

Anouch Bourmayan et Odile Leclercq (dir.)



Villon

Marguerite de Navarre

Boileau

Casanova

Sand

Genet

*Villon, Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova, Sand, Genet*

FRANÇOIS VILLON,
TESTAMENT

Géraldine Veyseyre

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon

Isabelle Fabre

« Parler de contemplation » : le lexique
de la dévotion dans le *Testament* de Villon

MARGUERITE DE NAVARRE,
L'HEPTAMÉRON

Agnès Steuckardt

La transition entre récit et dialogue
dans *L'Heptaméron*

NICOLAS BOILEAU,
SATIRES

Éric Tourrette

La réticence dans les *Satires* de Boileau

Thibaud Mettraux

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique

CASANOVA,
HISTOIRE DE MA VIE

Clara de Courson

Parler sous les plombs. Représentations
carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*

Isabelle Chanteloube

Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure
dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova

GEORGE SAND,
MAUPRAT

Florence Pellegrini

Énonciation, idéologie, autorité :
effets de voix dans *Mauprat*

JEAN GENET,
LE BALCON

Mairéad Hanrahan

Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet

ISBN de ce PDF tiré à part : 979-10-231-3133-8

Jean Genet – Le Balcon · Style et stylisation dans Le Balcon de Genet · Mairéad Hanrahan

STYLES, GENRES, AUTEURS 20

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0695-4
© Sorbonne Université Presses, 2021

versions numériques PDF
© Sorbonne Université Presses, 2023

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

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>

Anouch Bourmayan & Odile Leclercq (dir.)

Villon,
Marguerite de Navarre,
Boileau, Casanova,
Sand, Genet

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Jean Genet
Le Balcon

Mairéad Hanrahan

Style et stylisation vont-ils de pair en littérature? Dans quelle mesure une tension existe-t-elle entre ces deux concepts? D'une part, le mot *style*, tel que le définissent les entrées les plus pertinentes pour la littérature dans divers dictionnaires, évoque l'idée d'une expression hautement personnelle, individuelle :

Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur. (*Trésor de la langue française*)

Façon particulière dont chaque individu exprime, le plus souvent par écrit, et grâce aux ressources de la langue, sa pensée, ses émotions, ses sentiments. (*Larousse*)

Par métonymie de l'instrument employé pour écrire à l'écriture elle-même, le langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire, dans ce qu'une personne dit, et surtout dans ce qu'elle écrit. (*Litttré*)

Part de l'expression (notamment écrite) qui est laissée à la liberté de chacun, n'est pas directement imposée par les normes, les règles de l'usage, de la langue. (*Robert*)

D'autre part, les définitions du verbe *styler* font ressortir l'idée d'une représentation simplifiée, schématisée, délestée du superflu :

Donner à quelque chose une expression concise, une portée universelle, en se limitant aux traits essentiels, en évitant la subjectivité, le lyrisme. (*Trésor de la langue française*)

Interpréter une forme naturelle en la simplifiant ou en la modifiant à des fins esthétiques. (*Larousse*)

Représenter (un objet) en simplifiant les formes en vue d'un effet décoratif. (*Robert*)

190

Ces deux séries de définitions présentent ainsi une inflexion différente : en ce qui concerne le style, il est question surtout de particularité, de singularité, d'écart par rapport à la norme pour traduire une subjectivité ; en ce qui concerne la stylisation, l'insistance porte au contraire sur l'universel, sur l'essentiel, sur ce qu'une forme partage en commun avec d'autres formes et non sur ce qui l'en éloigne. L'idée d'un style stylisé semblerait *a priori* contradictoire.

Cette contradiction touche ainsi étroitement à la question du rapport entre le singulier et l'universel, rapport au cœur de la question du style en littérature. L'exploration la plus développée jusqu'aujourd'hui de cette articulation entre singulier et universel concernant l'œuvre de Jean Genet nous est offerte par *Glas*, le texte en deux colonnes que Jacques Derrida a consacré à Genet et à G. W. F. Hegel. Tel qu'il le thématise dans la colonne Hegel, le style est justement ce qui ne peut s'intégrer dans le mouvement de la dialectique hégélienne, ce que le travail de la conceptualisation laisse de côté :

Du point de vue conceptuel, qu'est-ce qu'une différence de style ou de rythme voire d'espace narratif ?

Il n'est pas insignifiant que le concept la réduise à rien¹.

En effet, *Glas* peut être lu comme une longue méditation sur la signification de l'insignifiance ou de l'inimportance attribuées par Hegel en particulier et par la philosophie en général aux questions de style et de signature. La forme même du livre reflète sous plusieurs angles l'attention accordée au style. Tout d'abord, la disposition du texte en deux colonnes est elle-même un clin d'œil à cette notion, dans la mesure où les significations du mot *style* comprennent entre autres celle

1 Jacques Derrida, *Glas* [1974], Paris, Denoël-Gonthier, 1981, p. 60a.

de *colonne* (par un effet métonymique, chaque style architectural étant défini par un certain type de colonne). Cet arrangement déjoue toute tentative de lecture linéaire, totalisante, et impose au lecteur de tenir compte de la jonction qui tout à la fois sépare les colonnes l'une de l'autre et les unit : « cou(p)tures » textuelles selon le néologisme de Derrida, où la *couture* est inséparable de la *coupure*, et dont la prolifération – surtout à l'intérieur de la colonne Genet – met en relief la résistance particulière que l'écriture de cet auteur oppose à toute interprétation herméneutique. Ce morcellement produit par la multiplication des interruptions donne à la colonne Genet son aspect *anthologique*, mot dont Derrida exploite le lien étymologique avec la fleur. À la mise en relief dans la colonne gauche du refus hégélien de ménager une place aux différences de style à l'intérieur de la dialectique répond l'insistance dans l'autre colonne sur le manque d'intérêt de Jean-Paul Sartre dans son *Saint Genet*² pour « la question de la fleur, la question anthologique³ ». Contrairement à l'œuvre de Sartre, *Glas* traite longuement de cette question, soulignant qu'elle ne peut se réduire à la simple sémantique, mais va jusqu'à déterminer – ou « affecter »⁴ – le fonctionnement même de l'écriture. D'où la pertinence d'une autre signification du mot *style*, botanique celle-ci : la partie du pistil située entre l'ovaire et le stigmate d'une fleur. La question de la fleur est aussi celle du style.

Or, comment comprendre cette question selon Derrida ? Si la colonne de gauche met l'accent sur le désir (irréalisable) de Hegel que le singulier se fonde entièrement dans l'universel, que le travail de conceptualisation élimine totalement la singularité qu'il relève – « La destruction de la singularité ne doit laisser aucun reste, aucun reste empirique ou singulier⁵ » –, quelle leçon la colonne de droite nous offre-t-elle sur ce rapport du singulier à l'universel chez Genet ? Il ne s'agit pas simplement d'une démarche contraire à celle de Hegel, c'est-à-dire d'une tentative d'inscription d'une singularité pure, inimitable, identique à elle-même.

2 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr* [1952], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011.

3 J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, 18b.

4 Pour l'exploitation derridienne de ce verbe, voir par exemple *ibid.*, p. 58-59.

5 *Ibid.*, p. 192a.

L'intérêt de l'écriture de Genet pour Derrida, c'est la signature *impropre* qu'elle donne à lire, à la fois au niveau du nom propre et, plus largement, du style personnel. Derrida voit la signature de Genet dans la façon dont son écriture brouille la distinction entre nom propre et nom commun, brouillage qui se manifeste notamment par la prépondérance, à travers l'œuvre, des lettres *gl* disséminant le prénom de la mère de Genet, Gabrielle (voir *gläieul*, *églantine*, *aigle* et bien entendu *glas*, etc.), ainsi que par le jeu sur les noms communs homonymes de son nom propre, la fleur *genêt* et l'animal qu'il dote de même d'un accent circonflexe dans le *Journal du voleur*⁶ (mais qui réapparaît dans *Le Balcon* comme un « beau genet d'Espagne⁷ »). En s'attaquant ainsi à son nom propre, Genet fait paradoxalement proliférer sa signature ; selon Derrida, il aurait

silencieusement, laborieusement, minutieusement, obsessionnellement, compulsivement, avec les gestes d'un voleur dans la nuit, disposé ses signatures à la place de tous les objets manquants. Le matin, vous attendant à reconnaître les choses familières, vous retrouvez son nom partout, en grosses lettres, en petites lettres, en entier ou en morceaux, déformé ou recomposé⁸.

La signature de Genet porte atteinte au propre, à la propriété (et à la propreté, comme l'indique l'allusion aux dépôts sales notoirement laissés par les voleurs dans la nuit) : ce qui caractérise ou distingue son écriture, ce qu'elle a « en propre », est bien de s'attaquer au propre⁹. Aussi Derrida repère-t-il à l'œuvre dans les textes de Genet une économie systématique, voire systémique, du morcellement, où paradoxalement rien ne peut se couper de son contraire : le haut du bas, le fort du faible,

6 Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 49.

