permettre la cohabitation de toutes les postulations, le dépassement des paradoxes, et les contreperties, et les réparations. Figaro *est* Beaumarchais, et réciproquement, mais selon une ontologie bien particulière, qui est celle du style, où l'identité fait la synthèse imaginaire de l'homme et de l'artiste, les assimile ou les diffracte selon des processus originaux, où la

84 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, *op. cit.*, p. 95.

85 *Ibid.*, p. 110-111.

86 Du Chérubin des *Noces*, Julia Kristeva écrit : « Lové à son soupir, le cœur ne sait pas s'il veut un autre : il se chante, il chante. [...] En tant que mythe Narcisse est tragique. En tant que chant, il est Chérubin. » (*Histoires d'amour* [1983], rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 166-167.)

87 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, *op. cit.*, p. 97.

ressemblance, fondamentalement plastique, se définit au gré des actes et des œuvres, et illustre avant tout l'unité de la création (qu'elle soit récréation, procréation...) dans ses différentes manifestations. Figaro, qui est « fondamentalement [...] un être de désir<sup>88</sup> », représente un cas extrême, certainement, d'affinité du créateur avec sa créature, exacerbée jusqu'à l'identification abusive. L'économie libidinale du *Mariage* ne se résout pas dans l'adjectif *spermatique* ; elle y trouve son point d'insistance et, pour nous, son point de départ, sorte d'archilèxème, centre de gravité d'un *ethos* au spectre large, du physiologique au moral (où sa vigueur est proche parente de la *virtù* stendhalienne), et passant par le « spirituel ». Cet *ethos* se propage, se déploie en se diversifiant, selon une logique qui nous paraît plus conforme au fonctionnement d'une littérature amalgamée à l'existence que le trop fameux mais trop mécanique principe de « projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison ». *Spermatique* agit, en fidélité avec l'étymologie, par *dis-sémination* dans tout le corps dramatique. Il est le mot qui vient spontanément sous la plume de Beaumarchais et qu'il sent assez propre, assez expressif, assez uni à lui, pour qu'il prenne le risque de la néologie. Mais l'*exception* Chérubin, la tonalité mineure qu'il fait sonner dans *Le Mariage*<sup>89</sup>, est là pour rappeler qu'un écrivain est aussi complexe que le chœur de ses personnages, pas moins divers que la texture de sa langue, et que cet imaginaire, que la lecture communique à tout lecteur ou spectateur bénévoles, ne redouble ni ne recoupe la réalité mais auréole l'effectif d'une aura de potentiel, aux ressorts bien concrets cependant.

88 Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, op. cit., p. 140.

89 En suivant Jean Dagen, on prendrait en considération une autre « exception » : l'évolution de Figaro vers un personnage de quasi vaincu ; voir « Figaro et le théâtre à effet », art. cit.



BEAUMARCHAIS ET SON DOUBLE<sup>1</sup> :  
LA VOIX DU « DIABLE » DANS *LE MARIAGE DE FIGARO*

Virginie Yvernault

Peu après la parution du *Barbier de Séville* et de la « Lettre modérée » qui fait office de préface, Fuel de Méricourt, un de ces « pauvres diables<sup>2</sup> » qui peuplent la bohème littéraire de cette seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle – ou, pour employer une trouvaille du père de Figaro, un de ces « feuillistes<sup>3</sup> » qui ont en détestation leurs confrères –, relève avec malice la récurrence du mot *diable* sous la plume de Beaumarchais, sans pour autant empêcher le dramaturge de récidiver quelques années plus tard. Mais lorsqu'il rédige le second volet de ce qui deviendra une trilogie et se réapproprie ce mot investi par la critique, Beaumarchais en fait cette fois un usage parcimonieux qui incline à penser qu'il a pris acte des griefs qui lui étaient adressés.

Ses différents usages, étudiés en contexte, permettront de retracer la trajectoire de ce mot qui, du *Barbier de Séville* au *Mariage de Figaro*, est traversé par une pluralité de voix et de discours et acquiert des connotations nouvelles. La polémique s'insinue par le truchement du mot *diable* qui fait entendre, en sourdine, la voix de l'auteur, et s'offre comme une réplique implicite aux critiques qui n'ont eu de cesse de blâmer son style singulier, « burlesque » et familier. Dans le même

- 1 Le choix de ce titre renvoie à l'article de Michel Delon sur les suites et parodies du *Mariage de Figaro*, « Figaro et son double », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 5, septembre-octobre 1984, p. 774-785.
- 2 Un « pauvre diable » désigne à l'origine « un misérable, un gueux » (*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Joseph Smits, 1798, t. 1, p. 419). Au xviii<sup>e</sup> siècle, l'expression est très répandue pour référer à la figure de l'auteur malheureux, boudé par la fortune comme par le talent ; Voltaire lui a consacré une célèbre pièce en vers, *Le Pauvre Diable* (1758). D'autres expressions construites à partir du mot *diable* indiquent la pauvreté : « loger le diable dans sa bourse », « tirer le diable par la queue », etc.
- 3 Gunnar von Proschwitz, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Genève, Slatkine, 1981, p. 13.

temps, le mot construit la figure d'un *diable-machinateur*: la plupart des occurrences servent à désigner le personnage qui prend en charge l'intrigue, c'est-à-dire le meneur de jeu, ou bien à marquer les moments de crise qui jalonnent l'action. Parce qu'elle présente de fortes similitudes avec celles du machinateur et du *deus ex machina*, la figure du diable s'identifie de surcroît à celle de Figaro-Beaumarchais.

Dans ces conditions, cette forme lexicale apparemment banale, en fait véritable signature d'auteur, pourrait bien constituer, dans *Le Mariage de Figaro* plus encore que dans *Le Barbier de Séville*, l'une des modalités d'apparition d'un « archiénonciateur<sup>4</sup> » et, pour reprendre les analyses de Violaine Géraud, l'on pourra se demander dans quelle mesure sa réitération participe de l'élaboration d'un « *archiethos*<sup>5</sup> » beaumarchaisien. Les occurrences de *diable* sont autant d'indices disséminés dans le texte qui visent à attirer l'attention non seulement sur le style, mais aussi sur le fonctionnement de l'intrigue, de sorte qu'à travers la polyphonie du mot, sur laquelle je reviendrai, Beaumarchais interroge simultanément son usage de la langue, sa pratique du théâtre ainsi que son identité et sa posture de dramaturge.

112

## LE DIABLE AU CŒUR DE LA POLÉMIQUE

Quelques mois après la première représentation du *Barbier de Séville*, en février 1775, à laquelle a succédé un violent débat opposant le jugement des critiques à celui du public, le premier hostile, le second favorable à Beaumarchais, le rédacteur du *Journal des théâtres ou Nouveau Spectateur*, Fuel de Méricourt, lui-même aux prises avec ses confrères les critiques, fait paraître une *Lettre du Diable à Monsieur de Beaumarchais au sujet du « Barbier de Séville »*. Dès le début de ce texte qui persifle allègrement la comédie, le Diable en personne s'adresse familièrement à Beaumarchais comme à son disciple: « Depuis longtemps, mon cher féal, j'attendais un

4 L'archiénonciateur est une « source d'énonciation originelle et invisible » et le « "garant" de l'ensemble des énonciations qui tissent la pièce » (Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999, p. 141).

5 Violaine Géraud parle d'*archiethos* à propos de l'« ethos unifiant toutes les parures [...] en tant qu'il a pour garant l'archiénonciateur » (*ibid.*).



nouveau présent de vous : ainsi, lorsque vous m'avez donné le quatrième acte du *Barbier de Séville*, vous ne m'avez nullement étonné<sup>6</sup>. » Il n'a pas échappé au facétieux journaliste que Beaumarchais use et abuse du mot *diable* dans *Le Barbier* (dix-sept occurrences – dix-huit dans les premières versions de 1773 et 1774 – sans compter les cinq occurrences de la préface<sup>7</sup>). Alors que le dramaturge l'emploie souvent dans des expressions lexicalisées, Fuel de Méricourt réactive son sens propre en faisant du Diable un épistolier fictif.

Mais le journaliste tire aussi parti de quelques lignes de la « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », qui paraît à la fin du mois de juillet 1775, et dans lesquelles Beaumarchais s'efforce de justifier le remaniement de sa comédie, passée de cinq à quatre actes après l'échec de la toute première représentation. Trois jours plus tard, grâce aux modifications opérées et à la suppression du quatrième acte, le succès est à la hauteur des efforts fournis. Beaumarchais relate ce rebondissement dans un passage burlesque qui parodie les scènes de sacrifice des tragédies bibliques en mêlant d'une manière cocasse et incongrue références chrétiennes et idolâtres :

Il est vrai que le jour du combat, [...] je vins à réfléchir que beaucoup de Pièces en cinq Actes [...] n'auraient pas été au diable (1) en entier (comme la mienne), si l'Auteur eût pris un parti vigoureux (comme le mien). « Le Dieu des Cabales est irrité », dis-je aux Comédiens avec force :

Enfants ! un sacrifice est ici nécessaire.

Alors, faisant la part au Diable (2) et déchirant mon manuscrit : « Dieu des Siffleurs, Moucheurs, Cracheurs, Tousseurs et Perturbateurs, m'écriai-je, il te faut du sang ! Bois mon quatrième Acte, et que ta fureur

- 6 *Lettre du Diable à Monsieur de Beaumarchais au sujet du « Barbier de Séville »*, s.l.n.d., p. 145. Émile-Jules Arnould date la *Lettre du Diable* du 30 août 1775 (*La Genèse du « Barbier de Séville »*, Dublin/Paris, Dublin University Press/Minard, 1965, p. 78).
- 7 Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007 : « Lettre modérée », p. 37-38 ; I, 1 (p. 49) ; I, 3 (p. 59) ; I, 4 (p. 64) ; I, 6 (p. 70) ; II, 4 (p. 84) ; II, 8 (p. 90) ; II, 13 (p. 100) ; II, 14 (p. 102) ; III, 1 (p. 115) ; III, 2 (p. 116 et 118) ; III, 3 (p. 121) ; III, 5 (p. 131) ; III, 11 (p. 141 et 143) ; III, 14 (p. 148) ; IV, 8 (p. 167).

s'apaise! » À l'instant vous eussiez vu ce bruit infernal qui faisait pâlir et broncher les Acteurs, s'affaiblir, s'éloigner, s'anéantir ; l'applaudissement lui succéder, et des bas-fonds du Parterre un bravo général s'élever en circulant jusqu'aux hauts bancs du Paradis. De cet exposé, Monsieur, il suit que ma pièce est restée en cinq actes, qui sont le premier, le deuxième, le troisième au Théâtre, le quatrième au diable (3) et le cinquième avec les trois premiers [...] ; il me suffit, en faisant mes cinq actes, d'avoir montré mon respect pour Aristote, Horace, Aubignac et les Modernes ; et d'avoir mis ainsi l'honneur de la règle à couvert. Par le second arrangement, le Diable (4) a son affaire ; mon char n'en roule pas moins bien sans la cinquième roue, le public est content, je le suis aussi<sup>8</sup>.

114

Dans ce passage saturé par le mot *diable*, Beaumarchais fait preuve d'une remarquable auto-dérision, comme s'il livrait un pastiche outré de sa manière en se moquant de ses propres tics langagiers. Il mobilise toute la riche polysémie de *diable*, détournant notamment des expressions lexicalisées telles que « aller au diable » (1) ou « faire le diable à quatre » (3) qui veut dire « s'emporter, faire du vacarme, du désordre » et « faire des merveilles dans quelque occasion »<sup>9</sup> (un « diable à quatre » désigne un homme passé maître dans l'art de se faire remarquer et causant du trouble partout où il passe ; en bref, un autre Figaro). Non seulement cette dernière expression se trouve parodiée par le défigement que lui fait subir Beaumarchais, mais elle convoque encore tout un imaginaire présent dans la littérature et la musique contemporaines, renvoyant par exemple au *Diable à quatre, ou la Double métamorphose* (1756), l'opéra-comique de Sedaine, alors très célèbre. Par ailleurs, l'ironie dirigée contre les auteurs de la cabale se manifeste dans le soin apporté au choix du lexique à travers le champ lexical du religieux et le calembour sur *paradis* qui désigne à la fois, par dérision, le paradis chrétien, et les bancs du poulailler qui ne valent guère mieux que le monde infernal du parterre, peuplé par

8 Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. cit., p. 37-38. Je numérote les occurrences de D/diable.

9 *Dictionnaire de l'Académie française*, éd. cit. (1798), t. I, p. 419.

ces « Siffleurs, Moucheurs, Cracheurs, Tousseurs et Perturbateurs » en tout genre<sup>10</sup>. Au-delà de l'effet comique provoqué par l'homéotéleute, Beaumarchais associe ces fâcheux, venus exprès troubler la représentation, aux critiques pour mieux les opposer au public, seule instance de jugement qu'il prétend reconnaître et dont il se félicite d'avoir finalement obtenu les suffrages. Par conséquent, Fiel de Méricourt opère un retournement aussi habile que déloyal en feignant de prendre Beaumarchais pour le « féal » du Diable quand celui-ci se dissocie radicalement des critiques et auteurs à la petite semaine, gens de feuilles ou de lettres, qui s'abritent fébrilement derrière les autorités que sont Aristote, Horace ou d'Aubignac (à l'égard desquels Beaumarchais se montre d'ailleurs fort cavalier), « pauvres diables » jaloux de ses succès et adorateurs du Diable, ce « Dieu des cabales », auquel il a dû sacrifier son quatrième acte (2 et 4).

Dans *Le Barbier de Séville*, le dramaturge fait un usage certes récurrent, quoiqu'assez lâche, de *diable* puisqu'il s'en sert pour désigner alternativement le Comte, Figaro, Bazile<sup>11</sup> et même Bartholo<sup>12</sup>. En revanche, dans *Le Mariage de Figaro*, lorsqu'il a de nouveau recours à ce terme, il l'emploie avec une plus grande modération (on compte seulement neuf occurrences dans la comédie, préface comprise<sup>13</sup>), le réinvestit et le réoriente sémantiquement. La reprise en écho, selon une logique de retour à l'envoyeur déjà amorcée dans la « Lettre modérée », implique de la part du dramaturge une prise de distance ironique à

10 Un autre passage de la « Lettre modérée » confirme cette hypothèse. Beaumarchais y évoque une réplique de Figaro : « *Eh parbleu ! je dirai à celui qui éternue : Dieu vous bénisse ! et : Va te coucher ! à celui qui bâille.* Réponse en effet si juste, si chrétienne et si admirable, qu'un de ces fiers Critiques, qui ont leurs entrées au Paradis, n'a pu s'empêcher de s'écrier : "Diable ! l'Auteur a dû rester au moins huit jours à trouver cette réplique !" » (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. cit., p. 36).

11 Quand Bazile apparaît au moment le plus inopportun qui soit, Figaro s'exclame : « C'est le Diable ! » (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, III, 11, p. 139).

12 Le Comte trouve qu'il est un « diable d'homme [...] rude à manier » (*ibid.*, III, 3, p. 121).

13 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit. : Préface, p. 34 ; I, 2 (p. 62) ; III, 4 (p. 153) ; III, 5 (p. 157) ; III, 17 (p. 188) ; IV, 10 (p. 217) ; V, 2 (p. 230) ; V, 3 (p. 231) ; V, 8 (p. 248).

l'égard du discours critique, qu'il porte sur son usage de *diable*<sup>14</sup> ou plus simplement sur son style.

Cette interaction avec des discours antérieurs renvoie à la dimension foncièrement dialogique du langage selon cette idée que les discours sont traversés, d'une part, par ceux d'autrui et, d'autre part, par la perspective de leur propre réception. Le dispositif dialogique par lequel le mot *diable* convoque implicitement d'autres discours, ceux des détracteurs de Beaumarchais, entraîne une certaine complexité énonciative dans la mesure où, chaque fois que le mot apparaît dans un énoncé, il est pris en charge par plusieurs énonciateurs. Il relève donc de la polyphonie, notion complexe, théorisée par Bakhtine puis par Ducrot<sup>15</sup>, qui peut s'employer non seulement lorsqu'un locuteur fait entendre plusieurs contenus dans un énoncé, lorsqu'on aborde la polyphonie dans son rapport à l'allusion, mais aussi lorsqu'il y a coprésence de plusieurs instances énonciatrices à l'intérieur de l'énonciation<sup>16</sup>.

116

#### STATUT DU MOT : CONNOTATION ET MODALISATION AUTONYMIQUES

Ce feuilletage énonciatif grâce auquel l'auteur riposte en faisant discrètement entendre sa voix a pour corollaire, sur le plan lexical, l'autonymie, qui implique un fonctionnement autoréférentiel où le mot

14 Voir aussi la brochure satirique attribuée à Antoine-Joseph Gorsas qui s'en prend au style de Beaumarchais en imitant son goût pour les énumérations ainsi que sa tendance à se mettre en scène et à endosser tous les rôles, y compris celui du Diable, comme dans l'exemple qui suit où parle Figaro : « Le lendemain, le surlendemain, les jours suivants, on me verra tour à tour Somnambule, Blétonique, Clubiste, Élastique, Salamandre, Encyclopède, le Diable, que sais-je encore ? » (*L'Âne promeneur, ou Critès promené par son âne, chef-d'œuvre pour servir d'apologie au goût, aux mœurs, à l'esprit, et aux découvertes du siècle*, À Pampelune, chez Démocrite. Et se trouve à Paris, chez l'auteur, Mde veuve Duchesne, Hardouin et Gatey, Voland, Royez. À Versailles, chez l'auteur. Et aux quatre coins du monde, 1786, p. 293).

15 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998 ; Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

16 Pour une mise au point, voir l'article de Laurent Perrin, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication*, 6, 2004, p. 265-282.

se désigne lui-même comme signe linguistique<sup>17</sup>. Même si l'on ne saurait lui substituer un synonyme, *diable* tel qu'il apparaît dans *Le Mariage de Figaro* n'est pas un simple autonome, car il sert simultanément à désigner le signifiant et le signifié. C'est la raison pour laquelle on parlera plus judicieusement de « connotation autonymique », ou même, à la suite des travaux de Jacqueline Authier-Revuz, de modalisation autonymique<sup>18</sup>, en mettant l'accent sur le dédoublement du sujet énonciateur : c'est implicitement que le mot fait entendre l'auteur qui dit quelque chose du dire de son personnage. Aucune marque linguistique ne souligne *diable* dans le discours, aucune rupture syntaxique n'indique qu'il peut être attribué à cet énonciateur surplombant (ou « archi-énonciateur ») ou qu'il est un clin d'œil à un discours antérieur. Par conséquent, le contenu implicite du mot n'est identifiable qu'au moyen d'éléments extralinguistiques et contextuels qui permettent de mettre en relation les occurrences disséminées dans le texte.

Ce réseau souterrain fait affleurer un mécanisme herméneutique global qui repose sur l'allusion et suppose un décryptage de la part du spectateur dont le dramaturge sollicite à la fois une mémoire *intratextuelle*, nécessaire au rapprochement des occurrences dispersées dans le texte, lui-même facilité par le temps court du spectacle, et une mémoire *interdiscursive* puisque les spectateurs du *Mariage* sont invités à se tenir informés de l'actualité littéraire et des querelles d'auteurs. Beaumarchais souhaite en effet établir un rapport de connivence entre la scène et la salle et favoriser la constitution d'un public<sup>19</sup>. S'il est permis de penser que les spectateurs de l'époque, friands d'allusions et

17 À ce propos, voir Jacqueline Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », dans M. Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, PUPS, 2000, p. 209-235.

18 Jacqueline Authier-Revuz aborde la connotation autonymique sous l'angle de la modalisation, et donc de l'énonciation. Cette modalisation autonymique correspond à « un mode dédoublé opacifiant du dire, où le dire s'effectue, en parlant des choses avec les mots, se représente en train de se faire, se présente, via l'autonymique, dans sa forme même » (*Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 33).

19 Le public, au sens « moderne » du terme, partage les mêmes curiosités et les mêmes intérêts au même moment (Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité [1750-1850]*, Paris, Fayard, 2014, p. 17).

d'applications<sup>20</sup> de toutes sortes, saisissaient le jeu autour du mot *diable*, le public contemporain, en revanche, n'est plus véritablement en mesure de reconstituer la situation d'énonciation initiale ni d'apprécier la force polémique du mot.

À rebours d'un fonctionnement autotélique, ce dispositif allusif, en conférant au texte comique une visée polémique, contribue à faire du théâtre une tribune. La reprise d'un terme investi par la critique a pour but premier de tourner en ridicule le discours de l'autre. Ainsi, lorsque Bazile « recul[e] de frayeur » à la vue du fils retrouvé de Marceline, qui n'est autre que Figaro, en s'écriant « J'ai vu le diable<sup>21</sup> », Beaumarchais se plaît à disqualifier les élucubrations de ses adversaires qui le prennent pour le suppôt du diable. De même que, pour riposter aux attaques morales dont il est la cible, Beaumarchais reprend à son compte, dans ses textes préfaciels, le mot de ralliement de ses adversaires, *immoralité*<sup>22</sup>, de même la récurrence du mot *diable* réfute le jugement des critiques qui déplorent son mauvais goût, son style singulier, trivial, parfois même grossier, « burlesque, néologue et rempl[i] de disparates et d'incohérences<sup>23</sup> », « de trivialités, de turlupinades, de calembours, de jeux de mots bas et même obscènes<sup>24</sup> ». En réalité, Beaumarchais a prêté une attention particulière aux griefs formulés contre son style et n'a eu de cesse d'épurer ses comédies. S'il persiste à employer le mot *diable* en dépit de ses détracteurs et de ses propres efforts pour élarguer ses

118

20 « On distingue au Théâtre deux sortes d'Applications : celles qui font allusion à quelques événements politiques, ou à quelques Personnages célèbres, auxquels le Public applique certains passages de telle ou telle Pièce [...]. Les secondes ont pour objet les Acteurs même. On saisit un vers, un mot qui a trait, soit à leur talent, soit à leur figure, soit même à leurs qualités personnelles, et on leur en fait un sujet de louange ou de reproche [...]. » (*Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris*, Paris, au Bureau du Censeur dramatique et chez Desenne, Petit, Bailly, 1798, t. III, p. 306-307.)

21 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., IV, 10, p. 217.

22 « Immoralité devient le mot de ralliement de la critique. Depuis 1785 environ, cet anglicisme a droit de cité dans le français et il semble même que Beaumarchais et ses antagonistes y soient pour beaucoup. » (Gunnar von Proschwitz, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, op. cit., p. 37.)

23 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, Londres, John Adamson, 1780-1789, t. VIII, p. 131.

24 *Ibid.*, t. VII, p. 298.

comédies, c'est par provocation. Proscrit des tragédies ou des grandes comédies, ce terme accuse un style bas et farcesque, comme l'indique l'article du *Dictionnaire critique* de Féraud :

*Diable, Démon.* Celui-ci est plus noble, et de tous les styles ; celui-là n'est que du style fam. Comme il est souvent dans la bouche du peuple, il a servi à former plusieurs expressions proverbiales<sup>25</sup>.

Extrait du texte par la critique, le mot est donc récupéré par le dramaturge dans le cadre d'une stratégie défensive – ses occurrences sont autant de projectiles qu'il renvoie à ses adversaires – et offensive, car l'usage de cette forme lexicale ne permet pas seulement à l'« archiénonciateur » de défendre et légitimer ses choix stylistiques, mais éclaire aussi le fonctionnement même du langage théâtral et son rôle dans l'action dramatique.

#### GODDAM!, OU DE L'USAGE DU MOT *DIABLE*

Au troisième acte de la comédie, la grande scène de confrontation du maître et du valet, durant laquelle chacun essaie d'« enfermer » l'autre, donne lieu à un véritable morceau de bravoure sur les différents emplois, outre-Manche, du fameux *Goddam* qui, à en croire Figaro, constitue le « fond de la langue » anglaise.

LE COMTE. – Premièrement, tu ne sais pas l'anglais.

FIGARO. – Je sais *God-dam*.

LE COMTE. – Je n'entends pas.

FIGARO. – Je dis que je sais *God-dam*.

LE COMTE. – Eh bien ?

FIGARO. – Diable ! c'est une belle langue que l'anglais ! il en faut peu pour aller loin. Avec *God-dam*, en Angleterre, on ne manque de rien nulle part. – Voulez-vous tâter d'un bon poulet gras ? entrez dans une taverne, et faites seulement ce geste au garçon. (*Il tourne la broche.*) *God-dam* ! on vous apporte un pied de bœuf salé, sans pain. C'est admirable. [...]

25 Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy, 1787, t. I, p. 770.

Les Anglais, à la vérité, ajoutent par-ci, par-là, quelques autres mots en conversant ; mais il est bien aisé de voir que *God-dam* est le fond de la langue [...] <sup>26</sup>.

120

Patente dès les premières répliques, la perplexité du Comte a pour effet de souligner l'usage autonymique de *Goddam* tout en accentuant le comique né du décalage entre la valeur attribuée à ce mot, censé permettre à son locuteur de se faire comprendre dans n'importe quelle circonstance, et la situation réelle, à savoir l'incompréhension du Comte (« Je n'entends pas », « Eh bien ? »). La communication, brièvement interrompue, est relancée par l'interjection *Diable!*, à l'attaque de cette célèbre tirade que l'on cite souvent sans jamais rappeler qu'elle a été écrite pour *Le Barbier de Séville*, puis supprimée par Beaumarchais entre la première et la seconde représentation. Dans la version primitive, Figaro commençait presque à l'identique en s'exclamant : « oh diable c'est une belle langue que l'anglais. Il n'en faut guerre pour aller loin <sup>27</sup>. » Pour rendre plus saillant le parallèle avec *Goddam*, Beaumarchais a retiré la première interjection de renforcement.

« *Goddam* », « *Goddamned* », « *Goddamn* » ou encore « *Goddem* », moins fréquent en Angleterre que ne le prétend Figaro, a de nombreuses significations en commun avec *diable*. Épithète, *Goddam* peut se traduire par « maudit » et, employé comme adverbe d'intensité, par « sacrément » ou « foutrement ». Il est aussi utilisé comme juron ; l'adjectif substantivé désigne même une personne qui a l'habitude de jurer. En outre, la présence du tiret, qui tient lieu de ce qu'on pourrait ici regarder comme trait de désunion, peut rappeler le sens premier du juron et faire référence à l'ange déchu Lucifer : Figaro lui-même n'est-il pas simultanément un *ange* gardien pour ceux qu'il sert <sup>28</sup> et un *démon* pour ceux qui se mettent en travers de son chemin ?

<sup>26</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., III, 11, p. 157-158.

<sup>27</sup> Voir le texte de cette première version dans Émile-Jules Arnould, *La Genèse du « Barbier de Séville »*, op. cit., p. 149.

<sup>28</sup> Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. cit., I, 4, p. 64 : « LE COMTE l'embrasse. – Ah ! Figaro, mon ami, tu seras mon ange, mon libérateur, mon Dieu tutélaire. »



L'apparition inopinée de *Diab!e!* au début de la tirade de Figaro souligne la parenté sémantique des deux unités lexicales tout en produisant mécaniquement un effet comique : Figaro, qui vient lui-même de jurer, raille les Anglais qui lancent des *Goddam* à tout propos. Toutefois, cette dimension ludique, induite par la proximité cotextuelle des jurons anglais et français, ne doit pas occulter la réflexion (méta)linguistique que propose cette scène. Fasciné par l'apparente simplicité de la langue anglaise, celle du moins que lui prête Figaro, Beaumarchais semble la prendre pour modèle pour faire légitimement de *diab!e* le « fond » de sa langue et, conséquemment, de l'idiolecte de ses personnages.

À moins qu'il ne soit le « fond » de l'intrigue elle-même : *Goddam* est objectivé par le discours de Figaro, son fonctionnement examiné dans des contextes variés, avec tout le comique que peut susciter la disproportion entre la simplicité du juron, issu du franc-parler populaire, et son efficacité puissante, mise en avant par l'énumération des situations décrites. Mot quasi magique, doté du pouvoir de tirer d'embarras le locuteur et de débrouiller n'importe quelle situation (bien qu'il soit toujours question de bonne chère et de grivoiseries), il fait office de *deus ex machina*, si l'on quitte les plans sémantique et pragmatique pour se placer sur un terrain dramaturgique. Le mot installe ainsi un dispositif spéculaire qui fait entrevoir au spectateur, derrière le discours de Figaro, la silhouette discrète de Beaumarchais, commentant les mécanismes de sa propre pièce.

#### DIABOLUS EX MACHINA

Rien d'étonnant à ce que le mot *diab!e* surgisse à des moments stratégiques où les ressorts de l'intrigue sont exposés. Dès le premier acte, Figaro énumère toutes ses résolutions pour contrer les projets du Comte et ceux de Marceline :

FIGARO. – Non, dissimulons avec eux, pour les enfermer l'un par l'autre. Attention sur la journée, monsieur Figaro ! D'abord avancer l'heure de votre petite fête, pour épouser plus sûrement ; écarter une Marceline qui de vous est friande en diab!e, empocher l'or et les présents ; donner le

change aux petites passions de monsieur le Comte ; étriller rondement monsieur du Bazile, et<sup>29</sup>...

122

Dans ce monologue programmatique, l'astucieux valet se met en scène à travers une apostrophe faussement solennelle (« monsieur Figaro ») comme s'il avait une réputation d'intrigant à honorer. Il déroule les ficelles de l'intrigue qu'il a conçue et dans laquelle entre le comportement de Marceline, auquel se rapporte ici *diable*. Le mot est employé comme intensif (« friande en diable » signifie « extrêmement friande »), mais connote également la sexualité illicite de Marceline, qu'il s'agisse de l'amour hors mariage ou de l'inceste qu'elle est près de commettre. Elle devient néanmoins un adjuvant de Figaro après la péripétie que constitue la scène de reconnaissance de l'acte IV.

L'intrigue du *Mariage de Figaro* est remarquable par sa complexité, davantage encore que celle du *Barbier de Séville* dont Beaumarchais dit, dans la « Lettre modérée », que c'est « une espèce d'*imbroille* », c'est-à-dire une « pièce de théâtre dont l'intrigue est fort compliquée<sup>30</sup> ». Il semble que la simplicité et l'évidence soient toujours d'origine divine là où l'intrigue a quelque chose d'irréductiblement diabolique. Ses détours et ses méandres induisent perplexité et incompréhension : « Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours du louche en ce que tu fais ? », demande le Comte à son incorrigible valet<sup>31</sup>. Quant à Chérubin, adjuvant de Figaro et de Suzanne, il est ce page endiablé, ce « petit démon<sup>32</sup> » que le Comte trouve toujours sur son chemin : « C'est encore le page infernal », lance-t-il avec fureur lorsqu'il le reconnaît au fond du jardin, lors du dénouement<sup>33</sup> ; « Ruse d'enfer ! » s'exclame-t-il encore, après l'avoir découvert dans le fauteuil de la chambre de Suzanne<sup>34</sup>. Pas plus que les gens de sa maison, le Comte ne parvient à maîtriser

---

29 *Ibid.*, I, 2, p. 62.

30 Il faut attendre la 6<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1835) pour trouver le sens que Beaumarchais lui donne ici. Voir Gunnar von Proschwitz, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais, op. cit.*, p. 33.

31 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., III, 5, p. 157.

32 *Ibid.*, II, 1, p. 97.

33 *Ibid.*, V, 6, p. 237.

34 *Ibid.*, I, 9, p. 83.

son langage. Mais tandis que le prétendant de Rosine ne se gênait pas pour jurer, le Comte du *Mariage* prend soin de ne pas être entendu lorsque le mot lui échappe, d'abord dans un monologue, puis dans un aparté. À la scène 4 de l'acte III, il passe en revue une série d'événements dont il essaie de reconstituer, sans succès, la trame : « Elle [la comtesse] s'amuse ; ces ris étouffés, cette joie mal éteinte ! Elle se respecte, et mon honneur... où diable *on* l'a placé ! De l'autre part, où suis-je<sup>35</sup> ? » La confusion et le trouble du Comte, qui pressent qu'on lui cache la vérité, se manifestent sur le plan formel par le recours aux modalités interrogative et exclamative. Chez Marivaux, la question « où suis-je » précède souvent l'instant de la découverte de l'amour qui révèle le personnage à lui-même ; ici, elle signale une prise de conscience d'une tout autre nature : le Comte s'aperçoit qu'il est *intrigué*. De même, lorsque Suzanne fait irruption pour interrompre le procès :

SUZANNE, *accourant, une bourse à la main*. – Monseigneur, arrêtez ; qu'on ne les marie pas : je viens payer madame avec la dot que ma maîtresse me donne.

LE COMTE, *à part*. – Au diable la maîtresse ! Il semble que *tout* conspire...  
(*Il sort.*)<sup>36</sup>

La tournure populaire « au diable<sup>37</sup> » reflète le dépit et l'exaspération du Comte qui s'avoue momentanément vaincu puisqu'il quitte la scène. Dans les deux occurrences ci-dessus, *diable* est accompagné de pronoms sujet, *tout* et *on*. L'emploi de ces pronoms à caractère référentiel indéfini suppose l'intervention d'un agent mystérieux qui viendrait bouleverser les projets du Comte et corrobore l'idée d'une sorte de *deus ex machina* qui emmêle, au lieu de les dénouer, les fils de l'intrigue, en d'autres termes un *diabolus ex machina*.

35 *Ibid.*, p. 153 (je souligne).

36 *Ibid.*, III, 17, p. 188 (je souligne).

37 « Au diable ! se dit lorsqu'on se rebute, lorsqu'on renonce à faire une chose difficile ou très-pénible. Au diable ! je n'en viendrai jamais à bout. Au diable ! cela me fatigue trop. [...] Fi ! fi ! au diable ! sert à marquer le mépris, l'aversion » (*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin-Didot frères, 1835, t. I, p. 545).

## ETHOS D'« UN DIABLE D'HOMME »

Lors du dénouement, Figaro, se croyant trompé par Suzanne, reconnaît *in extremis* sa promesse sous le déguisement de la Comtesse et décide de lui donner une leçon en faisant semblant de courtoiser sa maîtresse. La forme *diable* s'insère alors dans un jeu vertigineux de reprises en écho et de rebonds sur le mot de l'autre qui confine à la cacophonie :

FIGARO. – ... Tout ce qui se diffère est perdu. Votre main, madame ?

SUZANNE, *de sa voix naturelle et lui donnant un soufflet*. – La voilà.

FIGARO. – Ah ! *demonio* ! quel soufflet !

SUZANNE *lui en donnant un second*. – Quel soufflet ! et celui-ci !

FIGARO. – Et *ques-à-co* ? de par le diable ! est-ce ici la journée des tapes ?

SUZANNE *le bat à chaque phrase*. – Ah ! *ques-à-quo* ? Suzanne ; et voilà pour tes soupçons, voilà pour tes vengeances et pour tes trahisons, tes expédients, tes injures et tes projets. C'est-il çà de l'amour ? dis donc comme ce matin ?

FIGARO *rit en se relevant*. – *Santa Barbara* ! oui, c'est de l'amour<sup>39</sup>.

Au cours de cet échange vif et rapide, le terme *diable* se métamorphose, de « *demonio* » que Figaro lance à Suzanne en espagnol, à « *Santa Barbara* », variante du très populaire « Par Sainte Barbe » en passant

<sup>38</sup> Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. cit., III, 11, p. 139 et 141.

