

Karine Germoni et Christine Silvi (dir.)



Jean Renart

Ronsard

Pascal

Beaumarchais

Zola

Bonnefoy

IV Yvernault – 979-10-231-1554-3

*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

BEAUMARCHAIS ET SON DOUBLE¹ :
LA VOIX DU « DIABLE » DANS *LE MARIAGE DE FIGARO*

Virginie Yvernault

Peu après la parution du *Barbier de Séville* et de la « Lettre modérée » qui fait office de préface, Fuel de Méricourt, un de ces « pauvres diables² » qui peuplent la bohème littéraire de cette seconde moitié du xviii^e siècle – ou, pour employer une trouvaille du père de Figaro, un de ces « feuillistes³ » qui ont en détestation leurs confrères –, relève avec malice la récurrence du mot *diable* sous la plume de Beaumarchais, sans pour autant empêcher le dramaturge de récidiver quelques années plus tard. Mais lorsqu’il rédige le second volet de ce qui deviendra une trilogie et se réapproprie ce mot investi par la critique, Beaumarchais en fait cette fois un usage parcimonieux qui incline à penser qu’il a pris acte des griefs qui lui étaient adressés.

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

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

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

Dans ces conditions, cette forme lexicale apparemment banale, en fait véritable signature d'auteur, pourrait bien constituer, dans *Le Mariage de Figaro* plus encore que dans *Le Barbier de Séville*, l'une des modalités d'apparition d'un « archiénonciateur⁴ » et, pour reprendre les analyses de Violaine Géraud, l'on pourra se demander dans quelle mesure sa réitération participe de l'élaboration d'un « *archiethos*⁵ » beaumarchaisien. Les occurrences de *diable* sont autant d'indices disséminés dans le texte qui visent à attirer l'attention non seulement sur le style, mais aussi sur le fonctionnement de l'intrigue, de sorte qu'à travers la polyphonie du mot, sur laquelle je reviendrai, Beaumarchais interroge simultanément son usage de la langue, sa pratique du théâtre ainsi que son identité et sa posture de dramaturge.

112

LE DIABLE AU CŒUR DE LA POLÉMIQUE

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

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

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

nouveau présent de vous : ainsi, lorsque vous m'avez donné le quatrième acte du *Barbier de Séville*, vous ne m'avez nullement étonné⁶. » Il n'a pas échappé au facétieux journaliste que Beaumarchais use et abuse du mot *diable* dans *Le Barbier* (dix-sept occurrences – dix-huit dans les premières versions de 1773 et 1774 – sans compter les cinq occurrences de la préface⁷). Alors que le dramaturge l'emploie souvent dans des expressions lexicalisées, Fuel de Méricourt réactive son sens propre en faisant du Diable un épistolier fictif.

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

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

Enfants ! un sacrifice est ici nécessaire.

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

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

s'apaise! » À l'instant vous eussiez vu ce bruit infernal qui faisait pâlir et broncher les Acteurs, s'affaiblir, s'éloigner, s'anéantir ; l'applaudissement lui succéder, et des bas-fonds du Parterre un bravo général s'élever en circulant jusqu'aux hauts bancs du Paradis. De cet exposé, Monsieur, il suit que ma pièce est restée en cinq actes, qui sont le premier, le deuxième, le troisième au Théâtre, le quatrième au diable (3) et le cinquième avec les trois premiers [...] ; il me suffit, en faisant mes cinq actes, d'avoir montré mon respect pour Aristote, Horace, Aubignac et les Modernes ; et d'avoir mis ainsi l'honneur de la règle à couvert. Par le second arrangement, le Diable (4) a son affaire ; mon char n'en roule pas moins bien sans la cinquième roue, le public est content, je le suis aussi⁸.

114

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

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

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

ces « Siffleurs, Moucheurs, Cracheurs, Tousseurs et Perturbateurs » en tout genre¹⁰. Au-delà de l'effet comique provoqué par l'homéotéleute, Beaumarchais associe ces fâcheux, venus exprès troubler la représentation, aux critiques pour mieux les opposer au public, seule instance de jugement qu'il prétend reconnaître et dont il se félicite d'avoir finalement obtenu les suffrages. Par conséquent, Fiel de Méricourt opère un retournement aussi habile que déloyal en feignant de prendre Beaumarchais pour le « féal » du Diable quand celui-ci se dissocie radicalement des critiques et auteurs à la petite semaine, gens de feuilles ou de lettres, qui s'abritent fébrilement derrière les autorités que sont Aristote, Horace ou d'Aubignac (à l'égard desquels Beaumarchais se montre d'ailleurs fort cavalier), « pauvres diables » jaloux de ses succès et adorateurs du Diable, ce « Dieu des cabales », auquel il a dû sacrifier son quatrième acte (2 et 4).