7 Jean Genet, *Le Balcon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002, p. 50 (notre édition de référence).

8 J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 58b.

9 Cela ne veut évidemment pas dire qu'aucun stylème n'est décelable dans l'écriture de Genet. Par exemple, dans une étude qui complémente la nôtre de manière très riche, Éric Bordas analyse chez Genet une « *manière* énonciative très spécifique, fortement individualisée, qui radicalise sa spécificité jusqu'au maniérisme et au maniéré » (« Jean Genet, ou l'homo c'est le style » dans Bernard Alazet et Marc Dambre [dir.], *Jean Genet, rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 33-41, ici p. 33).

le bien du mal, le féminin du masculin, le plus du moins. Il s'étend notamment sur Stilitano, le manchot du *Journal du voleur*, sur le nom duquel le philosophe attire l'attention en l'appelant le « stilite », mot qui s'entend comme *stylite*, ascète byzantin qui vivait en haut d'une colonne, et que l'orthographe rapproche de *stiletto*, lame à couper. En effet, Stilitano est fortement associé à la coupure, mais une coupure qui ne coupe pas. C'est à partir du paradoxe souligné par Genet dès la présentation du personnage – « Quand un membre est enlevé, m'apprend-on, celui qui reste devient plus fort. Dans le sexe de Stilitano, j'espérais que la vigueur de son bras coupé s'était ramassée¹⁰ » – que Derrida formule ce qu'il appelle la « logique de l'anthérection » : « Ça n'érige pas *contre* ou *malgré* la castration, *en dépit* de la blessure ou de l'infirmité, en châtrant la castration.¹¹ » Érection de la castration, indécidabilité sexuelle complète où enlever revient à ajouter, où couper va de pair avec recoudre¹². La question de la fleur ou la question du style est aussi la question de la coupure. Le style, c'est une coupe particulière – une coupe qui, chez Genet, coupe et ne coupe pas.

Cette idée d'une coupure qui brouille plus qu'elle ne distingue est d'une haute pertinence pour *Le Balcon*, dont le dénouement comporte une scène de coupure violente : la pièce arrive à sa conclusion dramatique lorsque le révolutionnaire Roger, le premier client du bordel à demander à jouer le rôle de Chef de Police, se châtre brutalement. La pièce se clôt en ajoutant ainsi une nouvelle figure à la série de personnages stylisés par laquelle elle débutait. Rappelons que l'Évêque, le Juge et le Général rencontrés dans les premiers tableaux sont très ostensiblement des personnages types, joués par les clients du bordel. En plus de la structure de dédoublement qui fait du bordel un miroir de la société extérieure, les premiers tableaux soulignent la simplification jusqu'à la caricature du rôle endossé par chacun. Ce qui compte, ce n'est pas « la fonction »

10 J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 24.

11 J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 193b.

12 De même, la prothèse sexuelle revêtue par Stilitano sert moins à renforcer sa virilité qu'à créer une indécidabilité sexuelle ; la fameuse « grappe de raisin » qu'il épingle à l'intérieur de son pantalon est une « plaie postiche » (*Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 60) qui rappelle la « rose d'étamine, épinglée à la hauteur équivalente » que portait une prostituée espagnole « pour remplacer sa fleur perdue » (p. 75).

elle-même, mais « le mode d'être » que celle-ci permet d'assumer (p. 26). Le fait seul de pardonner permet à l'Évêque de se savoir Évêque ; le Juge s'accomplit comme Juge en jugeant ; le Général comme Général en domptant. Et c'est par une syllepse énoncée par ce dernier que s'exprime le plus nettement cette quête d'une réduction à l'essentiel : le Général affirme ne traîner derrière lui aucun « contingent » (p. 49), vocable qui est à prendre aussi bien au sens philosophique (éventualité) qu'au sens militaire (ensemble de troupes). Aussi l'apparence démesurée des Grandes Figures, assurée par le port de « patins de tragédien d'environ 0,50 m de haut » (p. 19) qui rappellent les cothurnes de l'Antiquité, n'est-elle pas seulement l'indice de l'autorité hiérarchique qui caractérise leur rôle. Leur position élevée a également trait au fait que l'image est une *exagération*, mot à prendre dans son acception étymologique (du latin *exaggerare*, littéralement « accumuler la terre », de *ex*, et *aggerare*, « faire un monceau de terre »). De fait, Genet souligne l'importance d'un jeu outré dans « Comment jouer *Le Balcon* », petit texte écrit en 1962 pour contrer certaines des décisions de mise en scène qui lui avaient déplu lors de productions montées dans les années précédentes :

Dans les quatre scènes du début presque tout est joué exagérément, toutefois il y a des passages où le ton devra être plus naturel et permettre à l'exagération de paraître encore plus gonflée. En somme, aucune équivoque, mais deux tons qui s'opposent.

Au contraire, dès la scène entre Mme Irma et Carmen, jusqu'à la fin, il s'agit de découvrir un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte à faux. (p. 10)

Genet signale en effet deux oppositions différentes : d'une part, une oscillation entre l'outré et le naturel dans les premiers tableaux ; d'autre part, l'opposition de cette distinction à l'équivoque qui dominera jusqu'à la fin. Il opère ainsi une rupture entre la stylisation des quatre premières scènes et la suite, entre les tableaux où le jeu stylisé tranche avec tout souci de vérisme, et le reste où justement rien n'est tranché.

Or, si le dénouement renoue avec les scènes du début en faisant entrer une nouvelle Figure dans la « Nomenclature » (p. 139), il s'agit néanmoins d'une stylisation nouvelle remettant profondément en cause

le rapport du singulier à l'universel qui étayait les fantasmes véhiculés par les premiers scénarios. Comme nous allons le voir, l'épisode de la castration, scène de coupure violente, est d'une ambiguïté remarquable. La question se pose alors de savoir si cette nouvelle articulation entre singulier et universel va dans le sens de la pièce prise dans son ensemble, autrement dit si *Le Balcon*, dans sa singularité, prône le refus de trancher. Le dernier tableau est l'un de ceux qui ont subi le plus de modifications de version en version. Comme les notes de l'édition de la Pléiade le documentent soigneusement, en remodelant son texte Genet a souvent supprimé de nombreux passages des versions antérieures, surtout en élaguant des phrases « trop explicites, trop explicatives¹³ » selon les éditeurs. La plupart de ces changements demeurent invisibles, mais à plusieurs reprises la coupure laisse des traces perceptibles. Par exemple, le manque de suite logique entre l'exclamation d'Arthur à l'idée de prendre un revolver (« Imagine que je doive tirer ? ») et la réplique immédiate d'Irma (« Te voilà gavé de qui tu es ? Repu ? ») est la conséquence de la suppression d'une page et demie de leur échange dans les versions antérieures à 1962¹⁴. L'on peut évidemment attribuer l'incohérence ainsi créée à la seule négligence de l'auteur, mais il faut reconnaître que l'inadvertance, si inadvertance il y a, se trouve en résonance avec l'effet global des révisions que Genet a apportées à son texte. Plus il travaille sa pièce, plus opaque et moins didactique en devient le sens. Cela est vrai en particulier de la dernière scène, qui est elle-même un ajout assez tardif et qui est la seule scène à avoir reçu nettement plus d'ajouts et d'amplifications que de coupures : l'arrivée de Roger, sa demande à jouer le Chef de Police et sa castration, qui ne sont que brièvement racontées par Carmen dans la version de 1956, sont jouées sur scène dans la pièce définitive.

Il est vrai que cette scène représente à certains égards le prolongement des premières : en entrant dans le bordel, Roger rentre dans le rang et met fin au défi lancé à l'ordre social par la révolution. Car il ne fait aucun

13 Jean Genet, *Théâtre complet*, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1175, note 102.

14 *Ibid.*, p. 1166, note 45. Pour d'autres exemples frappants, voir p. 1171, note 78 ; p. 1173, note 92 et p. 1174, note 102.

doute que les ébats théâtraux de l'Évêque, du Juge et du Général ont pour effet de consolider celui-ci. L'image qu'ils choisissent pour modèle jouit déjà d'une autorité et d'un statut social indubitables, de sorte qu'ils ne contestent rien en cherchant à l'émuler. Même si leur fréquentation du bordel contrevient aux normes de leur vie d'hommes mariés, même s'ils doivent garder « leur fête dans une maison d'illusions, minuscule, loin, loin au fond de leur tête » (p. 62), toujours est-il que celle-ci ne présente aucun risque réel pour le bon fonctionnement de la société. Comme l'explique Irma : « après ils ont l'esprit clair. Tout à coup, ils comprennent les mathématiques. Ils aiment leurs enfants et leur patrie » (p. 64). Pendant longtemps, un consensus qui remonte aux premières analyses critiques a effectivement vu dans l'auto-mutilation de Roger la victoire de la contre-révolution et le renforcement de l'emprise des forces de l'ordre¹⁵. Dans cette perspective, Roger ne fait que rendre hommage à la Police en reconnaissant la force de l'attraction qu'elle exerce ; il ne gêne en rien sa capacité à imposer l'ordre. C'est justement le rapport du singulier à l'universel qui est en jeu : alors qu'il essayait d'abîmer l'image universalisée, stylisée du Chef – image qu'il exaltait tout en même temps –, Roger aurait réussi uniquement à nuire à son propre corps. La violence exercée sur le corps singulier n'a pas de répercussion sur le plan de l'universalité. Notons cependant qu'à l'intérieur de la pièce, la seule réaction exprimée suggère que par son geste, l'ex-révolutionnaire détermine dans une certaine mesure une image du policier vouée à se généraliser. Ayant vérifié ses parties génitales, le Chef réel spéculé : « Alors, qui de nous deux est foutu ? Lui ou moi ? Et si, dans chaque bordel du monde entier, mon image était châtrée, moi, je reste intact » (p. 150). Mais cela ne compromet pas pour autant la séparabilité du corps et de l'image, du singulier et de l'universel.