<sup>39</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., V, 8, p. 248.

par « de par le diable », immédiatement suivi d'une formule occitane rendue célèbre par Beaumarchais, « ques-à-co<sup>40</sup> », comme si c'était l'auteur des mémoires judiciaires contre Goëzman que Figaro prenait à témoin. Cette citation, qu'aucun marqueur linguistique ne signale, était probablement identifiable par une grande part du public contemporain tant avait été considérable le succès des factums de Beaumarchais, rédigés à la même période que *Le Barbier de Séville*<sup>41</sup>. Toujours est-il que ce jeu autour d'une autocitation masquée entretient un flottement énonciatif et une confusion volontaire entre le dramaturge et son personnage. Ces derniers ont un *ethos* commun, celui du meneur de jeu, dont « les traits d'esprit » sont « la marque la plus éclatante »<sup>42</sup> avec le tempérament vif, audacieux et ingénieux, que parviennent à exprimer les significés dénotatifs et connotatifs de *diable*. À l'exception des occurrences de la « Lettre modérée », citée plus haut, Beaumarchais ne distingue pas entre *diable* et *Diabie*, contrairement aux éditions modernes, et favorise la confusion entre les différents significés. L'« *archiethos* » du dramaturge peut ainsi se construire en partie autour de la figure du Diabie à travers des expressions idiomatiques telles que « avoir le diable au corps » qui s'emploie pour dire d'un homme « qu'il a beaucoup d'adresse, d'esprit, de force, etc.<sup>43</sup> ».

BARTHOLO. – II [Figaro] a le diable au corps.

BRID'OISON. – I-II l'a<sup>44</sup>.

Le substantif *diable* est cette fois souligné par l'« écho » de Brid'oison, comme si le spectateur était invité à « défiger » la forme lexicalisée en remotivant le significé dénotatif de *diable* repris par le pronom anaphorique

40 Beaumarchais, « Quatrième mémoire à consulter contre M. Goëzman », dans *Mémoires de Beaumarchais dans l'affaire Goëzman*, Paris, Garnier frères, 1878, p. 348. Cette plaisanterie célèbre a même servi à baptiser une coiffure à la mode, portée par Marie-Antoinette.

41 Pour un résumé exhaustif de la genèse de la comédie, voir Émile-Jules Arnould, *La Genèse du « Barbier de Séville »*, *op. cit.*, p. 25-39.

42 Voir l'analyse très pertinente de Violaine Géraud dans *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, *op. cit.*, p. 144.

43 *Dictionnaire de l'Académie*, éd. cit. (1798), p. 419.

44 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., V, 2, p. 230.

« l' », puis redoublé, trois lignes plus bas, par l'adjectif *damné* que choisit Gripe-Soleil pour qualifier le « brutal » Figaro.

Le mot *diable* réfère principalement au Comte dans *Le Barbier*, comme c'était le cas dans *Le Sacristain*, la parade qui est à l'origine de la comédie et dans laquelle Lindor se déguise en sacristain pour séduire une femme mariée, Pauline. Lindor fait, durant la nuit, un vacarme épouvantable pour effrayer Bartholo et prendre sa place auprès de sa charmante épouse<sup>45</sup>. En revanche, dans *Le Mariage de Figaro*, le mot renvoie la plupart du temps à Figaro et, dans la préface, désigne explicitement le dramaturge. Rapportant au discours direct ce qu'on dit de lui, il déclare qu'il entend murmurer très souvent : « Quel diable d'homme, et qu'il est contrariant ! il dit du bien de tout le monde<sup>46</sup> ! » Si ses détracteurs chargent d'une valeur péjorative la locution « un diable de », qui signifie, d'après le *Dictionnaire critique* de Féraud, « mauvais, désagréable » et quelquefois « entêté, opiniâtre, difficile », Beaumarchais reprend cette dénomination, comme pour s'en vanter et avec une certaine dose de provocation, en lui conférant un caractère mélioratif qui découle du paradoxe de la seconde phrase : ce diable d'homme est un homme affable et enjoué.

Tout se passe donc comme si Beaumarchais, prenant les critiques à la lettre, se substituait au Diable, mais à un *diable-machinateur* dont il serait le double, au même titre que Figaro est le sien. En somme, le mot *diable* vise à attirer subrepticement l'attention sur l'auteur qui met en scène ses démêlés avec les critiques et justifie ses choix stylistiques et dramaturgiques. Beaumarchais légitime son dire, sa manière de dire et sa manière d'être par l'usage d'un simple mot. Entre dissimulation et ostentation, les occurrences de *diable* manifestent la présence d'un dramaturge masqué, qui aurait pour devise un *larvatus prode* bien

45 « Din din din din, / Je fais le train / Comme un lutin, / Jusqu'au matin, / Le misérable, / Qui croit au diable, / D'effroi pâlit / Et se sauve du lit. / Le bruit augmente, / Il se tourmente / Et laisse enfin / Pauline au sacristain » (Beaumarchais, *Théâtre*, éd. Jean-Pierre de Beaumarchais, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1980, p. 83-84).

46 Beaumarchais, Préface du *Mariage de Figaro*, éd. cit., p. 33.

paradoxal. Elles permettent aussi de ressaisir toute la densité polémique de l'écriture de Beaumarchais qui, pour régler ses comptes, ne craint pas de transformer la scène en arène et le théâtre en tribunal, y compris dans *La Mère coupable*, bien que le rire de Figaro y soit moins gai : cette fois, le diable est le traître Bégearss, alias Bergasse<sup>47</sup>, et la référence littéraire à Milton remplace le plaisant *Goddam* : « C'est l'enfer concentré tel que Milton nous l'a dépeint ! (*D'un ton badin.*) J'avais raison tantôt, dans ma colère : Honoré Bégearss est le diable que les Hébreux nommait Légion<sup>48</sup> ».

---

47 Dans *La Mère coupable*, Beaumarchais s'en prend à l'avocat Nicolas Bergasse qu'il avait affronté au cours du célèbre procès Kornmann.

48 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. cit., p. 353.





ELLIPSES, BRACHYLOGIES ET *ARCHIETHOS SPIRITUEL*  
DANS *LE MARIAGE DE FIGARO*

*Violaine Géraud*

Beaumarchais, au travers de ses deux grandes comédies espagnoles, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, invente un nouveau style comique qui se caractérise par une « poétique de la prestesse<sup>1</sup> », une écriture que Gabriel Conesa dit « économique<sup>2</sup> » : le dramaturge fait ainsi souvent l'économie de tout ce qui serait inutilement dit. Il multiplie, par conséquent, les ellipses. Le terme d'*ellipse*, qui vient de *elleipein*, de *en*, « dans », et *leipein*, « laisser, négliger », n'apparaît dans la langue française qu'en 1573 ; son emploi sous les formes grecques (*elleipsis*, Apollonius) et latines (*ellipsis*, Quintilien) remonte aux premiers siècles<sup>3</sup>. L'ellipse est à l'origine une « omission », un « manque », censé pouvoir exercer une fonction expressive, ce qui en fait aussi une figure de rhétorique. Pour Pierre Fontanier, l'ellipse est une figure de construction par sous-entente : « [L]'ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude<sup>4</sup>. » Le premier théoricien de l'ellipse fut l'Espagnol Sanctius, dans sa *Minerva sea, De causis linguae latinae* (1587) : on peut parler d'*ellipse*, soit lorsque la langue offre des exemples de formulations plus complètes, soit quand la phrase ne trouve sa logique qu'en restituant un élément manquant. Cela peut renvoyer aux deux sortes d'ellipses que reconnaissent la plupart des grammairiens à la suite d'Henri Frei<sup>5</sup>, auteur

- 1 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999, p. 177.
- 2 Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais. Écriture et dramaturgie*, Paris, PUF, 1985, p. 13.
- 3 Henri Bonnard, *Grand Larousse de la langue française*, 1971-1978, p. 1536.
- 4 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 305.
- 5 Henri Frei, *La Grammaire des fautes*, Paris, Geuthner, 1929.

d'une *Grammaire des fautes* datée de 1929 : l'ellipse de langue, qu'on peut trouver répertoriée dans les dictionnaires (*automobile*, pour *voiture automobile*), et l'ellipse de discours ou ellipse grammaticale qui supprime des éléments déductibles de la structure syntaxique. Au demeurant, l'ellipse est problématique, certains linguistes la reconnaissant au fait qu'on puisse la combler par la syntaxe, d'autres admettant que la syntaxe ne puisse la délimiter et la rapprochant alors de la brachylogie :

L'ellipse est [...] l'omission d'un ou de plusieurs mots que requerrait la régularité de la construction grammaticale que l'on considère comme faciles à suppléer. La brachylogie, (du grec *brachi*, « court », et *logos*, « discours ») est une variété d'ellipse consistant, au sens large, à s'exprimer de façon concise, avec le moins de mots possible<sup>6</sup>.

Ellipses et brachylogies libèrent, dans les comédies de Beaumarchais, l'*archiethos spirituel*, terme que j'ai forgé à partir de celui d'« archiénonciateur » que l'on trouve chez Michel Issacharoff<sup>7</sup> et qui désigne le dramaturge en tant qu'il est l'énonciateur secret de toutes les énonciations. L'*ethos* est chez Aristote le caractère que se donne l'orateur pour convaincre. En analyse de discours, et notamment chez Dominique Maingueneau, « l'*ethos* est une notion discursive ; il se construit à travers le discours par une *image* du locuteur interne à sa parole<sup>8</sup> ». Or nous allons voir que la collusion entre l'*ethos* du meneur de jeu et l'*ethos* de Beaumarchais que nous désignons comme *archiethos* engendre une nouvelle écriture comique, laquelle se distingue par l'expansion du brio spirituel et sa communication à tous les personnages.

## L'ELLIPSE DE DISCOURS

Lorsqu'on compare le texte finalement retenu par Beaumarchais aux états que présentent les manuscrits antérieurs, il est patent que notre

6 Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1980, note 37, p. 214.

7 Michel Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.

8 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 205.

dramaturge recherche la concision ; on s'aperçoit en effet qu'il corrige en supprimant. Ainsi passe-t-il, dans la scène 7 de l'acte V de :

LA COMTESSE. – Avec la prévention tout change et s'embellit<sup>9</sup>.

à

LA COMTESSE. – Oh ! la prévention<sup>10</sup>.

Cette dernière exclamation est pour le moins lapidaire. Il s'agit d'un aparté par lequel la Comtesse commente le fait que son mari juge *a priori* ; contre la réalité sensible, il affirme que la Comtesse (que pourtant il est en train de caresser sans le savoir) ne peut avoir la peau aussi douce que Suzanne (qu'il croit caresser). Il suffit d'un seul mot pour déclencher le rire plus sûrement que la lourde explicitation des erreurs de jugement.

Le plus souvent, pour aller au plus court, comme on le voit dans l'exemple ci-dessus, Beaumarchais élimine le thème de certains énoncés qu'il réduit aux limites du seul rhème ou propos<sup>11</sup> :

FIGARO. – Dix-neuf pieds sur vingt-six.

SUZANNE. – Tiens, Figaro, voici mon petit chapeau : le trouves-tu mieux ainsi ?

- 9 Cité par Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais, op. cit.*, t. II, p. 17. Il faut savoir que le texte du *Mariage* a subi d'énormes transformations. Le premier état du manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale et comprend 174 feuillets numérotés et reliés en volume ; il a pour titre *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*. Écrit de la main d'un copiste, il porte des corrections faites de la main de Beaumarchais qui permettent de voir tout ce qu'il biffe. Cette version considérée comme la plus ancienne a été publiée par Jean-Baptiste Ratermanis (Genève, Institut et Musée Voltaire, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1968). Il y a un deuxième manuscrit que possède la famille et un troisième à la Bibliothèque de la Comédie-Française (sans doute le texte du souffleur).
- 10 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, p. 240.
- 11 « La Logique classique interprétait la figure bipartite GN-GV des phrases déclaratives comme un jugement qu'elle décomposait en deux éléments complémentaires : le premier appelé *sujet* ("ce dont parle le reste de la phrase") était à la fois le point de départ et le support référentiel de l'opération dynamique du jugement ; le second appelé *prédicat*, constituait l'apport sémantique (propriété, état, procès...) que le jugement prédique du sujet. Cette distinction correspond en gros à celle que l'analyse communicative des énoncés opère entre leur thème (ou topique) et leur propos (ou commentaire). » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 131.)

FIGARO, *lui prend les mains*. – Sans comparaison, ma charmante<sup>12</sup>. [...]

132

Figaro, dès qu'il entre en scène, se contente du propos : les dimensions de sa chambre nuptiale (il manque le thème : *cette pièce mesure*, etc.). Lorsqu'il répond à Suzanne dans sa deuxième réplique, il se limite, là encore, au seul propos, suivi d'une apostrophe hypocoristique. Il est vrai que le thème peut s'effacer d'autant plus facilement qu'il est exprimé dans la réplique précédente (dans l'interrogation de Suzanne) et demeure fortement saillant. L'ellipse est ici discursive, si l'on suit la définition d'Henri Bonnard : « Le caractère essentiel de l'ellipse "discursive" est d'éviter la répétition d'un ou plusieurs mots à peu d'intervalle [...]. Aucune restriction d'ordre de caractère sémantique ne frappe alors les termes sous-entendus ; ces cas prévus par les grammaires ne peuvent l'être par les dictionnaires<sup>13</sup>. » Ces ellipses par non reprise du thème permettent aussi à Beaumarchais des formules d'autant plus frappantes qu'elles sont brèves :

LE COMTE, *raillant*. – Au tribunal le magistrat s'oublie, et ne voit plus que l'ordonnance.

FIGARO. – Indulgente aux grands, dure aux petits<sup>14</sup>.

Le thème qui a été élidé dans la réplique de Figaro est sans doute *l'ordonnance* achevant la réplique du Comte. Mais il pourrait être *la justice* dans son ensemble, justice dont il est globalement question, thème englobant donc. L'ellipse du thème engendre toujours un peu de flottement dans l'interprétation de ce à quoi il faut appliquer le propos.

L'ellipse discursive repose le plus souvent sur une conception transformationnelle de la grammaire inspirée de Noam Chomsky<sup>15</sup>. En principe, on peut compléter l'énoncé de façon à ce qu'il retrouve son intégrité. Mais certains énoncés figent l'ellipse de telle sorte qu'aucune

<sup>12</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., I, 1, p. 55.

<sup>13</sup> Henri Bonnard, *Grand Larousse de la langue française*, op. cit., p. 1536.

<sup>14</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., III, 5, p. 162.

<sup>15</sup> Noam Chomsky, *Structures syntaxiques* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1969 ; *Aspects de la théorie syntaxique* [1965], Paris, Éditions du Seuil, 1971.

complémentation n'est véritablement appelée. Il en va notamment ainsi des ellipses exprimant le haut degré dans une qualification :

LA COMTESSE, *se servant de l'éventail*. – [...] Il fait une chaleur ici<sup>16</sup>!...

SUZANNE. – Mon cher ami, viens donc! Madame est dans une impatience<sup>17</sup>!...

L'intensité se déploie dans l'indicible. Ces phrases exclamatives semblent s'interrompre pour laisser imaginer une qualification superlative qui affecterait le nom introduit par le déterminant indéfini. Cette construction a été notamment étudiée par Charles Bally<sup>18</sup>, et par Alf Lombard qui en arrivent à la même conclusion : le procédé ne suppose plus nécessairement une recherche de l'épithète convenable dans l'esprit du sujet parlant<sup>19</sup>. Ce choix d'une ellipse superlative révèle la tendance profonde de l'écriture comique de Beaumarchais : tirer le maximum d'énergie du moins de mots possible.

#### L'ELLIPSE PRAGMATIQUE

L'ellipse est un concept grammatical très fragile, dans la mesure où elle a pu constituer un principe d'explication au moyen duquel on confondait « inexprimé » et « supprimé »<sup>20</sup>. Elle devient plus délicate encore lorsque ce qui est inexprimé n'est pas spontanément récupérable :

CHÉRUBIN, *piteusement*. – Suzanne, il me renvoie.

SUZANNE *le contrefait*. – Chérubin, quelque sottise<sup>21</sup>!

16 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., II, 1, p. 97.

17 *Ibid.*, II, 2, p. 98.

18 Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, t. I, 1909, p. 280 : « [L]'intonation affective qui fait monter la voix est devenue l'exposant de l'intensité qu'on veut exprimer. »

19 Alf Lombard, *Les Constructions nominales dans le français moderne*, Stockholm, Uppsala, 1930, p. 112.

20 Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986, p. 242-243.

21 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., I, 7, p. 72.

L'ellipse du thème, dans la réplique de Suzanne, enveloppe jusqu'à la relation qu'on devine causale (*vous êtes renvoyé parce que / car / puisque vous avez commis quelque sottise*). Dans sa recherche de la rapidité (et d'un effet de symétrie dans l'emploi de l'apostrophe), Beaumarchais supprime le connecteur argumentatif. Mieux vaut ici user du terme de *brachylogie*<sup>22</sup> : une lacune qu'on ne peut combler qu'à peu près. Si l'ellipse est toujours peu ou prou incertaine, elle l'est *a fortiori* lorsqu'on hésite sur ce qu'il faut restituer pour revenir à un modèle de phrase plus canonique. Aussi faut-il distinguer entre les ellipses allégeant le signifiant, sans rien ôter au signifié, et celles susceptibles d'ôter, même un peu, du signifié et formant plutôt une brachylogie :

134

LE COMTE. – On ne t'a pas vu ?

PÉDRILLE. – Âme qui vive.

LE COMTE. – Prenez le cheval barbe.

PÉDRILLE. – Il est à la grille du potager, tout sellé.

LE COMTE. – Ferme, d'un trait, jusqu'à Séville<sup>23</sup>.

Seuls sont maintenus les fragments d'énoncé faisant avancer l'interaction communicationnelle, sans qu'on sache comment les relier syntaxiquement entre eux. *On ne t'a pas vu / Âme qui vive* ne constitue pas un énoncé cohérent. Le spectateur comprend globalement le signifié sans pouvoir rétablir toutes les connexions syntaxiques qui mettraient en cohérence tous les syntagmes. L'ellipse engendre des ambiguïtés pourtant sans grand dommage pour le sens : faut-il comprendre « je n'ai vu âme qui vive » ou « âme qui vive ne m'a vu » ? La brachylogie peut ici se définir comme une ellipse pragmatique. Si l'ellipse de discours se tient dans la relation des signes avec d'autres signes (dans la syntaxe), les ellipses pragmatiques affectent la relation qu'ont les signes avec leurs utilisateurs. Langue, discours et pragmatique reprennent la tripartition

22 « La brachylogie est une expression courte, ramassée, qui ne résulte pas d'une omission que l'on puisse toujours localiser ou colmater, mais d'une condensation. » (Henri Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 109.)

23 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., III, 3, p. 152.

du philosophe et sémioticien américain Charles W. Morris<sup>24</sup>. Dominique Maingueneau précise d'ailleurs que : « [D]ans cette conception la pragmatique est dissociée de la sémantique, l'usage est séparé du sens, le *dire* du *dit*<sup>25</sup>. »

Les brachylogies qu'on peut assimiler à des ellipses pragmatiques déploient le sens dans l'implicite, et plus précisément dans le sous-entendu. Selon Oswald Ducrot, « le sous-entendu ne [prend] sa valeur particulière qu'en s'opposant à un sens littéral dont il s'exclut lui-même. Comment, dans ces conditions, l'auditeur est-il censé le découvrir ? Il faut que ce soit par une démarche discursive, par une espèce de raisonnement<sup>26</sup> ». Si ce raisonnement est plutôt grammatical, l'ellipse est plutôt discursive, mais si ce raisonnement prend appui sur la situation d'énonciation pour définir l'effet que cherchent à produire le personnage-énonciateur et, derrière lui, celui que Michel Issacharoff nomme l'« archiénonciateur<sup>27</sup> », l'ellipse est plutôt pragmatique.

Au théâtre, bien des phrases restent inachevées et paraissent de ce fait elliptiques. Est-ce parce que celui qui parle hésite à continuer, ce qui au théâtre forme la figure de la réticence, ou parce qu'il préfère laisser deviner la suite, ce qui serait plutôt une aposiopèse<sup>28</sup>. Pour Michel Jarrety, l'aposiopèse est liée, comme l'ellipse, au sous-entendu :

LA COMTESSE, *tenant sa boîte à mouches*. – Mon dieu, Suzon, comme je suis faite!... Ce jeune homme qui va venir!...

SUZANNE. – Madame ne veut donc pas qu'il en réchappe?

LA COMTESSE *rêve devant sa petite glace*. – Moi?... Tu verras comme je vais le gronder<sup>29</sup>.

24 Charles W. Morris, *Foundations of the theory of signs*, Chicago, University of Chicago Press, 1938.

25 Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 4.

26 Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 21.

27 Michel Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, op. cit., p. 16.

28 En principe, *réticence* et *aposiopèse* sont synonymes. « C'est l'interruption totale d'un propos qui reste suspendu, mais dont l'implicite se fait clairement entendre. » (Michel Jarrety [dir.], *Lexique des termes littéraires*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 37.)

29 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., II, 3, p. 103.

L'inachèvement de la première réplique de la Comtesse peut s'interpréter comme une réticence au niveau de l'énonciation interne, la Comtesse craignant de montrer quel intérêt elle porte à la visite de Chérubin, et comme une aposiopèse, au niveau de l'énonciation externe, Beaumarchais laissant deviner le trouble amoureux. Car, dans un tel énoncé, le sens ultime à donner aux paroles de la Comtesse, n'est pas dans ce qu'elle dit, mais bien dans ce qu'elle tait, et que Suzanne et le spectateur devinent. La camériste, d'ailleurs, use d'une interrogation rhétorique qui, parce qu'elle intègre la négation, contraint en fait l'acquiescement. L'interro-négation est toujours un acte de langage indirect. Suzanne choisit de dire sans dire, face à sa maîtresse qui dit bien plus qu'elle ne croit.

Beaumarchais ménage des silences que le spectateur doit investir : ce sont des silences qui ont un puissant impact perlocutoire<sup>30</sup>. Or ce qui s'exprime sans se dire, c'est souvent ce qui est tabou : le désir, la sexualité. Ne rien en dire crûment éloigne Beaumarchais du style des parades poissardes qu'il destinait à ses débuts au théâtre de société ; dans ses grandes comédies, il interrompt sa phrase, pile au bon moment :

SUZANNE. – Apprends qu'il la destine à obtenir de moi secrètement certain quart d'heure seul à seule, qu'un ancien droit du seigneur... Tu sais s'il était triste<sup>31</sup>!

Sans doute est-ce pour ménager son fiancé que Suzanne use ici de l'aposiopèse. Dans la scène d'exposition du *Mariage*, l'évocation du « droit du seigneur » suscite des ellipses pragmatiques qui déplacent dans le sous-entendu tout ce qui pourrait être scabreux :

30 « Autre niveau d'activité linguistique : les actes dont la parole est l'instrument [...]. Cette stratégie dont la parole est le moyen tactique, Austin l'appelle "perlocutoire" » (Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 75). « L'acte illocutoire apparaît alors comme un cas particulier d'acte juridique, comme un acte juridique accompli par la parole. » (*Ibid.*, p. 78.)

31 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., I, 1, p. 58.



SUZANNE. – Fort bien ! Mais quand il aura *tinté* le matin, pour te donner quelque bonne et longue commission, zeste, en deux pas, il est à ma porte, et crac, en trois sauts<sup>32</sup>...

Lorsque le sous-entendu a une tendance que Freud classerait comme obscène<sup>33</sup>, s'il n'est pas aisé de restituer exactement les mots éliminés, en revanche il est très facile d'en comprendre l'esprit :

ANTONIO. – Vous aussi, Monseigneur ? Dame, je vous la [Fanchette, sa fille] redresserai comme feu sa mère, qui est morte... Ce n'est pas pour la conséquence, mais c'est que madame sait bien que les petites filles, quand elles sont grandes<sup>34</sup>...

L'érotisme s'exprime dans *Le Mariage* avec une force d'autant plus expansive qu'elle n'est jamais limitée par ce qui est dit. Le dévoilement du sens est métonymique des sens dévoilés :

LE COMTE, *lui prend la main*. – J'emmène avec moi Figaro ; je lui donne un excellent poste ; et, comme le devoir d'une femme est de suivre son mari<sup>35</sup>...

C'est ainsi que les aposiopèses érotisent la pièce, éros et manque étant consubstantiels. Nous allons voir qu'ils favorisent aussi le jaillissement des traits d'esprit.

#### L'ELLIPSE SPIRITUELLE

C'est dans la brillante promptitude des enchaînements que l'esprit des personnages se révèle avec éclat. Les enchaînements les plus spirituels prennent la forme d'interruptions liées : à peine l'interruption, la réticence ou l'aposiopèse se produit-elle que le coénonciateur s'empare de la phrase et l'achève, souvent en la détournant. Ce type d'enchaînement

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>33</sup> Voir Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. fr. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>34</sup> *Ibid.*, IV, 5, p. 206.

<sup>35</sup> *Ibid.*, I, 8, p. 76.

qui exige une grande présence d'esprit de celui qui reprend la phrase au bond est très répandu chez tous les personnages, lesquels montrent ainsi qu'ils ont unanimement de l'esprit :

BAZILE. – De toutes les choses sérieuses, le mariage étant la plus bouffonne, j'avais pensé...

SUZANNE, *outrée*. – Des horreurs! Qui vous permet d'entrer ici<sup>36</sup>?

CHÉRUBIN, *hésitant*. – Quand un ruban... a serré la tête... ou touché la peau d'une personne...

LA COMTESSE, *coupant la phrase*. – Étrangère, il devient bon pour les blessures? J'ignorais cette propriété<sup>37</sup>.

138

Le spectateur a d'autant moins le temps de compléter l'énoncé interrompu que la complémentation a aussitôt lieu. Ainsi, la Comtesse, face au page intimidé, veut masquer son trouble en instaurant une relation de mère à enfant. Voici un autre exemple de couplage de l'apodose<sup>38</sup> dérobée et du trait d'esprit :

SUZANNE. – Mais, monsieur, avez-vous songé?...

FIGARO. – Oui, madame; oui, j'ai songé.

SUZANNE. – ...Que pour la colère et l'amour...

FIGARO. – ... Tout ce qui se diffère est perdu<sup>39</sup>.

Suzanne, par une hyperbate, rouvre la phrase achevée par Figaro, pour donner au verbe *songer* une complétive, mais Figaro reprend la parole pour avoir le dernier mot. On voit que la phrase vole de bouche en bouche jusqu'à ce que s'élançe le trait d'esprit final. Toutefois, l'apodose dérobée de l'interruption liée<sup>40</sup> peut parfois être aisément retrouvée; c'est le cas des proverbes plaisamment réécrits :

36 *Ibid.*, I, 9, p. 79.

37 *Ibid.*, II, 9, p. 112.

38 L'apodose désigne la partie de la phrase dont l'intonation, dans une phrase assertive, est descendante; elle succède à la protase, première partie de la phrase assertive dans laquelle l'intonation est montante.

39 *Ibid.*, V, 8, p. 247.

40 Sur cette question de « l'apodose dérobée de l'interruption liée », voir Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 167.

BAZILLE, *à lui-même*. – Ah! je n'irai pas lutter contre le pot de fer, moi qui ne suis...

FIGARO. – Qu'une cruche<sup>41</sup>.

BAZILLE. – Tant va la cruche à l'eau!

FIGARO. – Ah! voilà notre imbécile avec ses vieux proverbes! Hé bien, pédant, que dit la sagesse des nations? tant va la cruche à l'eau, qu'à la fin...

BAZILLE. – Elle s'emplit.

FIGARO. – Pas si bête, pourtant, pas si bête<sup>42</sup>!

Le proverbe détourné demeure fortement présent dans la conscience, de sorte que le « pot de terre » et le « elle se casse » se trouvent en sous-impression dans le message que reçoit le spectateur. La lacune permet à Beaumarchais de céder à ce que Pierre Larthomas appelle la « tentation de l'esprit » : « Souvent brillant, l'auteur dramatique est tenté d'oublier que le dialogue qu'il écrit doit paraître improvisé, que ce sont ses personnages qui s'expriment, non celui qui les crée<sup>43</sup>. » Or, tous les personnages de Beaumarchais (au grand dam de Pierre Larthomas...) ont reçu de lui une extraordinaire faculté à être spirituels, un incroyable sens de la repartie qui favorise la vitesse des échanges.

Sans doute la griserie qu'engendre le texte de Beaumarchais tient-elle à toutes ces saillies, jouant avec le sous-entendu. Les manques, engendrés par un laconisme extrême, par des aposiopèses, réticences, ou encore par des apodoses volées, sont réceptifs à l'interprétation du metteur en scène, des comédiens et des spectateurs ou lecteurs. Si les lacunes conjuguées à la vitesse interdisent assez souvent de parvenir au sens complet, il faut sans doute s'en réjouir. De fait, la véritable plénitude n'est-elle pas dans ces ouvertures reproduisant dans l'écriture comique de Beaumarchais le fameux « troisième lieu » qui, selon Jacques Scherer, structure la distribution de l'espace dans ses comédies espagnoles : « [...] le troisième

41 *Ibid.*, II, 23, p. 146.

42 *Ibid.*, I, 11, p. 94.

43 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 335.

lieu [...] est lié à des notions aussi fondamentales et aussi universelles que les notions de cachette, de surprise, de déguisement et de mensonge<sup>44</sup> ». Ces troisièmes lieux linguistiques empêchent d'arrimer le sens au pied de la lettre. Ainsi lorsque sous la dictée de la Comtesse, Suzanne écrit au Comte pour lui fixer rendez-vous, c'est une entente par-delà les mots qui est posée comme principe de décodage :

LA COMTESSE. – [...] *Chanson nouvelle, sur l'air*: « ... qu'il fera beau ce soir sous les grands marronniers... Qu'il fera beau ce soir... »

SUZANNE écrit. – « Sous les grands marronniers... » Après ?

LA COMTESSE. – Crains-tu qu'il n'entende pas<sup>45</sup> ?

140

Le permanent recours à l'implicite et plus précisément au sous-entendu entretient la connivence avec les spectateurs.

Or cette connivence spirituelle s'accomplit dans l'autodérision, Beaumarchais mettant à distance sa propre création théâtrale, ce qui donne tout son sel à la réplique du Comte, à la scène 6 de l'acte IV du *Mariage*: « Jouons-nous la comédie<sup>46</sup> ? »

L'ironie enveloppe dans la distanciation qu'elle engendre jusqu'à sa propre source : la comédie qui se joue. Et le vaudeville achève la pièce par un métadiscours, un bouclage énonciatif au moyen duquel la comédie se met elle-même à distance, se jouant des procédés voyants dont elle n'a pas craint d'abuser :

Si ce gai, ce fol ouvrage  
Renfermait quelque leçon  
En faveur du badinage  
Faites grâce à la raison<sup>47</sup>.

C'est donc une poétique de la prestesse qu'invente Beaumarchais, poétique en grande partie fondée sur les ellipses, qu'elles soient syntaxiques ou pragmatiques (brachylogies). Toutes ces béances, qu'on

---

44 Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais* [1954], Paris, Nizet, 1989 [4<sup>e</sup> éd.], p. 172.

45 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., IV, 3, p. 202.

46 *Ibid.*, p. 209.

47 *Ibid.*, p. 267.

n'a pas toujours le temps ni la possibilité de combler, empêchent que le dire et le dit se superposent, et engendrent de nombreux sous-entendus, par lesquels se déploie l'érotisme, omniprésent dans la pièce et notamment incarné par Chérubin. Ce qui grise le spectateur, c'est l'alliance à la fois naturelle et inouïe entre la concision lapidaire et le trait d'esprit, ce qui inverse la lacune en plénitude, en jubilation même, pour le spectateur ébloui. En favorisant des enchaînements de répliques aussi habiles que les apodoses dérobées ou les proverbes détournés, en libérant partout l'esprit de la lettre, les différentes lacunes (ellipses, brachylogies, aposiopèses...) favorisent l'épanouissement de l'*archiethos spirituel*: pour que la vélocité des échanges nous grise, il faut que tous les énonciateurs entrent dans une même dynamique verbale. Celle-ci accouche d'une insolence que l'autodérision ne parvient pas à calmer. Qu'elle rend au contraire plus libertaire.



Zola

*La Fortune des Rougon*





## LA CARICATURE DANS *LA FORTUNE DES ROUGON* : UNE « LANGUE ÉPAISSE »

Anastasia Scepti

Dans la préface de *La Fortune des Rougon*, Zola présente non comme un scientifique ou un historien, mais comme un « artiste » désireux de peindre le « tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte »<sup>1</sup>. C'est rappeler là qu'il a été pendant de nombreuses années critique d'art et ardent défenseur de la modernité en peinture<sup>2</sup>. Loin de la « poudre de riz<sup>3</sup> » et « du ciel de pacotille<sup>4</sup> » des peintres académiques, Zola préfère « les senteurs âpres et saines de la nature vraie<sup>5</sup> », les peintres réalistes « faiseurs d'hommes<sup>6</sup> » et de chairs, « pei[gnant] en pleine viande et en plein terreau<sup>7</sup> ». À une peinture académique lisse, Zola oppose une peinture refusant l'idéalisation et accueillant les aspérités et les épaisseurs de la matière<sup>8</sup>. L'écrivain loue ainsi les toiles de Courbet

- 1 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 28.
- 2 Zola a fréquenté de nombreux peintres, Cézanne notamment, avec qui il a également beaucoup correspondu, et Manet. Rappelons que le quatorzième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, *L'Œuvre* (1886), questionne la modernité en peinture. Voir, par exemple, Nicolas Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 179-219. Philippe Hamon rappelle que « l'iconique, au sens large, traverse le texte zolien et l'accompagne à tous les stades de son existence » (*Imageries, littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle* [2001], Paris, Corti, 2007, p. 232).
- 3 Émile Zola, « Le Jury », dans *Mon Salon* [1866]; *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 100.
- 4 Émile Zola, « Le moment artistique », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 110.
- 5 Émile Zola, « Le Jury », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 100.
- 6 Émile Zola, « Le moment artistique », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 111.
- 7 Émile Zola, « Les chutes », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 127.
- 8 *Ibid.*, p. 129 : « j'ajouterai que la peinture de M. Millet était grasse et solide, que les différentes taches avaient une grande vigueur ». Sur ce paradoxe, on pourra se reporter à diverses caricatures graphiques, dont, par exemple, celle de Robida, « La Grande Parade avec coups de tamtam, cris d'animaux et musique variée », publiée dans *La Caricature* en 1879, dont la légende est la suivante : « [...] Spectacle offert à la jeunesse naturaliste. C'est pas du marbre, ça, c'est de la chair ! [...] ».

qui donnent à « chaque détail » « un relief étrange »<sup>9</sup>. Entendue à la fois au sens propre et figuré, la lexie, que l'on retrouvera dans la lettre de Hugo au sujet du premier livre de la série des *Rougon-Macquart* – « vous avez le dessin ferme, la couleur franche, le relief, la vérité, la vie<sup>10</sup> » – me semble concentrer en elle la *poïétique* réaliste, entendue comme « création », tant graphique que littéraire. En effet, les outils utilisés par ces peintres, tels la spatule ou le couteau à palette, leur permettent de se distinguer dans leur pratique stylistique même, en faisant apparaître sur la toile une épaisseur de matière, par larges aplats ou superpositions de couches de peinture<sup>11</sup>. Davantage orienté vers la *semiosis* que la *mimesis*, le « relief » ainsi produit sur la toile se fait signe. Cette caractéristique picturale se trouvera transposée dans les écrits littéraires de Zola, par la sélection de « particul[arités]<sup>12</sup> », de « singul[arités]<sup>13</sup> », et de « détail[s] » symboliques, comme il l'indique lui-même dans la lettre du 22 mars 1885 qu'il adresse à Henry Céard : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte, la vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole<sup>14</sup> ». L'artiste réaliste est un « interprète<sup>15</sup> ». S'il « déform[e] les images<sup>16</sup> », c'est parce qu'il traduit

- 
- 9 *Ibid.*, p. 128 (je souligne). Erika Wicky a rappelé dans son article, « La matière picturale comme limite de l'*ekphrasis* dans les romans sur l'art du XIX<sup>e</sup> siècle », que Courbet « a innové dans son traitement de la matière picturale [...] notamment dans les paysages où sa facture mime littéralement les rugosités naturelles » (*Loxias*, 22, mis en ligne le 25 septembre 2008, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2527>).
- 10 Victor Hugo, lettre du 25 octobre 1871, BnF, NAF 24520, f° 311. (Voir Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Colette Becker, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2004, p. 14, note 3.)
- 11 Pour une analyse précise et détaillée, voir Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, PUR, 2015, p. 193-220.
- 12 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 32 : « physionomie particulière ».
- 13 *Ibid.*, p. 99, 130, 175 : « singuliers sourires », « singulier spectacle », « singuliers défenseurs de Plassans ».
- 14 Émile Zola, lettre du 22 mars 1885 à Henry Céard, dans *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker et Henri Mitterand, Paris/Montréal, Éditions du CNRS/Presses de l'université de Montréal, t. V (1884-1886), 1985, p. 249.
- 15 Émile Zola, « Les réalistes du Salon », dans *Mon Salon*, éd. cit, p. 122.
- 16 Émile Zola, lettre du 18 août 1864 à Antony Valabrègue, dans *Correspondance*, éd. cit., t. I (1858-1867), 1978, p. 375.