Dans *Le Barbier de Séville*, le dramaturge fait un usage certes récurrent, quoiqu'assez lâche, de *diable* puisqu'il s'en sert pour désigner alternativement le Comte, Figaro, Bazile¹¹ et même Bartholo¹². En revanche, dans *Le Mariage de Figaro*, lorsqu'il a de nouveau recours à ce terme, il l'emploie avec une plus grande modération (on compte seulement neuf occurrences dans la comédie, préface comprise¹³), le réinvestit et le réoriente sémantiquement. La reprise en écho, selon une logique de retour à l'envoyeur déjà amorcée dans la « Lettre modérée », implique de la part du dramaturge une prise de distance ironique à

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

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

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

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

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

Cette interaction avec des discours antérieurs renvoie à la dimension foncièrement dialogique du langage selon cette idée que les discours sont traversés, d'une part, par ceux d'autrui et, d'autre part, par la perspective de leur propre réception. Le dispositif dialogique par lequel le mot *diable* convoque implicitement d'autres discours, ceux des détracteurs de Beaumarchais, entraîne une certaine complexité énonciative dans la mesure où, chaque fois que le mot apparaît dans un énoncé, il est pris en charge par plusieurs énonciateurs. Il relève donc de la polyphonie, notion complexe, théorisée par Bakhtine puis par Ducrot¹⁵, qui peut s'employer non seulement lorsqu'un locuteur fait entendre plusieurs contenus dans un énoncé, lorsqu'on aborde la polyphonie dans son rapport à l'allusion, mais aussi lorsqu'il y a coprésence de plusieurs instances énonciatrices à l'intérieur de l'énonciation¹⁶.

116

STATUT DU MOT : CONNOTATION ET MODALISATION AUTONYMIQUES

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

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

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

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

se désigne lui-même comme signe linguistique¹⁷. Même si l'on ne saurait lui substituer un synonyme, *diable* tel qu'il apparaît dans *Le Mariage de Figaro* n'est pas un simple autonome, car il sert simultanément à désigner le signifiant et le signifié. C'est la raison pour laquelle on parlera plus judicieusement de « connotation autonymique », ou même, à la suite des travaux de Jacqueline Authier-Revuz, de modalisation autonymique¹⁸, en mettant l'accent sur le dédoublement du sujet énonciateur : c'est implicitement que le mot fait entendre l'auteur qui dit quelque chose du dire de son personnage. Aucune marque linguistique ne souligne *diable* dans le discours, aucune rupture syntaxique n'indique qu'il peut être attribué à cet énonciateur surplombant (ou « archi-énonciateur ») ou qu'il est un clin d'œil à un discours antérieur. Par conséquent, le contenu implicite du mot n'est identifiable qu'au moyen d'éléments extralinguistiques et contextuels qui permettent de mettre en relation les occurrences disséminées dans le texte.

Ce réseau souterrain fait affleurer un mécanisme herméneutique global qui repose sur l'allusion et suppose un décryptage de la part du spectateur dont le dramaturge sollicite à la fois une mémoire *intratextuelle*, nécessaire au rapprochement des occurrences dispersées dans le texte, lui-même facilité par le temps court du spectacle, et une mémoire *interdiscursive* puisque les spectateurs du *Mariage* sont invités à se tenir informés de l'actualité littéraire et des querelles d'auteurs. Beaumarchais souhaite en effet établir un rapport de connivence entre la scène et la salle et favoriser la constitution d'un public¹⁹. S'il est permis de penser que les spectateurs de l'époque, friands d'allusions et

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

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

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

d'applications²⁰ de toutes sortes, saisissaient le jeu autour du mot *diable*, le public contemporain, en revanche, n'est plus véritablement en mesure de reconstituer la situation d'énonciation initiale ni d'apprécier la force polémique du mot.

À rebours d'un fonctionnement autotélique, ce dispositif allusif, en conférant au texte comique une visée polémique, contribue à faire du théâtre une tribune. La reprise d'un terme investi par la critique a pour but premier de tourner en ridicule le discours de l'autre. Ainsi, lorsque Bazile « recul[e] de frayeur » à la vue du fils retrouvé de Marceline, qui n'est autre que Figaro, en s'écriant « J'ai vu le diable²¹ », Beaumarchais se plaît à disqualifier les élucubrations de ses adversaires qui le prennent pour le suppôt du diable. De même que, pour riposter aux attaques morales dont il est la cible, Beaumarchais reprend à son compte, dans ses textes préfaciels, le mot de ralliement de ses adversaires, *immoralité*²², de même la récurrence du mot *diable* réfute le jugement des critiques qui déplorent son mauvais goût, son style singulier, trivial, parfois même grossier, « burlesque, néologue et rempl[i] de disparates et d'incohérences²³ », « de trivialités, de turlupinades, de calembours, de jeux de mots bas et même obscènes²⁴ ». En réalité, Beaumarchais a prêté une attention particulière aux griefs formulés contre son style et n'a eu de cesse d'épurer ses comédies. S'il persiste à employer le mot *diable* en dépit de ses détracteurs et de ses propres efforts pour élarguer ses