Le maintien du *statu quo* ne dépend pas uniquement de la défaite des forces révolutionnaires. Selon une autre lecture influente, *Le Balcon* attire également l'attention du spectateur sur l'importance de se

15 Voir, par exemple, Lucien Goldmann, « Une pièce réaliste : *Le Balcon* de Jean Genet », *Les Temps modernes*, juin 1960, p. 56-67 ; Philip Thody, *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*, New York, Stein and Day, 1968 ; et Richard Coe, *The Vision of Jean Genet*, London, Owen, 1968.

prémunir contre l'ordre autoritaire dont le spectre menaçait l'Europe – et notamment la France, en pleine guerre d'Algérie – à l'époque de l'écriture de la pièce, à l'instar du régime franquiste que le texte évoque de manière répétée¹⁶. Cette lecture s'appuie sur le scénario alternatif de symbolisation de la police dont il est fait mention dans la pièce, scénario dans lequel le Chef de Police acquerrait un statut symbolique à la fois plus drôle et plus sinistre en apparaissant « sous la forme d'un phallus géant, d'un chibre de taille » (p. 127). Jacques Lacan est le premier à s'être intéressé au rapport de substitution entre les deux symbolisations de l'ordre policier. L'attrait du phallus géant est à associer à celui exercé par les dictateurs de l'histoire récente de l'Europe, à savoir « ce type de personnage qui offre à la communauté politique une identification unique et facile¹⁷ ». À l'inverse, l'ordre social « normal » d'avant la suprématie policière ne peut être intégré « qu'à la condition de se castrer »¹⁸, c'est-à-dire en acceptant le manque inhérent à la condition humaine, en reconnaissant l'impossibilité pour un sujet d'être identique à lui-même. D'après Lacan, l'intérêt de la pièce est de présenter un choix entre, d'une part, un ordre fondé sur le fantasme (totalitaire) d'unité phallique et, d'autre part, l'ordre « normal » que la révolution cherchait à renverser dans la pièce, un ordre où la condition pour exercer le pouvoir est précisément l'impossibilité de l'incarner. Dans cette perspective, le triomphe de la contre-révolution sur lequel la pièce se termine est une issue politique préférable à l'ordre autoritaire auquel risquait autrement de mener l'aspiration révolutionnaire à une pleine identité à soi-même¹⁹.

16 Alors que c'est bien entendu uniquement dans les dernières versions que Genet introduit la comparaison du mausolée où Roger se châtre avec la Vallée de los Caidos (*Théâtre complet*, éd. cit., p. 342), monument inauguré seulement en 1959, le rôle du Général et la référence faite au « Généralissime » dès 1956 (p. 319 et 399) ne peuvent manquer de faire penser au *Caudillo* Francisco Franco. L'on sait aussi que Genet envisageait initialement d'intituler la pièce *España*.

17 Jacques Lacan, « Le désir et la jouissance », dans *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 251-268, ici p. 267.

18 *Ibid.*, p. 268.

19 Pour une discussion plus approfondie de la lecture de Lacan, voir Lorenzo Chiesa, « The First Gram of *Jouissance*: Lacan on Genet's *Le Balcon* », *The Comparatist*, 39, 2015, p. 6-21; et James Penney, « The Phallus Unveiled: Lacan, Badiou and the Comedic Moment in Genet's *The Balcony* », *Paragraph*, 42/2, 2019, p. 170-187.

Toutefois, la clarté de l'alternative relevée par Lacan entre phallus géant et castration cède dans la version définitive à un traitement plus complexe de l'entrée du Chef dans la « Nomenclature ». Alors que le récit de la castration s'enchaînait tout de suite avec l'image du phallus géant dans la version de 1956 dont Lacan disposait en développant son analyse, dans la version finale l'image est séparée par plusieurs pages de l'entrée de Roger sur scène et de la castration. Or, quelque saisissante que soit la présentation directe de l'action dans la scène finale, l'effet produit demeure profondément ambigu. Alors que la grande majorité des corrections dans les autres scènes tendaient à la simplification, les modifications apportées au neuvième tableau le compliquent considérablement, Genet y ajoutant : l'entrée de Roger dans le salon du mausolée, sa castration, la descente du (vrai) Chef dans le tombeau et le renvoi chez eux par Irma des autres Figures et du public. Or ces actions se succèdent sans que le spectateur soit à même de décider si celles-ci s'articulent de manière logique, si elles sont impliquées les unes par les autres. En particulier, la signification de la castration demeure profondément incertaine : prolonge-t-elle l'équivalence entre le Chef et les autres « Figures » amorcée par la demande de Roger à jouer ce rôle, ou y met-elle au contraire un terme ? Il va sans dire qu'en entrant dans le bordel, Roger s'inscrit dans la lignée des premières scènes à plusieurs égards : il veut maintenant avoir un esclave au lieu de combattre l'autorité ; il paie, au lieu d'être payé, etc. Mais le scénario final se distingue aussi sur des points importants. Le partenaire de Roger n'est ni un employé du bordel (l'« esclave » est le client de la scène 4) ni une femme, sans qu'il soit question non plus d'une rencontre homosexuelle ; en fait, rien dans le scénario prévu n'indique la moindre dimension sexuelle. Carmen ne reste qu'à la demande de Roger : « Tout se passe toujours en présence d'une femme. C'est pour que le visage d'une femme soit témoin, que, d'habitude... » (p. 143). Plus important encore, Roger semble vouloir croire à l'illusion plutôt que jouir du faux-semblant. Irma explique que tous les décors comprennent un détail faux : « Ils veulent tous que tout soit le plus vrai possible... Moins quelque chose d'indéfinissable, qui fera que ce n'est pas vrai » (p. 65) – détail qui le plus souvent s'avère être des « dentelles noires sous la jupe de bure » (p. 64). Rien de tel

avec Roger qui, lui, demande : « [i]l n'y a vraiment rien qui cloche ? » (p. 142). Surtout, contrairement à l'indécidabilité de la vérité des cris qui s'entendent dans les premiers tableaux, au niveau de la diégèse la castration est présentée sans équivoque comme ayant bel et bien lieu. Mais le Chef en fait fi sous le prétexte que « [c]e plombier ne savait pas jouer, voilà tout » (p. 150). Roger introduit ainsi dans la sphère fantasmagorique le fantasme ultime – et paradoxal – de pouvoir faire abstraction de tout ce qui se rapporte au fantasme – le sexe, le jeu, etc.

La castration de Roger représente-t-elle alors le comble de son fantasme ou le rejet du fantasme ? Dans quelle mesure le fantasme mis en jeu dans le scénario final peut-il même se dire celui de Roger ? Les autres salons répondent au désir du client, comme l'explique Irma : « je n'en suis que la directrice et chacun, quand il sonne, entre, y apporte son scénario parfaitement réglé » (p. 66). Mais le salon inauguré par Roger a été fourni par Irma par anticipation, dans l'idée qu'un client futur le demanderait. Elle échoue pourtant à prévoir la réaction du client : « Sur mes tapis ! Sur la moquette neuve ! C'est un dément ! » (p. 149). Une différence se fait ainsi jour entre le fantasme de jouer un Chef non châtré et le fantasme de le châtrer, différence que l'on peut certes aligner sur l'alternative du phallus géant et de la castration, mais dont on peut également se demander si la fin de la pièce inscrit ainsi la possibilité d'un événement autrement libérateur. De la même façon que Roger pose des questions « qui ne sont pas prévues dans le scénario » (p. 145), ses actions révéleraient-elles la possibilité d'un événement qui ne découlerait pas logiquement, programmatiquement, des conditions lui donnant lieu ? et quel point de vue la pièce proposerait-elle à l'égard d'un tel événement ?

Selon Lacan, Genet présente l'alternative entre castration et identification totalitaire comme une simple question de goût personnel : « Est-ce blasphématoire ? Est-ce comique ? Nous pouvons porter l'accent à notre gré²⁰ ». Certes, la pièce ne favorise pas l'une de ces deux possibilités ; cependant, de même que nous avons vu Genet distinguer l'opposition nette entre ton naturel et ton exagéré qui se manifeste dans les premières scènes et le ton équivoque qui domine

20 J. Lacan, *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, op. cit., p. 268.

plus tard, de même Genet pourrait bien refuser de réduire à la simple alternative exclusive la gamme de rapports possibles entre castration et fantasme. Les changements que l'auteur apporte à la version finale semblent bien témoigner d'une évolution de sa perspective sur la castration. La version définitive met davantage l'accent sur la castration comme blessure : l'image « vivante²¹ » que le Chef se contentait de prédire en 1956 à la suite de l'action de Roger se trouve remplacée par une « image [...] châtrée », « mutilée » (p. 150). Montrer la castration au lieu de la narrer rend plus immédiat son impact sur le public ; c'est confronter le spectateur à la violence de l'attaque physique par laquelle Roger se plie à l'ordre social. La version finale souligne aussi que c'est le corps qui souffre de l'arrivée au pouvoir symbolique. Quoique l'attaque de Roger laisse le Chef physiquement intact, celui-ci paie un prix en ce que sa vie précédente – sinon sa vie ! – se termine avec son élévation à la « Nomenclature ». Au grand dam d'Irma qui, « encore vivante », l'aime toujours, il se déclare « plus mort que mort », n'ayant « plus rien à faire » sur Terre, avant de descendre dans le tombeau où Roger s'est châtré (p. 151). Pour devenir image, l'homme doit disparaître. Un soupçon de regret devant cette nécessité s'entend dans une réplique ajoutée en 1962 : « je veux que mon image soit à la fois légendaire et humaine. Qu'elle participe sans doute des principes éternels, mais qu'on y reconnaisse ma gueule²² ». Genet coupera plus tard cette expression de regret, mais laisse aux autres Figures le soin d'exprimer celui de jouer leur rôle en public plutôt qu'en privé : « [u]ne situation de tout repos : [...] nous pouvions être juge, général, évêque, jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance ! De cet état adorable, sans malheur, vous nous avez tirés brutalement » (p. 129). De même, Irma se reconnaît vouée désormais à être coupée de la vie de son corps :

LA REINE. – Je ne serai donc jamais qui je suis ?

