

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)



Jean Renart

Ronsard

Pascal

Beaumarchais

Zola

Bonnefoy

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

*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

<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

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 »¹. 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, concrète², 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 écho³, 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 syntaxe⁴, 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 dénouant⁵.

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^e* 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 permuter⁶. 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 morte⁷ ». 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 terre⁸ », par exemple, marque une concomitance.

Deuxièmement, la proposition attributive peut subir l'ellipse du participe *étant*⁹ : « Ton visage ce soir éclairé par la terre », « La mer intérieure éclairée d'aigles tournants »¹⁰. 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 accompli¹¹. [...]

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 prière¹².

Enfin, nous pouvons évoquer quelques constructions absolues¹³ ; 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 étoiles¹⁴ » ; dans le poème II de *Douve parle*, « les yeux perdus, mes mains s'ouvrant à la souillure¹⁵ » 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 morte¹⁶ », « Blessée confuse dans les feuilles, Mais prise par le sang de pistes qui se perdent¹⁷ ». 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 verbal¹⁸ ou de participe présent¹⁹.

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*²⁰ jusqu'aux longs versets²¹ 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 »²², parfois des iambes étendus comme les définissait Paul Claudel²³.

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^e 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 cōntrĕ lĕ vĕnt, | u-/u-/u-/u-/ u- |
| Lĕ froid saĭgnāit sŭr tĕs lĕvres. | u-/u-/uu- ²⁴ |

Ĕt jĕ t'āi vŭe tĕ rōmpre ĕt joŭĭr d'ĕtrĕ mōrte ō plŭs bĕlle
u-/u-/u-/uu-/uu-/uu-
Quĕ lā foŭdre, quānd ĕllĕ tāchĕ lĕs vitrĕs blānchĕs dĕ tōn sāng²⁵
uu-/uuu-/uu-/u-/u-/u-

Le pied rythmique crée une musicalité qui renoue avec l'origine latine, même si, pour M. Faure, la référence tient davantage dans la langue anglaise²⁶. Le pied a néanmoins cette vertu nombreuse que Bonnefoy commente dans la postface²⁷ 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'univers²⁸ ». 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

200

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^e 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.

iambique²⁹ pur. Ainsi, « Théâtre » contient la plus grande variété de vers : de 6 à 16³⁰ 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 pentamètre³¹. 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 général³² ». 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 musicale³³.

Le vers majoritaire reste le 12-syllabe, souvent utilisé en série comme dans *Une voix*³⁴. Dans *Voix basses et phénix*, le poète utilise des 10-, 11- et 12-syllabes³⁵ ; 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'élucider³⁶ », 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 métonymiques³⁷.

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 fendues³⁸ », « La jambe démeublée³⁹ » ; « la bouche souillée des dernières étoiles⁴⁰ ». Douve est décrite comme blessée en été⁴¹. 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 visage⁴².

Puis « les mains [...] se développent, os défaits de leur chair se muant en toile grise que l'araignée massive éclaire⁴³. » 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 érotique⁴⁴. 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 Phénix⁴⁵ », 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 »⁴⁶. Elle est d'abord invoquée comme « ô plus belle⁴⁷ » dès le premier poème. Elle est vêtue d'une robe « tachée du venin des lampes⁴⁸ ». 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 morts⁴⁹ ». L'allusion à « une terre vipérine⁵⁰ » renforce cette lecture. Le jeu des métaphores lui construit également une dimension de prêtresse puisqu'elle est comparée à une Ménade⁵¹, peut-être une de celles qui ont tué Orphée, et à une suppliante⁵². Par la nomination, dans *Vrai nom*, Yves Bonnefoy fait de Douve un lieu, un « château »⁵³.

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 moi⁵⁴ », puis de « Village de braise⁵⁵ », enfin de « rivière souterraine⁵⁶ », pour ce qui relève des paysages ; pour ce qui est des sèmes humains, elle est « guetteuse [...] morte⁵⁷ », 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 instant⁵⁸ ». Par le jeu des appositions, Douve devient également en automne « Inapaisable éclair que le néant supporte⁵⁹ » 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 offriras⁶⁰ ».

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 verbal⁶¹ ». 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 Rimbaud⁶². 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)⁶³.

