

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)



Jean Renart

Ronsard

Pascal

Beaumarchais

Zola

Bonnefoy

IV Jousset – 979-10-231-1553-6

*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

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 spermatique¹ ». 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 rhétorique². » 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 fête³ », 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."⁴ » 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 saisir⁵. »

88

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 faire⁶. Pour ne pas rester dans ce registre un peu poncif d'un plus si jeune homme mais encore « ardent au plaisir⁷ », 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.

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^e 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 vivifie⁸ ». 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 prisonnier⁹. » 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'aime¹⁰.

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 »¹¹, 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

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

¹¹ 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 rhétorique¹². Résumé en une formule : la « brillance stylistique¹³ » 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 cuissage¹⁴.

- 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 héros¹⁵, 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 défaut¹⁶ : manque d’autonomie de l’« incorrigible hâbleur¹⁷ » 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 souffleur¹⁸) ont été étudiés par Violaine Géraud sous le vocable d'*archiethos*¹⁹. 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] 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*²⁰.

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 verbale²¹ ».

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 »²²; 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 régénéré²³ ». 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 contemporains²⁴ », 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'écrivain²⁵ ».

Certes, l'identification a ses limites, ou plutôt ses règles de transposition²⁶ : 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, politique²⁷... 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’auteur²⁸ », 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 Maingueneau²⁹. 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 »³⁰.

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 comédies³¹ », 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^e 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 perpétuel³² » – 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 quantité³³. 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 Beaumarchais³⁴ ». 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 »³⁵. 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 syntaxe³⁶.

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 ellipses³⁷, style volontiers nominal, « rythme haletant³⁸ » et, jusque dans la diction, multiplication des accents toniques³⁹. 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 continu⁴⁰ » 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 spectateur⁴¹. 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 »⁴². 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 action⁴³. » 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 populacier⁴⁴. » 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 Baliq, 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 Baliq, *Beaumarchais. La trilogie*, Neuilly-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 pourvoient 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 rythme⁴⁵ ». 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 esprit⁴⁶ ». 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*⁴⁷ ; pareillement, Violaine Géraud a décrit l'association de « deux procédés contrastés », réduction et réduplication, comme un des traits majeurs de son style⁴⁸, 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 vivant⁴⁹ ». 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 »⁵⁰. 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'intensité⁵¹; 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...)⁵² : le corps *allité* constamment avec le langage (« [...] qu'il s'avise de parler latin, enchérit Figaro sur Bartholo, j'y suis grec ; je l'extermine⁵³. »). Tous les facteurs d'animation se voient réquisitionnés pour une cause, celle du *colorature* de la prose⁵⁴. 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 poésie⁵⁵. » 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 idéal⁵⁶. 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*⁵⁷. *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 Géraud⁵⁸ : 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 fornicuer 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

⁵⁸ 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, charnue⁵⁹ ». Sans aller, comme Collé ou Sedaine⁶⁰, 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 gaieté⁶¹. Même les six œuvrettes des débuts de Beaumarchais seraient – pour reprendre ses qualificatifs – polissonnes, délurées, lestes, sensuelles, enjouées, pas bégueules, etc., mais « nullement obscènes⁶² ». 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 comique⁶³ ». 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 monstrueux⁶⁴. » 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'énergie⁶⁵ ». 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 manuscrits⁶⁶ 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'assaut⁶⁷ ; 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 intensivement⁶⁸. 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.

étudiée⁶⁹, à celle de la saillie⁷⁰. 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 communicative⁷¹ ». 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 plénitude⁷² ». 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* »⁷³. 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"⁷⁴ ».

69 Assez différente du *coïtus 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^e 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 partenaire⁷⁵, 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 critique⁷⁶) ; 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 haut⁷⁷. 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 solitaire⁷⁸. » Dans la continuité des études de Pierre Larthomas encore⁷⁹ 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 syntaxique⁸⁰ », 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*⁸¹. 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 Dusausoys-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” »⁸², 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 sensualiste⁸³ ». 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 marraine⁸⁴.

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 devenir⁸⁵. » 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 personne⁸⁶.

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 »⁸⁷.

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 contreparties, 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 désir⁸⁸ », 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*⁸⁹, 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.

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.

—, *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^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.
- Lecoq, 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 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^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’idéalisations et en acceptant la « déform[ation] [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
--------------------------	-----