



HAL
open science

Sur le “ style spermatique ”.

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. Sur le “ style spermatique ”.: De l'économie érotique du Mariage de Figaro. Karine Germoni et Christine Silvi Styles, Genres, Auteurs, 15, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2015, Styles, Genres, Auteurs, Agrégation 2015. hal-01435365

HAL Id: hal-01435365

<https://hal.science/hal-01435365>

Submitted on 13 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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

Philippe Jousset

Dans beaucoup de travaux sur Beaumarchais, on trouve citée cette phrase extraite d'une lettre de l'écrivain à sa maîtresse : « J'ai le style un tant soit peu spermatique ». Toutefois, à l'instar de Jean-Pierre de Beaumarchais, qui approuve d'un « on ne saurait mieux dire », cette phrase n'est jamais prise au pied de la lettre pour donner lieu à une argumentation suivie, comme si la formule était l'emblème de la manière de Beaumarchais et s'expliquait d'elle-même. Le critique se contente de rapporter ce style spermatique à « un rythme spécifique, généralement rapide, mais qui se ralentit lorsque la joute verbale fait place à ces moments d'euphorie rhétorique¹. » Le *spermatique* réside-t-il dans ce rythme rapide, ce qui ne serait pas très original – ni très flatteur – ou faut-il comprendre qu'il se définit plutôt par cette façon d'imprimer un tempo fait de savants changements de rythme, une progression en rebondissements par lesquels l'auteur s'ingénie à « retarder ou avancer la fête² », en vue de procurer du plaisir ? Jacques Scherer avait déjà relevé pour sa part, « sans prétendre faire une étude de style », comment la « manière naturelle d'écrire » de Beaumarchais connaissait des développements dans lesquels le son semble l'emporter sur le sens [...] une sorte d'ivresse verbale [...] comme emporté hors de lui-même par un élan du langage ; le sens suit d'ailleurs [...] mais au commencement est le verbe. C'est peut-être le sens de la confiance, un peu risquée, qu'il fait à sa maîtresse, Mme de Godeville, lorsqu'il lui écrit le 30 août 1777 : « J'ai le style un tant soit peu spermatique. »³ » Claude Perrin, pour citer un troisième commentateur, après quoi nous fermerons le ban, remarque que, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais prône « un style vif, pressé, coupé et tumultueux » et, enchaînant sur l'inévitable citation de la lettre à Mme de Godeville, appuie : « [L]es mots provoquent ou stimulent la pensée [...] [L]e style de Beaumarchais [...] extériorise, objective sans se laisser lui-même saisir⁴. »

Tout cela, il faut bien le reconnaître, reste assez allusif. On comprend tout de même que la rapidité, la vivacité, la nervosité et les qualités apparentées constituent le caractère dominant de ces rapprochements entre la déclaration privée de Beaumarchais et l'application textuelle qu'on peut en faire⁵. Pour ne pas rester dans ce registre un peu poncif d'un plus si jeune homme mais encore « ardent au plaisir⁶ », expert en ivresse, en rythmicité et attentif à créer ce que les musiciens appellent un *élément de train*, c'est-à-dire une conduite mélodique ou orchestrale enlevée et entraînante, il paraît de bonne méthode de repartir du texte, donc du contexte dans lequel la phrase de Beaumarchais fait son apparition.

RETOUR AUX SOURCES

-
- 1 Jean-Pierre de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro. Études littéraires*, Paris, PUF, 2005, p. 75.
 - 2 Guy Michaud développe cette idée des retards et accélérations de tempo constituant les rudiments d'une érotique aux pages 196-203 de son article « L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro* », dans *Mélanges offerts à Étienne Souriau*, Paris, Nizet, 1952.
 - 3 Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, 5^e édition, bibliogr. revue et augmentée par C. Scherer, Saint-Genouph, Nizet, 1999, p. 109.
 - 4 Claude Perrin, « La gaieté de Beaumarchais », dans *Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, Paris, Ellipses, 1985, p. 75.
 - 5 Violaine Géraud voit de même l'une des raisons du triomphe de la pièce dans « une prestesse grisante mais toujours dominée, qui témoigne d'une relation au temps originale » (*Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 128).
 - 6 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984, V, 3, p. 210.