118

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

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

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

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

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

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

Diable, Démon. Celui-ci est plus noble, et de tous les styles ; celui-là n'est que du style fam. Comme il est souvent dans la bouche du peuple, il a servi à former plusieurs expressions proverbiales²⁵.

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

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

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

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

FIGARO. – Je sais *God-dam*.

LE COMTE. – Je n'entends pas.

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

LE COMTE. – Eh bien ?

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

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

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

120

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

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

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

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

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

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

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

DIABOLUS EX MACHINA

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

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

change aux petites passions de monsieur le Comte ; étriller rondement monsieur du Bazile, et²⁹...

122

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

L'intrigue du *Mariage de Figaro* est remarquable par sa complexité, davantage encore que celle du *Barbier de Séville* dont Beaumarchais dit, dans la « Lettre modérée », que c'est « une espèce d'*imbroille* », c'est-à-dire une « pièce de théâtre dont l'intrigue est fort compliquée³⁰ ». Il semble que la simplicité et l'évidence soient toujours d'origine divine là où l'intrigue a quelque chose d'irréductiblement diabolique. Ses détours et ses méandres induisent perplexité et incompréhension : « Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours du louche en ce que tu fais ? », demande le Comte à son incorrigible valet³¹. Quant à Chérubin, adjuvant de Figaro et de Suzanne, il est ce page endiablé, ce « petit démon³² » que le Comte trouve toujours sur son chemin : « C'est encore le page infernal », lance-t-il avec fureur lorsqu'il le reconnaît au fond du jardin, lors du dénouement³³ ; « Ruse d'enfer ! » s'exclame-t-il encore, après l'avoir découvert dans le fauteuil de la chambre de Suzanne³⁴. Pas plus que les gens de sa maison, le Comte ne parvient à maîtriser

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

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

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

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

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

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

son langage. Mais tandis que le prétendant de Rosine ne se gênait pas pour jurer, le Comte du *Mariage* prend soin de ne pas être entendu lorsque le mot lui échappe, d'abord dans un monologue, puis dans un aparté. À la scène 4 de l'acte III, il passe en revue une série d'événements dont il essaie de reconstituer, sans succès, la trame : « Elle [la comtesse] s'amuse ; ces ris étouffés, cette joie mal éteinte ! Elle se respecte, et mon honneur... où diable *on* l'a placé ! De l'autre part, où suis-je³⁵ ? » La confusion et le trouble du Comte, qui pressent qu'on lui cache la vérité, se manifestent sur le plan formel par le recours aux modalités interrogative et exclamative. Chez Marivaux, la question « où suis-je » précède souvent l'instant de la découverte de l'amour qui révèle le personnage à lui-même ; ici, elle signale une prise de conscience d'une tout autre nature : le Comte s'aperçoit qu'il est *intrigué*. De même, lorsque Suzanne fait irruption pour interrompre le procès :

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

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

La tournure populaire « au diable³⁷ » reflète le dépit et l'exaspération du Comte qui s'avoue momentanément vaincu puisqu'il quitte la scène. Dans les deux occurrences ci-dessus, *diable* est accompagné de pronoms sujet, *tout* et *on*. L'emploi de ces pronoms à caractère référentiel indéfini suppose l'intervention d'un agent mystérieux qui viendrait bouleverser les projets du Comte et corrobore l'idée d'une sorte de *deus ex machina* qui emmêle, au lieu de les dénouer, les fils de l'intrigue, en d'autres termes un *diabolus ex machina*.

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

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

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

ETHOS D'« UN DIABLE D'HOMME »

L'apparition du mot *diable* a partie liée avec les moments de crise, péripéties ou dysfonctionnements dans la transmission de l'information, qui peuvent donner lieu à des quiproquos, comme la fameuse scène de stupéfaction, dans *Le Barbier de Séville*, où Bazile ne comprend plus qui trompe qui : « Diable emporte si j'y comprends rien ; et sans cette bourse... » ; « Qui diable est-ce qu'on trompe ici ? Tout le monde est dans le secret ! »³⁸. Cette interrogation partielle ne vise pas véritablement à l'identification de l'objet trompé ; autrement dit, cette question constitue moins une demande d'information qu'elle ne marque le désarroi de Bazile.