L'ENVOYÉ. – Jamais plus.

LA REINE. – Chaque événement de ma vie : mon sang qui perle si je m'égratigne...

²¹ J. Genet, *Théâtre complet*, éd. cit., p. 421.

²² *Ibid.*, p. 1173, note 94.

L'ENVOYÉ. – Tout s'écrira pour vous avec une majuscule.

LA REINE. – Mais c'est la Mort?

L'ENVOYÉ. – C'est Elle. (p. 132)

Le pouvoir impose le sacrifice du corps ; vivre en tant que symbole, « fascinante image » (p. 126), entraîne une forme de mort. Par-dessus tout, pour devenir l'objet du fantasme de l'autre il faut renoncer à son fantasme propre. Comme l'exprime l'Évêque : « Tant que nous étions dans une chambre de bordel, nous appartenions à notre propre fantaisie : de l'avoir exposée, de l'avoir nommée, de l'avoir publiée, nous voici liés avec les hommes, liés à vous, et contraints de continuer cette aventure selon les lois de la visibilité » (p. 129). Le seul plaisir qu'il peut désormais envisager est celui de retourner secrètement au bordel pour jouer à être ballerine (p. 130). Le Général ne s'attend même pas à cela : « [i] ne rêve plus » (p. 150).

La version définitive accuse ainsi les coûts associés au retour à l'ordre dont la castration est le point d'aboutissement. À la différence du dénouement théâtral traditionnel, la fin du *Balcon* ne résout strictement rien ; elle expose avec force l'insatisfaction que suscite l'ordre, le prix imposé au corps qui vit – qui rêve – par la fonction sociale. La castration ne représente aucunement une solution positive, un geste indiquant une voie à suivre. En conformité avec la théorie lacanienne, elle donne plutôt à penser l'incompatibilité du rêve avec le respect des normes sociales. Cependant, cela ne revient en rien à entériner le retour à l'ordre ; au contraire, tout porte à croire que Genet, lui, tient à promouvoir le rêve. Mais il ne s'agit point du rêve d'un « phallus géant », d'un « chibre de taille » qui tente le Chef de Police. Genet écrit en 1969 à Antoine Bourseiller, qui mettait en scène *Le Balcon* :

Toute représentation théâtrale, tout spectacle est une féerie. La féerie dont je parle n'a pas besoin de miroirs, d'étoffes somptueuses, de meubles baroques : elle est dans une voix qui se casse sur un mot – alors qu'elle devrait se casser sur un autre – mais il faut trouver le mot et la voix ; elle est (la féerie) dans un geste qui n'est pas à sa place à cet instant [...].

J'aurais voulu que mon texte soit en porte à faux, et qu'une féerie naisse de lui²³.

Nous sommes très loin de la distanciation brechtienne, vision théâtrale que l'on pourrait tenir pour compatible avec l'accent que met Lacan sur la nécessité d'accepter la castration. Genet cherche au contraire à créer une « féerie », une magie qui ne consiste nullement à produire l'illusion d'intégralité, de complétude qu'installent les contes de fées, mais qui résulte plutôt d'une dissonance inattendue, de la discordance inhérente à un texte « en porte à faux » : le décalage d'une « voix qui se casse », d'un « geste qui n'est pas à sa place ».

202

Quels sont les éléments du *Balcon* qui permettent d'y voir un texte « en porte à faux » ? Le fait – donnée fondamentale – que Genet n'ait eu de cesse de retoucher la pièce montre au niveau le plus simple que celle-ci ne constituait pas une entité fermée sur elle-même. Or les révisions ont pour effet principal d'accentuer la non-présence à soi. La castration que la version finale amplifie avec tant de force symbolise déjà elle-même une identité « en porte à faux », une totalité entamée ou fracturée. Surtout, les remaniements de la dernière scène, voire de ses derniers mots, insistent pour la première fois sur le fait que, bien que la castration mette fin au rêve révolutionnaire de Roger, le rêve n'en continue pas moins ailleurs. Alors que le Chef descend dans le mausolée, le combat reprend :

LA REINE. – Qui est-ce?... Les nôtres... ou des révoltés?... ou ?...

L'ENVOYÉ. – Quelqu'un qui rêve, madame...

LA REINE. – ... Irma. Appelez-moi madame Irma, et rentrez chez vous.

Bonsoir, monsieur.

L'ENVOYÉ. – Bonsoir, madame Irma. (p. 152)

La certitude du triomphe de la contre-révolution, en 1956, cède la place à la possibilité que la révolution ne soit pas encore terminée, possibilité explicitement associée au rêve. Pour l'Envoyé, le rêve est vraisemblablement un signe d'impuissance. Cependant, il est difficile

23 *Ibid.*, p. 903-904.

de ne pas interpréter également sa recrudescence à la fin de la pièce comme un signe de l'attrait durable du rêve révolutionnaire. Le rêveur ne semble pas classable dans les catégories d'Irma ; déplaçant la distinction entre « les nôtres » et « [l]es révoltés », il réactualise le miroir qui fait des attaquants et des défenseurs de l'ordre social le reflet les uns des autres. Mais alors que les analyses de ce rapport de miroir ont dans l'ensemble souligné que la révolution est ainsi vouée à reproduire ce qu'elle conteste, il est clair ici que le miroir fonctionne dans les deux sens : la contre-révolution a gagné, mais en gagnant elle assure en même temps la continuation de sa propre contestation.

« Quelqu'un qui rêve » : ce rêveur non identifié émerge au moment même où Irma reprend son identité de maîtresse de bordel plutôt que celle de Reine. Comme elle éteint les lumières et s'adresse au public avec les mêmes mots dont elle s'était servie pour renvoyer les autres Figures chez elles, « où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici » (p. 16), l'état normal semble s'être rétabli. Mais la présence du rêveur/combattant n'est pas le seul indice du fait que le bon fonctionnement social soit encore partiellement menacé. Reste une trace majeure des événements de la soirée : Irma rallume le mausolée où le Chef s'était retiré, se rappelant qu'il « a besoin de lumière pour deux mille ans!... Et pour deux mille ans de nourriture... [...] la gloire c'est de descendre au tombeau avec des tonnes de mangeaille!... » (p. 207). La version définitive souligne tout à la fin l'indécidabilité de la condition du policier : le besoin de nourriture suggère qu'il demeure vivant ; les deux mille ans suggèrent qu'il passe dans une éternité (christique). Il vit et ne vit pas, comme le chat de Schrödinger dans le fameux paradoxe élaboré dans les années trente à propos de l'interprétation de la physique quantique. Dès 1956, une référence à ce paradoxe s'entend plus tôt dans la pièce avec le problème « insoluble » (p. 102) dont l'Envoyé explique que la Reine s'occupe, et qui fait qu'elle « brode et elle ne brode pas » (p. 102-103), « ronfle et elle ne ronfle pas » (p. 103). Mais à la différence du retour final à un ordre normal consacré par la version originale, la version définitive met l'accent sur la permanence de l'indécidabilité de la condition du Chef. Pris littéralement, les mots d'Irma excluent toute interprétation réaliste de la pièce. Mais la réaction d'Irma empêche

également de les interpréter comme une simple métaphore. Le texte est effectivement lui-même « en porte à faux », composé d'éléments qu'aucun point de vue ne permet de concilier. L'allusion au rêveur attire l'attention sur l'écart entre ce que nous voyons sur scène et ce qui se passe ailleurs, sur l'existence ou la persistance d'un rêve dont tout indique qu'il est irréductible à l'action dont nous venons d'être témoins. La pièce refuse résolument de résorber cet écart. Le rêve ne se laisse pas comprendre dans cette pièce au centre de laquelle il se trouve pourtant ; Genet nous permet seulement de l'entrevoir obliquement, ou « à côté », comme il le formule dans la suite de sa lettre à Bourseiller : « Je ne sais pas grand-chose, sauf peut-être celle-ci : il faut se tromper. Je veux dire : jouer un peu à côté²⁴ ».