« des réalités<sup>17</sup> » du monde telles qu'il les perçoit selon une langue « originale<sup>18</sup> », personnelle : « chaque artiste va nous donner un monde différent, et j'accepterai volontiers tous ces divers mondes, pourvu que chacun d'eux soit l'expression vivante d'un tempérament<sup>19</sup> ». Le « relief » consiste donc en la superposition de couches – de peinture, de signes – que le romancier rend saillantes afin de peindre « le réel exact<sup>20</sup> ».

Par conséquent, si l'« écran réaliste [...] a la prétention d'être parfaitement transparent » et se caractérise par un verre « très mince », nous montrerons que l'écriture zolienne nous semble plutôt se réclamer d'un art mineur, qui permet de « mentir juste assez »<sup>21</sup> pour révéler la réalité cachée sous l'apparence : la caricature graphique. Bien que sémantiquement extensible et dotée de contours assez flous<sup>22</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, cette dernière n'en demeure pas moins une forme artistique centrale, intimement liée à Zola<sup>23</sup>, et dont les caractéristiques – exagération, simplification et symbolisation – rappellent sans aucun doute les propos de l'écrivain. Reposant sur un processus d'opacification, la caricature permet à Zola de proposer une nouvelle langue – « épaisse » – s'offrant au déchiffrement.

#### ÉPAISSEUR DE TRAIT ET PLIS DE CHAIR :

#### LA CARICATURE, UN « PLAISIR TOUT PLASTIQUE<sup>24</sup> »

Le lexique artistique, présent dès les dossiers préparatoires, annonce la dimension hautement plastique de *La Fortune des Rougon*. On ne

17 Émile Zola, « Les réalistes du Salon », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 120. La lexie fléchie au pluriel apparaît à plusieurs reprises dans les *Écrits sur l'art* de Zola et témoigne de la saisie complexe et personnelle du monde regardé.

18 Émile Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, dans *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 154.

19 Émile Zola, « Les réalistes du Salon », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 120.

20 Émile Zola, « Les paysagistes », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 212.

21 Émile Zola, lettre du 18 août 1864 à Antony Valabrègue, déjà citée, p. 375.

22 Voir Jean-François Revel, « L'invention de la caricature », *L'Œil*, 109, 1964, p. 12-21.

23 Voir, par exemple, Agnès Sandras-Fraysse, « Clins d'œil savants aux critiques littéraires : les caricatures de Zola », dans Ségolène Le Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011, p. 233-250 ; Agnès Sandras, *Quand Céard collectionnait Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

24 Émile Zola, « M. H. Taine, artiste » [1866], dans *Mes haines*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012, p. 225.

s'étonnera donc pas de le voir réapparaître dans le roman sous la forme du clair-obscur ou de notations chromatiques<sup>25</sup>. Mais c'est l'épaisseur, comme modalité plastique et sémiotique de la caricature dans le premier roman des *Rougon-Macquart* qui retiendra notre attention. En effet, si Zola note qu'il faut « peindre sans trop accentuer<sup>26</sup> » les amours de Miette et Silvère, l'exagération emporte pourtant la plume de l'écrivain, laquelle « donne à [ces portraits] un grand relief de dessin<sup>27</sup> ».

**Exagération du trait et figures du contraste: « intensité graphique<sup>28</sup> », relief sémantique**

Le portrait de Silvère semble relever de ces « bustes-charges », ou caricatures sculptées, qui connurent un immense succès au XIX<sup>e</sup> siècle, dans lesquels Daumier excella<sup>29</sup>. Les mots se font « argile<sup>30</sup> » :

148

- 25 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 314-315 : « Et quand la ligne sombre de la troupe apparut, correcte avec le large éclair des baïonnettes, derrière le rideau grisâtre des oliviers, il y eut un mouvement de recul [...]. Dans la teinte grise des blouses et des vestes, dans l'éclat bleuâtre des armes, la pelisse de Miette, qui tenait le drapeau à deux mains, mettait une large tache rouge, une tache de blessure fraîche et saignante ». Sur la « tache rouge », omniprésente dans le roman, voir David Baguley, « Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, 39, 1970, p. 36-41. La « tache » comme aplat de couleur était déjà présente dans les critiques d'art de Zola, Édouard Manet, *étude biographique et critique*, éd. cit., p. 161 : « Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue ; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet [...] ».
- 26 Émile Zola, manuscrit autographe et dossier préparatoire de *La Fortune des Rougon*, BnF, Naf 10303, plan du chapitre 1, f° 6. (Voir Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Colette Becker, p. 256, note 1.)
- 27 Émile Zola, manuscrit autographe et dossier préparatoire de *L'Assommoir*, BnF, Naf 10271, f° 162 (je souligne). Cité par Olivier Lumbroso, « De la palette à l'écritoire. Pratiques et usages du dessin chez Émile Zola », *Romantisme*, 107, 2000-1, p. 85.
- 28 Bertrand Tillier, « Du caricatural dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle », *Perspective*, 4, 2009, p. 539.
- 29 Daumier, *Les Célébrités du juste milieu*, connues sous le nom des « Parlementaires », 1832-1835. Voir le catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay : Édouard Papet, Agnès Cascio, Juliette Lévy, Sandrine Pagès-Campagna et Virginie Padrisot, *Daumier. Les Célébrités du juste milieu, 1832-1835*, Paris, RMN, 2005.
- 30 Émile Zola, « Les droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896 ; cité par Kelly Benoudis Basilio, *La Mécanique et le Vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993, p. 52 : « Ai-je mis sous le soleil des êtres de chair et de sang [...] ? Si oui, ma tâche est faite [...] Et peu importe où j'ai pris l'argile ».

Sa face maigre et allongée semblait creusée par le coup de pouce d'un sculpteur puissant ; le front montueux, les arcades sourcilières proéminentes, le nez en bec d'aigle, le menton fait d'un large méplat, les joues accusant les pommettes et coupées de plans fuyants, donnaient à la tête un relief d'une vigueur singulière. Avec l'âge, cette tête devait prendre un caractère osseux trop prononcé, une maigreur de chevalier errant<sup>31</sup>.

La caractérisation adjectivale, qui est à la fois antithétique – elle oppose les creux (« creusée ») et les bosses (« montueux », « proéminentes ») – et hyperbolique, comme l'indique la modalisation adverbiale intensive (« trop prononcé »), inscrit dans l'espace de la page l'illusion du relief. Ce dernier se fait aussi sonore : la cadence mineure de la première phrase (« Sa face maigre [...] vigueur singulière »), dont la longue apodose, développée par accumulation et juxtaposition de syntagmes, densifie le rythme du texte, amplifié par les allitérations en [p] et [r]. À l'image de la forme – « quelque peu monstrueuse » car paradoxale<sup>32</sup> – qui accueille sa description, Silvère est un être de contrastes<sup>33</sup>. Les références romanesques et la modalisation narrative modèlent la matière textuelle, comme Daumier modela la terre, et constituent, autant de « plis » donnant du relief, de l'« épais[seur] » au personnage. Si l'isotopie négative de l'« épaisseur » est omniprésente dans le roman<sup>34</sup>,

31 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 38

32 Laurent Baridon et Martial Guédron, *Corps et arts. Physiologies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 171 : « alors que la statuaire honore et distingue l'homme, la caricature le rabaisse et le ridiculise ». La synthèse des deux arts est alors envisagée comme étant « quelque peu monstrueuse ».

33 Ainsi qu'en témoigne notamment ce passage : « par les attaches et les extrémités, par l'attitude alourdie des membres, il était peuple ; mais il y avait en lui, dans le redressement du cou et dans les lueurs pensantes des yeux, comme une révolte sourde contre l'abrutissement [...] ». (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 38.)

34 Conformément aux thèses physiognomoniques, auxquelles la caricature est étroitement liée, la description physique de Pierre Rougon – « chair épaisse », « masque épais » – en fait le portrait type du bourgeois : « il avait pris du ventre ; il était devenu un très respectable bourgeois, auquel il ne manquait que de grosses rentes pour paraître tout à fait digne. Sa face empâtée et blafarde, sa lourdeur, son air assoupi, semblaient suer l'argent » (*ibid.*, p. 120). Cette « épaisseur » est aussi celle de la bêtise toute provinciale, lieu commun de l'époque : « ce fils de

le mot est ici remotivé axiologiquement : sa sémiose régénérée refaçonne la caractérisation de Silvère, qui apparaît dès lors comme un être dont l'épaisseur connote la complexité, la densité, la dualité, consubstantielles à la nature humaine.

La caricature sculptée, transposée littérairement, « sais[it] le réel comme il n'apparaît pas dans ce qu'il est<sup>35</sup> » et laisse donc voir les « profondeurs du corps<sup>36</sup> », « la nuit trouble de la chair<sup>37</sup> ». Elle se fait alors forme-sens du texte, le relief devenant la métaphore de la rupture de « l'unité physique du visible » et « du corps engagé comme référent<sup>38</sup> ».

#### Ombre du trait et polyphonie : écho graphique, image dédoublée

Par son épaisseur, le trait caricatural laisse entrevoir d'« étranges reflets<sup>39</sup> ». Tel Grandville, qui malmène la représentation en déformant les ombres de ses contemporains par la métaphore animalière, Zola semble exposer « les vérités du corps humain<sup>40</sup> » à travers son dédoublement<sup>41</sup>. Ce n'est ainsi pas tant le corps en lui-même que son ombre, signe de l'« autre dans le même<sup>42</sup> », qui retiendra ici notre attention. Les

---

paysan, blêmi dans les soucis du commerce, gras de vie sédentaire, [...] avait en effet l'air nul [...] » (*ibid.*). Quant à ses fils, une fois rentrés de Paris et installés à Plassans, ils « s'épaissirent » (p. 105). Dans son article « La jeunesse française contemporaine : le provincial » (*Le Messager de l'Europe*, avril 1878), Zola évoque le « lent abêtissement » des jeunes gens de province (voir Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Colette Becker, p. 121, note 4).

- 35 Charles Grivel, « Champfleury : l'invention du réalisme photographique », dans Gilles Bonnet (dir.), *Champfleury, écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006, p. 73.
- 36 Véronique Cnockaert, « Ruines de chair. Tante Dide et Irma d'Anglars », dans Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief (dir.), *Le Réalisme et ses paradoxes, 1850-1900. Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 470.
- 37 Colette Becker, *Le Saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 200.
- 38 Bertrand Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 274.
- 39 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 270.
- 40 Émile Zola, « Les paysagistes », dans *Mon Salon*, éd. cit., p. 212.
- 41 Bettina Full, *Karikatur und Poiesis. Die asthetik Charles Baudelaires*, Heidleberg, Winter, 2005, p. 22 : la caricature produit une « image double, réflexive » (je traduis).
- 42 Martial Guédron, « L'ombre révélatrice. Caricature, personification, allégorie », *Romantisme*, 152, 2011-2, p. 74.

bourgeois de Plassans dont les corps sont dupliqués, redoublés par leur ombre projetée sur le mur de la cave, offrent au lecteur un « spectacle grotesque<sup>43</sup> ». Comme chez Grandville, la mise en scène oriente le regard du lecteur-spectateur, « l'axe de notre regard se fond[ant] avec l'axe des rayons lumineux<sup>44</sup> » du rat de cave :

Un rat de cave, posé sur une pièce de bois, éclairait cette scène étrange d'une lueur de veilleuse qui vacillait. Au-dessus des fusils, dont les canons luisaient, bleuâtres et comme phosphorescents, des cous s'allongeaient, des têtes se penchaient avec une sorte d'horreur secrète tandis que, sur les murs, la clarté jaune du rat de cave dessinait l'ombre de nez énormes et de mèches de cheveux roidies<sup>45</sup>.

La saisie synecdochique (« des cous », « des têtes », « de[s] nez »), le choix de vocables à signifiés intensifs (« horreur », « énormes »), l'emploi de verbes pronominaux neutres (« s'allongeaient », « se penchaient ») dont le processus auto-causatif donne l'impression d'une autonomisation, voire d'une mécanisation des ombres projetées, concourent à dévoiler la part carnavalesque de ces bourgeois. Fonctionnant comme un écho graphique, le redoublement intrinsèque de l'ombre s'inscrit stylistiquement dans la structure même du texte par le phénomène de la polyphonie, qui consiste ici, en une multiplication, un dédoublement des points de vue. Ainsi, les métaphores animalières du docteur Pascal – « aussi, en se trouvant dans le salon jaune, s'amusa-t-il à se croire tombé dans une ménagerie<sup>46</sup> » – se juxtaposent à la métaphore théâtrale, laquelle redessine les traits des bourgeois, les faisant apparaître soit comme des « pantin[s]<sup>47</sup> » articulés, soit, selon l'éclairage, comme des figures de cire : « la lampe donnait à leur pâleur une teinte de cire jaune<sup>48</sup> ». La caractérisation s'opère ainsi par surimpression. Ailleurs, le regard des bourgeois sur le peuple s'ajoute à celui du narrateur, comme dans les deux exemples suivants :

43 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 327.

44 Martial Guédron, « L'ombre révélatrice », art. cit., p. 74.

45 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 327.

46 *Ibid.*, p. 153.

47 *Ibid.*, p. 161.

48 *Ibid.*, p. 413.

« les pauvres affamés dévoraient joyeusement leur part, en soufflant dans leurs doigts » et « aux fenêtres, les curieuses enhardies, des bonnes femmes coiffées de foulards, regardaient manger ces terribles insurgés, ces buveurs de sang »<sup>49</sup>. « Tout est faux<sup>50</sup> » chez le bourgeois, son être et sa perception du monde. L'ombre est aussi celle portée sur l'art officiel, qu'il affectionne, *La Fortune des Rougon* apparaissant comme la réécriture parodique d'une épopée<sup>51</sup> où les héros et les soldats basculent vers le burlesque. Ainsi, dans l'extrait suivant, si l'antonomase « reprend l'idée de force exceptionnelle », « trait caractéristique originel » du héros mythologique<sup>52</sup>, elle se voit en même temps dévaluée notamment par la tournure superlative oxymorique « les plus glorieuses ganaches » :

152

Mais la plus forte tête du salon jaune était à coup sûr le commandant Sicardot, le beau-père d'Aristide. Taillé en hercule, le visage rouge brique, couturé et planté de bouquets de poil gris, il comptait parmi les plus glorieuses ganaches de la grande armée<sup>53</sup>.

La dualité dont est porteuse l'ombre est bien celle de la caricature, qui est une « représentation à la fois ressemblante et déformée<sup>54</sup> ». Le romancier-caricaturiste, dont le « regard pénétrant<sup>55</sup> » en fait un « anatomiste de l'âme et de la chair », pour reprendre les mots de Zola dans *Deux définitions du roman*<sup>56</sup>, donne à voir « la parfaite difformité » de l'être, en puisant au-delà de l'apparence l'essence même du monde<sup>57</sup>.

49 *Ibid.*, p. 234 et 235.

50 Sandrine Berthelot, « Balzac et le réalisme grotesque. Lecture de *La Cousine Bette* », dans Didier Philippot, Fabienne Bercegol (dir.), *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, PUPS, 2006, p. 162.

51 Voir Éléonore Reverzy, « “À l'exemple des Bonaparte” : *La Fortune des Rougon*. Genèse des origines », dans Gisèle Séginger (dir.), *Zola à l'œuvre*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003.

52 Jean-François Guéraud, « L'antonomase en question », *L'Information grammaticale*, 45, 1990, p. 16.

53 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 129.

54 Jean-François Revel, « L'invention de la caricature », art. cit., p. 15.

55 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 432.

56 Émile Zola, *Deux définitions du roman*, dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterrand, Paris, Cercle du Livre précieux, t. X, 1968, p. 282.

57 Voir Ernst Kris et Ernst Gombrich, « The principles of caricature », *The British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, 1938, p. 319-342.



Comme le visage de Félicité, les corps difformes des personnages se font « parchemi[ns]<sup>58</sup> » sur lesquels se donnent à lire une (autre) histoire. Les plis, rides, grimaces et sourires dont ils se parent sont autant de signes à déchiffrer : « décrire ou évoquer le rire, ou le sourire, ou le ricanement [...] d'un personnage, c'est poser un signe à interpréter, c'est demander au lecteur d'interpréter un "affleurement" de quelque chose de caché », écrit Philippe Hamon<sup>59</sup>. Certaines légendes de caricatures réécrivent ou dotent le dessin d'un sens nouveau. On peut alors considérer que les grimaces ou les sourires – « bien que continuant en apparence à ne signifier que ces valeurs immédiates » – introduisent aussi, et surtout, « une signifiante latérale »<sup>60</sup>, qui serait l'équivalent de la disjonction légende/dessin dans la caricature graphique. Le sourire peut ainsi « dévoiler phénoménologiquement "l'effet narratif", le calcul stratégique<sup>61</sup> » du personnage : « M. de Carnavant se caressa le menton pour cacher le sourire qui montait malgré lui à ses lèvres<sup>62</sup> » ; ou laisser un blanc narratif que le lecteur devra combler : « le sourire du marquis, dont le sens exact lui échappait, lui donnait beaucoup à penser<sup>63</sup> ». Ces grimaces, légendes corporelles, révèlent alors l'ambiguïté du mécanisme sémiologique propre à la caricature : « [...] un message codé dont le sens réside dans la tension entre le dessin et la légende, [...] dont la signification est seulement accessible à ceux qui savent déchiffrer l'étroit rapport entre ce langage visuel et le message ironique délivré par la légende<sup>64</sup> ».

58 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 119.

59 Philippe Hamon, « Conclusion », dans Marie-Ange Voisin-Fougère (dir.), *Zola et le rire*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2002, p. 285.

60 Kelly Benoudis Basilio, *La Mécanique et le Vivant*, op. cit., p. 293.

61 Anna Gural-Migdal, *L'Écrit-écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 70.

62 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 201.

63 *Ibid.*, p. 155.

64 Ainslie McLees, *Baudelaire's Argot Plastique: poetic caricature and modernism*, Georgia, University of Georgia Press, 1989, p. 41 (je traduis).

La caricature apparaît ainsi dans *La Fortune des Rougon* non seulement comme une forme-sens plastique, une « épaisse enveloppe<sup>65</sup> », où « le corps parle<sup>66</sup> » mais aussi, et surtout, comme « une forme d'esprit, une disposition ou une attitude dans laquelle entrent en tension les forces qui traversent le champ des représentations<sup>67</sup> ». La caricature, « un état d'esprit<sup>68</sup> » ?

#### ÉPAISSEUR DU TEXTE ET DISSIMULATION :

#### LA CARICATURE, UNE « FORME D'ESPRIT »

154

Marie-Ange Voisin-Fougère a montré que sous le pessimisme et le sérieux des romans de Zola affleurait « une forme d'esprit<sup>69</sup> ». La caricature devient alors « une attitude littéraire<sup>70</sup> » se plaçant aux antipodes de la blague<sup>71</sup> – « caricature sans contrepoids<sup>72</sup> » – où les sens seconds et cachés fondent la densité et les mécanismes d'un texte « qui est moins à lire qu'à déchiffrer<sup>73</sup> ». Elle se fait énigme littéraire, rejoignant là sa fonction divertissante première<sup>74</sup>. Comme les enfants de l'aire Saint-Mittre, les lecteurs se livreront à cet « exercice » « récréati[f] »<sup>75</sup>,

65 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 39.

66 Sandrine Berthelot, « Balzac et le réalisme grotesque », art. cit., p. 160.

67 Bernard Vouilloux, « Le “champ de la caricature” selon Champfleury », dans *Champfleury, écrivain chercheur*, op. cit., p. 263.

68 Sandrine Berthelot voit « la dérision comme un état d'esprit des romanciers de la *mimesis* » (*L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France [1850-1870]*. Genève, épanouissement et sens du grotesque, Paris, Champion, 2004, p. 10).

69 Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001, p. 50.

70 Françoise Court-Perez, *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Champion, 1998, p. 62.

71 Voir Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2002, ainsi que « De “pouff” à “pschitt” ! – de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de Juillet et après ... », *Romantisme*, 116, 2002-2, p. 5-17.

72 Nadine Satiat, préface à Goncourt, *Une voiture de masques*, Paris, Bourgois, 1990, p. 23.

73 Kelly Benoudis Basilio, *La Mécanique et le Vivant*, op. cit., p. 61.

74 Jean-François Revel, « L'invention de la caricature », art. cit., p. 20 : « [...] cette distorsion ne fut pendant longtemps tolérée que comme une *ricreazione* ».

75 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 33.

et « s'en tireront comme ils pourront<sup>76</sup> ». C'est en tout cas ce que nous semble illustrer le passage métatextuel suivant, placé significativement au seuil du roman et du cycle :

Des pièces de bois ayant glissé, le terrain se trouve, en certains endroits, complètement recouvert par une espèce de parquet, aux feuilles arrondies, sur lequel on n'arrive à marcher qu'avec des miracles d'équilibre. Tout le jour, des bandes d'enfants se livrent à cet exercice. On les voit sautant les gros madriers, suivant à la file les arêtes étroites, se trainant à califourchon, jeux variés qui se terminent généralement par des bousculades et des larmes [...]<sup>77</sup>.

Ces « pièces de bois » sont les outils stylistiques – métonymies et métaphores – permettant, entre autres, la transposition littéraire de la devinette graphique qu'est la caricature. Ces dernières servent une écriture du « recouvrement<sup>78</sup> » où les « clef[s] signifi[catives]<sup>79</sup> » se dissimulent sous une rhétorique ironique.

**La métonymie, « une foule de petits rouages<sup>80</sup> »**

Considérée comme la figure sur laquelle repose le processus sémiotico-narratif des textes réalistes selon Jakobson, la métonymie dote le détail « d'un potentiel épistémologique<sup>81</sup> » et permet de multiplier les significations en tissant des « relations de contiguïté<sup>82</sup> ». *La Fortune des Rougon* est une mise en route de la machinerie romanesque dans laquelle le « poirier aux bras tordus, aux nœuds monstrueux<sup>83</sup> » de l'aire Saint-Mittre, peut se lire comme la métonymie de l'arbre généalogique

76 Courbet, lettre à Champfleury, novembre-décembre 1854, dans *Correspondance de Courbet*, éd. Petra-Ten-Doeschate, Paris, Flammarion, 1992, p. 122. Cité par Éléonore Reverzy, « Ironie et allégorie chez Zola », dans Joëlle Gardes-Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès (dir.), *Ironies entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2007, p. 132.

77 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 32-33.

78 Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail*, op. cit., p. 218.

79 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 325.

80 Émile Zola, « M. H. Taine, artiste », dans *Mes haines*, éd. cit., p. 231.

81 Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail*, op. cit., p. 10.

82 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 63.

83 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 30.

des Rougon-Macquart que dressera le docteur Pascal, dans le roman conclusif de la série (1893) ; et la pierre tombale, comme celle des meurtres à venir<sup>84</sup>. Plus loin, le « véritable trou<sup>85</sup> », expression désignant la maison Puech et Lacamp, devient la métonymie non seulement de la maison parentale, mais aussi de la ville, isolée, et des habitants – le « trou » pouvant rappeler un terrier dans lequel la fouine Félicité (« le visage en museau de fouine<sup>86</sup> ») dresse les « animaux curieux » du salon jaune. Ce sont également les appétits bestiaux de « la race des Rougon<sup>87</sup> » qui rêve de sa stricte antithèse, une « demeure princière » dans le quartier bourgeois, qui sont ici mentionnés sur le mode oblique, « qui sans cesse incite, sans cesse invite à “faire le lien”<sup>88</sup> ». Autre « trou » du roman, celui « silencieux<sup>89</sup> » dans lequel se mure Tante Dide. Le mot dessinerait donc un « trajet métonymique<sup>90</sup> » et oxymorique où les personnages font tout pour sortir de ce « trou », y arrivent d’une certaine manière, mais s’y trouvent néanmoins inexorablement liés, la scène finale achevant de les métamorphoser en fauves affamés, et rappelant la tare originelle :

Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches ! Leurs appétits, aiguisés par trente ans de désirs soutenus, montraient des dents féroces<sup>91</sup>.

Le « trou » est finalement cette forme circulaire proleptique, symbole de l’« éternel recommencement<sup>92</sup> » de l’histoire.

84 Voir Naomi Schor, « Mythe des origines, origines des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, 52, 1978. Zola n’avait-il pas écrit dans sa préface qu’il voulait « expliquer comment une famille, un petit groupe d’êtres, se comporte dans une société [...] [dont] la caractéristique [est] le débordement des appétits [menant au meurtre] » ? (*La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 27). Ce que semblent illustrer l’arbre et la pierre tombale.

85 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 101.

86 *Ibid.*, p. 98.

87 *Ibid.*, p. 109.

88 Kelly Benoudis Basilio, *La Mécanique et le Vivant*, op. cit., p. 273.

89 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 205.

90 *Ibid.*, p. 170.

91 *Ibid.*, p. 450.

92 *Ibid.*, p. 280.

Par conséquent, dès le premier roman de la série, le « mode endogénétique<sup>93</sup> » du texte naturaliste est posé, les rouages du déterminisme peuvent s'activer et le travail de la nature peut commencer.

La métaphore, « marqueterie irrégulière et bizarre<sup>94</sup> »

C'est par les métaphores, omniprésentes, que s'inscrit l'importance de la nature dans le texte zolien. « Fondé[es] sur des interférences entre les règnes humain, animal, végétal et minéral<sup>95</sup> », et sur l'alliance d'éléments incongrus, les métaphores personnifiantes redéfinissent la nature et brouillent les références<sup>96</sup>, ainsi que l'attestent ces deux exemples : « la vie ardente des herbes et des arbres eut bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière Saint-Mittre ; la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits » et « ces herbes, qui leur liaient les pieds par les nuits de feu, et qui les faisaient vaciller, c'étaient des doigts minces, effilés par la tombe, sortis de terre pour les retenir »<sup>97</sup>. Le renversement s'opère : la Viorne « grond[e] d'une voix rauque », Félicité « bourdonn[e] comme une cigale », et Granoux « grogn[e] »<sup>98</sup>. C'est que le monde organique semble lui aussi « saisi, contaminé de l'intérieur, [...] atteint de vie ». La métaphore organique serait la métaphore des rapports de l'homme avec le monde, « car l'être y projette et sent s'y passer ce qui se passe en lui-même : des choses obscures et effrayantes », des pulsions ou des forces de vie et de mort entrant en tension, par exemple<sup>99</sup>. La métaphore mettrait conséquemment « en

93 Kelly Benoudis Basilio, *La Mécanique et le Vivant*, op. cit., p. 92 : « l'écriture naturaliste zolienne "imite la nature". La nature qui n'est pas seulement le référent du naturalisme mais aussi la référence, le grand modèle auquel tout est rapporté, dont tout est pénétré. Et la nature, c'est surtout le "travail" de la nature, un travail qui, tel la "source entêtée" du grand alambic de *L'Assommoir*, va toujours jusqu'au bout de sa "logique" inéluctable ».

94 Émile Zola, « M. H. Taine, artiste », dans *Mes haines*, éd. cit., p. 231.

95 Kelly Benoudis Basilio, *La Mécanique et le Vivant*, op. cit., p. 54.

96 Éléonore Reverzy, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, SEDES, 1997, p. 314 : « tout ce qui vit échange ses signes ». Sur les liens entre la nature et le couple Silvère-Miette, voir le chapitre 3.

97 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 30 et 304.

98 *Ibid.*, p. 244, 119 et 154.

99 *Ibid.*, p. 54-55.

évidence des forces qui animent la société et qui ne sont jamais “neutres”, et surtout pas du point de vue moral<sup>100</sup> ».

Les tropes parlent un double langage, que le lecteur devra interpréter pour comprendre le roman, car loin de se satisfaire d'un « réalisme abstrait de pure dénotation », Zola propose, ce que Gilles Bonnet a nommé un « réalisme de connotation<sup>101</sup> ». L'épaisseur devient alors une « métaphore à connotation [linguistique] », celle de la « superposition de couches de [signes] [et de] sens »<sup>102</sup>. Il n'y a pas de « mots creux<sup>103</sup> » dans *La Fortune des Rougon* : si « la surface [...] parai[t] calme et indifférente, il y a, au fond, un travail caché très curieux à étudier<sup>104</sup> », celui de l'ironie.

158

L'ironie, une « modalisation dissimulée<sup>105</sup> »

En effet, alors que la langue bourgeoise « s'en t[ient] à la surface<sup>106</sup> », le romancier « dénonc[e] [cette] apparence en employant une autre apparence<sup>107</sup> ». Comme dans la caricature, la rhétorique ironique repose sur le dédoublement, le contraste<sup>108</sup>. C'est ainsi que l'immoralité et la bestialité des Rougon sont révélées par la métaphore en apparence dépréciative, assimilant Pascal, double du romancier, à un loup-garou : « [...] Félicité alla jusqu'à vouloir endoctriner son fils Pascal. [...] Cependant, il avait fini par céder aux instances de sa mère, qui l'accusait plus que jamais de vivre en loup-garou<sup>109</sup> ». Pourtant, ce

100 Yves Chevrel, *Le Naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF, 1982, p. 107.

101 Gilles Bonnet, *Le Comique de J-K. Huysmans*, Paris, Champion, 2004, p. 75.

102 Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail*, op. cit., 2015, p. 218.

103 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 214.

104 *Ibid.*, p. 122.

105 Marie-Ange Voisin-Fougère, « Le sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste », *Romantisme*, 87, 1995-1, p. 12. Mon étude sera très incomplète, pour d'autres éléments d'analyse, voir Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste*, op. cit., p. 86-87, 92, 94, 108, 146 et 160.

106 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 108.

107 Marie-Ange Voisin-Fougère, « Le sérieux et la feinte », art. cit. p. 12.

108 Voir David Baguley, *Naturalist Fiction. The entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Sur l'ironie dans les textes naturalistes, voir le chapitre « In the ironic modes: naturalist satire and parody », p. 142-163.

109 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 152.

sont les Rougon qui roderont, maniganceront et seront maculés de sang en pleine nuit. La bête sauvage n'est donc pas celle qui s'affiche comme telle. Ailleurs, la conjonction de coordination « et » fait coexister deux éléments descriptifs *a priori* opposés, la religion et l'argent. C'est dans cette impossible « réduct[ion] [de] l'écart entre ces deux pôles antinomiques<sup>110</sup> » que réside le dire ironique :

Cette conversation, où de gros chiffres partaient comme des fusées, enthousiasmait Félicité. Elle frétilait, elle éprouvait une sorte de démangeaison intérieure. Enfin, elle prit une pause dévote, et, se recueillant : « Voyons, calculons, dit-elle. Combien gagnes-tu<sup>111</sup>? »

Enfin, on pourrait également relever la présence de la figure du parallélisme, qui consiste, comme le remarque Marie-Ange Voisin-Fougère, en une reprise syntaxique, rythmique ou thématique. « Figure ironique de choix », elle « perm[et] au narrateur d'établir un rapport là où le personnage visé souhaiterait qu'on n'en vît aucun<sup>112</sup> ». Ainsi, si les bourgeois de Plassans sont décrits au début du roman comme « les esprits avancés de l'endroit », réclamant « la démolition de ces vieilles murailles » qui entourent la ville, la suite du roman nous les présente comme des êtres peureux : « quelques bourgeois se levèrent et gagnèrent furtivement la porte, songeant qu'ils n'avaient pas trop de temps devant eux pour trouver une cachette sûre »<sup>113</sup>.

À ce stade de notre réflexion, nous pouvons conclure que la caricature apparaît non seulement comme une forme-sens où l'épaisseur, entendue comme « ce qui a un volume important », dote le roman zolien d'un « relief » plastique certain, mais aussi et surtout comme une « forme d'esprit » où « les éléments [symboliques] nombreux et serrés », donnant une « forte densité » au texte<sup>114</sup>, appellent le concours d'un lecteur

110 Gilles Bonnet, *Le Comique de J-K. Huysmans*, op. cit., p. 31.

111 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 140.

112 Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste*, op. cit., p. 136.

113 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 76 et 171.

114 *Trésor de la langue française* consultable en ligne – <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, s.v. « épaisseur ».

herméneute. Parce qu'elle s'oppose à l'académisme et au conformisme bourgeois, la caricature permet la paradoxale saisie du réel dans ce qu'il a de plus trivial<sup>115</sup>, de plus monstrueux. Dès lors, « le vrai peintre du monde ne peut être qu'un caricaturiste, au sens où ce mot désigne non pas la déformation du réel, mais l'appréhension de ses structures profondes<sup>116</sup> ».

---

115 Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 544 : « [...] car les images triviales, les croquis de la foule et de la rue, les caricatures, sont souvent le miroir le plus fidèle de la vie ».

116 Dominique Iehl, *Le Grottesque*, Paris, PUF, 1997, p. 39-40.



Lola Kheyar Stibler

À la lecture de *La Fortune des Rougon*, on peut être frappé par la coexistence de deux dominantes stylistiques apparemment contradictoires, le naïf et l'ironique. Celles-ci concernent des contextes discursifs *a priori* distincts dans le roman et constituent deux ensembles de traits formels, associés chacun à un thème de prédilection : d'un côté l'idylle, de l'autre le politique. Le naïf et l'ironique relèvent également de postures d'énonciation et de mises en scène de l'activité discursive qui sont opposées. Rappelons que l'on nomme précisément *registre* (ou *régime tonal*) cette congruence entre des faits de langue, des thèmes singuliers et une attitude émotive et discursive ; en ce sens, tout registre relève à la fois d'une stylistique de la langue et d'une pragmatique du discours<sup>1</sup>.

La naïveté d'un ton ne renvoie pas à un registre précis dans l'histoire de la rhétorique, mais se trouve étroitement liée au style bas et au genre de l'idylle<sup>2</sup>. Celui-ci désigne à l'origine un poème qui livre une représentation idéalisée et pittoresque (*eidullion*) d'une relation tendre et ingénue, dans un cadre champêtre et agréable (*locus amoenus*<sup>3</sup>).