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

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

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

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

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

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

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

FIGARO *rit en se relevant*. – *Santa Barbara* ! oui, c'est de l'amour³⁹.

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

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

³⁹ Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. cit., V, 8, p. 248.

par « de par le diable », immédiatement suivi d'une formule occitane rendue célèbre par Beaumarchais, « ques-à-co⁴⁰ », comme si c'était l'auteur des mémoires judiciaires contre Goëzman que Figaro prenait à témoin. Cette citation, qu'aucun marqueur linguistique ne signale, était probablement identifiable par une grande part du public contemporain tant avait été considérable le succès des factums de Beaumarchais, rédigés à la même période que *Le Barbier de Séville*⁴¹. Toujours est-il que ce jeu autour d'une autocitation masquée entretient un flottement énonciatif et une confusion volontaire entre le dramaturge et son personnage. Ces derniers ont un *ethos* commun, celui du meneur de jeu, dont « les traits d'esprit » sont « la marque la plus éclatante »⁴² avec le tempérament vif, audacieux et ingénieux, que parviennent à exprimer les significés dénotatifs et connotatifs de *diable*. À l'exception des occurrences de la « Lettre modérée », citée plus haut, Beaumarchais ne distingue pas entre *diable* et *Diabie*, contrairement aux éditions modernes, et favorise la confusion entre les différents significés. L'« *archiethos* » du dramaturge peut ainsi se construire en partie autour de la figure du Diabie à travers des expressions idiomatiques telles que « avoir le diable au corps » qui s'emploie pour dire d'un homme « qu'il a beaucoup d'adresse, d'esprit, de force, etc.⁴³ ».

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

BRID'OISON. – I-II l'a⁴⁴.

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

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

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

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

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

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

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

Le mot *diable* réfère principalement au Comte dans *Le Barbier*, comme c'était le cas dans *Le Sacristain*, la parade qui est à l'origine de la comédie et dans laquelle Lindor se déguise en sacristain pour séduire une femme mariée, Pauline. Lindor fait, durant la nuit, un vacarme épouvantable pour effrayer Bartholo et prendre sa place auprès de sa charmante épouse⁴⁵. En revanche, dans *Le Mariage de Figaro*, le mot renvoie la plupart du temps à Figaro et, dans la préface, désigne explicitement le dramaturge. Rapportant au discours direct ce qu'on dit de lui, il déclare qu'il entend murmurer très souvent : « Quel diable d'homme, et qu'il est contrariant ! il dit du bien de tout le monde⁴⁶ ! » Si ses détracteurs chargent d'une valeur péjorative la locution « un diable de », qui signifie, d'après le *Dictionnaire critique* de Féraud, « mauvais, désagréable » et quelquefois « entêté, opiniâtre, difficile », Beaumarchais reprend cette dénomination, comme pour s'en vanter et avec une certaine dose de provocation, en lui conférant un caractère mélioratif qui découle du paradoxe de la seconde phrase : ce diable d'homme est un homme affable et enjoué.

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

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

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

paradoxal. Elles permettent aussi de ressaisir toute la densité polémique de l'écriture de Beaumarchais qui, pour régler ses comptes, ne craint pas de transformer la scène en arène et le théâtre en tribunal, y compris dans *La Mère coupable*, bien que le rire de Figaro y soit moins gai : cette fois, le diable est le traître Bégearss, alias Bergasse⁴⁷, et la référence littéraire à Milton remplace le plaisant *Goddam* : « C'est l'enfer concentré tel que Milton nous l'a dépeint ! (*D'un ton badin.*) J'avais raison tantôt, dans ma colère : Honoré Bégearss est le diable que les Hébreux nommait Légion⁴⁸ ».

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

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

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 xv^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.

—, *Cœuvres 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. Barbaferri 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* »

245

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, cheval/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 confidence 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.

ZOLA, *LA FORTUNE DES ROUGON*

Anastasia SCEPI (Université Paris-Sorbonne)

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

Si dans la lettre du 18 août 1864 qu’il adresse à Antony Valabrègue, Zola expose la théorie des trois écrans et définit l’« écran réaliste », comme « parfaitement transparent », je propose l’idée selon laquelle le naturalisme zolien, en refusant l’idéalisat[i]on et en acceptant la « déform[at]ion [d]es images », se réclame des arts, notamment de cet art mineur qu’est la caricature graphique. Bien que sémantiquement extensible et dotée au XIX^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
--------------------------	-----