« Jouer un peu à côté » : dans *Le Balcon*, l'action se passe effectivement « à côté » de diverses façons. D'abord, au niveau spatial : comme l'explique Roger, « [l]a vie est à côté » (p. 148). Ensuite et surtout, au niveau du déplacement subjectif que la pièce met en scène du début jusqu'à la fin. Les clients des premiers tableaux viennent au bordel expérimenter une altérité aussi bien subjective qu'objective : ils trouvent leur jouissance à essayer un rôle qui justement ne leur appartient pas. Leur passage par la maison d'illusions leur permet de jouir de ce qu'ils n'ont pas en propre, avec l'assurance qu'ils pourront s'en défaire dans le délai imparti. Comme nous l'avons vu précédemment, il faudrait payer de sa mort le fait de vouloir se l'approprier ; l'écart entre ce qu'on est et ce qu'on veut être est essentiel à la vie. Mais la vie est également « à côté » dans la mesure où vivre, c'est-à-dire rêver, c'est effectivement jouer à côté de soi-même. Se confondre avec qui l'on est, c'est mourir. Georges n'est pas le seul à le faire ; l'Envoyé nous raconte la mort de la Reine en constatant que « Sa Majesté s'emploie à devenir tout entière ce qu'elle doit être : la Reine » (p. 102). De manière analogue, Carmen se plaint de ce que son nouvel emploi de comptable la réduit à n'être qu'elle : « Et moi, je n'aurais que moi et je ne serais que moi-même ? » (p. 67). La souffrance viendrait d'être coupée de ce qui n'est pas elle. Le plus intéressant, vu l'alternative relevée par Lacan entre identification

24 *Ibid.*

phallique et castration, est la façon dont Irma caractérise son rapport avec Arthur. Quand Georges lui demande si elle pourrait le quitter, elle lui rétorque : « Mais tu voulais un pilier, un axe, un phallus présent, entier, dressé, debout. Il y est. Tu m'as imposé ce tas de viande congestionnée » (p. 88-89). Propos méprisant qui la met nettement à distance du fantasme de phallus colossal dont Georges confirmera plus tard le pouvoir de séduction ; elle poursuit en esquissant au contraire un autre mode d'attraction, un fantasme qui ne consiste pas à projeter l'image d'une totalité circonscrite par ses propres limites : « C'est moi son homme et c'est sur moi qu'il compte mais j'ai besoin de cet oripeau musculeux, noueux et stupide, empêtré dans mes jupons. Il est mon corps, mais posé à côté de moi » (p. 89). Par cette virtuosité verbale où l'« empêtrement » se généralise justement à travers sexes et genres, Genet évoque la possibilité paradoxale d'un détachement qui attache au lieu d'isoler, d'une coupure qui ajoute à ce qu'elle coupe, d'un moi d'autant plus fort qu'il se trouve « à côté » de lui-même.

En plus de renforcer l'indécidabilité qui constitue la marque ou le sceau du style de Genet, les modifications que l'auteur a apportées à sa pièce permettent donc d'entrevoir un monde où rêve et castration n'ont pas forcément à s'exclure mutuellement, où rêver ne doit plus se limiter au seul rêve d'un « pilier » dont l'intégralité s'incarne dans cette image d'un « phallus présent, entier, dressé, debout ». Rêve d'un monde « en porte à faux », d'un jeu « à côté », où tout se singularise non pas en se distinguant de ce qu'il n'est pas, mais en approfondissant le rapport qui l'y relie. Ce qui est singulier, chez Genet, est la façon que l'on a de ne pas être que soi-même. C'est la raison pour laquelle un artisan se découvre aussi juge, ou un juge se révèle en partie ballerine, dans sa vérité la plus intime. Cela permet d'éclairer le fait qu'un révolutionnaire cherche à inventer ce à quoi il continue à s'opposer. Cela permet peut-être même de comprendre comment un homosexuel indéfectible trouve à s'exprimer avec le plus de justesse en donnant forme à un bordel de femmes. Genet radicalise sa spécificité en explorant ce qui ne lui est pas propre. Et c'est la raison aussi pour laquelle l'idée contradictoire d'un style stylisé semble pertinente en ce qui concerne *Le Balcon*. La stylisation du début, créée par la théâtralité exagérée des premiers tableaux, donne le ton du style

de la pièce dans son ensemble. Tout concourt à suggérer qu'une certaine vérité ne se laisse aborder que par l'emprunt d'une voix qui n'est pas naturelle, une voix d'« à côté ».

BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS VILLON

Édition de référence

Lais, Testament, poésies diverses, éd. et trad. Jean-Claude Mühlethaler, avec *Ballades en jargon*, éd. et trad. Éric Hicks, Paris, Champion, coll. « Champion classiques, Moyen Âge », 2004.

Autre édition du *Testament* citée

Poésies complètes, éd. Claude Thiry, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1991.

Autres textes cités

DESCHAUX, Robert, *Michault Taillevent : un poète bourguignon du XV^e siècle, édition et étude*, Genève, Droz, 1975.

Dit de la Queue de Renart, dans *Le Roman de Renart*, éd. dirigée par Armand Strubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 905-911.

EUSTACHE DESCHAMPS, *Œuvres complètes*, t. VIII, *Lettres*, éd. par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud, Paris, Firmin Didot et Cie, coll. « Société des anciens textes français », 1893.

GERSON, Jean, *Œuvres complètes*, t. VII, *L'Œuvre française*, éd. Palémon Glorieux, Paris, Desclée & Cie, 1966.

—, *Gerson bilingue. Les deux rédactions, latine et française, de quelques œuvres du chancelier parisien*, éd. Gilbert Ouy, Paris, Champion, 1988.

GUILLEMMAIN, Alice (éd.), « Le Testament de Philippe de Mézières (1392) », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle, offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, p. 297-322.

- Lamentations de Matheolus de Jehan Le Fèvre*, éd. Anton Gerard Van Hamel, Paris, E. Bouillon, 1892.
- La « Nativité » et le « Jeu des Trois Roys »: Two Plays from Manuscript 1131 of the Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, éd. Ruth Whittredge, Bryn Mawr (Pa.), [Faculty of Bryn Mawr College], 1944.
- Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, éd. Joseph Morawski, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.
- Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles: morales, facétieuses, historiques*, éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, Paris, Daffis, 1855-1878, 13 vol.
- Recueil général des Isopets*, éd. Julia Bastin, Paris, Champion, 1929-1982, 3 vol.
- Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2009.
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Michel Zink, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001.
- “*Le Testament maistre Jehan de Meun*”: *un caso letterario*, éd. Silvia Buzzetti Gallarati, Alessandria, Edizioni dell’orso, 1989.

Études critiques

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle et Cécile Treffort (dir.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval*, Lyon, PUL, 1993.
- BAYARD, Florence, *L’Art du bien mourir au XV^e siècle*, Paris, PUPS, 1999.
- BRUNELLI, Giuseppe Antonio, « “Tant grate chevre que mal gist...” La ballade de Villon dite des proverbes (sagesse populaire et autobiographie) », *L’Analisi linguistica e letteraria*, 1/2, 2000, p. 257-267.
- BURGER, André, *Lexique complet de la langue de Villon*, Genève, Droz, 1974.
- BURIDANT, Claude, et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. I, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984.
- DELARUE, François, « La “sententia” chez Quintilien », *La Licorne*, 3, « Formes brèves », 1979, p. 97-124.
- DEMAROLLE, Pierre, « Autour de la *Ballade des proverbes*. Aspects logiques de la poésie de François Villon », dans Claude Buridant et François Suard (dir.), *Richesse du proverbe*, t. I, *Le Proverbe au Moyen Âge*, Lille, Université de Lille, 1984, p. 75-85.

- DUFOURNET, Jean, « Sur le prologue et l'épilogue du *Testament* de Villon », dans *Dernières recherches sur Villon* [1980], Paris, Champion, 2020, p. 93-104.
- FAURE, Marcel, « Promenade dans l'entre-deux de François Villon », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 181-185.
- FOX, John, *The Poetry of Villon*, London, Thomas Nelson, 1962.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, 2, 1960, p. 41-61.
- GROS, Gérard, « De la *Ballade des pendus* à la *Complainte des trepassés* de Jean Molinet : permanence d'un thème », *Senefiance*, 10, « La prière au Moyen Âge », 1981, p. 315-335.
- , *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy : étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « *De biau chanter et de biau lire*. Étude sur la représentation poétique de la Vierge au Moyen Âge », dans Christian Mouchel (dir.), *Imagines Mariae. Représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre XII^e et XVI^e siècles*, Lyon, PUL, 1999, p. 13-33.
- HASENOHR, Geneviève, « La littérature religieuse », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, t. VIII/1, 1988, p. 266-305, repris dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 27-78.
- , « La société ecclésiale selon le chancelier Gerson : typologies et vocabulaire », dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle)*, assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015, p. 747-769.
- HÜE, Denis, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Champion, 2002.
- HUNT, Tony, *Villon's Last Will: Language and Authority in the "Testament"*, Oxford/New York, Clarendon/Oxford UP, 1996.
- JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- LEMAIRE, Jean-Pierre, « La voix et l'épithaphe », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 189-197.

LORCIN, Marie-Thérèse, *Les Recueils de proverbes français (1160-1490). Sagesse des nations et langue de bois*, Paris, Champion, 2011.

MÉNARD, Philippe, « Réflexions sur la *Ballade des dames du temps jadis* », dans Jean Dufournet et Marcel Faure (dir.), *Villon entre mythe et poésie*, Paris, Champion, 2014, p. 107-129.

MESCHONNIC, Henri, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 419-430.

RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle, « La mécanique proverbiale : l'épiphonème dans *Le Passe temps* de Michault Taillevent », *Les Lettres romanes*, 51, « "A l'heure encore de mon escrire". Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire », 1997, p. 147-162.