- 1 Voir Lucie Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2008.
- 2 Le système de la « roue de Virgile » est développé à partir du commentaire antique des œuvres de Virgile par le grammairien Aelius Donat (iv<sup>e</sup> siècle) : *humilis stylus* définit les *Bucoliques*, *mediocris stylus* les *Géorgiques* et *gravis stylus* l'*Énéide*. Le « style bas » concerne également les variantes de l'idylle : pastorale, églogue et bucolique. Voir Violaine Boneu, *L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2014, « Prologue ».
- 3 À l'origine, le *locus amoenus* est décrit dans la poésie de la période augustéenne, chez Virgile, Ovide, Tibulle et Horace. L'un des exemples les plus précis est donné par Virgile dans la première bucolique : on y voit Tityre, couché sous un large hêtre, composer un air sylvestre – de *silva*, les bois. Le jeu onomastique avec le prénom Silvére souligne la réinterprétation du mythe pastoral. (Voir Virgile, *Bucoliques*, première églogue, v. 1-5.)

S'inscrivant dans la tradition gréco-latine (Théocrite, Virgile), dont Zola rappelle l'influence<sup>4</sup>, l'idylle devient à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle une simple tonalité capable d'investir tous les genres. Aussi participe-t-elle au renouvellement du roman – de *La Nouvelle Héloïse* (1761) aux romans champêtres de George Sand, en passant par *Paul et Virginie* (1788)<sup>5</sup>. Dans les dossiers préparatoires de *La Fortune des Rougon*, le terme *idylle* est récurrent pour caractériser la relation de Silvère et Miette, tout comme dans le roman<sup>6</sup>. Deux longues séquences textuelles sont privilégiées : le premier et le cinquième chapitre décrivent la tendre étreinte des jeunes gens et leur rencontre rapportée dans l'analepse<sup>7</sup>. L'innocence fraternelle de Silvère et Miette favorise un style simple, fondé sur une forme subtile d'épure, susceptible de provoquer l'émotion affective du lecteur. Néanmoins, la puissance sourde du désir chez Silvère et Miette s'appuie sur un style diffus, plus emphatique, dont le raffinement et la sensibilité élégante peuvent apparaître, parfois, teintés d'ironie.

La tonalité ironique caractérise la satire politique des « sauveurs » de Plassans (Rougon, Roudier et Granoux), dans les sixième et septième chapitres du roman, et joue d'infimes modulations, de l'emphase héroï-comique à l'antiphrase. Zola instaure ainsi une esthétique du contrepoint, conformément au programme décrit dans ses dossiers préparatoires, et celle-ci structure, comme souvent chez l'auteur, la charpente narrative du roman<sup>8</sup> : « *antithèse* entre la scène d'amour et la scène de guerre civile », « idylle *jetée dans* le sombre drame de l'insurrection », « épisode d'amour [*vs*] curieux détails historiques », « idylle exquise [*vs*] pamphlet politique »<sup>9</sup>, etc. Néanmoins, la tonalité

4 Voir la référence aux « contes grecs » dans Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 254 et 306.

5 Violaine Boneu, *L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 20.

6 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 248, 254, 306 et 339.

7 *Ibid.*, p. 255-307.

8 Le procédé du « coin d'idylle » se trouve aussi dans le récit en prose de François Coppée (*Une idylle pendant le siège*, 1874), chez Victor Hugo, dans *Les Misérables* (1862), « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis » (quatrième partie), et dans *La Légende des siècles* (1859-1883), « Le groupe des idylles », et enfin, chez Honoré de Balzac dans *Les Paysans* (1855), chap. II, IV et XI. Voir, plus tard, Ernest Daudet, *Une idylle dans un drame* (1905).

9 *La Fabrique des Rougon-Macquart. Éditions des dossiers préparatoires*, éd. Colette Becker, Paris, Champion, t. I, 2003, f° 72, 44, 39, 48 et 88 (je souligne).

ironique ne constitue pas une consigne explicite de la part de l'auteur dans ses dossiers préparatoires, comme si elle ne relevait pas d'une posture d'énonciation pleinement assumée. Elle promet en effet un « discours oblique<sup>10</sup> », jouant sur une forte ambiguïté énonciative et comptant ainsi sur les compétences interprétatives du destinataire. Cette duplicité est contraire aux principes réalistes et naturalistes qui requièrent une énonciation sérieuse, soutenue par un ton didactique<sup>11</sup>. Il s'avère pourtant que l'ironie et la posture critique qu'elle implique participent pleinement au discours idéologique de *La Fortune des Rougon* et à sa visée argumentative ; c'est bien elle qui souvent déplore « une époque de folie et de honte<sup>12</sup> ». Les « sauveurs » de Plassans, qui finissent par croire à leur propre héroïsme, ne sont-ils pas les plus grands naïfs qui soient ? Ainsi, je tenterai de comprendre comment la naïveté et l'ironie circulent dans le roman au profit d'un discours de vérité qu'il revient au lecteur de restituer.

#### UN STYLE SIMPLE ?

Dans le premier chapitre, l'ensemble des lieux communs (silence et isolement, clair de lune et tendresse partagée entre deux enfants) exigerait une étude précise des clichés de langue exploités par l'auteur. Le thème de l'enfance et de l'« enfantin<sup>13</sup> », qui rejoint l'étymologie latine (« naïf », *nativus*, inné, naturel), se prête aux supports stylistiques du ton simple, chargé en retour de susciter l'émotion du lecteur : ceux-ci

10 Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

11 Voir Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. A. Francke, Paris, Gallimard, 1968, p. 481 et suiv. Voir l'introduction de Marie-Ange Voisin-Fougère à *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001.

12 Émile Zola, préface de *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 28.

13 « Alors je rêverai des horizons bleuâtres, / Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin, / Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin. » (Charles Baudelaire, « Paysage », dans *Les Fleurs du mal* [1857] ; *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 82.)

se manifestent dans un diminutif (Miette) ou un surnom (« petite<sup>14</sup> »), dans l'« intention caressante » des passages dialogués<sup>15</sup>, comme dans les séquences descriptives (par exemple, l'adverbe *tout*, marqueur d'intensité : « S'ils s'étaient proménés côte à côte, ils se seraient crus *tout* petits et *tout* isolés dans la vaste campagne<sup>16</sup>. ») Plus généralement, on peut observer la simplicité du lexique (ni mots rares ni termes spécialisés), la sobriété de la caractérisation adjectivale (généralement une seule épithète postposée) ou le jeu d'alternance rythmique entre syntagme court et syntagme long, qui renforcent l'impression d'une écriture tout en pudeur :

164

Ils ne purent trouver d'autres paroles. Le coin désert du chantier, la ruelle verte reprit son calme mélancolique ; il n'y eut plus que la lune vivante faisant tourner sur l'herbe l'ombre des tas de planches. Le groupe formé par les deux jeunes gens sur la pierre tombale était devenu immobile et muet, dans la clarté pâle. Silvère avait passé le bras autour de la taille de Miette, et celle-ci s'était laissée aller contre son épaule. Ils n'échangèrent pas de baisers, rien qu'une étreinte où l'amour avait l'innocence attendrie d'une tendresse fraternelle<sup>17</sup>.

La description pittoresque des amants s'opère ici sans emphase ; ne subsiste que la quintessence d'une émotion sobre et raffinée, exprimée sans lyrisme ni *pathos*, et qui procède de la récurrence des formes de phrase négatives (voir l'accumulation des marqueurs de négation : « ne... d'autres », « plus que », « ne... pas ») ou d'une ellipse syntaxique (« rien qu'une étreinte où l'amour [...] »). Le syntagme « l'innocence attendrie

14 Miette se fait appeler « petite » ou, par substantivation adjectivale, « la petite » (*La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 69). Voir la fréquence de l'adjectif *petit* qui participe du discours hypocoristique : « une raison de petit garçon » (p. 39), « son petit doigt » (p. 40), « son corps de petite fille » (p. 43), « la petite fille de treize ans » (p. 44), les « petits bonheurs » (p. 47).

15 L'expression est de Georges Mounin (*Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974, s.v. « Hypocoristique »). Voir les incises et les commentaires métadiscursifs : « dit-il tendrement » (*La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 51), « d'une voix câline » (p. 55), « d'une voix émue » (p. 265), « d'un geste câlin, en ajoutant » (p. 266), l'astéisme « grondait-elle » (p. 272), « disait-elle avec ravissement » (p. 286).

16 *Ibid.*, p. 53.

17 *Ibid.*, p. 42.

d'une tendresse fraternelle », soutenu par l'affaiblissement de la valeur processuelle du verbe (« l'amour *avait*... »), renvoie à une sentimentalité abstraite, qui semble dépourvue de sensualité. En effet, dans ce type de tour syntaxique (« substantif abstrait + complément du nom »), les supports nominaux perdent leur précision référentielle :

[...] Ils s'endormaient dans *le ravissement de leurs tendresses*.

[...] Il leur semblait marcher à *l'éternité de cette étreinte* qui les liait l'un à l'autre [...].

[...] Ils crurent pénétrer *l'inconnu de l'avenir* [...].

Cependant Miette et Silvère allaient dans *l'emportement de la bande*.

Au-delà du baiser, elle devinait autre chose qui l'épouvantait et l'attirait, dans *le vertige de ses sens éveillés*.

Elle fut heureusement sauvée, en retrouvant *les tendresses de sa nature aimante*.

Autour d'eux, *les gaietés de la radieuse matinée* chantaient [...] <sup>18</sup>.

Le procédé s'appuie sur une inversion de la hiérarchie entre le caractérisé et le caractérisant ; la structure attendue « nom + épithète » (\*« étreinte éternelle ») est remplacée par la tournure « nom issu de l'épithète + *de* + nom support » et favorise, en tête de groupe, la force suggestive du phénomène dénoté (« l'éternité de cette étreinte <sup>19</sup> »). Ce tour est parfois associé dans le roman aux hypallages (« les innocentes maigreurs de l'enfance » ; « leur imagination joueuse d'enfants » <sup>20</sup>) qui tentent de restituer l'immédiateté d'une sensation, la dynamique d'une perception. De surcroît, certains pluriels dits poétiques (« les tendresses », « les gaietés »), ainsi que l'euphonie produite par les

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 53, 55, 58, 245, 253 et 271 (je souligne).

<sup>19</sup> Ce fait de style, souvent critiqué, abonde dans la prose romanesque du second <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, notamment chez les Goncourt. Il constitue ce qu'Antoine Albalat appelle le « style-substantif » (*Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, Paris, Plon, 1921, chap. XII). Voir Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 98-99. Notons que lorsque le nom support est pourvu d'une épithète (comme dans les trois derniers exemples cités), la structure canonique attendue est plus difficile à reconstituer (par exemple : \*« sa nature aimante et tendre », \*« sa nature tendrement aimante »).

<sup>20</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 43 et 69.

allitérations et les assonances dans ces exemples, signalent la tentation d'une prose poétique<sup>21</sup>.

En effet, la représentation d'une émotion paradoxale, qui ne semble pas tout à fait incarnée, fait souvent se rencontrer une énonciation simple et une subtile préciosité, jouant ainsi une problématique propre au genre de l'idylle, partagé entre style bas et fleuri, entre naturel et élégance :

Les jeunes gens traversèrent le faubourg endormi sans échanger une parole. Ils retrouvaient, avec une muette joie, le charme tiède de leur étreinte. Leurs cœurs étaient tristes, la félicité qu'ils goûtaient à se serrer l'un contre l'autre avait l'émotion douloureuse d'un adieu, et il leur semblait qu'ils n'épuiseraient jamais la douceur et l'amertume de ce silence qui berçait lentement leur marche<sup>22</sup>.

Dans cet exemple, comme le signalent les hypallages (« faubourg endormi », « muette joie ») et les substantifs abstraits valorisant une perception phénoméniste (« le charme tiède de leur étreinte », « l'émotion douloureuse d'un adieu », « la douceur et l'amertume de ce silence »), la simplicité de l'énonciation semble travaillée par la sobre élégance du style. Le registre pathétique, suscité par l'isotopie de la peine (« tristes », « douloureuse », « amertume »), affleure sans jamais faire effraction<sup>23</sup>. De même, la métonymie précieuse des « cœurs » semble écarter l'épanchement lyrique, et la métaphore d'un silence paradoxal, doux et amer, « berçant » la marche, signale l'action d'une force sourde, comme tenue à distance par l'énonciation. Le *et* de relance rythmique s'avère un puissant facteur de dramatisation énonciative (« et il leur semblait... ») qui renforce l'intensité de l'émotion dénotée<sup>24</sup>.

21 Entre autres hypallages : « le silence glacé » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 36), « une furie vengeresse » (p. 59), « l'ombre farouche » (p. 247), « avec cette rieuse et folle hâte » (p. 271), « les rêveries des berges mélancoliques » (p. 299).

22 *Ibid.*, p. 49.

23 Voir aussi, *ibid.*, p. 247 : « Miette et Silvère, échauffés par leur course rapide, [...] au milieu de l'ombre farouche, la main dans la main. »

24 Le *et* de relance rythmique, véritable tic flaubertien, est un fait de langue promu au rang de stylème réaliste (Éric Bordas, « Et la conjonction resta tensiva. Sur le *et* de relance rythmique », *Le Français moderne*, 2005-1, p. 26-28; je souligne).

En maîtrisant ainsi minutieusement la visée perlocutoire de l'énonciation, le roman tente d'écartier tout effet de sensiblerie mièvre. Silvère et Miette ne sont pas ces « enfants du ciel », ces « esprits bienheureux » comme Paul et Virginie ou Gwynplaine et Dea dans *L'homme qui rit*<sup>25</sup>. Ils sont plutôt travaillés par des forces sourdes : l'instinct de mort (lié au frisson épique) et la pulsion érotique (lié au vacillement du désir naissant) sont les principaux facteurs qui infléchissent la représentation idyllique de la relation amoureuse. Qu'il s'agisse du sursaut républicain<sup>26</sup> ou du réveil des sens (les baisers, le souvenir de la baignade), tous deux participent à une même « rébellion », à la même « sourde révolte<sup>27</sup> » de la nature. Le motif de l'« ivresse » ou de la « griserie » parcourt des séquences descriptives où le style simple et naïf laisse place à un style diffus, plus éloquent<sup>28</sup> :

Ce rugissement de la révolte, cet appel à la lutte et à la mort, avec ses secousses de colère, ses désirs brûlants de liberté, son étonnant mélange de massacres et d'élan sublimes, en la frappant au cœur [Miette], sans relâche, et plus profondément à chaque brutalité du rythme, lui causait une de ces angoisses voluptueuses de vierge martyre se redressant et souriant sous le fouet. Et toujours, roulée dans le flot sonore, la foule coulait<sup>29</sup>.

25 Voir Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* [1788], éd. Mathilde Bombart, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2013, chap. II, p. 20. Zola avait fait le compte rendu de *L'homme qui rit* aux lecteurs du *Gaulois* (29 avril et 4 mai 1869). La comparaison des jeunes gens aux héros grecs, l'influence de la nature complice et capiteuse, l'idée d'une « idylle éclore dans une tragédie » sont communes à Hugo et à Zola (Victor Hugo, *L'homme qui rit*, 2<sup>e</sup> partie, livre II, chap. V).

26 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 59-67 et 242-245.

27 *Ibid.*, p. 253-254.

28 Sur le style diffus, voir, entre autres, *Éléments de littérature* (1787) de Jean-François Marmontel (éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, première partie, s.v. « Diffus », p. 409-411) : le propre de la diffusion du style est, selon lui, de « délayer » la pensée en affaiblissant la syntaxe et en jouant de l'amplitude des champs lexicaux. Gustave Lanson fait de la *diffusion* un synonyme de *prolixité* : c'est l'absence de concision syntaxique et de précision dans le lexique qui caractérise le style diffus (*Conseils sur l'art d'écrire. Principes de composition et de style à l'usage des élèves des lycées et collèges et de l'enseignement primaire supérieur*, Paris, Hachette, 1890, p. 230-232). Les acceptions sont donc souvent péjoratives mais il s'agit, dans notre analyse, de mettre l'accent sur la dimension oratoire et emphatique de la description.

29 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 66.

L'élan de la révolte rejoint l'impulsion paradoxale du désir. L'accumulation des expressions synonymes, soutenue par l'anaphore du démonstratif (« ce rugissement de la révolte, cet appel à la lutte et à la mort »), les effets d'énumération et de gradation ternaire (« secousses de colère », « désirs brûlants », « mélange de massacres et d'élans sublimes »), les compléments à valeur circonstancielle (le gérondif « en la frappant » ou les groupes prépositionnels « avec ses secousses », « sans relâche »), qui séparent le groupe sujet du groupe verbal, favorisent un effet de distension et diluent l'architecture syntaxique en amplifiant le lexique. De même, l'analogie opérée par l'exophore mémorielle<sup>30</sup> (« une de ces angoisses voluptueuses de vierge martyre se redressant et souriant sous le fouet ») convoque l'imagination du lecteur dans un mouvement d'expansion, du particulier au général, entérinant l'emphase de la description par l'antithèse qui fait se rencontrer le sublime et l'horrible. Enfin, le sème du flux (« flot », « coulait »), trait caractéristique du registre épique, qui sert ici à désigner le défilé mouvant des républicains, exemplifie une tension à l'œuvre dans la pulsion de mort et dans la pulsion érotique : quelque chose d'irrépressible s'empare des corps et des esprits<sup>31</sup>, de douloureux et de jouissif, où se rencontrent Éros et Thanatos. Le ton simple et naïf de l'idylle est ainsi traversé par une aspiration nouvelle qui s'avère une transgression au regard de la tradition pastorale. La diffusion du style comme les jeux de dilution et d'amplitude rythmiques favorisent l'intrusion du registre de l'épique dans la sphère de l'érotique. Les « notes vibrantes » de *La Marseillaise*, le « roulement sourd de la petite armée »<sup>32</sup> convoquent le *vibrato* du désir et y répondent<sup>33</sup> : le rêve de la « mort prochaine<sup>34</sup> » excite les adolescents.

30 Voir Éric Bordas, « Un système dix-neuviémiste. Le déterminant discontinu *un de ces... qui...* », *L'Information grammaticale*, 90, 2001, p. 32-43.

31 Le « flot de sève » du cimetière, la « tendresse flottante » de Silvère et Miette (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 303), la jouissance du flot de la rivière (p. 299) rejoignent le « flot hurlant de la foule » et les « flots vivants » des républicains (p. 59).

32 *Ibid.*, p. 66 et 246.

33 Voir le *leitmotiv* de la « fièvre » et de la « brûlure », des « frissons » et des « frissonnements » (*ibid.*, p. 254 et 249) – frissons parfois assortis d'une langueur délétère. Pour une étude du lexique de la sensibilité (Zola, Flaubert et Goncourt), voir Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 348-370.

34 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit, p. 253.



Ainsi, la tonalité naïve de l'énonciation, inspirée par le modèle de l'idylle, se trouve contrebalancée par l'emphase de la description, liée au thème de l'insurrection dans le roman. Dans le même temps, la représentation de la sensualité peut opérer par un effet d'atténuation retorse qui introduit, comme nous allons le voir, un infléchissement énonciatif de nature ironique.

#### LA DISTANCIATION IRONIQUE

Conformément aux auto-injonctions de l'auteur, de nombreuses expressions périphrastiques et euphémistiques dans le cinquième chapitre expriment « sans trop [l']accentuer<sup>35</sup> » l'euphorie nouvelle d'une sensualité naissante : « des chaleurs inconnues », « des voluptés plus grandes », « un long chatouillement », « une étrange et excitante lassitude »<sup>36</sup>. Une périphrase euphémistique exprime aussi le souhait inavoué de Miette : dans les bras de Silvère, elle ne veut pas « mourir *ignorante*<sup>37</sup> », c'est-à-dire vierge. En se désolidarisant d'une vision idéaliste et abstraite, l'énonciation instaure ainsi une distance modale, qui favorise l'interprétation ironique de certains énoncés<sup>38</sup>. Un adverbe et une locution adverbiale, marqueurs d'une subjectivité évaluative et axiologique, instaurent parfois une subtile ironie :

Le chignon énorme de Miette, encore tout humide, sa nuque, ses épaules avaient une senteur fraîche, une odeur pure, qui achevaient de griser le jeune homme. L'enfant, *heureusement*, déclara un soir qu'elle ne prendrait plus de bain, que l'eau froide lui faisait monter

35 *La Fabrique des Rougon-Macquart*, éd. cit., t. I, f° 6.

36 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 286 et 299-300.

37 *Ibid.*, p. 254.

38 Est-il nécessaire d'insister également sur le *leitmotiv* du trou ? Voir, entre autres, le trou de la Viorne, un « trou perdu, tout enfiévré par le printemps » ou le trou des rendez-vous d'hiver, un « trou serré, où ils ne pouvaient que tenir serrés l'un contre l'autre » (*ibid.*, p. 296, 293 et 291). Il est tentant d'interpréter la récurrence du thème comme une allusion ironique à un désir sexuel latent. Sur l'esprit de jouissance dans le roman, voir l'approche postfreudienne de Paul-Laurent Assoun, « Puissance maternelle et inconscient du pouvoir. L'infortune des Rougon », dans *Analyses & Réflexions sur Zola*, « *La Fortune des Rougon* », Paris, Ellipses, 1994, p. 25-33.

le sang à la tête. *Sans doute*, elle donna cette raison en toute *vérité*, en toute *innocence*<sup>39</sup>.

170

L'effet de redondance « en toute vérité, en toute innocence » apparaît miné par la locution adverbiale « sans doute » qui provoque une désolidarisation des points de vue : ceux de Miette et du narrateur ne coïncident pas totalement. L'aveuglement épistémique de la jeune fille tranche nettement avec l'omniscience énonciatrice du narrateur. Pourtant, nul discours péremptoire : la modalisation ironique permet seule d'instaurer une distance critique salvatrice. La portée idéologique et la fonction de cette idylle dans l'économie narrative du roman n'en sont que plus complexes. Ces ingénus, dont la « chair » s'émeut, sont-ils pour autant moins « innocents »<sup>40</sup> ? Leur mort, souvent interprétée comme sacrificielle<sup>41</sup>, les épargne de l'expérience dégradante du réel, tout en préservant leurs idéaux, ceux-là mêmes pour lesquels ils sont valorisés : leur passion semble bien générer un enthousiasme sublime qui les grandit.

Dans le roman, l'esthétique du contrepoint agit donc, par comparaison, au détriment des Macquart, des Rougon et de leurs sbires, comme le confirme l'ouverture du chapitre V :

Le souffle d'épopée qui emportait Miette et Silvère, ces grands enfants avides d'amour et de liberté, traversait avec une générosité sainte les honteuses comédies des Macquart et des Rougon. La voix haute du peuple, par intervalles, grondait, entre les bavardages du salon jaune et les diatribes de l'oncle Antoine. Et la farce vulgaire, la farce ignoble, tournait au grand drame de l'histoire<sup>42</sup>.

39 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 300 (je souligne).

40 « Cet amour entre dans ma théorie que la chair est au fond des tendresses les plus innocentes. » (*La Fabrique des Rougon-Macquart*, éd. cit., t. I, f° 6 (je souligne)).

41 Entre autres références au sublime, voir les deux oxymores qui qualifient Silvère : « naïf sublime », « folie sublime » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 211 et 311). Sur la mort sacrificielle des héros, voir Naomi Schor, « Mythe des origines, origines des mythes : *La Fortune des Rougon* » : le double meurtre par lequel s'achève l'idylle est interprété dans une perspective girardienne comme l'acte de violence sacrificiel qui fonde la société du Second Empire (*Les Cahiers naturalistes*, 52, 1978, p. 124-134).

42 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 242.

Sur le plan métadiscursif, l'opposition générique entre l'épopée d'une part et la comédie farcesque de l'autre signale d'abord une esthétique assumée du contrepoint (d'un côté la noblesse sérieuse de l'épopée, de l'autre le cynisme, souvent caractéristique de la farce). Elle revendique ensuite un interventionnisme plus franc : la valeur axiologique de l'énoncé (positif *vs* négatif ; « amour », « liberté », « générosité » *vs* « honteuses », « vulgaire », « ignoble ») souligne que la locution narrative se réserve le droit de produire des énoncés se ralliant explicitement à un parti. Par ailleurs, il n'est pas anodin que l'écriture satirique s'attache ici au *discours* politique et à ses modes de communication (« bavardages », « diatribes »), et ainsi à la circulation de la parole entre les personnages : la voix pure et universelle des valeurs républicaines s'oppose nettement à la légende falsifiée de l'histoire de Plassans.

L'énoncé ironique prend pour cible privilégiée le discours qui construit la légende de ce « triumvirat d'opérette<sup>43</sup> » que sont Rougon, Roudier et Granoux. La victoire à la mairie donne lieu à un récit amplifié par Rougon, repris et déformé par l'auditoire et les habitants de Plassans : ainsi naît la « légende des quarante et un bourgeois<sup>44</sup> ». L'ironie vise autant la parole grandiloquente des faux héros, et leur médiocre rhétorique, que leurs actes ridicules ; le mot héroïque de Rougon est ainsi ridiculisé par la substantivation de l'expression dans les deux extraits qui suivent :

Ce « Je suis prêt ! » les cloua d'admiration. Décidément cet homme était un brave. [...] Le « Je suis prêt ! » que sa bonne venait de lui rapporter de chez la fruitière, l'avait [Granoux] réellement enthousiasmé.

Le notaire, le chef de la députation envoyée la veille à la mairie, allait de groupe en groupe, rappelant le « Je suis prêt ! » de l'homme énergique auquel on devait le salut de la ville<sup>45</sup>.

43 Voir la présentation de Patricia Charles et Béatrice Desgranges de l'*Œuvre complète* d'Émile Zola (Paris, Nouveau Monde Éditions, t. IV, 2003, p. 19).

44 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 351.

45 *Ibid.*, p. 401 et 416.

Ailleurs, la locution narrative joue de l'ironie par antiphrase [A]<sup>46</sup>, de la distance modale du discours direct libre [B], de l'énumération hyperbolique [C] et de la métaphore héroï-comique [D] afin de souligner la vanité et l'incompétence de ces prétendus hommes de parole et d'action :

Mais Rougon se dégagea tout d'un coup et termina son récit par cette *phrase héroïque* [A] qui est restée célèbre à Plassans :

– Le coup part, j'entends siffler la balle à mon oreille, et, paf! la balle va casser la glace de M. le maire.

Ce fut une consternation. *Une si belle glace! incroyable, vraiment!* [B] Le malheur arrivé à la glace balançait dans la sympathie de ces messieurs l'héroïsme de Rougon. Cette glace devenait une personne, et l'on parla d'elle pendant un quart d'heure avec *des exclamations, des apitoiements, des effusions de regret* [C], comme si elle eût été blessée au cœur. C'était le bouquet tel que Pierre l'avait ménagé, le dénouement de *cette odyssee prodigieuse* [D]<sup>47</sup>.

On comprend que le récit tire du côté de la farce : la réécriture triviale de l'Histoire, celle de l'insurrection républicaine du Var et de sa répression en décembre 1851, signale un renversement de type burlesque qui travestit de graves circonstances en une véritable mascarade<sup>48</sup>. Cet effet de disproportion est traduit dans le roman par une inadéquation entre le style élevé et le sujet bas, qui relève de l'inversion carnavalesque

---

46 Quelques autres antiphrases : « les sauveurs de Plassans » (Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 328), « une décision héroïque » (p. 333), « cette phrase héroïque » (p. 347) ; leur emploi dans les relatives non restrictives : « Rougon, qui décidément devenait un grand général, laissa devant le poste la moitié de ses hommes » (p. 329) ; son emploi à valeur d'euphémisme : « Granoux ne mentait pas d'ordinaire ; seulement, un jour de bataille, il est bien permis de voir les choses dramatiquement » (p. 347).

47 *Ibid.*, p. 347 (je souligne).

48 À ce sujet, voir l'analyse d'Éléonore Reverzy sur le travail de déplacement et de réduction des événements politiques dans les romans zoliens (*La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans « Les Rougon-Macquart »*, Genève, Droz, 2007, chap. II, « Déplacements. Zola et l'écriture de l'histoire », et en particulier p. 68-72).

et du registre héroï-comique<sup>49</sup>. La transgression de la référence épique et mythologique se met au service de la satire politique et du portrait à charge. Dans le sixième chapitre, ces simples bourgeois sont successivement comparés à Ulysse (« l'odyssée »), à Brutus<sup>50</sup>, à Hercule (« l'hydre »), à Jules César<sup>51</sup> et à Napoléon I<sup>er</sup> (« Austerlitz<sup>52</sup> »). L'énoncé ironique joue donc de la confrontation des points de vue et des effets de dissonance, ainsi que l'attestent ces deux extraits :

Cette pièce aux tentures fanées, puant les affaires étroites, les soucis misérables d'une municipalité de troisième ordre, était un temple dont il devenait le dieu. Il entra dans quelque chose de sacré. Lui qui, au fond, n'aimait pas les prêtres, il se rappela l'émotion délicieuse de sa première communion quand il avait cru avaler Jésus<sup>53</sup>.

Ils se croyaient entourés d'ennemis invisibles qui rampaient dans l'ombre prêts à leur sauter à la gorge. [...] Le cou tendu, l'œil en arrêt, ils interrogeaient les blancheurs vagues. Et, dans l'ombre indécise, ils entrevoaient des profils monstrueux, la plaine se changeait en lac de sang, les rochers en cadavres flottant à la surface, les bouquets d'arbres en bataillons encore menaçants et debout<sup>54</sup>.

Dans le premier exemple, le registre ironique permet de montrer la transgression (sacrilège) des valeurs héroïques : l'antithèse des deux isotopies (le vulgaire *vs* le sacré) ainsi que la valeur attributive du verbe (« *était* un temple ») confortent la vision ridicule d'un bourgeois imbu de lui-même. Dans le second, l'imagination détraquée des

49 La différence entre le burlesque (parodie en style bas des récits épiques et mythologiques composés en style haut) et l'héroï-comique (style élevé pour décrire ou narrer des réalités triviales) a souvent été effacée par la convergence fonctionnelle de ces types de parodies : qu'il s'agisse des travestissements burlesques ou des charges héroï-comiques, les effets comiques ou satiriques sont similaires (voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 33).

50 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 348 et 350.

51 *Ibid.*, p. 350 et 353.

52 *Ibid.*, p. 352 et 370.

53 *Ibid.*, p. 334.

54 *Ibid.*, p. 365.

bonapartistes est soulignée par les constructions absolues (« le cou tendu, l'œil en arrêt ») et l'énumération qui constituent toutes deux un pastiche des descriptions épiques et de leurs hyperboles (« lac de sang »). Zola analyse ainsi les rouages du légendaire, qui n'est ni vérité ni fiction, mais simple récit merveilleux<sup>55</sup>, dont il condamne l'éloquence stérile. C'est aussi la fonction des pastiches journalistiques des deux « superbes articles<sup>56</sup> » de Vuillet dans *La Gazette*<sup>57</sup> et d'Aristide dans *L'Indépendant*<sup>58</sup>. Le premier est une violente diatribe à l'encontre des insurgés républicains qui condense tout ce que l'emphase lyrico-épique peut présenter de pompeux : les longues énumérations, les cadences ternaires, les gradations hyperboliques, les questions rhétoriques, les analogies hyperboliques et les phrases sentencieuses<sup>59</sup>. À l'éloquence du grandissement épique se substitue la visée ironique et dysphorique du texte. À ce titre, notons le souci d'explicitier dans un métadiscours didactique, soutenu par un vocabulaire rhétorique et stylistique, la vanité de ce discours oratoire, de façon à dessiller les yeux du lecteur (« en plein lyrisme », « emphase biblique », « péroration virulente », « phrase dévote », « coup de trompette », « lourdeur », « périphrases ordurières »). Le jugement explicite du narrateur confirme l'orientation axiologique du pastiche. Le second article, plus bref, s'appuie sur un chiasme pompeux (« comme l'aurore de la liberté dans l'ordre et de l'ordre dans

55 Voir aussi le passage : « Et [les habitants] écoutaient, bouche béante, *comme un conte de nourrice*, cette histoire de plusieurs milliers de bandits envahissant les rues et disparaissant le jour, ainsi qu'une armée de fantômes. [...] Cela tenait du *prodige*. On parlait de sauveurs inconnus [...] *comme d'une chose à peine croyable* [...] » (*Ibid.*, p. 348-350 ; je souligne.)

56 *Ibid.*, p. 375 et 422.

57 *Ibid.*, p. 375-376.

58 *Ibid.*, p. 421.

59 Voir les gradations ternaires (« ces bandits, ces faces patibulaires, cette écume des bagnes » ; « étalant leur cynisme dans les rues, épouvantant la population par des cris sauvages, ne cherchant que le viol et l'assassinat »), la comparaison hyperbolique du maire en martyr (« comme Jésus »), la phrase sentencieuse « la république ne marche jamais qu'entre la prostitution et le meurtre » (avec présent à valeur omnitemporelle et groupes nominaux à valeur générique), les parallélismes liés aux termes copulatifs (« ni les propriétés ni les personnes »), les parallélismes syntactiques (« la fille dans les bras de la mère, l'épouse dans les bras de l'époux ») et la force illocutoire de l'emploi modal du subjonctif « que chacun de nous prenne [...] » (*ibid.*, p. 375-376).

la liberté ») et sur des considérations pseudo-philosophiques au sujet de l'inconstance de la jeunesse<sup>60</sup>. Les « sauveurs » de Plassans, présentés comme des héros épiques et homériques, sont dévalués et ridiculisés par l'ironie de Zola, héritière de « l'immense blague » décrite par Flaubert<sup>61</sup>. Et pourtant, ils triomphent à la fin. Le temps historique l'emporte sur le temps idyllique<sup>62</sup>. Après la mort des jeunes amants, l'emploi de la coordination adversative, dans les dernières pages du roman, rappelle avec amertume l'esthétique du contrepoint sur lequel l'architecture du roman est fondée : « *Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches*<sup>63</sup> ! »

Le discours ironique semble imposer un double mouvement contradictoire, qui repose à la fois sur une prise de distance et un acte de foi sous-jacent : c'est en référence à un idéal perdu et à (re)trouver que s'exprime la locution narrative<sup>64</sup>. Idéal d'honnêteté que l'ironie sarcastique de l'énonciation regrette parfois amèrement. L'ironie s'impose donc comme un jugement de valeur sur le politique et figure dans un contexte sérieux.

Ainsi, dans *La Fortune des Rougon*, la parole légendaire s'avère être une *parole sans origine* : la mythification de l'Histoire sombre dans le farcesque. La légende ne sauve pas l'Histoire, elle la discrédite comme discours falsifié ; l'Histoire n'est qu'une vision. À l'inverse, l'idylle de Silvère et Miette semble une *parole de l'origine* : le ton simple, le motif de l'enfance et des sentiments tendres jouent sur la sensibilité affective du lecteur. Pour autant, la simplicité de l'énonciation n'impose pas de nostalgie idéalisante. Le travail de démystification et de démythification

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>61</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 3 novembre 1851, dans *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 16.

<sup>62</sup> Éléonore Reverzy, « "À l'exemple des Bonaparte" : *La Fortune des Rougon*. Genèse des origines », dans Gisèle Séginger (dir.), *Zola à l'œuvre*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 109-119.

<sup>63</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 450.

<sup>64</sup> « Tout ironiste est un idéaliste, en ce qu'il croit en la perfectibilité de l'homme » (Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 87).

permet de réaffirmer les valeurs de la fiction, comme parole vraie. Tandis que le romancier et l'homme politique sont tous deux des hommes de parole<sup>65</sup>, Zola rappellera que « la littérature est au sommet avec la science ; ensuite vient la politique, tout en bas, dans le relatif des choses humaines<sup>66</sup> ».

---

65 Éléonore Reverzy, « L'écriture du politique dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Approche génétique », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les Formes du politique. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 58.

66 Émile Zola, « La haine de la littérature », dans *Le Roman expérimental* [1880], éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 328.