On passera rapidement sur une première mention du qualificatif, dans une lettre à Mme de Godeville encore, où Beaumarchais confie que « chacun sentira dans son amitié pour une femme un arrière gout d'amour, je ne sais quoi de spermatique qui anime le commerce et le vivifie⁷ ». L'apposition suggère que *spermatique* est à peu près un équivalent de *libidineux* ; il désigne le désir sexuel qu'abriterait toute inclination. À peine moins explicite, dans une lettre postérieure d'un an et demi, il s'adresse à la même en ces termes : « Allons, ma Belle amie ! un peu de gaieté spermatique embellit bien les cuisses d'une femme et réjouit fort le cœur d'un prisonnier⁸. » Le sens est encore moins mystérieux, on notera qu'il est ici associé à gaieté ; nous pouvons donc en venir directement au passage le plus souvent remarqué et extrait, tel que restitué dans son environnement : cette fois l'amant fait la leçon à sa maîtresse en lui rappelant les termes de leur contrat ; il a été congédié parce que « négligent, sans amour, sans attention, d'un style alerte et point obligeant, ne voulant qu'une coquine et point de maîtresse ». Ce sont les reproches que Mme de Godeville a dû articuler contre lui ; il poursuit :

Et quand je pense avec quel bégueulisme elle m'a été reprochée [il parle de la lettre crue qui aurait blessé sa destinataire], je crois de bonne foi qu'il vous faut de tems en tems de la colere pour épancher la bile comme il faut de l'amour pour épancher ce que je ne nommerai jamais de ma vie devant une personne si decemment susceptible. Mais voulés vous de bonne amitié que je vous dise ce que j'en pense ? Vous m'avez trouvé le ton si gaillard que vous avez craint de ny pas briller en vous y livrant. Moi je suis grossier, mais franc. Vous, vous etes maniérée (j'ai pensé dire managée) précieuse ; c'est presque fausse. Les femmes n'ont qu'une bouche véridique et c'est la bouche qui ne l'est pas que leur plume suit en écrivant. Ayés toujours la bonté de me renvoyer ma lettre ou j'ai tant offensé l'amour en le nommant par son nom. [...] Je la veux ma lettre ! et celle la revenue, soyons décents, je m'y soumetts. [...] Je suis [...] un amant trop charnel pour etre délicat. J'ai le style un tant soit peu spermatique ; est ce ma faute a moi si je suis comme cela ? Du moins je ne vous ai pas trompée ; je ne suis donc pas faux. C'est coucher avec une maîtresse, c'est en jouir, c'est la..... (vous m'entendés) tous les matins, que d'en recevoir une emanation libertine par le canal de sa plume, et cest ce que j'aime⁹.

Le morceau est substantiel, d'autant qu'il est beaucoup plus développé que ce que nous en rapportons ici, mais qui suffit cependant pour établir un certain nombre de faits : d'une part, le sperme est à la gaieté ce que la bile est à la colère : une *bonne* humeur, ignorée de Galien. D'autre part, le réseau lexical dans lequel est pris *spermatique* comprend les qualificatifs : *alerte*, *gaillard* et *franc*, ce dernier terme sur lequel Beaumarchais insiste pour mieux faire ressortir l'hypocrisie de sa maîtresse, qui souffre la chose, mais moins le mot, manifestement. Or, de même qu'il regrette dans la préface du *Mariage* que « nous deven[i]ons des êtres nuls » et que « ces mots si rebattus, *bon ton*, *bonne compagnie* [aien]t détruit la franche et vraie gaieté¹⁰ », il attend de sa correspondante qu'elle l'excite comme lui-même s'y emploie, dans une sorte de joute de mots qui dédommagerait de l'absence des réalités. Il oppose *charnel* à *délicat*, et Beaumarchais épistolier, moins raffiné, moins artiste qu'on pourrait l'attendre, associe les trois termes que nous venons de rencontrer – *franc*, *alerte* et *gaillard* – dont la gradation ne va pas de soi : *franc* touche à la vérité, *alerte* au rythme, *gaillard* se compromet beaucoup plus nettement avec l'audace licencieuse ; Beaumarchais avoue même sa « grossièreté », et en fournit, par ses sous-entendus dignes du corps de garde, des preuves sur le champ, assez insultantes pour sa

7 Beaumarchais, *Correspondance*, éd. Brian N. Morton et Donald C. Spinelli, Paris, Nizet, t. III, 1972, lettre 478, 16 avril 1777, p. 95 (c'est l'orthographe de l'original qui a été conservée).

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

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

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

maîtresse.