210

RYCHNER, Jean, et Albert Henry, *Le Testament Villon. Commentaire*, Genève, Droz, 1974.

SCHULZE-BUSACKER, Élisabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français : recueil et analyse*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985.

—, « La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge », dans Pierre Nobel (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I, *Du XI^e au XV^e siècle*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 259-287.

—, *La Didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

SINGER, Samuel (dir.), *Thesaurus proverborum Medii Ævi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin/New York, De Gruyter, 1995-2002, 13 vol.

TAYLOR, Archer, *The Proverb*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1931.

THIRY, Claude, « François Villon, poète du visuel », dans Michel Zink et Danielle Bohler (dir.), *L'Hostellerie de pensée. Étude sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, Paris, PUPS, 1995, p. 439-457.

THOMAS, Jacques T. E., *Lecture du « Testament » Villon : huitains I à XLV et LXXVIII à LXXXIV*, Genève, Droz, 1992.

VEYSSEYRE, Géraldine, « How to expand and polarize Mt II-1-21: the use of proverbs in the *Geu des Trois Roys* (15th c., MS Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, 1131) », dans Lucie Doležalova et ead. (dir.), *Vulgarizing the Bible*, Turnhout, Brepols, à paraître en 2021.

ZINK, Michel, *La Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1992.

—, *L'Humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.

ZUMTHOR, Paul, « L'épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines*, 163, « Rhétorique du proverbe », juillet-septembre 1976, p. 313-328.

MARGUERITE DE NAVARRE

Édition de référence

L'Heptaméron, éd. Nicole Cazauban, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020 [fondée sur l'édition Gruget, 1559].

Autre édition de *L'Heptaméron* citée

L'Heptaméron, éd. Michel François, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1994 [fondée sur les manuscrits BnF].

Autres œuvres citées

BOCCACE, *Le Décaméron*, éd. et trad. Jean Bourciez, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988.

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Robert Estienne, 1549.

Études critiques

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. I, 1976, p. 237-250.

CAZAUBAN, Nicole, « Sur l'élaboration de *L'Heptaméron* », dans Marcel Tetel (dir.), *Les Visages et les Voix de Marguerite de Navarre*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 23.

—, « Les devisants de *L'Heptaméron* et leurs “nouvelles” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996/5, p. 879-893.

DÉTRIE, Catherine, « Apostrophe / Forme d'adresse », dans Catherine Détrie, Paul Siblot, Bertrand Vérine, Agnès Steuckardt (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2017, p. 37-39.

FOURNIER, Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002.

GUILLOT, Céline, « Démonstratif et déixis discursive : analyse comparée d'un corpus écrit en français médiéval et d'un corpus oral de français contemporain », *Langue française*, 152, 2006, p. 56-69.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Les formes nominales d'adresse dans les conversations familières », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, Publications de l'Université de Savoie, 2010.

KLEIBER, Georges, « Marqueurs inférentiels et processus interprétatifs : pour une approche "plus sémantique" », *Cahiers de linguistique française*, 11, 1990, p. 241-258.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.

212

SPITZER, Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Tel », p. 166-207.

NICOLAS BOILEAU

Édition de référence

Satires, Épîtres, Art poétique, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985.

Autre édition des œuvres de Boileau citée

Œuvres complètes, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Autres textes cités

DAIRE, Louis-François, *Les Épithètes françaises, rangées sous leurs substantifs*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1759.

DU MARSAIS, *Des tropes ou des Différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* [1730], éd. Gérard Dessons, Paris, Manucius, 2011.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques* [1820], suivies de *Nouvelles Méditations poétiques* [1823], éd. Aurélie Loiseleur, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2006.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 3^e éd., Paris, André Pralard, 1688.

- LA NOUE, Odet de, *Le Dictionnaire des rimes françaises, selon l'ordre des lettres de l'alphabet. Auquel deux traitez sont adjoustez. L'un, des conjugaisons françaises l'autre, de l'orthographe française. Plus un Amas d'epithetes recueilli des oeuvres de Guillaume de Salluste seigneur Du Bartas*, Genève, Eustache Vignon, 1596.
- LA PORTE, Maurice de, *Les Epithetes* [1571], éd. François Rouget, Paris, Champion, 2009.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes*, éd. Jean Rohou, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1991.
- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MONTMERAN, Antoine de, *Synonimes et epithetes françaises, recueillies & disposées selon l'ordre de l'Alphabet*, Paris, Jean Le Bouc, 1645.
- MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste, *Reflexions sur l'Elegance et la politesse du stile* [1695], Paris, André Pralard, 1705.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse* [1761], éd. Jean M. Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1990.

Études critiques

- BARBAFIERI, Carine, « Du mauvais goût, en gastronomie et en littérature, selon Boileau », *Les Lettres romanes*, 62/1-2, 2008, p. 37-53.
- BERLAN, Françoise, « Lexique et genre : Boileau ou la candeur du satiriste », *Littératures classiques*, 28, 1996, p. 23-41.
- BERNÈS, Henri, « Une nouvelle édition de Boileau », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 47, 1935, p. 39-46.
- BEUGNOT, Bernard, « Boileau et la distance critique », *Études françaises*, 5/2, mai 1969, p. 194-206.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole, *Les Dictionnaires des poètes : de rimes et d'analogies*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- DEBAILLY, Pascal, « L'éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 57, 2003, p. 71-91.

- DEMŠAR, Janez, et Blaž Zupan, *Orange: From Experimental Machine Learning to Interactive Data Mining, White Paper*, Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana, 2004.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- GROS, Karine, « “Asseyez-vous sur ce langage, il a des ressorts excellents” : une étude de *Finissez vos phrases! ou une Heureuse rencontre* de Jean Tardieu », *Recherches pédagogiques*, 11, 2005, p. 69-85.
- GUERRIER, Olivier, « Retour sur la question du binôme synonymique », dans Françoise Frazier et Olivier Guerrier, *La Langue de Jacques Amyot*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 111-127.
- LANSON, Gustave, *Boileau* [1892], Paris, Hachette, 5^e éd., 1919.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés* [1972], Paris, PUF, 6^e éd., 1997.
- LE BOZEC, Yves, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, 2004, p. 3-6.
- LE GUERN, Michel, « Sur le silence », *Littérature*, 149, 2008, p. 38-44.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002
- , « Les deux corps du style », *Les Temps modernes*, novembre-décembre 2013, p. 144-154.
- PINEAU, Joseph, *L'Univers satirique de Boileau. L'ardeur, la grâce et la loi*, Genève, Droz, 1990.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Dictionnaires d'épithètes et de synonymes aux XVI^e et XVII^e siècles : du lexique au manuel », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 75, 2013, p. 47-65.
- , « L'épithète est-elle un vilain défaut? Les superfluités du style dans quelques caricatures de la poésie du XVI^e siècle », dans Carine Barbaferri et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 147-179.
- , « Les démêlés de l'épithète et de la rime dans les arts poétiques des XVI^e et XVII^e siècles », dans Nadia Cernogora, Emmanuelle Mortgat-Longuet et Guillaume Peureux (dir.), *Arts de poésie et traités du vers français*

- (fin XVI^e-XVII^e siècles). *Langue, poème, société*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 171-190.
- REGUIG, Delphine, « Froideur et saveur de la rime chez Boileau », dans Sophie Hache et Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *L'Épithète, la rime et la raison. La lexicographie poétique en Europe, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 367-382.
- , *Boileau poète. « De la voix et des yeux... »*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- SCHRÖDER, Volker, « D'Ariste à Z... : Sur quelques clés de Boileau », *Littératures classiques*, 54, 2005, p. 153-167.
- SIOUFFI, Gilles, « Le problème du "froid" au XVII^e siècle. Sentiment terminologique, sentiment stylistique et sentiment linguistique », dans Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 71-87.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 8^e éd., 1997.
- TOURRETTE, Éric, « Agnès et le... », *La Voix du regard*, 20, 2007-2008, p. 81-86.
- , « Beaucoup de choses en peu de mots », *Poétique*, 184, 2018, p. 233-245.
- , *Maîtriser la dissertation littéraire générale*, Paris, Ellipses, 2018.
- VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.
- WOOD, Allen G., « Boileau, l'équivoque, et l'œuvre ouverte », *Biblio* 17, 73, « Ordre et contestation au temps des classiques » (1), dir. Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud, 1992, p. 275-285.
- XANTHOS, Aris, « Textable : programmation visuelle pour l'analyse de données textuelles », dans Émilie Née, Jean-Michel Daube, Mathieu Valette et Serge Fleury (dir.), *JADT 2014. Proceedings, 12th International Conference on Textual Data Statistical Analysis*, Paris, Jadt.org, 2014, p. 691-703.

CASANOVA

Édition de référence

Histoire de ma vie, éd. Jean-Christophe Igalens et Érik Leborgne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, 3 vol.

Autres éditions et œuvres de Casanova citées

Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise, qu'on appelle les Plombs,
À Leipzig, chez Le Noble de Schönfeld, 1788.

Icosaméron, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables »,
1987, 5 vol.

Autres œuvres citées

CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*, éd. Jacques Cormier et Frédéric Deloffre, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1996.

DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique*, éd. Jacques et Anne-Marie Chouillet, dans *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t. X.

216

—, *La Religieuse*, éd. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009.