DISPOSITIF ÉNONCIATIF ET ARGUMENTATION  
DANS *LA FORTUNE DES ROUGON*

*Florence Pellegrini*

Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame.  
Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850<sup>1</sup>.

La question de la démonstration dans l'écriture naturaliste a été soulevée à de nombreuses reprises et, en premier lieu, par Zola lui-même, qui affiche, dès la Préface de *La Fortune des Rougon*, des ambitions scientifiques :

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout le groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble. (p. 27<sup>2</sup>)

« Je veux expliquer », « l'analyse montre », « je ferai voir », « j'analyserai » : le lexique est analytique ; le ton, péremptoire (semi-auxiliaire modal « je veux » ; futurs catégoriques « je tâcherai »,

- 1 Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 680.
- 2 Toutes nos références renvoient à : Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.

« je tiendrai », « j'aurai », « je ferai »); l'ambition, démesurée: il s'agit d'envisager à la fois le singulier (« chacun de ses membres ») et le collectif (« poussée générale de l'ensemble »), les individualités plurielles de « dix » ou « vingt » êtres « profondément dissemblables » et la « loi » commune qui œuvre en sous-main pour les « li[er] les uns aux autres », et faire de ce « petit groupe » un échantillon représentatif « d'une époque historique ». Il y a du forçage démonstratif dans la démarche. On notera les notions empruntées aux mathématiques: explication, résolution, démonstration (« montre », « ferai voir ») et l'adverbe « mathématiquement », qui évoque le réseau de déterminations qui « conduit [...] d'un homme à l'autre. » Dans ce texte programmatique du roman et de l'ensemble du cycle, Zola présente, dans un même mouvement, son objet – « l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » (p. 28) – et la méthodologie « scientifique » mise en œuvre, en nécessaire adéquation avec l'objet traité.

La légitimité et la pertinence d'un tel positionnement ne laissent pas d'interroger. D'une part, c'est du rôle assigné à la littérature dont on débat – et Flaubert, tout en reconnaissant à Zola une puissance d'évocation sans pareille<sup>3</sup> et des qualités humaines incontestables, n'a pas manqué de souligner très ironiquement la bêtise de l'entreprise « naturaliste<sup>4</sup> »; de l'autre, c'est la faisabilité même de la démarche qui est en cause, en particulier dans sa dimension « expérimentale ». Brunetière, dans *Le Roman naturaliste*, en souligne l'impossibilité. Citant *Le Roman expérimental* qui parachèvera, en 1881, une procédure de justification débutée dès *Mes haines* (1866), il se moque d'un Zola faible théoricien, car piètre sémanticien :

Regardez-y de près. « Je résume cette première partie en disant que les romanciers observent et expérimentent, et que toute leur besogne

3 « C'est fort! Très fort! », écrit-il à propos de *La Fortune des Rougon* (Lettre à Émile Zola, 1<sup>er</sup> décembre 1871, dans *Correspondance*, éd. cit., t. IV, 1998, p. 424).

4 « Oui, j'ai lu la brochure de Zola. C'est énorme! Quand il m'aura donné la définition du Naturalisme, je serai peut-être un Naturaliste. Mais d'ici là, moi pas comprendre. Et Hennique qui fait, aux Capucins, une conférence sur le Naturalisme!!! Oh! mon Dieu! mon Dieu! » (Gustave Flaubert, Lettre à Guy de Maupassant, 26 avril 1879, dans *Correspondance*, éd. cit., t. V, 2007, p. 619.)

naît du doute où ils se placent des vérités mal connues, jusqu'à ce qu'une idée expérimentale éveille brusquement un jour leur génie et les pousse à instituer une expérience pour analyser les faits et s'en rendre maîtres. » Veuillez relire attentivement cette seule phrase. Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'une expérience, et qu'il parle de science ici [...] avec une sérénité d'ignorance, qui ferait la joie des savants [...]. Il est évident que M. Zola ne pèse pas la valeur des mots, car il n'appellerait pas l'idée d'une expérience à faire une « idée expérimentale ». Si ces deux mots associés voulaient dire quelque chose, ils ne pourraient signifier qu'une idée induite, conclue, tirée de l'expérience, quelque chose de postérieur à l'expérience, non pas d'antérieur, une acquisition faite, et non pas une conquête à faire. Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'« expérimenter », car le romancier, comme le poète, s'il expérimente, ne peut expérimenter que sur soi, nullement sur les autres<sup>5</sup>.

Mêmes griefs sous la plume de Maupassant<sup>6</sup> ou de Céard, pourtant émules des « soirées de Médan » :

Décidément, il y a un sophisme capital dans votre étude sur le roman expérimental. Claude Bernard, quand il institue son expérience, sait parfaitement dans quelles conditions elle se produira et sous l'influence exacte de quelles lois déterminées. À chaque instant, il opère, sur la modification du corps qu'il traite, un contrôle scrupuleux, et toujours il arrive à un résultat mathématiquement indiscutable. En outre, il a en mains le moyen précis de vérifier toutes ses expériences. En est-il identiquement de même pour le romancier ? Certainement oui pour ce qui est de la partie physiologique de son œuvre. Mais pour les

5 Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 107-108.

6 « Que dites-vous de Zola ? Moi, je le trouve absolument fou. Avez-vous lu son article sur Hugo !! Son article sur les poètes contemporains et sa brochure La République et la Littérature. — !!! (Rien que cela ! — Quelle modestie.) — Le document humain. La série des *formules*. On verra maintenant sur le dos des livres — *Je ne suis qu'un savant* !!!!! Cela est Pyramidal !!!!!... Et on ne rit pas... » (Guy de Maupassant, Lettre à Gustave Flaubert, 24 avril 1879, citée par Sylvie Thorel-Cailleteau, Préface à *Émile Zola*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 35.)

modifications que l'hypertrophie ou l'atrophie d'un organe amène nécessairement dans la psychologie d'un individu, où est son critérium? Les lois du cerveau n'étant que bien vaguement formulées, au lieu d'aboutir à une réalité scientifique, comme Claude Bernard, il aboutit simplement à une hypothèse, vraisemblable sans doute, mais qu'il ne peut appuyer sur aucun fait, et qui laisse prise à toutes les discussions. La différence est celle-ci: Claude Bernard avec son système expérimente et peut conclure; le romancier, avec vos théories, expérimente aussi, mais c'est le public qui fatalement conclut à sa place, car lui est dans l'impossibilité scientifique d'imposer ses résultats. D'où le sophisme<sup>7</sup>.

180

Le défaut de logique « capital » que pointe Henry Céard – le « sophisme » basilaire de l'écriture naturaliste, c'est-à-dire ses prémisses foncièrement erronées – dénie au romancier toute prétention scientifique et au roman toute visée démonstrative. Que la scientificité affichée ne soit qu'un artéfact n'interdit toutefois en rien la posture d'autorité qu'assume la figure du narrateur-auteur; bien au contraire, pourrait-on dire, dans la mesure où elle opère une forme de compensation, substituant l'efficacité de l'argumentation à l'irréfutabilité de la démonstration. Argumentation d'autorité en quelque sorte<sup>8</sup>, au sens où c'est la reconnaissance de la voix auctoriale, c'est-à-dire la reconnaissance de la voix *en tant qu'auctoriale*, à la fois fiable et infaillible, qui valide la cohérence et la lisibilité du récit. La présence, sensible et volontiers pontifiante, du narrateur-auteur

7 Henry Céard, Lettre à Émile Zola, 28 octobre 1879, citée par Sylvie Thorel-Cailleteau, *ibid.*, p. 34.

8 Il ne s'agit pas, à proprement parler, de ce que les linguistes désignent traditionnellement sous le terme d'*argumentation d'autorité*: « Il y a argumentation d'autorité quand [on] donne pour argument en faveur d'une affirmation le fait qu'elle ait été énoncée par un locuteur particulier autorisé, sur lequel il s'appuie ou derrière lequel il se réfugie. La raison de croire [l'affirmation] n'est donc plus recherchée dans la justesse de [celle-ci], son adéquation au monde tel qu'il est ou devrait être, mais dans le fait qu'il est admis par une personne qui fonctionne comme garant de sa justesse. » (Christian Plantin, *L'Argumentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 88.) Nous parlerons toutefois d'*argumentation d'autorité* ici parce que c'est l'identification de la voix narrative qui prime et qui, *a priori*, valide la recevabilité de l'énoncé. Indépendamment des propositions avancées, la prégnance du narrateur fonctionne comme un « liant », un élément de cohésion interstitielle qui jointe les différents discours et garantit la rationalité du récit.

est en effet l'une des constantes du récit zolien, et qui participe de son didactisme.

## PRÉSENT PARTOUT ET VISIBLE PARTOUT

« Je viens de finir votre atroce et beau livre! J'en suis encore étourdi. [...] Je n'en blâme que la préface. [...] Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, et vous y exprimez votre opinion, chose que, dans ma poétique (à moi), un romancier n'a pas le droit de faire<sup>9</sup>. » Le jugement de Flaubert sur *La Fortune des Rougon* dont Zola lui a adressé un volume, pour être élogieux, n'en met pas moins en évidence ce qui divisera obstinément les deux écrivains : il y a d'un côté, la théorie flaubertienne de l'impersonnalité et le nécessaire effacement de l'auteur qui s'est comme absenté de son œuvre, « présent partout et visible nulle part<sup>10</sup> », dans une forme d'impassibilité divine<sup>11</sup>; de l'autre, un mode énonciatif qui garde la trace du regard particulier porté par le romancier sur l'univers dépeint. C'est le célèbre « coin de la création vu à travers un tempérament » qui caractérise l'œuvre d'art dès *Mes haines*<sup>12</sup>, et préférentiellement le « tempérament » d'un narrateur-auteur aussi intransigeant qu'omniprésent. L'un des traits stylistiques les plus

9 Gustave Flaubert, Lettre à Émile Zola, 1<sup>er</sup> décembre 1871, déjà citée, p. 424.

10 Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, 1980, p. 204.

11 « C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. Et puis, l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! » (Gustave Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, *ibid.*, p. 691.) La dépersonnalisation n'est pourtant en rien une objectivation et l'auteur-démiurge, s'il « ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature » (Lettre à George Sand, décembre 1875, dans *Correspondance*, éd. cit., t. IV, p. 1000), se doit d'être « présent partout », d'une présence à la fois sensible et impassible, qui laisse le « spectateur » « écrasé » : « que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement » (Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, déjà citée, p. 204).

12 Émile Zola, « Proudhon et Courbet », dans *Mes haines*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012, p. 60.

représentatifs de l'écriture zolienne en est le signe : le style indirect libre, dans la polyphonie indifférenciée qu'il établit, instille une forme de commentaire diffus jusque dans les propos ou les pensées attribués aux personnages. Dans sa description du style indirect libre, la *Grammaire méthodique du français* indique qu'il s'agit d'un procédé qui

permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral qui imposait le mimétisme du discours direct. L'auteur peut [ainsi] représenter les paroles ou les pensées au moyen d'une *forme qui s'intègre parfaitement au récit* et qui lui offre des perspectives narratives nouvelles. [...] Comme le discours rapporté n'est généralement pas signalé par une démarcation formelle, *il se fond dans le texte narratif avec lequel il peut se confondre*. Le style indirect libre permet à l'auteur *de mêler son point de vue avec celui du personnage* dont il rapporte le discours<sup>13</sup>.

Cette « obliquité représentative<sup>14</sup> », qui mêle intimement vision du narrateur – au sens flaubertien du style comme vision<sup>15</sup> – et subjectivité des personnages, produit conjointement deux phénomènes antinomiques : se donnent à lire à la fois une certaine porosité du récit, perméable à la parlure des personnages et comme « ventriloqué » par les idio/sociolectes représentés – c'est le reproche majeur que la critique fera à *L'Assommoir* (1877), que cette prolifération du langage du « sublime »

13 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, 2009, p. 1015-1016 (je souligne).

14 « Le discours indirect libre, par contraste avec les deux autres modes de discours rapporté dont dispose la langue française, apparaît [...] comme la forme même de la *représentation* du verbal, qu'il s'agisse de paroles prononcées ou de pensée verbalisée, alors indirectement exposées [...]. La nature fondamentalement représentative du discours indirect libre explique, du reste, la particularité remarquable de son histoire dans la langue française : celle d'être circonscrite, pour l'essentiel, à la langue littéraire. Cette obliquité représentative [...] l'associe en effet plus volontiers à la langue écrite – à distance, donc, de son objet, l'élaboration que suppose la langue littéraire en ayant tiré le meilleur parti esthétique. » (Christelle Reggiani, « L'énonciation narrative en 1880 », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 103.)

15 « Le style étant, à lui tout seul, une manière absolue de voir les choses. » (Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 31.)

jusque dans les plus infimes replis narratifs ainsi oralisés<sup>16</sup> –, mais aussi une emprise souveraine du narrateur, dont le discours appréciatif vient s'immiscer dans les paroles/pensées prêtées aux protagonistes du récit.

Pour l'exprimer en termes énonciatifs, quelle que soit la modalité de discours rapporté privilégiée – discours direct, indirect ou indirect libre, associés dans le récit selon des configurations variées<sup>17</sup> –, l'énonciation citante prévaut sur l'énonciation citée dans la mesure où, toujours perceptible, elle imprime au récit un caractère axiologique fort et manifeste un jugement fréquemment dépréciateur sur les personnages et sur leurs dires.

La procédure paraît conventionnelle dans les modalités introductives de discours rapporté, où le dénigrement du locuteur participe de la disqualification des propos tenus : on notera, sinon la péjoration, au moins l'ambiguïté des caractérisations des personnages – si « les paisibles bourgeois du salon jaune » (p. 160), « ce noyau de conservateurs » (p. 131), cette « bande réactionnaire » opportuniste (p. 145) fait préférentiellement les frais des sarcasmes du narrateur<sup>18</sup>, le jeune couple de protagonistes n'est pas épargné. « L'enthousiasme » de Silvère est suspect<sup>19</sup>, « folie sublime » dit son oncle Pascal (p. 311) ; quant à la fougue de Miette, elle dénote un « emportement sanguin » (p. 303), signe d'un tempérament sauvage – et la récurrence des tours négativement connotés : ainsi les verbes *s'écrier*, *crier*, *hurler*, fréquents dans les incisives de discours direct et qui marquent la virulence des échanges verbaux, mais aussi, pour introduire le discours indirect, *avouer*, *reconnaître* ou encore *prétendre*, qui indiquent une appréciation du narrateur quant au caractère bon/mauvais ou vrai/faux de l'énonciation citée :

16 Pour construire l'argot de ses personnages, Zola s'est appuyé sur l'ouvrage de Denis Poulot, *Le Sublime ou le travailleur tel qu'il est en 1870 ou ce qu'il peut être* (Paris, A. Lacroix/Verboeckhoven, 1870).

17 Ce que Christelle Reggiani nomme un « patron énonciatif », identifiable dans le roman naturaliste européen, et qui repose précisément sur la variété des modulations du discours rapporté (voir « L'énonciation narrative en 1880 », art. cit., p. 104).

18 En particulier au chapitre III, qui concentre la présentation des « habitués du salon jaune » (p. 129) et rapporte largement leur parole.

19 « [Silvère] les énuméra d'une voix fiévreuse [...]. Il se grisait. [...] il lui fallait les nommer à la hâte, et cette précipitation lui donnait un air fou. » (p. 65.)

(1) Et, comme en province rien ne doit rester inexpliqué, on voulut voir un mystère quelconque au fond de cette affaire, *on prétendit même que* le mariage était devenu une absolue nécessité entre les jeunes gens. (p. 79 ; je souligne)

(2) Mais elle mettait tout son courage à ne pas se plaindre ; il lui eût trop coûté d'*avouer qu'elle* n'avait pas la force d'un garçon. (p. 245 ; je souligne)

(3) Les méchantes langues *prétendaient que* sa mère, morte quelques années après sa naissance, avait, dans les premiers temps de son mariage, été intimement liée avec le marquis de Carnavant, un jeune noble du quartier Saint-Marc. La vérité était que Félicité avait des mains et des pieds de marquise, et qui semblaient ne pas devoir appartenir à la race de travailleurs dont elle descendait. (p. 99 ; je souligne)

Cette évaluation vériconditionnelle<sup>20</sup> du contenu de l'énoncé est soulignée dans l'occurrence 3, qui oppose le « prétendaient » de la première phrase à la « vérité » de la phrase suivante. On notera également l'unisson ironique que produit l'enchaînement des énoncés : en guise de rectification, la précision descriptive assumée par le narrateur – « Félicité avait des mains et des pieds de marquise » – semble confirmer les médisances des « méchantes langues », ragots dont on ne saura finalement s'ils sont ou non fondés, le chantourné « semblaient ne pas devoir » laissant planer un doute.

Mais c'est essentiellement l'indirect libre, parce qu'il instaure une indétermination énonciative et représente « la forme même de la circulation erratique, sans assignation précise<sup>21</sup> » des discours, qui manifeste cette empreinte énonciative permanente. Si le cotexte narratif permet généralement d'identifier les personnages dont on restitue la parole, il existe des cas équivoques où le discours reste flottant :

<sup>20</sup> Évaluation relative aux conditions de vérité d'un énoncé.

<sup>21</sup> Christelle Reggiani, « L'énonciation narrative en 1880 », art. cit., p. 107.



D'autres fois, elle le reniait ; elle ne reconnaissait pas le sang de ses entrailles dans ce garçon épais, dont le calme glaçait si douloureusement sa fièvre. Elle eût mieux aimé mille fois être battue que d'être ainsi regardée en face. (p. 90)

Il est bien délicat ici de trancher entre récit et discours ; si l'expression « le sang de ses entrailles » peut relever de la parlure d'Adélaïde, la métaphore de la relative qui joue sur l'opposition chaud/froid plusieurs fois repérée<sup>22</sup> – « dont le calme glaçait si douloureusement sa fièvre » – doit être rapportée au narrateur. Quant à la seconde phrase, on hésitera là encore entre discours rapporté à l'indirect libre – « aimer mieux mille fois être battue » peut référer au discours de tante Dide – et récit. Le discours indirect libre est parfois introduit par un passage au discours indirect, précisément pour éviter cette incertitude interprétative : Dominique Maingueneau et Gilles Philippe rattachent ce phénomène à la pratique scolaire de la version latine, qui « imposait à l'élève de faire précéder un éventuel passage de discours indirect libre d'un énoncé au discours indirect<sup>23</sup> » dans un impératif de désambiguïsation de l'énonciateur. Cette présence introductive du discours indirect ne suffit pourtant pas toujours :

[Aristide] se disait que de longtemps peut-être son père n'aurait pas dix mille francs liquides à lui rendre, et que lui et sa femme vivraient largement à ses dépens, tant que l'association ne pourrait être rompue. *C'était là quelques billets de banque admirablement placés.* (p. 111 ; je souligne)

La seconde phrase peut être analysée comme un commentaire ironique de la part du narrateur et/ou comme les pensées d'Aristide, heureux de sa décision d'avoir remis la dot de son épouse à son père et de se faire entretenir. Quelques lignes plus loin, la phrase « Vingt fois, s'il avait pu

22 Je me permets de renvoyer à mon ouvrage, en collaboration avec Éléonore Reverzy, à paraître aux éditions Atlande dans la collection « Clés concours ».

23 Christelle Reggiani, « L'énonciation narrative en 1880 », art. cit., p. 104. Voir Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 69.

les désintéresser, il aurait mis à la porte cette vermine qui lui suçait le sang, selon son énergique expression » peut relever soit de l'indirect libre, soit du récit du narrateur accueillant et commentant, grâce à l'épithète « énergique », « l'expression » de Pierre.

Comme le note très justement Christelle Reggiani,

la « chimie » énonciative aboutit alors [...] à un mélange mobile, où la représentation discursive cultive l'indistinction quant à l'attribution du nombre d'énoncés [...], cette fluidité cristallisant le cas échant en la figure « angélique »<sup>24</sup> d'un narrateur-témoin mouvant, à la fois dans et hors l'univers de la fiction<sup>25</sup>.

186

Ce « narrateur-témoin mouvant », alternativement voire simultanément distancié et/ou empathique, ce que lui autorise sa posture énonciative duelle « dedans »/« dehors », est, plus qu'une instance auxiliaire d'intercession – intercession entre le lecteur et la narration pour laquelle il fournit des clés de déchiffrement et, au-delà, intercession entre l'auteur et le lecteur –, la voix dominante qui infléchit la fiction d'une visée argumentative.

#### LA PREUVE PAR L'IMAGE : ARGUMENTATION ET ANALOGIE

Cette même visée argumentative peut s'identifier dans le recours massif aux figures d'analogie et en particulier à la métaphore. Sylvie Thorel-Cailleteau le rappelle : l'on a pu analyser la personnification comme « propre à exprimer la thèse du déterminisme<sup>26</sup> ». Si l'analogie ne peut avoir une valeur probante, elle n'en reste pas moins efficace en tant que justification et/ou explication d'une proposition ; la

24 « Porteur de messages, l'ange constitue une nature foncièrement intermédiaire, c'est une transition entre les espaces. » (Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, 108, 2000, p. 85 ; cité par Christelle Reggiani, « L'énonciation narrative en 1880 », art. cit., p. 106, note 17.)

25 Christelle Reggiani, « L'énonciation narrative en 1880 », art. cit., p. 106.

26 Sylvie Thorel-Cailleteau cite en particulier la critique de Gustave Geffroy à propos de *Germinal* : Geffroy « lisait [...] le roman comme l'application rigoureuse de la théorie de l'influence des milieux, et c'est par là qu'il rendait compte des aspects épiques de l'œuvre » (Sylvie Thorel-Cailleteau, *Émile Zola, op. cit.*, p. 38).

métaphore, plus encore que la comparaison qui introduit « une notion moins d'équivalence que d'approximation<sup>27</sup> » et donne à lire un décalage persistant bien plus qu'une assimilation, participe ainsi de l'organisation signifiante de la représentation, de la construction d'un monde lisible. La valeur argumentative de la figure réside dans le rapport d'identité ou d'imitation qu'elle pose : modèle ou repoussoir, le comparant fonctionne comme un parangon dont la reconnaissance, à l'intérieur d'un cadre culturel commun, permet de conclure à l'identique. Explicitement marqué ou implicitement induit, le rapprochement entre les deux membres de l'analogie construit du même, du « déjà là », qui rabat le singulier sur la généralité ou le type et oblitère les particularismes pour s'attacher aux invariants.

La description inaugurale de l'aire Saint-Mittre, cet « enclos » (p. 85) matriciel dont est issue la lignée « lés[ée]<sup>28</sup> » des Fouque, est symptomatique : concentrant les caractérisations hyperboliques et antithétiques, la représentation construit un espace symbolique bien plus que référentiel dans lequel se dessine le devenir attendu des héros. La « question [...] des milieux » (p. 27) se résout, partiellement tout au moins, dans la signification métaphorique du cadre. À la fois constrictive et transgressive, la nature exubérante s'y anime d'une vie « monstrueu[se] » (p. 30) ; les fruitiers anthropomorphiques<sup>29</sup> prospèrent sur les « débris humains » (p. 31) de l'ancien cimetière, « cet ancien champ d'éternel repos » qui se met à « grouill[er] » (p. 35) alors que les « souffles chauds et vagues des voluptés de la mort » (p. 34) le parcourent en son entier. C'est là, dans cet espace marqué par la « pourriture humaine » à la paradoxale et « formidable » fertilité (p. 30), que naissent les amours de Silvère et

27 Myriam Faten Sfar, « Écho et Narcisse : la répétition dans l'écriture artiste » d'Edmond de Goncourt », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 138.

28 « Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. » (Préface de *La Fortune des Rougon*, p. 27-28.)

29 « Une des curiosités de ce champ était alors des poiriers aux bras tordus, aux nœuds monstrueux, dont pas une ménagère de Plassans n'aurait voulu cueillir les fruits énormes. » (p. 30.)

Miette, sous les auspices troubles d'une pierre tombale dans l'épigraphie de laquelle la jeune fille pressent sa fin. C'est là qu'elles s'achèvent, aussi : Silvère, rendu « stupide » (p. 321) par la mort de sa bien-aimée, revient mourir, prisonnier héréditaire du destin de sa « race », « les lèvres collées à l'endroit usé par les pieds de Miette, à cette place tiède où l'amoureuse avait laissé un peu de son corps. » (p. 450.) Le temps cyclique du déterminisme n'admet pas d'exception : les personnages sont condamnés à la répétition du même, à la reproduction d'un schéma déjà expérimenté par leurs tristes aïeux<sup>30</sup>, et que le narrateur inscrit jusque dans la figuration suffocante du lieu. Le décrochage analogique construit un sens second, forme de soulignement méta-discursif du déroulement diégétique. Le « cloaque » de l'aire Saint-Mittre (p. 30) dit transversalement la dégénérescence de la famille et l'inéluctabilité de son destin. De même la représentation du « salon jaune », qui trouve son expression complète dans la violente image du « flamboiement d'or et de sang » qu'entrevoit Pascal lors de l'épilogue du récit (p. 433).

Mais c'est peut-être dans la construction des personnages que l'analogie prend sa force la plus significative : portraits singuliers – Félicité est tour à tour chatte, cigale ou fouine<sup>31</sup>, les différents rapprochements élaborant l'image d'une intrigante polymorphe ; chacun des « habitués du salon jaune » est animalisé, d'abord par le regard du narrateur<sup>32</sup>, puis par le biais des comparaisons de Pascal, qui observe ces grotesques « avec l'attention d'un naturaliste surprenant les métamorphoses d'un insecte » (p. 433) – ou collectifs – la représentation de la « bande insurrectionnelle » –, ils

30 Investissant les mêmes lieux et empruntant les mêmes voies – cette porte dérobée condamnée par Adélaïde à la mort de Macquart et que les deux jeunes gens ouvrent à nouveau pour leurs rendez-vous –, il est inévitable que la romance de Silvère et Miette connaisse le même destin tragique que l'histoire d'amour de tante Dide et du braconnier.

31 « Félicité semblait ne pas avoir vieilli ; c'était toujours la même petite femme noire, ne pouvant rester en place, bourdonnante comme une cigale. Un passant qui l'eût vue de dos, sur un trottoir, l'eût prise pour une fillette de quinze ans, à sa marche leste, aux sécheresses de ses épaules et de sa taille. Son visage lui-même n'avait guère changé, il s'était seulement creusé davantage, se rapprochant de plus en plus du museau de la fouine [...] » (p. 119-120.)

32 On se réfèrera au chapitre III, p. 128-131 pour la présentation des conservateurs par le narrateur hétérodiégétique, puis p. 153-154 pour les « ressemblances » qu'établit Pascal « entre chacun de ces grotesques et quelque animal de sa connaissance. »

opèrent une transfiguration métaphorique, qui entre en résonnance ou en tension avec le niveau premier de la représentation.

Ainsi au chapitre V, où le départ des insurgés de Plassans donne lieu à une description ambivalente de la « petite armée » en marche (p. 60), qui fait écho à la première représentation de la « bande » au chapitre I (p. 59-60). Là, exaltation paroxystique des foules, « flots vivants » impétueux, où l'héroïsme le dispute à la monstruosité; ici, « souffle d'épopée » réduit en « illusion » naïve dans laquelle se lit déjà la faillite de la République :

Au loin s'étendaient les routes toutes blanches de lune. La bande insurrectionnelle, dans la campagne froide et claire, reprit sa marche héroïque. C'était comme un large courant d'enthousiasme. Le souffle d'épopée qui emportait Miette et Silvère, ces grands enfants avides d'amour et de liberté, traversait avec une générosité sainte les honteuses comédies des Macquart et des Rougon. La voix haute du peuple, par intervalles, grondait, entre les bavardages du salon jaune et les diatribes de l'oncle Antoine. Et la farce vulgaire, la farce ignoble, tournait au grand drame de l'histoire. [...]

Cette nuit-là, la Viorne, au bas des rochers de la route, grondait d'une voix rauque. Dans ce roulement continu du torrent, les insurgés distinguaient des lamentations aigres de tocsin. Les villages épars dans la plaine, de l'autre côté de la rivière, se soulevaient, sonnait l'alarme, allumant des feux. Jusqu'au matin, la colonne en marche, qu'un glas funèbre semblait suivre dans la nuit d'un tintement obstiné, vit ainsi l'insurrection courir le long de la vallée comme une traînée de poudre. Les feux tachaient l'ombre de points sanglants; des chants lointains venaient, par souffles affaiblis; toute la vague étendue, noyée sous les buées blanchâtres de la lune, s'agitait confusément, avec de brusques frissons de colère. Pendant des lieues, le spectacle resta le même.

Ces hommes, qui marchaient dans l'aveuglement de la fièvre que les événements de Paris avaient mise au cœur des républicains, s'exaltaient au spectacle de cette longue bande de terre toute secouée de révolte. Grisés par l'enthousiasme du soulèvement général qu'ils rêvaient, ils croyaient que la France les suivait, ils s'imaginaient voir,

au-delà de la Viorne, dans la vaste mer de clartés diffuses, des files d'hommes interminables qui couraient, comme eux, à la défense de la République. Et leur esprit rude, avec cette naïveté et cette illusion des foules, concevait une victoire facile et certaine. Ils auraient saisi et fusillé comme traître quiconque leur aurait dit, à cette heure, que seuls ils avaient le courage du devoir, tandis que le reste du pays, écrasé de terreur, se laissait lâchement garrotter. (p. 242-244)

David Baguley relève au tout début du chapitre l'intervention explicative d'un narrateur omniscient, qui signale

190

non seulement le double parcours que le récit va suivre, mais aussi, dans toute une profusion de termes génériques, les modes selon lesquels les deux actions vont se dérouler: [...] d'une part, l'épopée de la marche héroïque des insurgés suivie de la mort tragique des deux amants [...]; d'autre part, la comédie vile, la farce abjecte de la prise de pouvoir des Rougon. Ces deux récits font appel aussi à des réactions tout à fait opposées chez le lecteur (pathos et dérision) mais au service du même objectif: dénoncer la brutalité et la perfidie du fondement du régime bonapartiste<sup>33</sup>.

C'est bien un programme de lecture en forme de jugement de valeur que construit le narrateur, opposant strictement la « générosité sainte » des insurgés aux « honteuses comédies » des Rougon-Macquart. Mais, au-delà de cette bipartition bien académique qui distinguerait sublime – l'allégorie mystique de la « colonne en marche » et sa fin tragique – et grotesque – « la dégradation de la victoire des ignobles bonapartistes dans le "coup d'État" de Plassans » (p. 57) –, la représentation des insurgés eux-mêmes n'est pas dénuée d'ambiguïté. En effet, l'empilement des niveaux métaphoriques confère à l'ensemble une inquiétante étrangeté, dont on ne sait exactement si elle traduit une anticipation – et une déploration – de l'échec ou une défiance effrayée du groupe.

33 David Baguley, « Le burlesque et la politique dans *La Fortune des Rougon* », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, Hors séries 7, « Ironies et inventions naturalistes », dir. Colette Becker, Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès, 2002, p. 55-56.

Les procédés d'écriture empruntés au registre épique structurent, de façon récurrente, la représentation du collectif : procédures d'amplification, énumérations, intensifs, figures d'analogie – image liquide de la noyade ; métaphore de la maladie : « frisson », « fièvre » ; de l'ivresse : « grisée » ; personnification de la Viorne, des « villages » et animation du cadre, qui échange avec les personnages sa caractérisation, ainsi la « colère » des insurgés qui se transmet à la vallée ou encore la « révolte » qui secoue la « longue bande de terre » –, récurrence des pluriels, etc. Mais, de la même manière que, dès la première apparition romanesque de la bande, pouvait se lire, dans la surenchère hyperbolique, sa monstruosité, la description de la « colonne en marche » est assombrie par les images « funèbres » qui la jalonnent : les « lamentations aigres d[u] tocsin » poursuivent les républicains de leurs échos sinistres tandis que le « tintement obstiné » d'un « glas funèbre » annonce déjà leur mort. La nature qu'ils traversent répond à cette mélodie macabre par les grondements de sa « voix rauque » ou les « souffles [déjà] affaiblis » des chants lointains, alors que la plaine, étendue « vague », « noyée » dans les lueurs diffuses de la lune – « buées blanchâtres » –, n'a plus que de sporadiques soubresauts désordonnés (« s'agitait confusément », « brusques »). Le symbolisme des « points sanglants », enfin, qui « tach[ent] » l'ombre de la nuit, préfigurent les « tache[s] rouge[s] » (p. 451) de l'épilogue du récit, maculant le triomphe des Rougon.

Le troisième paragraphe confirme ces noirs augures : les modalisateurs – « ils croyaient que », « ils s'imaginaient que » – révèlent le scepticisme d'un narrateur distancié, qui, tout en reconnaissant aux insurgés « le courage du devoir », se défie du désordre de leur soulèvement. L'« enthousiasme » des troupes, s'il dénote la force et l'énergie qui poussent à l'action, suggère également, dans une survivance du sens étymologique, une forme de suspicion liée à l'émotion démesurée et qui contrevient à la rationalité. C'est la même polysémie paradoxale que l'on trouve dans le verbe *s'exalter*, qui indique à la fois l'intensité de l'émotion éprouvée et le péril d'un certain fanatisme, ce que confirment les termes *aveuglement*, *illusion*, *naïveté* ou encore le verbe *rêver*. Les insurgés ont perdu tout contact avec la réalité et, dans leur chimère de « victoire facile et certaine », courent – « la colonne en marche [...]

vit ainsi l'insurrection courir », « ils s'imaginaient voir [...] des files d'hommes interminables qui couraient, comme eux, à la défense de la République » – confusément à leur perte.

« Les livres de M. Zola ont l'endoctrinante prétention d'être de l'art appuyé sur de la science », écrit sévèrement Jules Barbey d'Aurevilly à propos de *La Faute de l'Abbé Mouret*<sup>34</sup>. De fait, dès « *les Origines* » (p. 28), cet épisode inaugural du cycle des *Rougon-Macquart* qui pose à la fois le cadre spatio-temporel de l'œuvre et les prémisses de l'argumentation, le récit zolien revendique sa dimension « scientifique » et sa visée démonstrative. Qu'il s'agisse de préciser l'influence de la physiologie sur les agissements des individus ou de mettre à jour les rouages obscurs du déterminisme social, la *doctrine*, pour reprendre les termes de Barbey, s'appuie sur une présence autoriale sensible, « cette instance que l'écriture naturaliste s'attache à fondre et à estomper dans l'indétermination du discours indirect libre<sup>35</sup> ». Le dispositif énonciatif, qui procède à la fois de l'effacement du personnel et de la persistance d'une subjectivité, joue ainsi d'une forme d'engagement particulière : marqueurs axiologiques et métaphorisation concourent à une figuration orientée du monde, bien plus persuasive que convaincante, et qui traduit « par la bande » le positionnement théorique et moral du narrateur-auteur.

---

34 Jules Barbey d'Aurevilly, « *La Faute de l'abbé Mouret* par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 19 avril 1875.

35 Florence Pellegrini, « Polémique et narration : de *J'accuse... !* à *Vérité*, l'argumentation en marche », *Fabula / Les colloques*, « De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs », <http://www.fabula.org/colloques/document2456.php>. consulté le 11 septembre 2015.