Douve : rêverie sur les noms

Les premiers poèmes du corpus constituaient la fin de « Rapport d'un agent secret », déchiré sans avoir été publié⁶⁴ ; *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 central⁶⁵. 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 signifiés⁶⁶ ». Il semble intéressant de réfléchir aux implications sémantiques du terme *douve*, même si Yves Bonnefoy nous met lui-même en garde⁶⁷.

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 langage⁶⁸ », Yves Bonnefoy considérant le signe – au sens saussurien – de *douve* comme « l'emblème autant que l'agent de la transgression⁶⁹ ». Pourtant, je voudrais revenir sur les différents sens de ce terme.

Étymologiquement, le terme *douve*⁷⁰ 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 courant⁷¹ 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 endormie⁷² », « Lente falaise d'ombre⁷³ », « ensablée⁷⁴ », 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 souterraine⁷⁵ » la parcourt, elle hésite « aux confins du silence et de l'eau⁷⁶ », elle peut être inondée d'insectes⁷⁷. 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 mort⁷⁸, le chaud et le froid, l'immobilité et le mouvement⁷⁹, 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 morts⁸⁰. »

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*⁸¹. 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 posséder⁸².

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'épreuve⁸³ », pour que la vie triomphe un instant, « toute En quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes⁸⁴. » 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 sens⁸⁵, d'autant plus que les récits ont toujours été au cœur de l'écriture d'Yves Bonnefoy⁸⁶. 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 pleut⁸⁷. [...] », 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 céda⁸⁸. »

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*⁸⁹ – 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^e siècle que l'on en a. Pour Baudelaire, pour Rimbaud, poètes qui ont fasciné Yves Bonnefoy, la poésie n'est qu'une alchimie du verbe⁹⁰, qui permet de transformer de la boue en or⁹¹. Douve devient l'alambic de cette alchimie. Dans le bestiaire du recueil, « Les princes-noirs hâtent leurs mandibules⁹² » : 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'homme⁹³. On retrouve cet imaginaire dans ces quelques vers :

Où maintenant est le cerf qui témoigna
 Sous ces arbres de justice⁹⁴,
 Qu'une route de sang par elle fut ouverte,
 Un silence nouveau par elle inventé⁹⁵.

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 morts⁹⁶ », de *château* comme dans *Vrai nom* : « je nommerai désert ce château que tu fus⁹⁷ », alimentent l'imaginaire médiéval. Le recueil prend une dimension de quête⁹⁸ 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 parole⁹⁹ ? »

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 feuilleter 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 strophe¹⁰⁰ 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 courte¹⁰¹, la plus simple et la plus usitée¹⁰². 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^e siècle. Philippe Martinon montre que le quatrain isométrique s'est imposé au Moyen Âge, et que le XIX^e siècle remet cette forme au goût du jour : « Ce quatrain est devenu, au XIX^e 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 poètes¹⁰³ ». 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^e 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*¹⁰⁴, *Justice*¹⁰⁵, *Vérité*¹⁰⁶, 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.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁴ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 63, 65, 73, 75, 77.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 102-103.

¹⁰⁶ *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*¹⁰⁷ ». 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^e siècle, mais aussi dans le classicisme, pour dire l'instant, le présent, le « maintenant », qui ponctue, par exemple, le dix-septième poème de « Théâtre »¹⁰⁸. 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 concrétude¹⁰⁹ ». 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 miroir¹¹⁰ [...].

¹⁰⁷ Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁸ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 61.

¹⁰⁹ Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 66.

¹¹⁰ Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011, p. 29.

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^e 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^e 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).
- Lepelley, 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^e 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^e et XIII^e 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^e 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.

—, *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.

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^e 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^e 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^e 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.
- Lecoine, 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^e siècle », dans C. Barbaferi et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e 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^e 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^e siècle. Problèmes généraux. Les tours prépositionnels*, Genève, Droz, 1990.

—, *La Concession dans la phrase complexe en français des origines au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1992.

—, « Des concessives extensionnelles aux concessives simples », *Linx*, 59, 2008, <http://linx.revues.org/629>, mis en ligne le 1^{er} 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^e 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^e éd., 1858-1872, t. 6, p. 201-260.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais* [1954], Paris, Nizet, 1989 [4^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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 indue 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^e 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.

« 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^e 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

RONSARD, *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 |
|--------------------------|-----|