LATUDE, Jean Henri, dit Henri Masers de Latude, *Le Despotisme dévoilé ou mémoires authentiques de Latude, écrits par lui au donjon de Vincennes et à Charenton* (édition 1790-1800), Éditions La Bibliothèque Digitale.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964.

Études critiques

AMOSY, Ruth, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

—, « La représentation du discours autre : un champ multiplesment hétérogène », dans Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (dir.), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 35-54.

—, *La Représentation du Discours Autre : principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, 2020.

BRIN, Raphaëlle, « Du savoir-vivre au savoir écrire : la sociabilité mondaine comme modèle d'écriture dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Lumières*, 21, 2013, p. 165-176.

CABANTOUS, Alain, et François Walter, *Les Tentations de la chair : virginité et chasteté (16^e-21^e siècle)*, Paris, Payot et Rivages, 2020.

DELON, Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

- DENIEUL, Séverine, « Du beau parleur occasionnel au conteur professionnel : la conversation dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », *Cahiers de littérature française*, 11, « Largesse de Casanova », dir. Michel Delon, 2011, p. 55-73.
- , « “Écrire comme on parle” et “parler comme on écrit” : la place de la conversation dans *Les Confessions* et dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova », dans José López Hernández et Antonio Campillo (dir.), *El legado de Rousseau: 1712-2012*, Murcie, Editum, 2013, p. 83-100.
- DUVAL, Suzanne, « Le patron du discours indirect libre dans la prose fictionnelle de la première modernité (xvi^e-xviii^e siècles) », dans *Actes du Congrès mondial de linguistique française, juillet 2018*, 2019, article en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02022711/document> [consulté le 30 juin 2020].
- IGALENS, Jean-Christophe, *Casanova, l'écrivain en ses fictions*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- IGALENS, Jean-Christophe, et Erik Leborgne (dir.), *Casanova/Rousseau : lectures croisées*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.
- KOVÁCS, Ilona, « Les modulations de la voix de Casanova à travers les manuscrits de l'*Histoire de ma vie* », *Recherches & Travaux*, 61, 2002, p. 39-49.
- LAUFER, Roger, « Du ponctuel au scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, 45, 1980, p. 77-87.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, coll. « Cursus littéraire, 1998.
- , *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- LEROY, Alexis, « Casanova, ou l'instinct de conversation », dans Marie-Françoise Luna (dir.), *Casanova fin-de-siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 157-164.
- LESNE-JAFFRO, Emmanuèle, « Soliloques et dialogues rétrospectifs. De la parole captive de Brienne au bavardage de Casanova », dans Jean Garapon (dir.), *La Parole dans les mémoires d'Ancien Régime*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012 p. 187-204.
- LUNA, Marie-Françoise, « L'esprit de conversation », dans *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, p. 178-180.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

- PAILLET, Anne-Marie, « Le bavardage au filtre des discours rapportés : de la substance au bruit », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2020/2, p. 283-293.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.
- , *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.
- ROTH, Suzanne, « Le mirage de la conversation », *Europe*, mai 1987, p. 81-86.
- ROTHÉ, Sophie, *Casanova en mouvement : des attraits de la raison aux plaisirs de la croyance*, Paris, Le Manuscrit, 2016.
- THOMAS, Chantal, *Casanova : un voyage libertin* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998.

218

GEORGE SAND

Édition de référence

Mauprat, éd. Jean-Pierre Lacassagne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. revue 2020.

Autres textes cités

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II, 1851-1858, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 ; t. III, 1859-1868, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 ; t. IV, 1869-1875, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 ; t. V, 1876-1880, éd. dirigée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Études critiques

- ADAM, Jean-Michel, et Gilles Lugin, « Effacement énonciatif et diffraction co-textuelle de la prise en charge des énoncés dans les hyperstructures journalistiques », *Semen*, 22, « Énonciation et responsabilité dans les médias », dir. Alain Rabatel et Andrée Chauvin-Vileno, 2006, <https://journals.openedition.org/semen/2776>.
- ANASTASAKI, Elena, « Jeux de narration et de pouvoir dans *Leone Leoni* et *Mauprat* de George Sand », *George Sand Studies*, 25, 2006, p. 52-66.

- BERTRAND-SABIANI, Julie, « De l'utopie à l'histoire : *Mauprat* et le *Journal* de décembre 1851 », dans Noëlle Dauphin (dir.), *George Sand : terroir et histoire*, Rennes, PUR, 2006, p. 219-230, <https://books.openedition.org/pur/7812>.
- BORDAS, Éric, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 21-37, <https://books.openedition.org/pul/6678>.
- COMBETTES, Bernard, « Les ajouts après le point », dans Michel Charolles (dir.), *Parcours de la phrase. Mélanges offerts à Pierre Le Goffic*, Paris, Ophrys, 2007, p. 119-131.
- , « Aspects de la ponctuation par le tiret au XIX^e siècle : l'exemple de *L'Insurgé* de Jules Vallès », dans Sonia Branca-Rosoff et al. (dir.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 215-228.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », 1968, p. 5-21, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154.
- HECQUET, Michèle, *Lectures de « Mauprat » de George Sand*, [Villeneuve-d'Ascq], Presses universitaires de Lille, 1993.
- LONGHI, Julien, « D'où, de qui, ou comment vient le sens en discours », *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 56, 2012, p. 5-21.
- , « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/1679>.
- MOMBERT, Sarah, « *Consuelo*, “logographe” du roman historique », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de « Consuelo », « La Comtesse de Rudolstadt » de George Sand*, Lyon, PUL, 2004, p. 133-143, <https://books.openedition.org/pul/6708?lang=fr>.
- PELLEGRINI, Florence, « “ ; – et ” : logique (dis)jonctive dans *Bouvard et Pécuchet* », dans Anne Herschberg Pierrot et Jacques Neefs (dir.), *Bouvard et Pécuchet : archives et interprétation*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014, p. 123-147.

PÉTILLON, Sabine, et André Petitjean, « Le tiret de fin de phrase dans *Un cœur simple* – un stylème flaubertien ? », *Flaubert*, 8, « Ponctuation et mise en page : oralité et ordonnancement du discours chez Flaubert », dir. Florence Pellegrini, 2012, <http://journals.openedition.org/flaubert/1867>.

RABATEL, Alain, « Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix », *Arts et Savoirs*, 2, « Les théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle », dir. Lionel Dufaye et Lucie Gournay, 2012, <https://journals.openedition.org/aes/510>.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

JEAN GENET

220

Édition de référence

Le Balcon, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.

Autres éditions et œuvres de Genet citées

Théâtre complet, éd. Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Journal du voleur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949.

Études critiques

BORDAS, Éric, « Jean Genet, ou l'homo c'est le style », dans Bernard Alazet et Marc Dambre (dir.), *Jean Genet, rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 33-41.

CHIESA, Lorenzo, « The First Gram of *Jouissance*: Lacan on Genet's *Le Balcon* », *The Comparatist*, 39, 2015, p. 6-21.

COE, Richard, *The Vision of Jean Genet*, London, Owen, 1968.

DERRIDA, Jacques, *Glas* [1974], Paris, Denoël-Gonthier, 1981.

GOLDMANN, Lucien, « Une pièce réaliste : *Le Balcon* de Jean Genet », *Les Temps modernes*, juin 1960, p. 56-67.

LACAN, Jacques, « Le désir et la jouissance », dans *Le Séminaire. Livre V, Les formations de l'inconscient*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 251-268.

- PENNEY, James, « The Phallus Unveiled: Lacan, Badiou and the Comedic Moment in Genet's *The Balcony* », *Paragraph*, 42/2, 2019, p. 170-187.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr* [1952], Paris, Gallimard, 2011.
- THODY, Philip, *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*, New York, Stein and Day, 1968.

RÉSUMÉS

FRANÇOIS VILLON, *TESTAMENT*

Géraldine VEYSSEYRE (Sorbonne Université),

« Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon »

Le *Testament* de François Villon intègre une matière qui était en vogue au xv^e siècle dans un grand nombre de genres littéraires : les proverbes et formules de vérité générale. Apparaissant à intervalles irréguliers, ils le font sous le signe d'une extrême variété : le poète joue avec souplesse sur leur fréquence, leur calibre, leur position dans la strophe, leur articulation logique avec le contexte, leur formulation plus ou moins saillante, etc. Sans fournir la clé de lecture univoque d'un poème cultivant ambiguïté, polysémie et ironie, ces proverbes signalent peut-être en creux, par leur absence, l'un des îlots de sérieux, voire de sincérité du poème (v. 793-1020). Ils attestent aussi l'inventivité du poète qui, loin de s'en tenir aux matériaux parémiqes usuels, enrichit notablement le répertoire disponible à son époque. À la strophe LXIII, il va jusqu'à se mettre en scène, ciselant un proverbe – inédit – de son cru. Ailleurs, le poète use du discours direct pour faire circuler les proverbes dans toutes les bouches, y compris les moins recommandables, et il pointe les incertitudes liées à leur transmission. Jetant ainsi le doute sur l'autorité de ces énoncés, il affiche leur valeur littéraire plus que morale.