**Bonnefoy**

*Du mouvement et de l'immobilité  
de Douve*



UNE DIALECTIQUE DU TEMPS : INSCRIPTIONS DE  
L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN ÂGE DANS LA LANGUE DE  
*DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE*

*Sandrine Bédouret-Larraburu*

Pour Édouard Glissant et toute une génération de poètes, lecteurs contemporains de la parution du recueil de Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « Douve nous apparut comme le premier texte d'un poète de notre génération qui affirmait sans affirmer que la poésie est connaissance » ; « ce fut le premier livre de poésie que nous ayons élu à la fois comme total et si peu totalitaire, et il nous fut évident que le corps de Douve, objet de poésie, obscur et illuminé, divinisé et sans cesse recomposé s'y révélait un et transfiguré par la multiplicité qui le traversait »<sup>1</sup>. Édouard Glissant montre alors comment cette transfiguration se fait dans l'instant, où seule se produit la connaissance. Pourtant, cet instant s'inscrit dans une profondeur d'un être au monde qui se rapporte à l'Histoire. Le recueil s'ouvre sur une citation de Hegel qui incite à une lecture dialectique de l'œuvre. Dans la philosophie hégélienne, l'instant, le temps parcellaire, est un avatar du temps universel. La poésie d'Yves Bonnefoy, par ailleurs jugée anti-conceptuelle, concrète<sup>2</sup>, sans qu'elle soit accessible d'emblée, inscrit ce temps universel dans son rapport au monde. Je propose de réfléchir aux traces et aux modalités de cette inscription, là où nous concevons le terme de *dialectique* comme une mise en tension des strates culturelles

1 Édouard Glissant, « Du corps de Douve », *L'Esprit créateur*, 36/3, 1996, p. 81.

2 Voir à ce propos l'article de Jean-Pierre Richard. « Tous les essais de *L'Improbable*, et même quelques poèmes de *Douve* ou de *Hier régnant désert*, nous racontent ainsi la présence, nous disent ce qu'elle est et comment la chercher, mais ne nous engagent pas, concrètement, dans cette quête. L'un des dangers qui guettent Bonnefoy, ce prophète de l'anticoncept, c'est peut-être, et paradoxalement, son trop grand amour de l'idée, son besoin du médiat pour vivre l'immédiat, et cette nécessité où il se trouve de n'épouser le concret qu'après une traversée, un épuisement, et comme une destruction interne de toutes les ressources de l'abstrait. » (« Yves Bonnefoy », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 259-260.)

et historiques, plus qu'une mise en opposition. En d'autres termes, comment cette inscription produit-elle une alchimie du temps présent ? Plusieurs périodes littéraires se font écho<sup>3</sup>, mais je m'intéresserai à celles qui façonnent nettement la langue. Pour cela, j'analyserai quelques tours où me paraît résonner la langue latine, puis je réfléchirai à l'inscription d'un imaginaire médiéval comme lieu d'où la présence, le rapport au monde peuvent advenir poétiquement.

#### UNE ORIGINE DE LA LANGUE POÉTIQUE PENSÉE DANS ET PAR LE LATIN

196

Dominique Combe rappelle la fascination qu'Yves Bonnefoy a éprouvée pour la langue latine et plus particulièrement sa syntaxe<sup>4</sup>, avant même la lecture des poètes latins :

J'avais douze ans, à peu près, puisque j'apprenais les rudiments du latin, et tout de suite j'avais été fasciné par ces mots qui doublaient les miens d'une dimension imprévue, d'un secret peut-être, – mais surtout par l'admirable, la résonnante syntaxe. Ainsi, avec les cas, les déclinaisons, on pouvait se passer de prépositions pour les relations entre vocables. Avec les ablatifs absolus, les propositions infinitives, les participes futurs, on pouvait contracter dans un mot, ou une structure dense, second degré de l'esprit, ce que le français n'eût exprimé qu'en le dénouant<sup>5</sup>.

Cette fascination transparait dans le recueil de trois manières : par l'utilisation des modes impersonnels, par le choix du vers et par la référence en filigrane aux *Métamorphoses* d'Ovide.

#### Les tours syntaxiques : propositions infinitives et ablatifs absolus

La proposition infinitive en latin est plus courante qu'en français, elle contient un verbe à l'infinitif et un sujet à l'accusatif. Même si la notion est critiquée, on appelle traditionnellement « proposition infinitive » les propositions compléments du verbe appartenant à une série limitée

3 Voir ce que dit Jean-Pierre Richard sur le *xvi<sup>e</sup>* siècle par exemple, *ibid.*, p. 274.

4 Dominique Combe, « "L'ultime Rome" : Yves Bonnefoy et la latinité », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 159.

5 Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1998, p. 107.

« faire », « laisser », les verbes de perception et les verbes causatifs de mouvement, qui ont leur support agentif propre différent de celui du verbe de la principale. De plus, le groupe nominal sujet et le groupe verbal peuvent permuter<sup>6</sup>. Les propositions infinitives du recueil sont concentrées dans la première partie « Théâtre », et elles complètent des verbes de perception : « Je te voyais courir sur des terrasses, / je te voyais lutter contre le vent, [...] Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte<sup>7</sup> ». Le latin est considéré comme la langue de la concrétude : ce tour syntaxique intervient donc en début du recueil pour marquer la sensation.

Les ablatifs absolus constituent un second tour syntaxique latin, peu courant en français. En latin, la proposition est isolée puisque le nom et le participe sont déclinés à l'ablatif. En français, la proposition participiale, considérée comme littéraire, est formée d'un participe présent ou passé et de son support agentif, exprimé et distinct de celui du verbe principal. Nous distinguons trois types de propositions : la proposition à valeur circonstancielle, la proposition attributive, compléments de phrase et les constructions absolues, qui établissent un lien avec le nom.

Les premières sont construites avec un verbe prédicatif, elles ont valeur circonstancielle, et ne sont pas forcément introduites par un connecteur. Dans « Théâtre » : « Ta bouche se brisant au loin sur la terre<sup>8</sup> », par exemple, marque une concomitance.

Deuxièmement, la proposition attributive peut subir l'ellipse du participe *étant*<sup>9</sup> : « Ton visage ce soir éclairé par la terre », « La mer intérieure éclairée d'aigles tournants »<sup>10</sup>. Dans l'exemple ci-dessous, extrait de « Derniers gestes », il n'y a pas de proposition principale ; le verbe *être* est purement élidé, ce qui donne un caractère péremptoire et définitif

6 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 336.

7 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 45 ; autres occurrences d'une proposition infinitive : « Je t'ai vue [...] / Hésiter aux confins » (p. 51), « je l'entends bruire » (p. 54) ; voir encore p. 57, 59, 60, 72 et 97.

8 *Ibid.*, p. 53. Voir aussi p. 54 et p. 112.

9 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 510.

10 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 57.

à la formulation, d'autant plus qu'une conjonction de coordination relie les propositions précédentes à une proposition canonique :

Close la bouche et lavé le visage,  
Purifié le corps, enseveli  
Ce destin éclairant dans la terre du verbe,  
Et le mariage le plus bas s'est accompli<sup>11</sup>. [...]

198

Le « Et » a davantage valeur concessive, mais le jeu des participes brouille la lecture. Deux lectures sont alors possibles : le respect des hypozeux incite à lire « close la bouche, lavé le visage, purifié le corps, enseveli [le corps] » et de lire une participiale dans « ce destin éclairant ». L'argument métrique peut confirmer ce choix. Néanmoins, on peut aussi analyser un enjambement après « enseveli » et considérer « enseveli » comme le prédicat de « destin ». Le lecteur hésite à lire si le corps enseveli permet l'avènement du destin ou si le corps purifié permet d'ensevelir « un destin éclairant dans la terre du verbe ». La deuxième strophe est construite sur le même jeu d'élisions du verbe *être* ; la troisième rétablit la copule au subjonctif, dans un style poétique proche de la prière<sup>12</sup>.

Enfin, nous pouvons évoquer quelques constructions absolues<sup>13</sup> ; elles comprennent d'une part un groupe nominal (GN), d'autre part un participe. Le GN entretient une relation de partie à tout avec un autre élément nominal, et c'est souvent une partie corporelle : « la bouche souillée des dernières étoiles<sup>14</sup> » ; dans le poème II de *Douve parle*, « les yeux perdus, mes mains s'ouvrant à la souillure<sup>15</sup> » est proposé en hyperbate à la phrase précédente, et crée un effet d'ouverture.

On peut donc remarquer que les participiales dans leur construction classique sont bien plus nombreuses dans la première partie du

11 « Vrai corps », *ibid.*, p. 77.

12 « Tue cette voix qui criait à ma face / Que nous étions hagards et séparés, / Murés ces yeux : et je tiens Douve morte / Dans l'âpreté de soi avec moi refermée. // Et si grand soit le froid qui monte de ton être, / Si brûlant soit le gel de notre intimité, / Douve, je parle en toi ; et je t'enserme / Dans l'acte de connaître et de nommer. » (*ibid.*, p. 77.)

13 *Ibid.*, p. 192.

14 *Ibid.*, p. 51. Voir aussi p. 58 et 67. On en relève quelques-unes dans « Douve parle », p. 91 notamment.

15 *Ibid.*, p. 84.

recueil. Elles perdent ensuite leur valeur circonstancielle pour devenir prédicatives. Comme si la circonstance devenait le prédicat dans la présence au monde. Aussi, hors du cadre de la participiale, on relève plusieurs participes présents et passés à valeur prédicative : « Étant morte [...] Et ivre encore étant morte<sup>16</sup> », « Blessée confuse dans les feuilles, Mais prise par le sang de pistes qui se perdent<sup>17</sup> ». On pourrait ainsi travailler sur les formes en *-ant* qui marquent aussi un rapport à la temporalité, à la présence – elles sont particulièrement nombreuses – que ce soit sous forme d'adjectif verbal<sup>18</sup> ou de participe présent<sup>19</sup>.

### Des pieds rythmiques proches des rythmes latins

Plusieurs sortes de vers apparaissent dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, du vers de 4 syllabes comme dans *Vrai lieu du cerf*<sup>20</sup> jusqu'aux longs versets<sup>21</sup> de « Théâtre », qui alternent un poème sur deux, et assurent une dimension plus narrative, à cette partie du recueil.

Yves Bonnefoy privilégie les vers pairs sans rime : sa pratique relève davantage d'une approche rythmique que d'une approche classique. Frédéric Deloffre notait qu'à sa lecture « le poète marque nettement les accents », « qu'il accentue des syllabes normalement atones » et concluait : « dans tous les cas, on observera que l'accentuation aboutit à la création d'iambes »<sup>22</sup>, parfois des iambes étendus comme les définissait Paul Claudel<sup>23</sup>.

16 « Derniers gestes », p. 67.

17 *Ibid.*, p. 51 ; également p. 67 et 68, par exemple.

18 À titre d'exemple : « L'été vieillissant » (*ibid.*, p. 46), « tambours exultants » (*ibid.*, p. 47), « Douve ravagée, exultante » (*ibid.*, p. 56). Voir aussi p. 83, 85, 92, 97, 100 et 109.

19 Par exemple : « dressant dans l'air pur » (*ibid.*, p. 51). Voir aussi p. 68, 69, 71, 81, 85, 91, etc.

20 *Ibid.*, p. 112.

21 Je parle de verset plutôt que de prose du fait de la syntaxe p. 50 et 62.

22 Frédéric Deloffre, « Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy », dans Monique Parent (dir.), *Le Vers français au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 46.

23 « On peut dire que le français est composé d'une série d'iambes dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six syllabes indifférentes qui le précèdent. Il dépend d'ailleurs de l'orateur, guidé par l'intelligence ou l'émotion, de faire varier dans

Le poème d'ouverture du recueil peut s'analyser ainsi :

Jě tĕ vŏyaīs coŭrĭr sŭr dĕs tĕrrāsses,	u-/u-/u-/u-/ u-
Jě tĕ vŏyaīs lŭttĕr cŏntrĕ lĕ vĕnt,	u-/u-/u-/u-/ u-
Lĕ froid saĭgnāit sŭr tĕs lĕvres.	u-/u-/uu- <sup>24</sup>

Ĕt jĕ t'āi vŭe tĕ rŏmpre ĕt joŭĭr d'ĕtrĕ mŏrte ō plŭs bĕlle  
u-/u-/u-/uu-/uu-/uu-  
Quĕ lā foŭdre, quānd ĕllĕ tāchĕ lĕs vitrĕs blānchĕs dĕ tŏn sāng<sup>25</sup>  
uu-/uuu-/uu-/u-/u-/u-

200

Le pied rythmique crée une musicalité qui renoue avec l'origine latine, même si, pour M. Faure, la référence tient davantage dans la langue anglaise<sup>26</sup>. Le pied a néanmoins cette vertu nombreuse que Bonnefoy commente dans la postface<sup>27</sup> à sa traduction d'*Hamlet*, ainsi que le rapporte Frédéric Deloffre : « croit-on en vérité, que cette longueur – cinq pieds, six pieds – se soit imposée par hasard aux langues de l'Occident ? elle est celle où peuvent vivre avec l'intensité la plus grande, au sein d'une forme restée visible, ces longues et ces brèves, qui affirment ou troublant les rythmes, expriment en substance le rapport réel du poète avec toute forme, avec l'ordre de l'univers<sup>28</sup> ». Cette longueur me semble justifier à la fois une certaine hétérométrie dans le choix des vers et la prédominance du 12-syllabe, comme équivalent du sénaire

---

une certaine mesure le phonème en mettant le point fort ici ou là » (Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, p. 67).

24 Ici, un anapeste ou un iambe élargi, au sens claudélien.

25 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « Théâtre », I, éd. cit., p. 45. Le pied uuu- n'existe pas dans la métrique latine. On peut émettre l'hypothèse d'un « e » caduc en finale de « elle » – on obtient un anapeste – ou conserver cette voyelle et considérer ce pied comme un anapeste élargi, sachant qu'Yves Bonnefoy ne cherche pas la régularité métrique absolue.

26 Il s'agit d'une intervention de M. Faure (dont le prénom n'est pas indiqué, même si l'on peut supposer qu'il s'agit de Georges) après la conférence de Frédéric Deloffre figurant dans *Le Vers français au 20<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 59.

27 Frédéric Deloffre ne donne pas la référence de cette citation. Il s'agit certainement de l'édition de 1957 puisque la postface n'a pas été reprise dans la traduction « Folio » de 1978.

28 *Ibid.*, p. 54.



iambique<sup>29</sup> pur. Ainsi, « Théâtre » contient la plus grande variété de vers : de 6 à 16<sup>30</sup> et la plus grande hétérométrie. Les vers longs rentrent dans le moule d'un hexamètre iambique, ceux de 11 et de 10 dans celui d'un pentamètre<sup>31</sup>. Certes, les vers plus courts ne peuvent se couler dans le moule. Cependant, comme Michael Edwards le fait remarquer, « le fait que Bonnefoy cherche en poésie, non pas une harmonie parfaite, mais un simple début de musique aide à comprendre la métrique du poème, comme celle de sa poésie en général<sup>32</sup> ». Les quelques vers courts disséminés visent à faire entendre la musique iambique sans la figer dans un moule contraint.

Les autres sections contiennent moins de variété métrique. La partie « Derniers gestes » présente une relative homogénéité. Le vers de 12 syllabes y est dominant. En revanche, si *Phénix* s'ouvrait sur une régularité de deux quatrains de 12-syllabes, la seconde section combine un 14-syllabe, deux 6-syllabes et deux 12-syllabes ; comme si l'irrégularité de la seconde section permettait l'avènement du phénix qui assure l'émergence de *Vrai nom. Le Seul Témoin* joue de la même dialectique entre régularité et irrégularité, où le rythme iambique assure une cohérence musicale<sup>33</sup>.

Le vers majoritaire reste le 12-syllabe, souvent utilisé en série comme dans *Une voix*<sup>34</sup>. Dans *Voix basses et phénix*, le poète utilise des 10-, 11- et 12-syllabes<sup>35</sup> ; l'enjeu musical ne s'avérant pas un enjeu métrique, mais plutôt un enjeu rythmique où les « e » caducs peuvent servir d'ajustement. La section « L'orangerie » propose des poèmes hétérogènes, la première partie de *Hic est locus patriae* est régulière alors que le poème *La Salamandre* contient des sections de prose. Les dernières sections

29 Le iambique sénaire est un vers souple, composé de six iambes, admettant aux cinq premiers pieds la substitution d'autres pieds. Il est utilisé notamment par Catulle. Voir René Morisset, Georges Thévenot, *Les Lettres latines* [1949], Paris, Magnard, 1987, p. 29 et 139.

30 Je laisse de côté un verset de 20 syllabes (Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 57) et un de 27 (*ibid.*, p. 61).

31 Le pentamètre est plus caractéristique de l'anglais, l'hexamètre du latin.

32 Michael Edwards, « Ce Dedham au loin », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 144.

33 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 67-72.

34 *Ibid.*, p. 87 et 89.

35 *Ibid.*, p. 90.

se réfèrent également à la mythologie antique, ce qui justifie peut-être le retour au 12-syllabe en séries régulières. Ce dernier constitue le vers dominant de *Justice*, exclusif de *Vérité* et des premiers poèmes de « Vrai lieu ». Néanmoins, *Lieu de la salamandre* s'organise en vers différents et *Vrai lieu du cerf* permet l'émergence du 7-syllabe.

Il me semble donc que les choix métriques d'Yves Bonnefoy font écho à une musicalité de la langue, qu'il associerait à l'origine, « La signification explicitement oedipienne du latin, avec ses images "archaïques", est ainsi constamment associée par Bonnefoy à l'origine de la poésie elle-même, que la raison grecque permet d'élucider<sup>36</sup> », et que le rythme iambique présent dans les différentes formes poétiques en serait une réminiscence.

202

### Les métamorphoses de Douve

La langue latine, dans l'imaginaire d'Yves Bonnefoy, est la langue poétique par excellence puisqu'elle est la langue de Virgile ; elle est aussi inséparable de ce que Bonnefoy appelle « une terre ». Cet espace naturel de la langue, Bonnefoy le retrouve également chez Ovide. *Les Métamorphoses* sont à l'arrière-plan du « mouvement » de Douve, soumise à d'incessantes transformations.

Le latin et le grec, pour le poète, ne sont en définitive pas seulement des langues, systèmes conventionnels de signes, mais bien des réalités sensibles offertes au regard intérieur et convoquées par l'imagination : des objets, au même titre que la feuille de lierre, l'orangerie, Douve, la salamandre, l'amandier, les pierres écrites, la barque du nautonier... dans le paysage poétique. Comme les objets devenus signes graphiques dans le « récit en rêve » *Une autre époque de l'écriture*, les langues alimentent l'imaginaire, par le jeu rhétorique des métaphores et des associations métonymiques<sup>37</sup>.

En effet, la référence aux *Métamorphoses* relève de ces deux procédés rhétoriques.

36 Dominique Combe, « "L'ultime Rome" », art. cit., p. 16.

37 *Ibid.*, p. 162.

La métonymie est directement liée à l'anthropomorphisation de Douve. Dès le début du recueil, elle subit les gerçures de l'été, « La tête est quadrillée, les mains fendues<sup>38</sup> », « La jambe démeublée<sup>39</sup> » ; « la bouche souillée des dernières étoiles<sup>40</sup> ». Douve est décrite comme blessée en été<sup>41</sup>. Le corps se disloque sous l'effet d'une étrange musique :

La musique saugrenue commence dans les mains, dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, la musique s'affirme sous les lèvres, sa certitude pénètre le versant souterrain du visage<sup>42</sup>.

Puis « les mains [...] se développent, os défaits de leur chair se muant en toile grise que l'araignée massive éclaire<sup>43</sup>. » Le verbe *muer* appartient bien à l'isotopie de la métamorphose, et l'araignée tissant sa toile réactive le mythe d'Arachnè, et par extension de l'idée de tissage celui des Parques. Les yeux, la bouche, les mains, les doigts de Douve se métamorphosent au fil des saisons. La référence à ses seins lui confère une dimension érotique<sup>44</sup>. Les caractérisations de froid et de chaud valident le mouvement dialectique entre la vie et la mort que subit Douve. Ainsi, la chevelure est « cendre de Phénix<sup>45</sup> », réinscrivant la vie dans la mort, la mort dans la vie.

La métaphore est elle aussi très présente dans le recueil. Rappelons qu'Yves Bonnefoy est entré en poésie par le mouvement surréaliste. Douve apparaît comme une femme étendue et « Je vois Douve étendue », comme un refrain introducteur à plusieurs poèmes de « Théâtre »<sup>46</sup>. Elle est d'abord invoquée comme « ô plus belle<sup>47</sup> » dès le premier poème. Elle est vêtue d'une robe « tachée du venin des lampes<sup>48</sup> ». Cette première occurrence du venin introduit d'ores et déjà le mythe d'Eurydice.

38 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 47.

39 *Ibid.*, p. 49.

40 *Ibid.*, p. 51.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 52.

43 *Ibid.*, p. 54.

44 *Ibid.*, p. 47 et 68.

45 *Ibid.*, p. 81.

46 *Ibid.*, p. 54, 56, 58, etc.

47 *Ibid.*, p. 45. Voir aussi p. 62.

48 *Ibid.*, p. 53.

Cette Douve-Eurydice a dû passer le fleuve des Enfers, où « elle s'est jetée / Dans la barque des morts<sup>49</sup> ». L'allusion à « une terre vipérine<sup>50</sup> » renforce cette lecture. Le jeu des métaphores lui construit également une dimension de prêtresse puisqu'elle est comparée à une Ménade<sup>51</sup>, peut-être une de celles qui ont tué Orphée, et à une suppliante<sup>52</sup>. Par la nomination, dans *Vrai nom*, Yves Bonnefoy fait de Douve un lieu, un « château »<sup>53</sup>.

Enfin, par un certain nombre d'appositions, quelquefois métaphoriques, le poète crée des représentations d'une Douve en métamorphose permanente : elle est qualifiée de « lande résineuse endormie près de moi<sup>54</sup> », puis de « Village de braise<sup>55</sup> », enfin de « rivière souterraine<sup>56</sup> », pour ce qui relève des paysages ; pour ce qui est des sèmes humains, elle est « guetteuse [...] morte<sup>57</sup> », sous les coups de l'hiver. Enfin, Douve se débat entre la vie et la mort, de manière dialectique : elle peut être « Douve d'un instant<sup>58</sup> ». Par le jeu des appositions, Douve devient également en automne « Inapaisable éclair que le néant supporte<sup>59</sup> » et arbre sur lequel le phénix vient se poser, « Il fermera joyeux ses ailes sur le faite / De cet arbre ton corps que tu lui offriras<sup>60</sup> ».

De la langue latine, Yves Bonnefoy semble conserver quelques tours syntaxiques qui cherchent à densifier la parole car, « [l]oin de les affaiblir, ce resserrement [de la syntaxe latine] me semblait aller plus intimement aux relations signifiantes ; et découvrir ainsi, bien que de façon voilée, quelque chose d'une antériorité inimaginable (d'une substance) du fait verbal<sup>61</sup> ». Marie-Claire Banquart souligne que le latin a un rapport

49 *Ibid.*, p. 65.

50 *Ibid.*, p. 71.

51 *Ibid.*, p. 67-69.

52 *Ibid.*, p. 68.

53 *Ibid.*, p. 73.

54 *Ibid.*, p. 48.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*, p. 50.

57 *Ibid.*, p. 53.

58 *Ibid.*, p. 63.

59 *Ibid.*, p. 72.

60 *Ibid.*, p. 75.

61 *L'Arrière-pays*, éd. cit., p. 110-111.

intime avec le lieu ; que l'écriture poétique de Bonnefoy s'ancre dans les espaces attachés aux souvenirs paternels et maternels, et c'est ce qui différencie fondamentalement sa quête poétique de celle d'Arthur Rimbaud<sup>62</sup>. C'est pourquoi si Yves Bonnefoy attache sa poésie à un arrière-pays, il l'associe aussi à une arrière-langue, qui serait une langue poétique plus parfaite. Sa quête relève d'une anabase qui puise tout autant dans l'imaginaire médiéval.

## DOUVE ET L'IMAGINAIRE MÉDIÉVAL

Douve est à la fois une femme et un paysage, qui s'inscrivent dans un univers médiéval. Chez Yves Bonnefoy, la représentation du Moyen Âge paraît construite au prisme des poètes romantiques (Victor Hugo, Aloysius Bertrand, entre autres)<sup>63</sup>.

### Douve : rêverie sur les noms

Les premiers poèmes du corpus constituaient la fin de « Rapport d'un agent secret », déchiré sans avoir été publié<sup>64</sup> ; *Théâtre de Douve* a été publié en plaquette, en 1949, au Caire. Cette plaquette contenait douze « stations courtes », qui évoquent, dans une veine narrative, une relation érotique entre une femme et un personnage central<sup>65</sup>. À propos de cette réécriture, Yves Bonnefoy commente : « Douve [dans le texte de 1953] est un signifiant dont l'indétermination est créatrice d'une écriture spécifiquement poétique, c'est-à-dire destinée à déstabiliser tout système de signifiés<sup>66</sup> ». Il semble intéressant de réfléchir aux implications sémantiques du terme *douve*, même si Yves Bonnefoy nous met lui-même en garde<sup>67</sup>.

62 Marie-Claire Banquart, « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 185.

63 On peut également penser que Michelet a eu une influence sur ces représentations.

64 Voir Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2010, p. 55.

65 *Ibid.*

66 Yves Bonnefoy, *Le Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 99.

67 « Je ne voulais pas signifier mais faire d'un mot en somme quelconque l'agent de la désagrégation de ces systèmes que les signifiants ne cessent de mettre en place »

Nous pouvons alors dissocier le signifiant du signifié. Au niveau du signifiant, *douve* suscite deux « rêveries » : *douve* s'associe phonétiquement à *douce*, sème traditionnel de la féminité. Cette douceur fait de Douve une victime. Dans *douve*, l'oreille entend aussi *louve*, qui contient aussi le sème de la féminité, mais aussi quelque chose de plus violent et de plus agressif. La louve nourrit l'anabase vers l'origine de Rome et nourrit un onirisme fantasmatique.

Au niveau du signifié, *douve* est un terme polysémique riche et intéressant. Pour Vincent Vivès, « “Douve” précisément ne désigne pas, mais est l'indice d'un soupçon que le poète fait peser sur le langage<sup>68</sup> », Yves Bonnefoy considérant le signe – au sens saussurien – de *douve* comme « l'emblème autant que l'agent de la transgression<sup>69</sup> ». Pourtant, je voudrais revenir sur les différents sens de ce terme.

Étymologiquement, le terme *douve*<sup>70</sup> est issu du bas-latin *dogā*, « sorte de vase, récipient ». Ce mot signifie proprement « action de recevoir ». Par deux types de métonymies, il a pris le sens de « festin », « réception » et concrètement « récipient ». Il me semble que cette étymologie de « don » a son intérêt dans le système conceptuel de Bonnefoy. Il s'agit bien ici d'une fête de la présence que l'on essaie de mettre en mots, de dire.

Le sens le plus courant<sup>71</sup> et le plus chargé est celui hérité de l'expression *dove de fossé*, pour désigner « un fossé destiné à être rempli d'eau et entourant un château ». Cette acception construit l'imaginaire du château médiéval, entouré de ses douves, ici asséchées au fil du temps. Ainsi, Douve est bien cette « lande résineuse endormie<sup>72</sup> », « Lente falaise d'ombre<sup>73</sup> », « ensablée<sup>74</sup> », tour à tour couverte puis découverte

(Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 99).

68 Vincent Vivès, « *Poèmes* » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 58.

69 Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 96.

70 Alain Rey, s.v. « Douve », dans *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 1998, p. 1132.

71 Je laisse de côté le sens de « planche courbe destinée à la fabrication des tonneaux », qu'Alain Rey analyse comme une définition métonymique du sens de « paroi d'un fossé » (*ibid.*). Vincent Vivès rapproche cette définition du titre d'Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes* (2001).

72 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 48.

73 *Ibid.*, p. 50.

74 *Ibid.*, p. 51.

de végétation. Elle se construit comme une douve médiévale, avec ses versants et sa profondeur. C'est un espace entre-deux, un espace de séparation, que l'écriture poétique investit ; elle semble protéger quelque chose de l'invasion progressive d'une forêt. Elle est aussi un espace intermédiaire entre l'eau et la terre. Une « rivière souterraine<sup>75</sup> » la parcourt, elle hésite « aux confins du silence et de l'eau<sup>76</sup> », elle peut être inondée d'insectes<sup>77</sup>. Le morcellement du corps et l'évocation récurrente du bras jouent de la syllepse entre bras d'une rivière et bras d'une personne. Mais Douve est aussi un espace intermédiaire puisqu'elle évolue constamment dans une dialectique entre la vie et la mort<sup>78</sup>, le chaud et le froid, l'immobilité et le mouvement<sup>79</sup>, comme en témoignent ces quelques lignes : « Je prendrai dans mes mains ta face morte. Je la coucherai dans son froid. Je ferai de mes mains sur ton corps immobile la toilette inutile des morts<sup>80</sup>. »

Un homonyme, issu du latin *dolva*, signifie « ver » et par métonymie une renouée des marécages. Vincent Vivès y voit une référence à l'avis « Au lecteur » des *Fleurs du mal*<sup>81</sup>. Il me paraît plus intéressant de lire dans ce second sens de Douve une série métonymique de contenu à contenant : *douve* pouvant signifier le ver, la plante sur laquelle il naît, et le fossé où celle-ci peut se trouver. Douve représente alors de manière significative

« l'Un », qui est le Tout – mais au moyen d'une ontologie selon laquelle « l'être est à lui-même sa propre cause » et « tient au sol », comme la salamandre du célèbre poème. L'écriture se refuse à l'image pour devenir « la terre », l'éloquence muette de ses « pierres », le sol absolu du « désir

75 *Ibid.*, p. 50.

76 *Ibid.*, p. 51.

77 *Ibid.*, p. 58.

78 « à chaque instant je te vois naître, Douve, // À chaque instant mourir. » (*Ibid.*, p. 48.)

79 Voir à ce propos le développement de Jean-Pierre Richard sur le sang qui synthétise toutes ces oppositions (« Yves Bonnefoy », *op. cit.*, p. 265-266).

80 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 103.

81 « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 58 avec beaucoup de réserves, par ailleurs. Je suppose que V. Vivès rapproche douve d'helminthe dans le poème « Au lecteur » : « Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons » (*Les Fleurs du mal*).

humain » qui trouve une « raison de vivre » et un sens à l'existence dans l'espoir et dans l'amour, *agapé* délivrée du rêve de posséder<sup>82</sup>.

La douve, que l'on se représente comme cours d'eau défensif autour d'un château fort, symbolise toute une présence qui la déborde, dans l'espace comme dans le temps. L'univers médiéval, construit par ailleurs dans le recueil, tant au niveau thématique que sémantique, renforce cette représentation. Elle est le récipient où le poète guette la transfiguration.

### Une quête épique

208

Douve est soumise à une quête puisqu'il faut qu'elle « subisse l'épreuve<sup>83</sup> », pour que la vie triomphe un instant, « toute En quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes<sup>84</sup>. » L'anthropomorphisation de Douve conduit le poète à caractériser fréquemment ses gestes et le terme donne son titre à la deuxième section du recueil, « Derniers gestes ».

Le geste, au masculin, est apparu dans la langue avec le sens latin de « façon de se comporter » pour désigner ensuite les mouvements du corps. Par métonymie, le mot s'emploie pour « action ». Au féminin, la geste est le récit, l'histoire des exploits du héros, au sens de « chanson de geste ». En effet, le poème se veut chant des derniers gestes de Douve, dans son mouvement dialectique entre la vie et la mort, et le recueil, même s'il utilise le terme au masculin, joue des deux sens<sup>85</sup>, d'autant plus que les récits ont toujours été au cœur de l'écriture d'Yves Bonnefoy<sup>86</sup>. Le fonctionnement narratif s'analyse alors dans le choix des temps, que le poète utilise : le présent de narration comme dans le poème IV de « Théâtre », « Je me réveille, il pleut<sup>87</sup>. [...] », ou les temps du récit, comme dans le poème *La Salamandre*, qui contient une dimension épique, « Ainsi restions-nous éveillés au sommet de la nuit de l'être. Un buisson céda<sup>88</sup>. »

82 Fabio Scotto, « La clarté de l'obscur », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 4.

83 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 62.

84 *Ibid.*, p. 47.

85 Ainsi dans « les tambours exultants de tes gestes » (*ibid.*, p. 47).

86 Fabio Scotto, « La clarté de l'obscur », art. cit., p. 5.

87 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 84.

88 *Ibid.*, p. 99.



De plus, ce poème n'est pas sans rappeler un poème en prose d'Aloysius Bertrand, *La Salamandre*, dans *Gaspard de la nuit*<sup>89</sup> – recueil qui revisite un espace médiéval dont l'imaginaire est tout empreint de romantisme. Dans son poème, Bertrand fait dialoguer la salamandre et le grillon. Ce dernier meurt également par le feu, et l'on retrouve les mêmes thèmes dans les deux textes. La salamandre inonde, par ailleurs, les bestiaires médiévaux, comme animal capable de vivre dans le feu. De même, le phénix, participant des mythologies égyptienne, perse, grecque, chrétienne, et autres, alimente l'univers imaginaire alchimique, propre au Moyen Âge, et à la représentation héritée du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on en a. Pour Baudelaire, pour Rimbaud, poètes qui ont fasciné Yves Bonnefoy, la poésie n'est qu'une alchimie du verbe<sup>90</sup>, qui permet de transformer de la boue en or<sup>91</sup>. Douve devient l'alambic de cette alchimie. Dans le bestiaire du recueil, « Les princes-noirs hâtent leurs mandibules<sup>92</sup> » : au sens propre, les princes-noirs cicadas sont des petites cigales, mais ils réactivent l'imaginaire du monde de la chevalerie. De la même manière, le cerf, déjà présent dans les mythologies antiques, comme un animal ayant plusieurs vies, fait partie des symboles évocateurs du Moyen Âge. Il est représenté dans de nombreux épisodes du cycle arthurien. Le cerf – tout comme la biche – apparaissait tel un révélateur des vérités recherchées par l'homme<sup>93</sup>. On retrouve cet imaginaire dans ces quelques vers :

Où maintenant est le cerf qui témoigna  
 Sous ces arbres de justice<sup>94</sup>,  
 Qu'une route de sang par elle fut ouverte,  
 Un silence nouveau par elle inventé<sup>95</sup>.

89 Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, éd. Jean-Louis Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002, p. 137-138.

90 Rimbaud, « Délire II. Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer* (1873).

91 « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Appendices, « Bribes »).

92 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 54.

93 Merlin se métamorphosait en cerf dans le cycle arthurien. Il existe des iconographies médiévales où le Christ est symbolisé en cerf, voir par exemple la chapelle dite du Graal à Tréhorenteuc.

94 L'heptasyllabe est aussi un vers courant au Moyen Âge, parfois en concurrence avec des vers très proches.

95 *Ibid.*, p. 71.

Les occurrences de *royaume*, fût-ce dans « royaume des morts<sup>96</sup> », de *château* comme dans *Vrai nom* : « je nommerai désert ce château que tu fus<sup>97</sup> », alimentent l'imaginaire médiéval. Le recueil prend une dimension de quête<sup>98</sup> où s'inscrit le lieu du combat, où « Voici défait le chevalier de deuil. / [...] // [...] // Il se tait. Que peut dire au terme du combat / Celui qui fut vaincu par probante parole<sup>99</sup> ? »

Le recueil s'appuie sur des symboles médiévaux, qui font du temps universel le moyen de dire le présent. Il me semble que le choix non exclusif du quatrain participe à cette réutilisation d'un espace formel médiéval.

#### Le quatrain : forme fermée évoquant le Moyen Âge

À feuilletter le recueil, le lecteur remarque qu'une mise en page prédomine : celle de paragraphes marqués par quatre retours à la ligne. Rigoureusement, nous ne pouvons parler de strophe<sup>100</sup> puisqu'aucun jeu de rimes n'assure la cohérence formelle de ces paragraphes.