Isabelle FABRE (Université Paris Nanterre),

« “Parler de contemplation” :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon »

Coulée dans le moule de la fiction testamentaire, l'œuvre de François Villon en reprend aussi les stylèmes. On y reconnaît le type de l'*ars*

moriendi et le cadre dans lequel il s'inscrit, celui d'un exercice spirituel – l'introspection pénitentielle – préparant à la confession et précédant la dictée du testament proprement dit. Le lexique de la dévotion s'y déploie largement, mais selon des modalités parfois malaisées à cerner, entre détournement des modèles et dissonances registrales. On se propose d'en rendre compte en étudiant successivement l'écriture de l'examen de conscience, l'oraison mariale et la question de la « contemplation » dans le *Testament*.

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'HEPTAMÉRON*

Agnès STEUCKARDT (Université Paul Valéry-Montpellier),

224

« La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron* »

L'Heptaméron modifie le modèle du *Décaméron* en introduisant à la fin de chaque nouvelle un dialogue. Ce faisant, il se donne à résoudre un problème textuel : comment articuler ce dialogue au récit ? Si le début de dialogue opère un changement de régime énonciatif systématiquement marqué par une apostrophe, il s'ancre dans le récit par les reprises anaphoriques et par les expressions référentielles. Anaphores résomptives et recatégorisations génériques permettent la montée en généralité, qui transforme le « conte » en « exemple ».

NICOLAS BOILEAU, *SATIRES*

Éric TOURRETTE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« La réticence dans les *Satires* de Boileau »

Dans ses *Satires*, Boileau exploite régulièrement la réticence, ce qui peut sembler inattendu de la part d'un poète aspirant à incarner la franchise et la vérité, jusqu'à la brutalité. Cela lui permet d'aborder de biais des sujets délicats, ayant trait à la sexualité, à la religion, à la violence physique... Plutôt que d'opposer, comme on le fait souvent, la réticence choisie par le locuteur et l'interruption imposée par l'interlocuteur, on distingue ici entre la suppression d'un mot isolé et la suppression d'un membre de phrase complet. Dans les deux cas, rien n'est dit expressément mais tout est dit tacitement. La réticence réussit donc l'étrange tour de force d'être

transparente sans être explicite et de convertir le silence en langage. Elle parvient à dire les choses sans les nommer, comme si le blanc devenait lui-même un signifiant paradoxal. Ainsi peut subtilement se loger au cœur de la phrase tout ce qu'il serait malséant d'exprimer verbalement, pour telle ou telle raison : la réticence libère la parole en feignant de la confronter à ses limites, elle est à la fois aporie du langage et triomphe du langage. Non seulement elle se substitue aux mots physiques, mais elle les surpasse nettement par le pouvoir évocateur qu'elle possède, par l'ouverture sémantique qu'elle promet, par l'émotion débordante qu'elle suggère : elle nous rappelle donc qu'on ne parle jamais mieux qu'en se taisant.

Thibaud METTRAUX (Université de Lausanne),

« Rendre *raison* des épithètes de Boileau : procès et redynamisation satirique »

Cet article propose de revenir sur les paradoxes de l'épithète dans les *Satires* de Boileau. Dans cette optique, nous considérerons d'abord les positions explicites que tient le satiriste à l'égard du procédé et des facilités de sa mise en rime dans les *Satires II* et *IV* relativement à la convocation de la figure de Textor dans le *Dialogue des poètes*. Ce procès de l'épithète apparaîtra alors comme relevant d'une appréhension lexicographique de la forme. Une brève étude de l'évolution du genre de l'épithétaire français donnera à saisir plus généralement les restrictions qui affectent, au XVII^e siècle, le profil catégoriel de l'épithète et ses possibilités paradigmatiques. Dans un deuxième temps, l'approche outillée permettra de constater l'importance de la densité et de la rime adjectivales dans les *Satires*, contrastant avec le traitement épistylistique que Boileau réserve à la figure. Prenant acte de cette apparente tension entre l'imaginaire et la pratique rédactionnelle effective, nous réfléchirons enfin aux possibles fonctions de l'épithète dans le cadre du dispositif satirique. L'exemple des *Satires II* et *III* fera notamment voir comment les modes du pastiche et de l'invention parodique offrent au satiriste un cadre privilégié, au sein duquel la *praxis* de l'épithète manifeste une exploitation maximale des possibilités sémiques et connotatives de la forme. L'analyse visera ainsi à rendre *raison* de l'épithète, selon ce terme si cher à Boileau et qui se situe au cœur de la constellation terminologique de la *Satire II*.

CASANOVA, *HISTOIRE DE MA VIE*

Clara de COURSON (Sorbonne Université),

« Parler sous les plombs. Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie* »

226

L'écriture casanovienne est couramment associée à une infrangible euphorie discursive, conjuguant une ample circulation énonciative à une régie narratoriale particulièrement apparente. L'épisode des Plombs, qui conclut le premier volume de l'*Histoire de ma vie*, semble à première vue offrir le négatif de ce mode majoritaire de gestion des discours autres par Casanova ; cette séquence n'en pondère pas moins l'atrophie diégétique due à la réclusion par des formes de représentation discursive d'une rare variété, portant à son comble la centralisation des voix par l'instance narratoriale, ainsi que les stratégies de reconfiguration mémorielle dont elle les investit souterrainement.

Isabelle CHANTELOUBE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« Autoportrait de l'écrivain en surplomb :
la réécriture d'une aventure dans l'*Histoire de ma vie* de Casanova »

Aux chapitres XIII à XVI du tome III de l'*Histoire de ma vie*, Casanova livre tous les secrets de sa célèbre évasion des Plombs en 1756 ; ce récit héroïque, réécriture quasi à l'identique de l'*Histoire de ma fuite*, contraste avec la narration haletante de ses voyages et de ses conquêtes et nous offre un autoportrait plus sombre et moins sulfureux du turbulent Vénitien. Comment gère-t-il la paratopie inhérente à son *ethos* prédiscursif ? En élaborant une scène d'énonciation qui reflète à la fois ses talents d'homme de spectacle, la rigueur de son esprit scientifique, et sa farouche volonté de rester maître de son destin hors des chemins tout tracés de la liberté : une scénographie du libertinage, un libertinage philosophique et pratique avant tout.

GEORGE SAND, *MAUPRAT*

Florence PELLEGRINI (Université Bordeaux-Montaigne),

« Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans *Mauprat* »

« Quant [aux] doctrines [de Sand], s'en méfier d'après ses œuvres » (lettre de Gustave Flaubert à Ernest Feydeau du 21 août 1859). Si la notice de *Mauprat* semble dénier au roman toute visée démonstrative, force est de constater que le propos « doctrinal » sandien, fait d'humanitarisme et de confiance dans le progrès tant individuel que social, affleure de façon récurrente dans le récit comme dans la parole rapportée des personnages. C'est le dispositif énonciatif composite du roman que cette contribution se propose d'analyser : enchâssements narratifs et multiplication des premières personnes produisent une dissémination de la parole que vient concurrencer le retour – parfois l'intrusion – d'une instance auctoriale hétérodiégétique. La superposition des voix construit alors une diffraction de la prise en charge énonciative qui, par instabilité de l'origine, réduit sensiblement la portée des énoncés.

JEAN GENET, *LE BALCON*

Mairéad HANRAHAN (University College London),

« Style et stylisation dans *Le Balcon* de Genet »

La notion d'un style stylisé semble contradictoire, dans la mesure où la stylisation implique ce qu'une forme a en commun avec d'autres formes plutôt que ce qui la distingue. Cette contribution suggère que la notion n'en offre pas moins un aperçu productif du style de Jean Genet dans *Le Balcon*. En s'appuyant sur la lecture derridienne de l'écriture de Genet, ce texte se concentre sur la scène finale de castration : il montre comment l'auteur en a rehaussé l'indécidabilité en retravaillant son texte, et en analyse les implications pour la conception genétienne du rapport du singulier à l'universel. Ce qui est singulier, chez Genet, est la façon que l'on a de ne pas être que soi-même. L'idée d'un style stylisé est ainsi rendue pertinente par cette suggestion du texte : c'est en empruntant une voix qui n'est pas naturelle que l'on aborde une certaine vérité intime.

TABLE DES MATIÈRES

FRANÇOIS VILLON

TESTAMENT

Le poète fécond en sa forge sentencieuse :
les proverbes dans le *Testament* de Villon
Géraldine Veysseyre9

« Parler de contemplation » :
le lexique de la dévotion dans le *Testament* de Villon
Isabelle Fabre..... 33

MARGUERITE DE NAVARRE

L'HEPTAMÉRON

La transition entre récit et dialogue dans *L'Heptaméron*
Agnès Steuckardt 57

NICOLAS BOILEAU

SATIRES

La réticence dans les *Satires* de Boileau
Éric Tourrette 77

Rendre *raison* des épithètes de Boileau :
procès et redynamisation satirique
Thibaud Mettraux..... 95

CASANOVA

HISTOIRE DE MA VIE

Parler sous les plombs.
Représentations carcérales du discours dans l'*Histoire de ma vie*
Clara de Courson123

229

Autoportrait de l'écrivain en surplomb : la réécriture d'une aventure dans l' <i>Histoire de ma vie</i> de Casanova Isabelle Chanteloube	145
--	-----

GEORGE SAND

MAUPRAT

Énonciation, idéologie, autorité : effets de voix dans <i>Mauprat</i> Florence Pellegrini	171
---	-----

JEAN GENET

LE BALCON

230

Style et stylisation dans <i>Le Balcon</i> de Genet Mairéad Hanrahan	189
---	-----

Bibliographie	207
---------------------	-----

Résumés	223
---------------	-----

Table des matières	229
--------------------------	-----