Néanmoins, alors qu'Yves Bonnefoy utilise toutes les possibilités formelles possibles du vers court au verset, jusqu'à la prose, il semble intéressant de commenter ce choix typographique. Du quatrain, Philippe Martinon écrit que cette strophe est la plus courte<sup>101</sup>, la plus simple et la plus usitée<sup>102</sup>. Il en existe une très grande variété au Moyen Âge, y compris avec des rimes non couplées ; d'autres sont en monorimes. Dans la lyrique traditionnelle française, le quatrain le plus fréquent est le quatrain isométrique. Si les poètes médiévaux préfèrent le

96 *Ibid.*, p. 49.

97 *Ibid.*, p. 73.

98 Pour Jean-Pierre Richard, la terre de Bonnefoy est « la terre ghaste » (« Yves Bonnefoy », *op. cit.*, p. 274).

99 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 109.

100 Si l'on peut parler de strophe typographique en poésie moderne où, souvent, les vers ne riment pas, pour les métriciens, la strophe doit se fermer sur un système de rimes. Voir à ce propos Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes en métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995 et Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.

101 Dans une perspective métrique, la monorime du distique ne peut donc assurer la cohésion de la strophe ; le sonnet est constitué de deux quatrains et d'un sizain.

102 Philippe Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911, p. 89.

décasyllabe, l'alexandrin prédomine dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Philippe Martinon montre que le quatrain isométrique s'est imposé au Moyen Âge, et que le XIX<sup>e</sup> siècle remet cette forme au goût du jour : « Ce quatrain est devenu, au XIX<sup>e</sup> siècle, une des principales, disons mieux, la principale forme adoptée par les poètes ; et même avec l'abandon progressif du dizain, voire du sizain, estimé trop ambitieux, c'est devenu aujourd'hui la forme presque unique de beaucoup de poètes<sup>103</sup> ». L'historicité de cette forme me paraît justifier – du moins, en partie – ce choix d'Yves Bonnefoy : son paragraphe s'apparente à un quatrain libéré de la rime, dans la tradition des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, qui renouaient avec les formes du Moyen Âge, par-delà la métrique classique. Ainsi le dix-neuvième poème de « Théâtre », *Aux arbres, Vrai nom, Phénix, Vrai corps*<sup>104</sup>, *Justice*<sup>105</sup>, *Vérité*<sup>106</sup>, entre autres, donnent cette impression, à l'œil, de régularité.

Le paragraphe permet enfin à Yves Bonnefoy d'organiser sa syntaxe. Si l'on trouve des enjambements de vers à vers, il n'y en a pas de paragraphe à paragraphe. Chacun contient au moins une unité syntaxique, marquée par un signe de ponctuation fort. Deux ou trois phrases peuvent structurer le paragraphe, mais l'unité reste fortement marquée par la typographie, peut-être là encore plus pour l'œil, que pour l'oreille – où la rime serait la marque de cette unité.

Le recueil inscrit donc une dimension médiévale, fortement teintée de romantisme, mais cette dimension n'est pas une fin en soi, pas plus que les aspects « latinisants ». Le recueil se construit sur une dialectique de l'histoire qui innerve la langue de ses ancrages culturels, mais qui l'inscrit dans le temps présent, dans le temps de la présence, et la pousse dans le futur. Ces apports historiques constituent des avatars du temps universel, qu'Yves Bonnefoy utilise dans l'alambic de douve pour une alchimie poétique.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>104</sup> Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 63, 65, 73, 75, 77.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

Tous les commentateurs soulignent l'enjeu dialectique du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, enjeu explicité dès l'épigraphe. Ainsi, pour Vincent Vivès « la poésie s'empare du concept et en traverse l'aridité pour aller vers la réalité d'un *templum* qui enserme la *présence*<sup>107</sup> ». Ce *templum* me paraît inscrire une dialectique de l'histoire : au-delà de la grande culture qui est la sienne, Yves Bonnefoy cherche à donner à sa langue poétique un mouvement dans la temporalité, puisant tour à tour dans une conception de la poésie antique, puis dans une représentation médiévale, parfois revisitée par le XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans le classicisme, pour dire l'instant, le présent, le « maintenant », qui ponctue, par exemple, le dix-septième poème de « Théâtre »<sup>108</sup>. Le mouvement dialectique d'Yves Bonnefoy cherche à « passer par la mort pour que puisse s'établir, par la poésie, un accès direct non pas à l'Idée, mais à la concrétude<sup>109</sup> ». Ainsi, les traces du temps universel font miroiter le temps présent. Douve se lit alors comme lieu de métamorphoses, tour à tour en mouvement, tour à tour immobile, étymologiquement comme ce récipient de don, où l'événement poétique peut advenir. L'alchimie consiste à inscrire le Temps selon un rapport dialectique dans le corps de cette lande-femme, subissant les cycles de la vie et de la mort. Ce travail sur le temps reste une constante dans le travail poétique d'Yves Bonnefoy, qui a publié en 2011 *L'Heure présente*. Ce recueil comprend plusieurs sections de sonnets, où le poète cherche comme par un exercice spirituel à fixer le temps dans un instantané, une sorte de miroir où peut se refléter l'histoire de la poésie :

C'est à nouveau le lieu originel.  
 Passent Adam et Ève, dont les mains  
 Se rejoignent ici, dans cette chambre,  
 Elle, tout une longue jupe à falbalas.

J'ai pris un fruit, c'était dans un miroir<sup>110</sup> [...].

<sup>107</sup> Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 29.

<sup>108</sup> Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 61.

<sup>109</sup> Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 66.

<sup>110</sup> Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011, p. 29.

DIVERGENCES ET CONVERGENCES DU TEMPS  
GRAMMATICAL ET DU TEMPS POÉTIQUE DANS  
QUELQUES POÈMES DE *DU MOUVEMENT ET DE  
L'IMMOBILITÉ DE DOUVE*

*Laurence Bougault*

La représentation du temps qu'offre le système temporel du français est vaste et nuancée, on le sait. Il n'empêche que cette représentation est essentiellement linéaire et qu'elle limite notre pensée du temps, dans ses aspects protéiformes et complexes, aussi bien du temps physique qui, dans les schématisations les plus récentes<sup>1</sup>, sort totalement de cette linéarité, que du temps humain, plus élastique encore. L'expérience que tente de rendre Yves Bonnefoy dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* est celle justement d'un temps qui déborde et échappe à cette linéarité. Le poète s'efforce de rendre le feuilletage temporel des émotions et des souvenirs, extrêmement paradoxal. On peut noter au moins quatre temps qui s'enchevêtrent :

- 1° le temps humain linéaire et irréversible de la finitude : mort ;
- 2° le temps humain du souvenir qui permet la permanence de la présence absente et la traversée des âges ;
- 3° le temps linguistique linéaire et historique de l'irréversibilité ;
- 4° le temps poétique omnidirectionnel et rayonnant ou cyclique de la Présence.

Rendre ensemble ces différentes temporalités implique nécessairement le paradoxe.

---

1 Le temps décrit aujourd'hui par la physique contemporaine n'a plus rien de linéaire. Depuis Einstein, il est corrélé à l'espace et variable. Et dans l'actuelle théorie des cordes, il devient encore plus relatif et secondaire puisque le modèle mathématique de Riemann est à deux dimensions et non quatre. Voir, par exemple, Brian Greene, *La Magie du cosmos. L'espace, le temps, la réalité : tout est à repenser*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.

Ma question sera donc double : d'une part, comment le système verbal utilisé par Bonnefoy rend-il compte paradoxalement de ces diverses représentations et/ou ressentis du temps ? d'autre part, quelle image-temps le poète construit-il et par quels moyens, syntaxiques et sémantiques ? Pour tenter de répondre à ces questions, je limiterai mon corpus à la première section du recueil, « Théâtre »<sup>2</sup>.

#### APERÇU DES FORMES VERBALES DU CORPUS

214

La section « Théâtre » offre un corpus de 166 formes verbales, si l'on inclut les emplois adjectivaux qui s'originent clairement dans le système du verbe (adjectifs verbaux et participes passés employés comme adjectifs). Le classement de ces formes<sup>3</sup> appelle un certain nombre de remarques :

- 1° le tiroir dominant est celui du présent de l'indicatif qui représente 50 % des occurrences ;
- 2° les formes quasi nominales arrivent en second avec 39,76 % où domine le participe passé ;
- 3° le passé simple est absent et le temps du passé qui domine est l'imparfait.

Clairement, on est donc hors de toute forme narrative. Le fait que le présent domine pourrait nous renvoyer à la simple idée de présence, chère à Yves Bonnefoy, mais cependant, la diversité des valeurs discursives du présent rend toujours très complexe l'analyse. L'importance du participe passé renvoie, parce qu'il désigne l'accompli, le révolu, à l'irréversibilité du temps tragique, temps de la finitude humaine, ce que confirment les passés composés, en tant qu'accomplis du présent. Mais le vivre, qui s'exprime dans l'infinitif (12,65 % des formes), englobe et déborde le plus souvent dans l'économie du discours le tragique du « je t'ai vue »

Les imparfaits relèvent essentiellement de la fonction mémorielle et s'effacent peu à peu au profit d'une mémoire plus active qui rend

---

2 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 45-63.  
3 Voir, en fin d'article, le relevé dans le tableau des occurrences classées, p. 231-234.

présent, littéralement, ce qui s'observe dans la section par le passage de « Je te voyais » (I) à « Je vois » (par exemple en X, XII, XIII, etc.).

Le poème XVIII présente une forte différence du point de vue du traitement de la temporalité, étant le seul à faire apparaître du virtuel à travers le mode subjonctif et le tiroir du conditionnel et marque la saillance vite réprimée du monde-image, un monde d'illusion contre lequel Bonnefoy lutte sans pouvoir tout à fait le contenir<sup>4</sup>.

Globalement, la temporalité est extrêmement travaillée, par la disposition des tiroirs les uns par rapport aux autres et par le renfort d'une sémantique paradoxale, l'enjeu étant de faire éclater la linéarité du temps historique et humain pour le rendre, peut-être, plus supportable. Il faut donc s'attacher à ce dispositif qui relève de l'obliquité poétique au cœur du déroulement linéaire du discours, justement. Il est inséparable des sujets qui vivent cette temporalité. Ici, pas de temps préétabli, et peut-être même pas de paysage préexistant, c'est du *je* et du *tu* qu'émerge un chronotope exclusivement humain.

#### DISPOSITIF TEMPOREL DU POÈME LIMINAIRE

Pour comprendre ce dispositif du discours poétique, je me servirai du premier poème du recueil et des concepts créés par Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, qui me semblent particulièrement efficaces pour décrire les paradoxes : « Le paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes<sup>5</sup> ». Or, du point de vue de la temporalité, le bon sens, concernant la mort de l'Autre, c'est le passé composé : ce qui a été. Le sens commun, c'est l'imparfait : la présence passée qui survit dans notre mémoire. Le paradoxe, lui, jouera sur le présent et l'infinif, à leurs frontières, pour faire converger un temps linéaire unidirectionnel, un temps de l'être, pluridirectionnel, et un temps de l'essence, a-directionnel : « Les événements sont des singularités idéelles qui communiquent en un seul sens et même Événement ; aussi ont-ils

4 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 62.

5 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 12.

une vérité éternelle, et leur temps n'est jamais le présent qui les effectue et les fait exister, mais l'Aiôn illimité, l'Infinitif où ils subsistent et insistent<sup>6</sup>. » L'instance paradoxale « ne cesse de circuler dans les deux séries. [...] à la fois mot et chose, nom et objet, sens et désigné, expression et désignation, etc. Elle assure donc la convergence des deux séries qu'elle parcourt, mais à condition précisément de les faire diverger sans cesse<sup>7</sup>. »

Pour comprendre ce fonctionnement discursif du paradoxe poétique, le poème liminaire semble exemplaire.

Je te voyais courir sur des terrasses,  
Je te voyais lutter contre le vent,  
Le froid saignait sur tes lèvres.

Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle  
Que la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang<sup>8</sup>.

La temporalité du poème se répartit entre le *je*, inscrit dans l'historicité et le *tu*, support agentif de l'infinitif, anhistorique. Mais l'événement de la mort : « être mort », apparaît comme objet X (Deleuze) capable de faire converger les deux séries de l'histoire et de l'anhistoricité, selon une logique paradoxale.

« Je » actant dans une temporalité historique à l'imparfait

- 1° le temps du souvenir « Je te voyais », est caractérisé par son flou quant au commencement et à la fin, l'imparfait est propre au souvenir, qui s'étire plus ou moins dans une temporalité vague, dont l'origine est le passé, mais qui peut éventuellement rejoindre le présent...
- 2° le temps de l'irréversibilité tragique de la perte, le passé composé : « je t'ai vue » fait basculer de la relative douceur du souvenir dans l'intensité présente de la perte déjà accomplie.

---

6 *Ibid.*, p. 269.

7 *Ibid.*, p. 55.

8 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 45.



« Tu » actant d'un procès anhistorique, à l'infinif

Dans les propositions infinitives : « Je te voyais courir », « Je te voyais lutter », « je t'ai vue te rompre et jouir », la structure infinitive est, on le sait, hautement problématique. Si l'actant de l'infinif est clairement reconnaissable, le statut propositionnel reste ambigu, dans la mesure où le procès ne s'actualise que par translation du côté du verbe qui régit la subordonnée. Du point de vue stylistique, cette structure permet en tout cas de garder une ambivalence maximale : d'un côté, il existe bel et bien une action faite par l'actant « tu », de l'autre, cette action échappe à une inscription le long de la ligne temporelle. Ce sera encore plus vrai lorsque le verbe *voir* sera au présent, car l'étendue de ce présent sera problématique. Évidemment, de la part d'un poète philosophe, élève de Jean Wahl, pour qui le noème (idée ou concept, comme on voudra l'appeler) est si important, ceci n'a rien d'un hasard. Il s'agit, encore, et même si Bonnefoy se place comme « anti-Platon », réfutant le monde des Essences et luttant contre le concept dans la langue, d'une forme d'essentialisation qui permet d'échapper à la mort en passant du côté de l'Événement pur. Le souvenir opère la tentation du « dégagement rêvé<sup>9</sup> », en passant de l'imparfait au présent, et en se posant comme « temps pur », infinitif qui, au propre, rend infini ce qui appartenait à la finitude.

**Ambivalence de « être morte » : l'objet X (ce qui relit les séries impossibles de l'historicité et de l'an-historicité)**

Le paradoxe, selon Deleuze, est le point qui relie deux séries normalement incompatibles (Deleuze dit « impossibles »). Dans notre exemple, il s'agit de la série historique au passé composé et de la série anhistorique à l'infinif.

Série historique : passé composé accompli interprétable comme irréversibilité du temps tragique ;

Série anhistorique de l'antériorité par rapport aux infinitifs « rompre » et « jouir », épaisseur de la sphère temporelle, mais pas d'irréversible, car

9 Arthur Rimbaud, « Génie », dans *Illuminations*.

l'actualisation est suspendue, tout se passe (l'événement de la mort) hors du monde puisqu'il n'y a pas de repère historique actualisé.

#### Fonction d'appui des structures sujet-verbe de 3<sup>e</sup> personne

Deux groupes sujets sont de troisième personne, l'un à l'imparfait avant « être morte », renvoie à la mémoire, l'autre, après « être morte », est au présent, et ne peut être envisagé comme actuel puisqu'il renvoie au passé de Douve vivante, et doit donc être envisagé comme une sorte d'omnitemporel :

1° Mémoire : « Le froid saignait sur tes lèvres. »

2° Omnitemporel présent : « la foudre, quand elle tache les vitres blanches de ton sang »

218

La temporalité subit donc un décrochement au point d'apparition de l'objet *x*, crucial, qui constitue le seul événement du recueil : « être morte ». Ce décrochement permettant au vivre du *tu* d'englober et de déborder l'historicité du sujet poétique, en même temps qu'il rappelle que dans son accompli même, le *être morte* passe de l'histoire du sujet à un sujet sans possibilité d'histoire ou, pour le dire plus simplement, la morte entre brutalement dans un autre monde tout à fait étranger à la temporalité qui pourtant l'a conduite à cet ultime état. Si tout commence par un souvenir, le souvenir sort de la temporalité pour laisser place à l'apparaître de l'Être<sup>10</sup> du *tu*, mais au moment de sa disparition. La mort prend donc un aspect ambivalent, elle est à la fois une fin historique du sujet et un simple événement de l'Être, lequel sort ainsi de la finitude : seul l'Être peut « jouir d'être morte », pas l'Étant... Subséquemment se pose la question « Qui est ce tu ? » ou « Qu'est-ce que ce tu ? ».

Si Douve peut accéder à cette présence qui déborde la mort de l'Étant, c'est, on s'en doute, parce qu'elle devient (ou est/était) paysage, « lande résineuse<sup>11</sup> », du point de vue de *je* (elle appartient au monde de *je*). Le « je vois » permet donc de passer de la mémoire (je vois *i.e.* « je me

10 Nous empruntons les concepts d'Être, d'Étant et d'apparaître de l'Être à Heidegger, le plus à même de rendre compte de ce qui se joue dans le poème.

11 *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « Théâtre », IV, éd. cit., p. 48.

représente dans le souvenir ») à la contemplation du paysage. Il s'en suit la disparition du verbe, puisque le paysage présent vaut dans un absolu du ressenti qui échappe à la temporalité, ce que Bonnefoy, dans le poème II, désigne sous le terme de « présence<sup>12</sup> », cette présence étant plus qu'un simple présent, mais du non-temps, de l'espace pur : « Ô dressant dans l'air dur soudain comme une roche / Un beau geste de houille<sup>13</sup>. », et c'est à Rimbaud que la « méthode » est empruntée, en utilisant le participe présent pour indiquer un processus déshistoricisé (c'est le cas notamment dans l'Illumination « Barbare »). Mais si le *tu* échappe à la temporalité humaine, le *je*, lui, au contraire, en est encore prisonnier. D'où le paradoxe de l'instant qui vaut éternité, tout baudelairien (voir par exemple la clausule du « Mauvais Vitrier » dans *Le Spleen de Paris*<sup>14</sup>).

[...] à chaque instant je te vois naître, Douve

À chaque instant mourir<sup>15</sup>.

Remarquons, dans ces deux vers, la puissance des choix poétiques de Bonnefoy et leur signifiante. Du premier au second vers, il y a la « disparition élocutoire du sujet » (toute mallarméenne cette fois<sup>16</sup>) et en même temps la co-présence de l'instant et de l'éternité (mourir) qui une fois encore insiste sur la mort comme objet *x*, à la fois non-sens et événement.

#### DISPOSITIF TEMPOREL DE LA SECTION « THÉÂTRE »

Mais le recueil possède lui aussi sa propre temporalité qui permet de dessiner un cheminement temporel au fil des poèmes de la première section. Peu à peu se dessine le dessein du poète : lutter contre la mort sans la nier naïvement, l'intégrer sans omettre le temps humain. Pour cela, il

12 *Ibid.*, p. 46.

13 *Ibid.*, p. 51.

14 « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance. »

15 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 48.

16 L'expression exacte de Stéphane Mallarmé, dans « Crise de vers », est « disparition élocutoire du poète » (*Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 211).

s'agit donc, peu à peu, par l'écriture, de spatialiser le temps pour paysager l'instant et par là-même traverser la mort comme une porte entre deux mondes, deux pays, deux paysages. Pour ce faire, de poème en poème, on assiste à la disparition poétique du verbe qui permet de construire un procès uchronique, notamment grâce aux phrases nominales : « Stupeur des robes sans cri<sup>17</sup> » ou, si le procès doit encore s'inscrire dans le verbe, grâce au jeu des participes plus ou moins adjectivés, comme dans le poème III : « La tête quadrillée les mains fendues et toute / En quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes<sup>18</sup>. » Le traitement syntaxique de « exultants » est assez exemplaire, puisque Bonnefoy préfère ici l'adjectif verbal au participe présent qui eût été plus « régulier » étant donné la présence du complément, lequel est bien le prime actant du procès suggéré ici : les gestes font exulter les tambours...

Pour résumer ces quelques remarques, l'objet X {ÊTRE MORTE} est le point d'articulation des deux séries temporelles impossibles, l'instant et l'éternité, soit, schématiquement :

Temps linéaire, historique, de la finitique, tragique – suite d'instant

Objet X: T

U-chronie - éternité

De même, Douve est elle aussi un objet X qui articule les deux séries impossibles de la femme aimée morte et du paysage.

Paysage (douve, landes, etc.)

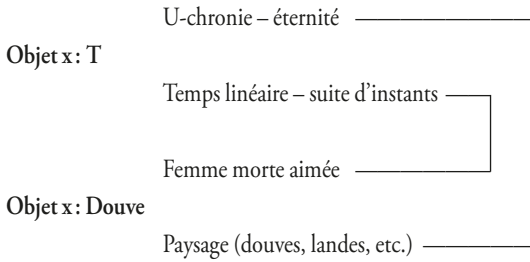
Objet X: Douve

Femme morte aimée

On pourrait représenter le système sous la forme d'un chiasme, le paysage en son éternité plastique englobe l'être pour la mort et le déborde. Mais, du coup, sans doute, c'est encore la Chimère telle que la décrit Bonnefoy dans ses écrits théoriques, puisque ce chiasme permettrait de faire sortir Douve de sa finitude...

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>18</sup> *Ibid.*



Cette tentation de lecture est facile, de même que son contraire (considérer que c’est au contraire la mort comme achèvement historique qui encadre le désir d’éternité). L’une est celle de ceux tentés par la Chimère (un monde rêvé, d’u-chronie et d’u-topie), l’autre, celle de ceux qui la refusent catégoriquement (un monde entièrement matériel, ou la mort est le point final). Mais le discours se charge d’interdire des visions si tranchées de la parole poétique. Étrangement, quand on connaît la méfiance de Bonnefoy pour les images, largement explicitée dans ses ouvrages théoriques, c’est sans doute grâce à la métaphore qu’il nous est impossible de décider entre les deux séries impossibles : c’est en effet la métaphore qui maintient co-présentes les deux séries, dans le paradoxe absolu et l’indécidable. Le paradoxe, c’est la métaphore, ou la métaphore, c’est le paradoxe, tel que compris et décrit par Deleuze :

C’est dans cette complémentarité du bon sens et du sens commun que se noue l’alliance du moi, du monde et de Dieu [...]. Aussi bien le paradoxe est-il le renversement simultanément du bon sens et du sens commun : il apparaît d’une part comme les deux sens à la fois du devenir fou, imprévisible ; d’autre part comme le non-sens de l’identité perdue, irrécognisable. [...] C’est pourtant là que s’opère la donation de sens, dans cette région qui précède tout bon sens et sens commun. Là, le langage atteint à sa plus haute puissance avec la passion du paradoxe<sup>19</sup>.

Et tout logiquement, la mort est un des hauts lieux d’apparition du paradoxe :

19 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 96-97.

le point où la mort se retourne contre la mort, où le mourir est comme la destitution de la mort, où l'impersonnalité du mourir ne marque plus seulement le moment où je me perds hors de moi, mais le moment où la mort se perd en elle-même, et la figure que prend la vie la plus singulière pour se substituer à moi<sup>20</sup>.

Paradoxe en soi, la mort ne peut se dire que par la métaphore. On trouve très souvent, chez la plupart des linguistes et stylisticiens actuels, une schématisation du mécanisme figural fondée sur le modèle d'un transfert paraphrastique: Sa1 -> Sé1 -> Sé2<sup>21</sup>.

222

« Nous voilà munis d'un outil de décryptage du figural (lexical et/ou syntaxique) extrêmement pratique. À ceci près que les poètes ne cessent de le réfuter<sup>22</sup> ». Ainsi André Breton écrit-il :

*Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire: papillon. *Mamelle de cristal* veut dire: une carafe, etc. Non, Monsieur. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit<sup>23</sup>.

Non seulement les poètes le réfutent, mais ce type de lecture est quasi impraticable dans un recueil comme *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Parce qu'ici, justement, la métaphore n'a rien à voir avec la signification (conceptuelle), ne doit pas avoir de signification, mais doit dire justement la co-présence des séries impossibles et créer l'événement, ou sens. Le nom propre *Douve* illustre bien le discours paradoxal. Je ne prendrai que l'exemple crucial du poème IV de « Théâtre »<sup>24</sup>.

---

20 *Ibid.*, p. 179.

21 Irène Tamba-Mecz rappelle que « les linguistes et stylisticiens qui, aujourd'hui, assimilent le mot au signe saussurien, schématisant ainsi la conception tropologique: Sa1 -> Sé1 -> Sé2, font apparaître nettement ce passage direct d'un premier sens (signifié 1) à un second recommandé par la seule relation sémantique des deux signifiés. » (*Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981, p. 22.)

22 Laurence Bougault, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 211.

23 André Breton, *Point du jour* [1934], dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 276-277.

24 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 48.

« Douve, lande résineuse endormie près de moi » est sans doute l'une des métaphores les plus célèbres du recueil. Tout y fait obstacle à l'analyse logico-sémantique : une douve est un creux rempli d'eau, pas une femme, pas une lande, une lande n'est pas endormie près d'un homme, le vent ne peut pénétrer ni la douve ni la femme, seulement la lande. Une lande n'est pas résineuse en général, sauf les Landes... Ce qui suit est aussi problématique : une terrasse est plate voire en promontoire, et n'est donc pas un trou. Comment doit-on entendre « un trou de la mort » ? Un trou que fait la mort ou bien un trou où l'on échappe à la mort ? Enfin les chiens n'ont guère de sèmes communs avec les feuillages. La fin est tout aussi inanalysable : « Le bras que tu soulèves » est-il le bras de l'allocutaire ou bien de quelqu'un d'autre ? L'on ne soulève pas quelque chose sur quelque chose, d'autant moins une porte et un bras n'a pas le pouvoir d'illuminer. Enfin, Douve subit une autre métamorphose en devenant un village de braise.

Suivons donc Douve, comme objet X, dans ses métamorphoses :

Fossé => femme et compagne dans un lit endormie => lande résineuse  
=> village de braise

Quel est le corps que peuvent bien construire ces images co-présentes ? Feu et eau, désert et village, chaud et froid, à chaque instant tout et son contraire, Douve, essentiellement, est cet Autre qui échappe à toute saisie conceptuelle, à toute représentation, et apparaît fragmentée dans un prisme aux facettes multiples.

Le présent n'est pas ici présence, il est dans un trou de la mort, un instant qui n'est pas fixé sur la ligne temporelle et parcourt tout l'espace du naître au mourir, mais en tant que singularité nomade. Malgré la répétition de « à chaque instant », *instant* est toujours du singulier et ce que le présent interdit est la répétition elle-même. Ce présent n'est pas linéaire ou historique et il n'est pas non plus cyclique ou omnitemporel. Mais alors, comment comprendre le temps du recueil ?

Le poème est trace d'un événement réel, pour le poète. Mais pour le lecteur, il est l'événement en soi et le rabattre sur du biographique serait une erreur. Extra-être par excellence, et simulacre parfait contre lequel Platon lutte, ni copie, ni original, comme l'explicite Deleuze, le poème ne décrit pas l'expérience de la perte de l'être aimé dans la mort, mais crée un événement qui est malgré tout le dépassement du mourir de l'être aimé, parce que le mot *mourir* et le mot *aimer*, en tant que verbes à l'infinitif, débordent de toute part l'historicité de l'événement survenu au sujet poétique et offre au récepteur une trace mnésique de... rien.

224

Douve est une autre Eurydice. Sa disparition, sa perte, est le trou de la temporalité à partir de quoi prend naissance le temps du poème qui n'est rien d'autre que le temps de la lecture, pas même le temps de l'écriture. C'est pourquoi le présent du recueil est d'abord peut-être le temps du Phénix, au point de retournement où sa mort est sa naissance. Mais le Phénix n'est pas Douve, c'est le poème qui est un Phénix, l'*extra-être* toujours à faire revivre par la lecture, laquelle n'a pour objet que de « reprendre foi dans le monde<sup>25</sup> ». Le poème est le lieu, et le lieu déploie sa temporalité.

Le système verbal et les compléments circonstanciels de temps de ce passage accompagnent ce qu'invente le tissu métaphorique :

Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve, lande résineuse  
endormie près de moi. Je suis sur une terrasse, dans un trou de la mort.  
De grands chiens de feuillages tremblent.

Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte, m'illumine à travers les  
âges. Village de braise, à chaque instant je te vois naître, Douve,

À chaque instant mourir<sup>26</sup>.

Le poème IV commence au présent, à partir du point-origine que constitue le locuteur. Il embrasse ensuite le monde grâce au sujet *il*

25 Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 217.

26 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 48.



impersonnel, personne-univers. Ce monde météorologique s'étire ensuite dans le sujet « Le vent ». L'introduction de Douve dans ce présent-univers reste cependant problématique, puisqu'elle apparaît avec un participe passé adjectivé, « endormie » qui marque l'accompli et subtilement laisse entendre que quelque chose de ce présent est révolu. Cette ambivalence se poursuit à la phrase suivante, puisqu'au « Je suis » de l'exister présent, répond le nom de la finitude : « la mort », dans une phrase extrêmement paradoxale où s'équivalent le haut (« terrasse ») et le bas (« trou »). La fin du poème s'enfonce dans ce paradoxe au moment où Douve entre elle aussi dans le présent. Ici, les compléments circonstanciels jouent un rôle clef dans la structure du paradoxe : « soudain » s'oppose à « à travers les âges », et « chaque instant » distribue du point origine « soudain » jusqu'à l'éternité des points nomades sans cesse recommencés, mais qui ne semblent être assignés à aucun moment précis de l'historicité du sujet. Ce déroulement temporel devient totalement virtuel avec la disparition du verbe *voir* au présent dans la clause. Ce qui a lieu, entre « à chaque instant, je te vois naître » et « À chaque instant mourir », c'est la révocation de la présence de Douve, révocation qui pourtant ne la fait pas elle-même disparaître. Le vivre de Douve, résumé par sa naissance, s'inscrit dans le visible, alors que le mourir de Douve est pur paysage, du fait de la spatialisation du temps qu'opère la disparition du verbe *voir* au présent.

On le voit dans cet exemple, l'élaboration de la temporalité ne se limite pas au verbe, mais utilise tous les ressorts de la langue. Structure du sujet et structure du temps s'élaborent conjointement, dans des schèmes paradoxaux, pour dire la complexité du ressenti.

Pour conclure, rappelons la nécessité d'être sans cesse attentif dans la parole poétique si complexe d'Yves Bonnefoy, à trois aspects au moins de l'expression du temps :

- 1° Dans le système verbal, certains tiroirs doivent toujours être observés en détail dans la mesure où ils permettent de faire coïncider deux séries impossibles du temps humain : les participes et l'infinitif permettent de dérouler l'événement ou au contraire de le révoquer comme accompli, en dehors de toute assignation précise d'une

position sur la ligne temporelle. L'infinif, lui, renvoie à du temps pur, éternellement présent, omnidirectionnel, rayonnant. Les modes quasi nominaux (Gustave Guillaume) permettent ainsi de donner une étrange couleur au présent, qui n'est plus un présent historique, ni un présent omnitemporel, mais simplement la présence de l'Autre dans la conscience du sujet poétique, faite de fractures, de contradictions, de replis.

- 2° Les compléments circonstanciels permettent au poète d'affiner, de complexifier, l'élaboration paradoxale du temps.
- 3° Beaucoup de noms renvoient également à la temporalité, et transforment le temps en objet du monde, voire en paysage.

226

Au final, ce qui émerge du poème, c'est sans doute la vie vécue, dans ses formes émotionnelles les plus intenses et les plus mystérieuses, celles qui échappent aux concepts et qui ne se laissent entrevoir que par détour. Cette temporalité-là est d'autant moins descriptible qu'elle est mouvante, mutable, dans la mesure où elle dépend essentiellement du sujet qui l'éprouve. Le souvenir peut ainsi être absolument vivant ou étrangement lointain, dans les plis de l'être et les mouvements intimes des sentiments qui l'animent, conformément au titre lui-même : « Du mouvement et de l'immobilité de Douve ».

CLASSEMENT DES OCCURRENCES VERBALES SELON LA TYPOLOGIE GUILLAUMIENNE<sup>27</sup>

Nous incluons ici les adjectifs verbaux et les participes passés employés comme adjectifs qui, dans le cadre d'une analyse purement syntaxique, seraient placés à la fin d'un sous-classement dans la mesure où ils sortent du fonctionnement strictement verbal.

Les formes accomplies sont placées sous les formes non accomplies, en fonction de l'aspect et non d'une temporalité relative (antériorité ou passé).

MODES <i>IN POSSE</i> (quasi nominaux)		MODE <i>IN FIERI</i> + CONDITIONNEL		MODE <i>IN ESSE</i>	
Infinitif	Part. passé	Part. Présent	Passé : imparfait et plus-que-parfait	Présent	Futur
(2) courir (I)	(19) quadrillée (III)	(11) vieillissant (II)	(142) saurait (XVIII)	(10) tache (I)	(43) éclairera (V)
(4) lutter (I)	(27) endormie (IV)	(21) exultants (III)	(149) parusses (XVIII)	(15) déchire (II)	
(7) rompre (I)	(38) rejetés (V)	(42) poussant (V)	(151) subisses (XVIII)	(24) réveille (IV)	
(8) jouer (I)	(54) blessée (VII)	(51) croissante (VI)		(25) pleut (IV)	
(9) être morte (I)	(55) prise (VII)	(64) dressant (VII)	(13) méprisions (II)	(26) pénètre (IV)	
(16) mourir (II)	(59) ensablée (VII)	(75) se brisant (IX)	(14) disais (II)	(28) suis (IV)	
(33) naître (IV)	soignée (VII)	(81) disant (IX)	(17) s'agissait (III)	(29) tremble (IV)	
(34) mourir (IV)	(40) démeublée (V)	(89) se muant (X)	(18) passais (III)	(30) soulève (IV)	
(57) (du) vivre (VII)	(71) éclairée (IX)	(93) vivante (XI)	(20) passait (III)	(31) illumine (IV)	
(60) Hésiter (VII)	(72) tachée (IX)	(105) exultante (XII)	(22) était (III)	(32) vois (IV)	
(62) Rompre (VII)	(91) Couverte (XI)	(112) tournants (XIII)	(23) régnaï (III)	(35) soulève (V)	
(63) veiller (VII)	(92) Parcourue (XI)	(144) vivante (XVIII)	(148) fallait (XVIII)	(36) tourne (V)	
(76) Être défait (IX)	(78) ressaisie			(37) sont (V)	
	(80) morte (IX)			(39) reste (V)	

27 Voir Gustave Guillaume, *Temps et verbe* [1929], Paris, Champion, 1993.

MODES <i>IN POSSE</i> (quasi nominaux)		MODE <i>IN FIERI</i> + CONDITIONNEL		MODE <i>IN ESSE</i>	
Infinitif	Part. passé	Part. Présent	Passé : imparfait et plus-que-parfait	Présent	Futur
(95) devenir (XI)	(84) étendue (X)		IMPARFAIT	(41) pénètre (V)	
(109) corrompre (XIII)	(94) soumise (XI)		ACCOMPLI	(44) frappe (VI)	
(126) disparaître (XV)	(96) écartelée (XI)		(160) avions cru	(45) se rompt (VI)	
(132) luire (XVI)	(97) Parée (XI)		(XIX)	(46) retentit (VI)	
(143) restreindre (XVIII)	(98) découvertes (XI)			(47) soulèves (VI)	
(161) réincarner (XIX)	(100) étendue (XII)			(48) s'ouvre (VI)	
(86) bruire (X)	(104) ravagée (XII)			(49) s'enflamme (VI)	
(154) rencontrer (XVIII)	(107) éclairé (XIII)			(50) recule (VI)	
	(111) éclairée (XIII)			(52) m'arrache (VI)	
	(117) étendue (XIV)			(53) accueille (VI)	
	(118) cernés (XIV)			(56) se perdent (VII)	
	(119) condamnées (XIV)			(65) commence (VIII)	
	(124) douée (XV)			(66) craque (VIII)	
	(127) nue (XV)			(67) s'affirme (VIII)	
	(133) prise (XVI)			(136) pénètre (XVII)	
	(134) renversée (XVI)			(137) se dispersent (XVII)	
	(162) niée (XIX)			(68) pénètre (VIII)	
	(166) tentée (XIX)			(69) se disloque (VIII)	
	(74) étendue (IX)			(70) procède (VIII)	
				(73) découvre (IX)	
				(77) rassemble (IX)	
				(79) découvre (IX)	
				(82) veille (IX)	
				(83) vois (X)	

MODES *IN POSSE* (quasi nominatifs)

MODE *IN FIERI* +  
CONDITIONNEL

MODE *IN ESSE*

Infinitif	Part. passé	Part. Présent	Passé : imparfait et plus-que-parfait	Présent	Futur
			(85) entends (X)		
			(87) hâtent (X)		
			(88) se développent (X)		
			(90) éclaire (X)		
			(99) vois (XII)		
			(101) combattent (XII)		
			(102) trouvent (XII)		
			(103) rayonne (XII)		
			(106) rejoint (XII)		
			(108) vois (XIII)		
			(110) a (XIII)		
			(113) est (XIII)		
			(114) détiens (XIII)		
			(115) prennent (XIII)		
			(116) vois (XIV)		
			(120) envahit (XIV)		
			(121) s'ouvre (XIV)		
			(122) s'avance (XIV)		
			(123) inondent (XIV)		
			(125) vois (XV)		
			(128) Inventent (XV)		
			(129) se calcine (XV)		
			(130) convergent (XVI)		
			(131) vois (XVI)		
			(135) accèdent (XVI)		

**MODES IN POSSE (quasi nominaux)**

**MODE IN FIERI +  
CONDITIONNEL**

**MODE IN ESSE**

Infinitif	Part. passé	Part. Présent	Passé : imparfait et plus-que-parfait	Présent	Futur
			(138) coule (XVII)		
			(139) se farde (XVII)		
			(140) ventent (XVII)		
			(141) (c')est (XVII)		
			(145) renaît (XVIII)		
			(146) s'accroît (XVIII)		
			(147) se déchire (XVIII)		
			(150) empire (XVIII)		
			(152) infuse (XVIII)		
			(153) ose (XVIII)		
			(155) soutiens (XVIII)		
			(156) s'évade (XIX)		
			(157) fuit (XIX)		
			(158) retombe (XIX)		
			(159) brise (XIX)		
			(163) buvons (XIX)		
			(164) buvons (XIX)		
			(165) pavoisent (XIX)		
			PRÉSENT ACCOMPLI		
			(6) ai vue (I)		
			(5,8) ai vue (VII)		
21	33	12	13	83	1
12,65 %	19,88 %	7,23 %	7,83 %	50 %	0,6 %
39,76 %					

## BIBLIOGRAPHIE

### MOYEN ÂGE

#### Édition de référence

Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de J. Dufournet avec le texte édité par F. Lecoy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques – Moyen-Âge », 2008.

#### Autres éditions citées

*Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. R. Lejeune, Paris, Droz, 1936.

*Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1962, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1962.

*Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduit en français moderne par J. Dufournet, J. Kooijman, R. Ménage, C. Tronc, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1979 (2<sup>e</sup> éd. révisée, 1988).

#### Autres textes du Moyen Âge

Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, éd. J. Dufournet, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques – Moyen Âge », 2004.

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. C. Croizy-Naquet, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques – Moyen Âge », 2006.

Jean Renart, *L'Escoufle : roman d'aventure*, éd. F. Sweetser, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1974.

#### Études critiques

Brault, André, « Ancien français *De l'un en l'autre* », *Romania*, 88, 1967, p. 84-90.

Buridant, Claude, « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au xvii<sup>e</sup> siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79.

- Charlier, Gustave, « *L'Escoufle et Guillaume de Dole* », dans *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, t. I, p. 81-98.
- Dubois, Michel, « Ancien français *taleboté* », *Romania*, 85, 1964, p. 112-116.
- Eskénazi, André, « *Cheval et destrier* dans les romans de Chrétien de Troyes (BN 794) », *Revue de linguistique romane*, 53, 1989, p. 397-433.
- , « *Tref, pavillon, tante* dans les romans de Chrétien de Troyes (BN 794) », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, t. II, p. 549-562.
- , « Variantes graphiques dans *Guillaume de Dole* », *Revue de linguistique romane*, 60, 1996, p. 147-183.
- Färber, Ernst, « Die Sprache der dem Jean Renart gugeschriebenen Werke, *Lai de l'Ombre, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole und Escoufle* », *Romanische Forschungen*, 33, 1915, p. 683-793.
- Laforte, Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'université Laval, 1981, p. 65.
- Lecoy, Félix, « Sur quelques passages difficiles du *Guillaume de Dole* », *Romania*, 82, 1961, p. 244-260.
- Lejeune, Rita, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège/Paris, Faculté de Philosophie et Lettres/Droz, 1935 (Genève, Slatkine Reprints, 1968).
- Lepelletier, René, « Déterminants et détermination des substantifs en ancien français : étude portant sur les vers 3632 à 3736 du *Guillaume de Dole* », *L'Information grammaticale*, 4, 1980, p. 27-31.
- Leroy Love, Nathan, « The Polite Speech of Direct Discourse in Jean Renart's *Guillaume de Dole* », *Studi francesi*, 97, 1989, p. 71-77.
- Lorian, Alexandre, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Louison, Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart*, Paris, Champion, 2004.
- Löwe, Friedrich, *Die Sprache des Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Inaugural-Dissertation, Göttingen, L. Hofer, 1903.
- Marcotte, Stéphane, « Typologie des intraduisibles de l'ancien français », dans Corinne Füg-Pierreville (dir.), *Éditer, traduire ou adapter les textes médiévaux*, Lyon, CEDIC, 2009, p. 61-196.



Melkersson, Anders, *L'Itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1992.

Sutherland, D.R., « On the Use of Tenses in Old and Middle French », dans *Studies in French Language and Medieval Literature presented to Professor Mildred K. Pope*, Manchester, Manchester University Press, 1939, p. 329-337.

## XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

Ronsard, Pierre de, *Les Amours et Les Folastries (1552-1560)*, éd. André Gendre, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1993.

### Sources primaires

Aneau, Barthélemy, *Le Quintil horacien*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 175-218.

Cicéron, *De l'orateur. Livre troisième*, éd. et trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1956.

Du Bellay, Joachim, *La Deffence et illustration de la langue françoise* [1549], éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2001.

—, *L'Olive* [1549], éd. E. Caldarini, coll. « Textes littéraires français », 1974.

—, *Ceuvres complètes*, éd. dirigée par Olivier Millet, t. I, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Érasme, Désiré, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, éd. B.I. Knott, dans *Opera omnia*, ASD, Amsterdam, North-Holland, *Ordo primus*, t. VI, 1988.

Fabri, Pierre, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* [1521], éd. A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Fouquelin, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001.

Guéret, Gabriel, *Le Parnasse réformé*, Paris, T. Jolly, 1668.

- La Porte, Maurice de, *Les Epithetes* [1571], Genève, Slatkine Reprints, 1973 ; éd. F. Rouget, Paris, Champion, 2009.
- Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, *Livres VIII-IX*, 1978.
- Rhétorique à Herennius*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932.
- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier complétée par R. Lebègue et I. Silver, Paris, Société des textes français modernes, 1914-1975.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993.
- Ronsard, Pierre de et Muret, Marc-Antoine, *Les Amours, leurs Commentaires* [1553], éd. C. de Buzon et P. Martin, Paris, Didier Érudition, 1999.
- Scaliger, Jules-César, *Poetices libri septem* [1561], fac-similé, intro. A. Buck, Stuttgart/Bad Cannstadt, F. Frommann/G. Holzboog, 1964.
- Scève, Maurice, *Délie*, éd. Étienne Parturier, Paris, Nizet, coll. « STFM », 1987.
- Tyard, Pontus de, *Erreurs amoureuses* [1549], éd. G. de Souza, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2009.

#### Études critiques

- Authier-Revuz, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- Bonnier, Xavier, « Le travail du texte », dans N. Dauvois, M. Clément et X. Bonnier (dir.), *Maurice Scève, « Délie »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », 2012, p. 171-237.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. II, *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1967.
- Busson, Henri, « Ronsard et l'entéléchie », dans *Mélanges Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 91-95.
- Calas, Frédéric, « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », dans C. Badiou-Monferran *et al.* (dir.), *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 239-250.
- Cave, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI<sup>e</sup> siècle. Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* [1979], trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997.
- Chomarot, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.

- Dee, James H., *Epitheta deorum apud Homerum*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms/Weidmann, 2001.
- Della Neva, JoAnn, « Ronsard and the “sein verdelet” of Cassandre: Uncovering an Unexplored Italian Source », *Renaissance Studies*, XXII-4, 2008, p. 542-556.
- Desonay, Fernand, « Les variations métriques de Ronsard poète de l'amour », dans [coll.], *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 363-390.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, 1977.
- Garnier, Isabelle, *L'Épithète et la connivence : écriture concertée chez les évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- Gendre, André, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », dans Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin (dir.) *Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire*, Genève, Droz, 1988-1989, t. II, p. 13-29.
- Gordon, Alex L., *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.
- Goyet, Francis, « Commentaire » à *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, dans Joachim du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Olivier Millet, t. I, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, éd. Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.
- Halévy, Olivier, « Expression poétique et invention lexicale : les adjectifs forgés par composition (1549-1555) », dans M.-D. Legrand et K. Cameron (dir.), *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade (1547-1555)*, Paris, Champion, 2013, p. 279-292.
- Huchon, Mireille, « Les atomes du petit monde des inventions ronsardines », *Cahiers Textuel*, 17, 1998, p. 109-121.
- , « La fleur de la poésie française dans la *Rhétorique* de Fouquelin : une autobiographie de Ronsard », dans J.-E. Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre de la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p. 215-234.
- Lecoindre, Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, « Muret commentateur », dans *Commentaires de Ronsard*, t. I, *Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard*, éd. J. Chomarat et al., Genève, Droz, 1985.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- Monferran, Jean-Charles, « Quand Ronsard “vole au dessus des nués” », *Transitions*, 10, « La beauté », dir. H. Merlin-Kajman, <http://www>.

mouvement-transitions.fr/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/511-quand-ronsard-vole-par-dessus-les-nues.html, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 15 juin 2015.

Neuhofer, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clement Marot*, Wien/Stuttgart, W. Braumüller, 1963.

Pot, Olivier, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les « Amours » de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

Pouey-Mounou, Anne-Pascale, « Petite poésie portative : les exercices de style des *Epithetes* de La Porte », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, LXV-1, 2003, p. 51-67.

—, « Les dictionnaires d'épithètes, laboratoires de l'*aptum* », dans M.-T. Jones-Davies (dir.), *Culture, collections, compilations*, Paris, Champion, 2005, p. 143-160.

—, « Des mots qui font sens, pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », à paraître dans *Seizième siècle*.

—, « L'épithète est-elle un vilain défaut ? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle », dans C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

Trousson, Raymond, « Le mythe de Prométhée et de Pandore chez Ronsard », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1961, p. 351-359.

Weber, Henri, « Prométhée et les tourments de l'amour dans la poésie de la Renaissance : de Marulle et Sannazar à la Pléiade », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, t. I, *Moyen Âge et Renaissance*, 1980, p. 371-389.

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

Pascal, Blaise, *Pensées*, éd. P. Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011.

### Études critiques

Bary, René, *La Rhétorique française, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de notre langue* [1653], Lyon, Thomas Amalury, 1676.

Ducrot, Oswald, « Opérateurs argumentatifs et visée argumentative », *Cahiers de linguistique française*, 5, 1983, p. 7-36.

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

Garagnon Anne-Marie, Calas Frédéric, *La Phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Paris, Hachette, 2002.

Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

Martin, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983.

Mellet, Sylvie (dir.), *Concession et dialogisme. Les Connecteurs concessifs à l'épreuve des corpus*, Berne, Peter Lang, 2008.

Moeschler, Jacques, *Modélisation du dialogue. Représentation de l'inférence argumentative*, Paris, Hermès, 1989.

Morel, Mary-Annick, *La Concession en français*, Paris, Orphys, 1996.

Soutet, Olivier, *La Concession en français des origines au XVII<sup>e</sup> siècle. Problèmes généraux. Les tours prépositionnels*, Genève, Droz, 1990.

—, *La Concession dans la phrase complexe en français des origines au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1992.

—, « Des concessives extensionnelles aux concessives simples », *Linx*, 59, 2008, <http://linx.revues.org/629>, mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2012, consulté le 4 août 2015.

Susini, Laurent, *L'Écriture de Pascal, La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008.

## XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984.

### Études critiques

*Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, Paris, Ellipses, 1985.

Authier-Revuz, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

- Authier-Revuz, Jacqueline, Doury, Marianne et Reboul-Touré, Sandrine (dir.), *Parler des mots, Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, t. I, 1909.
- Chomsky, Noam, *Structures syntaxiques* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- , *Aspects de la théorie syntaxique* [1965], Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Conesa, Gabriel, *La Trilogie de Beaumarchais*, Paris, PUF, 1985.
- Conesa, Gabriel et Neveu, Franck (dir.), *L'Agrégation de lettres modernes 2005. Analyses littéraires et études de la langue*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- , *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- Frantz, Pierre et Balique, Florence, *Beaumarchais, La Trilogie*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, coll. « Clefs concours », 2004.
- Frei, Henri, *La Grammaire des fautes*, Paris, Geuthner, 1929.
- Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988.
- Géraud, Violaine, « Interruptions et ellipses dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », *L'Information grammaticale*, 61, 1994, p. 27-32.
- , *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999.
- , « L'invention d'un nouveau style comique : l'*archiethos* beaumarchaisien », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4*, Paris, PUPS, 2005, p. 81-93.
- Goldzink, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- , *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons. Dialogue posthume avec Jacques Scherer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.
- Hartmann, Pierre, « Le projet esthétique de Beaumarchais », *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 439-451.
- Issacharoff, Michel, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.
- Jaubert, Anna, « Connivence et badinage dans le *Mariage de Figaro* », *L'Information grammaticale*, 61, 1994, p. 50-53.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1980.

- , « Le style de Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* », *L'Information littéraire*, 33, 1981, p. 54-56.
- , « La Harpe critique de Beaumarchais et Gudin critique de La Harpe », dans *Dramaturgies, langages dramatiques, Mélanges pour J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 543-550.
- Lecarpentier, Sophie, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais. Efficacité, gaieté, musicalité*, Saint-Genouph, Nizet, 1997.
- Lombard, Alf, *Les Constructions nominales dans le français moderne*, Stockholm, Uppsala, 1930.
- Mangueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- , *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Michaud, Guy, « L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro* », dans *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*, Paris, Nizet, 1952, p. 189-203.
- Morris, Charles W., *Foundations of the theory of signs*, Chicago, University of Chicago Press, 1938.
- Paillet, Anne-Marie, « Répondez-vous à mes questions ? L'interrogation dans *Le Mariage de Figaro* », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4*, Paris, PUPS, 2005, p. 95-109.
- Proschwitz, Gunnar (von), *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Genève, Slatkine, 1981.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « Beaumarchais », dans *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 3<sup>e</sup> éd., 1858-1872, t. 6, p. 201-260.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais* [1954], Paris, Nizet, 1989 [4<sup>e</sup> éd.].
- , *Édition avec analyse dramaturgique du « Mariage de Figaro »*, Paris, SEDES, 1966.
- Seguin, Jean-Pierre, « Ruban noir et ruban rose ou les deux styles de Beaumarchais », *L'Information grammaticale*, 60, 1994, p. 13-16.

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

Zola, Émile, *La Fortune des Rougon*, éd. H. Mitterrand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.

### Autres textes de Zola

*Deux définitions du roman* [1866], dans *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterrand, Paris, Cercle du Livre précieux, t. X, 1968, p. 282

*Mes haines* [1866-1879], éd. Fr.-M. Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.

*La Fortune des Rougon* [1871], éd. C. Becker, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2004.

*Le Roman expérimental* [1880], éd. Fr.-M. Mourad, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

« Les droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896.

*Correspondance*, éd. B.H. Bakker et H. Mitterrand, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/CNRS, 1978-1995, 10 vol.

*Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

### Sources primaires

Baudelaire, Charles, « Quelques caricaturistes français » [1857], dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, *Paul et Virginie* [1788], éd. Mathilde Bombart, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Classiques », 2013.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 vol.

Hugo, Victor, *L'homme qui rit* [1869], éd. M. Roman, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002.

### Études critiques

Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. A. Francke, Paris, Gallimard, 1968.



- Baguley, David, *Naturalist fiction. The entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , « Le burlesque et la politique dans *La Fortune des Rougon* », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, Hors séries 7, « Ironies et inventions naturalistes », dir. C. Becker, A.-S. Dufief et J.-L. Cabanès, 2002, p. 53-62.
- Benoudis Basilio, Kelly, *La Mécanique et le Vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.
- Berg, William J., *The Visual Novel. Emile Zola and the art of his time*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1992.
- Boneu, Violaine, *L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2014.
- Bonnet, Gilles, *Le Comique de J.-K. Huysmans*, Paris, Champion, 2004.
- Brunetière, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- Ducrot, Oswald et al., *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Fougère, Marie-Ange, *Le Rire de Rabelais au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'un malentendu*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.
- Kerbrat-Orrecchioni, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999 [4<sup>e</sup> éd.].
- Pellegrini, Florence, « Polémique et narration : de *J'accuse...!* à *Vérité*, l'argumentation en marche », *Fabula / Les colloques*, « De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs », <http://www.fabula.org/colloques/document2456.php>.
- Philippe, Gilles et Piat Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- Plantin, Christian, *L'Argumentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Reggiani, Christelle, « L'énonciation narrative en 1880 », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 101-113.
- Reverzy, Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans « Les Rougon-Macquart »*, Genève, Droz, 2007.
- , « “À l'exemple des Bonaparte” : *La Fortune des Rougon*. Genèse des origines », dans G. Séginger (dir.), *Zola à l'œuvre*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 109-119.
- Sfar, Myriam Faten, « Écho et Narcisse : la répétition dans l'écriture artiste d'Edmond de Goncourt », *Les Cahiers naturalistes*, 86, 2012, p. 129-147.

Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Émile Zola*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 1998.

Van Buuren, Maarten, « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola : de la métaphore au mythe, Paris, Corti, 1986.

Voisin-Fougère, Marie-Ange, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001.

Voisin-Fougère, Marie-Ange (dir.), *Zola et le rire*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2002.

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

242

Bonnefoy, Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, dans *Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

### Autres textes d'Yves Bonnefoy

*L'Arrière-pays* [1972], Genève, Flammarion, 1982.

*L'Improbable* [1980], Paris, Mercure de France, 1992.

*Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.

« Entretien avec Fabio Scotto », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 49-63.

*Le Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 2008.

### Sources primaires

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris* [1869], dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.

Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la nuit* [1842], éd. J.-L. Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.

Breton, André, *Point du jour* [1934], dans *Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992.

Heidegger, Martin, *Être et Temps* [1927], Paris, Gallimard, 1986.

—, *Approche de Hölderlin* [1941-1944], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

### Études critiques

- Banquart, Marie-Claire « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 172-188.
- Bougault, Laurence, « Perspectives dans l'approche stylistique de l'hermétisme poétique. À propos de l'Illumination "Barbare" d'Arthur Rimbaud », *Revue romane*, 34/1, 1999, p. 61-86.
- , *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Calas Frédéric et Garagnon Anne-Marie, « De la norme grammaticale à la norme linguistique dans les grammaires dites de concours : le cas de la proposition infinitive », dans G. Siouffi et A. Steuckardt (dir.), *Les Linguistes et la norme*, Berne, Peter Lang, 2007.
- Combe, Dominique, « "L'ultime Rome", Yves Bonnefoy et la latinité », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 156-164.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- Edwards, Michael, « Ce Dedham au loin », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 140-150.
- Gagnebin, Murielle (dir.), *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- Glissant, Édouard, « Du corps de Douve », *L'Esprit créateur*, 36/3, p. 80-83.
- Greene, Brian, *La Magie du cosmos. L'espace, le temps, la réalité : tout est à repenser*, trad. C. Laroche, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.
- Guillaume, Gustave, *Temps et verbe* [1929], Paris, Champion, 1993.
- Lançon, Daniel et Née Patrick, *Yves Bonnefoy, Poésie, recherche et savoirs*, Paris, Hermann, 2007.
- Martinon, Philippe, *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911.
- Moignet, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Née, Patrick, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

- Parent, Monique (dir.), *Le Vers français au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1967.
- Scotto, Fabio, « La clarté de l'obscur », *Europe*, juin-juillet 2003, p. 3-6.
- Tamba-Mecz, Irène, *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981.
- Vivès, Vincent, « Poèmes » d'*Yves Bonnefoy*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2010.

## RÉSUMÉS

JEAN RENART, *LE ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE*

Maria COLOMBO TIMELLI (Université Paris-Sorbonne)

« Couples coordonnés et adaptation en français moderne : entre traduction, pirouettes et escamotages dans *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* »

Cet article se situe au croisement de deux perspectives, l'une lexicologique, l'autre traductologique. Il s'agit d'une part de réfléchir sur l'emploi de quelques couples (pseudo-)synonymiques dans *Guillaume de Dole* : sont étudiés en particulier des substantifs récurrents (*pris/de pris, sens, gent, chevall/destrier/sommier*) et un mot polysémique (*avoir*) en rapport avec leur contexte dans les vers. D'autre part, on a vérifié le traitement qui leur est réservé dans la traduction de Jean Dufournet ; le grand médiéviste, qui ne s'est pas exprimé sur les difficultés rencontrées dans son adaptation en français moderne, a de fait adopté des procédés divers : soit il a maintenu les doublets, soit il les a réduits, soit encore il les a escamotés par des changements de classe grammaticale des éléments en jeu. Quelques remarques concernent la locution figée *de fi et de voir*, qui ne serait attestée que dans *Guillaume de Dole*, et ses différentes traductions.

RONSARD, *LES AMOURS*

Anne-Pascale POUÉY-MOUNOU (Université Paris-Sorbonne)

« Les épithètes "si proprement accommodées" des *Amours* »

L'art ronsardien d'« accommoder » les épithètes, célébré par le lexicographe de La Porte (1571), éclate particulièrement dans *Les Amours* de 1553 où s'expérimentent, à la fois, une créativité verbale audacieuse

et amplificatoire, et les contraintes métriques du sonnet décasyllabique. La « propriété » des épithètes y définit une dynamique textuelle spécifique. On s'attache ici à replacer cette poétique de l'épithète dans la logique des innovations de ce recueil et de l'idéal ronsardien des épithètes « significatives ». L'étude du jeu morphologique avec l'usage met ainsi en évidence un travail fin sur le lexique, combinant acclimatation et effets d'étrangeté, à partir des mots hérités et empruntés, des dérivations, des emprunts plus ou moins marqués et de la remotivation des étymons. L'approche plus syntaxique des syntagmes figés et métaphoriques permet quant à elle d'envisager la réinvention d'un style formulaire, à travers un jeu sur les catégories grammaticales qui est à l'œuvre aussi bien dans les dérivations que dans les emplois de l'adjectif et des syntagmes nominaux dans la phrase. En termes de versification, enfin, se discerne la mise en place d'une dynamique signifiante à travers les expansions nominales, leur rythme et leur disposition dans l'espace du sonnet.

**Mathilde THOREL (Aix-Marseille université)**

« *« Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise » : les figures de correction dans *Les Amours* de Ronsard* »

Cette étude s'intéressera à une figure plus marginale que les figures reines – métaphore, hyperbole, oxymore ou périphrase – du recueil, mais que Muret dans son commentaire relève et nomme une fois dans le sonnet 174 (vers 7-8) : « *Je me deus ? non.* » « Cette figure est nommée par les Grecs [*epanorthosis*] : Les François la peuvent nommer, Correction. ». La figure de correction n'est pas distinguée au XVI<sup>e</sup> siècle de l'épanorthose : entre figure de mot et figure de pensée, *elocutio* et *inventio*, elle recouvre une variété de configurations et d'effets dont on donnera un aperçu dans *Les Amours* de Ronsard. Cette étude proposera ainsi un double parcours : d'une part des emplois de certains opérateurs privilégiés de cette figure comme « non » ; d'autre part de quelques configurations syntaxiques et rhétoriques dont le fonctionnement repose sur une opposition dialectique et dynamique entre négation et affirmation renforcée. Elle s'efforcera de montrer à la fois comment cette figure participe dans *Les Amours de Cassandre* de l'appropriation d'un motif pétrarquien et pétrarquiste et comment elle s'inscrit dans une

poétique de l'*energeia*, qui allie l'expression dynamique de l'intensité à une mise en scène de la parole du poète.

PASCAL, *PENSÉES*

Mathieu BERMANN (Université Stendhal-Grenoble 3)

« Concession et polyphonie dans les *Pensées* de Pascal »

La concession joue un rôle important dans l'argumentation des *Pensées* dans la mesure où elle permet au locuteur de mettre en scène dans son discours les voix d'autres énonciateurs, le destinataire à convaincre ou la *doxa*. En me fondant sur leurs diverses propriétés énonciatives, j'étudie les trois types de concession, logique, rectificatif et argumentatif, et leurs effets respectifs sur la démonstration de Pascal. Mais la polyphonie du mécanisme concessif ne se résume pas à l'association d'une voix étrangère à celle du locuteur ; elle fait entendre également une discordance entre les différentes instances du locuteur et s'accorde donc parfaitement avec l'anthropologie pascalienne qui montre l'homme comme un être de contradiction.

BEAUMARCHAIS, *LE MARIAGE DE FIGARO*

Philippe JOUSSET (Aix-Marseille université)

« Sur le "style spermatique". De l'économie érotique du *Mariage de Figaro* »

Beaumarchais, dans une lettre à sa maîtresse, avouait pour excuser sa gaillardise qu'il avait le style « un tant soit peu spermatique ». Cette confiance tirée d'une correspondance privée peut-elle trouver une application au style de l'écrivain ? C'est ce que cette contribution examine à l'épreuve du *Mariage de Figaro*. Une telle transposition, plus complexe qu'une « métaphore », peut ne pas se révéler induite à condition de s'autoriser de la mise en relation du dramaturge Beaumarchais et du personnage de Figaro, son truchement : c'est ce lieu commun de la critique qui légitime la (con)fusion de l'amant épistolier et de l'artiste. L'analogie est en partie imaginaire, mais cet imaginaire repose sur un certain nombre de caractères concrets observables, souvent décrits, qui relèvent de l'invention, de la composition et de la surface stylistique, et

que le terme de *spermatique* peut s'offrir à fédérer : frénésie de séduire, générosité dans la dépense, verve, excitation du tissu verbal, saillies, ivresse du signifiant, invention de jeux, dans les dialogues et les réparties particulièrement, création de rythmes, d'intensités... À cette tonalité d'ensemble qui définit l'économie érotique du *Mariage*, le personnage de Chérubin apporte toutefois sa note bémolisée.

Virginie YVERNAULT (Université Paris-Sorbonne)

« Beaumarchais et son double : la voix du "diable" dans *Le Mariage de Figaro* »

248

Cet article étudie un phénomène de polyphonie énonciative qui se retrouve au niveau lexical : la présence masquée de l'auteur dans son propre texte à travers la récurrence du mot *diable*. Les modalités d'apparition de l'unité lexicale *diable* obéissent à une logique d'apparition, en apparence anarchique, alors qu'en réalité le mot est le vecteur d'une réflexion métalinguistique et métathéâtrale ; encore faut-il être un spectateur et un lecteur attentifs, à l'instar du public du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour savourer pleinement l'écriture comique, dialogique et polémique de Beaumarchais.

Violaine GÉRAUD (Université Jean Moulin-Lyon 3)

« Ellipses, brachylogies et *archiethos spirituel* dans *Le Mariage de Figaro* »

Beaumarchais, au travers de ses deux grandes comédies espagnoles, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, invente un nouveau style comique qui se caractérise par une poétique de la prestesse : le dramaturge fait ainsi souvent l'économie de tout ce qui serait inutilement dit. Il multiplie, par conséquent, les ellipses. Toutes ces béances, qu'on n'a pas toujours le temps ni la possibilité de combler, empêchent que le dire et le dit ne se superposent, et engendrent de nombreux sous-entendus, par lesquels se déploie l'érotisme. Ce qui grise le spectateur est l'alliance à la fois naturelle et inouïe entre la concision lapidaire et le trait d'esprit.



ZOLA, *LA FORTUNE DES ROUGON*

Anastasia SCEPI (Université Paris-Sorbonne)

« La caricature dans *La Fortune des Rougon* : une “langue épaisse” »

Si dans la lettre du 18 août 1864 qu’il adresse à Antony Valabrègue, Zola expose la théorie des trois écrans et définit l’« écran réaliste », comme « parfaitement transparent », je propose l’idée selon laquelle le naturalisme zolien, en refusant l’idéalisat[i]on et en acceptant la « déform[at]ion [d]es images », se réclame des arts, notamment de cet art mineur qu’est la caricature graphique. Bien que sémantiquement extensible et dotée au XIX<sup>e</sup> siècle de contours encore flous, cette dernière n’en demeure pas moins une forme artistique centrale, intimement liée à Zola, lui permettant de « mentir juste assez » pour produire avec *La Fortune des Rougon*, une « œuvre d’art », révélant le réel dans ce qu’il a de plus trivial et de plus monstrueux. Si elle apparaît ainsi comme une forme-sens plastique, la caricature est également une « forme d’esprit », selon les propos de Bernard Vouilloux, où les sens seconds et cachés fondent la densité et les mécanismes d’un texte à déchiffrer. Loin de sa prétendue transparence, la langue zolienne est donc « épaisse ». Et c’est cette « épaisse[ur] » plastique et sémiotique qu’interroge cet article.

Lola KHEYAR STIBLER (Université Sorbonne Nouvelle)

« Naïveté et ironie dans *La Fortune des Rougon* »

Cet article étudie les relations entre deux dominantes stylistiques apparemment contradictoires et deux tonalités généralement opposées : le naïf et l’ironique. D’un côté, l’idylle de Silvère et Miette favorise un style simple, fondé sur une forme subtile d’épure ; de l’autre, la satire politique des « sauveurs » de Plassans est caractérisée par la tonalité ironique et le pastiche. Néanmoins, naïveté et ironie peuvent se concilier : la puissance sourde du désir chez Silvère et Miette s’appuie sur un style plus emphatique dont la sensibilité élégante peut apparaître teintée d’ironie. Quant aux faux héros de Plassans, qui finissent par croire à leur propre bravoure, ils s’avèrent de grands naïfs. Ainsi la naïveté et l’ironie circulent dans le roman au profit d’un discours de vérité qu’il revient au lecteur de restituer.

Florence PELLEGRINI (Université Bordeaux Montaigne)

« Dispositif énonciatif et argumentation dans *La Fortune des Rougon* »

250

De la préface de *La Fortune des Rougon* (1871) aux *Romanciers naturalistes* (1881), Zola a toujours revendiqué la dimension scientifique et la visée démonstrative de ses romans. Le sous-titre du cycle – « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » – synthétise la double orientation du projet zolien : d'un côté « l'histoire naturelle », très largement inspirée des théories de la dégénérescence du docteur Lucas ; de l'autre, « l'histoire sociale » et l'influence du milieu comme moteur déterministe de l'action. Il s'agira d'interroger les manifestations énonciatives de cette volonté démonstrative ; on analysera en particulier le brouillage énonciatif de l'indirect libre et les décrochages que construisent les figures d'analogie comme participant de la construction argumentative du récit.

BONNEFOY, DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE

Sandrine BÉDOURET-LARRABURU (Université de Pau et des pays de l'Adour)

« Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* »

*Du mouvement et de l'immobilité de Douve* s'ouvre sur une épigraphe qui invite à penser le recueil au prisme de la dialectique hégélienne. Cet article vise à montrer que les poèmes du recueil s'inscrivent dans une dialectique de l'histoire où la présence au monde est conçue dans l'instant, représentation d'un temps universel. La langue emprunte ainsi aux différentes périodes historiques et culturelles pour créer une alchimie poétique de l'instant et de la présence. Cet article explicite ainsi les éléments de l'Antiquité classique et du Moyen Âge qui innervent la langue poétique d'Yves Bonnefoy.

Laurence BOUGAULT (Université Rennes 2)

« Divergences et convergences du temps grammatical et du temps poétique dans quelques poèmes de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* »

La représentation du temps est problématique. Tantôt linéaire, tantôt circulaire, tantôt corrélé à l'espace, le temps représenté n'est plus compris

aujourd'hui comme un *a priori* kantien. Entre le temps linguistique, essentiellement linéaire, et le temps de la subjectivité poétique, celui de la « présence » telle qu'Yves Bonnefoy la définit mais aussi celui de la finitude et de la mort de l'être aimé, existent des contradictions intrinsèques que le poète tente de résoudre par un traitement paradoxal de la temporalité, tant au niveau du système verbal que dans ses entours : compléments circonstanciels et vocables renvoyant au temps. On essaiera de comprendre le fonctionnement syntaxico-sémantique de ce qu'on peut appeler « une poïétique du temps », qui déploie le paradoxe du titre du recueil poétique lui-même : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.



## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, *par Olivier Soutet*..... 7

JEAN RENART, *LE ROMAN DE LA ROSE OU DE GUILLAUME DE DOLE*

Couples coordonnés et adaptation en français moderne : entre traduction,  
pirouettes et escamotages dans *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*  
Maria Colombo Timelli ..... 11

RONCARD, *LES AMOURS*

Les épithètes « si proprement accommodées » des *Amours*  
Anne-Pascale Pouey-Mounou ..... 29

« Je me deus ? non, mais dont je suis bien aise. » Les figures de correction  
dans *Les Amours*  
Mathilde Thorel..... 45

PASCAL, *PENSÉES*

Concession et polyphonie dans les *Pensées*  
Mathieu Bermann..... 63

BEAUMARCHAIS, *LE MARIAGE DE FIGARO*

Sur le « style spermatique ». De l'économie érotique du *Mariage de Figaro*  
Philippe Jousset..... 87

Beaumarchais et son double : la voix du « diable » dans *Le Mariage de Figaro*  
Virginie Yvernault ..... 111

Ellipses, brachylogies et <i>archiethos spirituel</i> dans <i>Le Mariage de Figaro</i> Violaine Géraud .....	129
---	-----

ZOLA, *LA FORTUNE DES ROUGON*

La caricature dans <i>La Fortune des Rougon</i> : une « langue épaisse » Anastasia Scepti .....	145
--	-----

Naïveté et ironie dans <i>La Fortune des Rougon</i> Lola Kheyar Stibler .....	161
--	-----

Dispositif énonciatif et argumentation dans <i>La Fortune des Rougon</i> Florence Pellegrini .....	177
---	-----

254

BONNEFOY, *DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE*

Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de <i>Du mouvement et de l'immobilité de Douve</i> Sandrine Bédouret-Larraburu .....	195
--	-----

Divergences et convergences du temps grammatical et du temps poétique dans quelques poèmes de <i>Du mouvement et de l'immobilité de Douve</i> Laurence Bougault .....	213
---	-----

Bibliographie .....	231
---------------------	-----

Résumés.....	245
--------------	-----

Table des matières .....	253
--------------------------	-----