Nous devons avouer que, à la lecture de ce terme de *spermatique*, nous avons d'abord cru à un sens plus subtil, à un emploi cultivé, peut-être redevable au *logos spermatikos* des stoïciens. Il nous a fallu déchanter : Beaumarchais utilise le terme de physiologie, seul emploi attesté dans les dictionnaires, de manière métaphorique mais triviale, plus transposée que sublimée, comme un équivalent d'*emporté*, d'*impétueux*, contre la pudibonderie de Mme de Godeville. Pour les stoïciens, toute réalité est imprégnée par le *logos*, toujours incarné, et le monde résulte de l'union de la matière avec cette raison génératrice, qui se nomme aussi *nature*. Le *logos spermatikos*, c'est la raison universelle disséminée dans le monde, commune et accessible à tous. À ce titre, il ne serait certes pas impossible de relier la poétique beaumarchaisienne à l'inspiration stoïcienne, d'autant qu'il existe une filiation assez directe entre ce *logos spermatikos* et la plus antique conception du génie. Mais force est de reconnaître que le contexte ne l'autorise guère, même en le sollicitant beaucoup, et il est prématuré de les mettre l'un et l'autre en rapport sans imaginer quelques idées intermédiaires.

FIGARO COMME PLAQUE TOURNANTE

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

a) La première qui, pour aller de soi, n'en est pas moins légitime, réside dans l'exploitation du sens propre de *spermatique* dans une acception métaphorique à partir des principaux sèmes du mot : *rut*, *mâle*, *semence*..., et ce qui tourne autour de la *génération*, de la *fertilité*. Cette extrapolation n'est ni indue ni neuve. D'abord ce type d'usage figuré est celui-là même que Beaumarchais adopte dans sa lettre, et elle est aussi ancienne que l'assimilation du texte au corps, d'une conception du discours conforme aux caractères de son « émetteur », comme son authentique prolongement dans une autre légalité, c'est dire qu'elle date des plus vénérables traités de rhétorique¹¹. Résumé en une formule : la « brillance stylistique¹² » est au papier ce que la prouesse virile est au lit. Des mots comme celui de *saillies*, qui vient inmanquablement sous la plume quand on parle du *Mariage*, sont de ces termes-janus – une face qui regarde vers le physique, une face tournée vers le méta-physique – qui témoignent qu'il existe plus que des passerelles du corporel à une intrigue dont l'ambiance est fortement marquée par son noyau dur archaïque du droit de cuissage¹³.

b) La seconde piste n'est pas étrangère à la précédente mais vient plutôt lui ajouter quelques arcs-boutants ; il ne s'agit plus de l'homologie des fonctions du corps et du fonctionnement du discours, mais, plus précisément, de la mise en relation de l'individu Beaumarchais et du personnage de Figaro. Dans cette hypothèse, on postule une continuité de l'un à l'autre autorisant la projection (comme disent les cartographes) des caractères de l'homme aux caractères de l'œuvre ; là aussi, la rhétorique avait à sa disposition une notion qui faisait passerelle, celle d'*ethos* : présence du corps de l'orateur dans sa parole ou, plus rigoureusement, perception (plus ou moins fantasmatique) par le récepteur d'une présence de l'émetteur en son

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

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

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

absence, mais telle qu'elle s'est incorporée dans son écriture. C'est bien un lieu commun de la critique que ce cousinage, voire cette assimilation, de Beaumarchais à son héros¹⁴, qui rend le rapprochement de l'amant épistolier et du fictionnaire difficile à ignorer, comme deux hypostases d'un même *personnage*. Cet accouplement du créateur et de sa créature, ces noces incestueuses (qui lui ont parfois été imputées à défaut¹⁵ : manque d'autonomie de l'« incorrigible hâbleur¹⁶ » à l'égard de son souffleur¹⁷) ont été étudiés par Violaine Géraud sous le vocable d'*archiethos*¹⁸. Celui-ci gouverne la tonalité de la pièce dans son ensemble, l'infuse, à travers ses personnages, paroles et gestuelle ; c'est le tempérament de Beaumarchais non pas simplement délégué mais *communiqué* à la substance de sa comédie. *Délégué* supposerait, en effet, que les personnages soient les porte-parole de l'auteur :

On n'est que trop tenté, comme le rappelle Georges Benrekassa, par la formule qu'on a parfois employée pour le définir [Figaro] : un personnage sarbacane, une espèce de double et de porte-voix qui bombarde le public avec des mots d'auteur. [...] [I]l n'est que trop vrai qu'on peut passer assez vite de l'individualité de théâtre à l'évocation de l'ombre portée d'un illusionniste praticien de l'entourloupette et de la *combinazione*¹⁹.

Communiqué, contrairement à *délégué*, suppose toutefois que les personnages ne soient pas les ventriloques de l'auteur, mais que celui-ci soit tout entier répandu, corps et âme, dans tout le corps (et l'âme) du texte (c'est le nerf même du style que cette indistinction de l'âme et du corps), dont les personnages eux-mêmes ne sont que des organes, et comme le démembrement et la réincarnation de ceux d'« un homme toujours mobile, prompt à l'aventure comme à la cocarde verbale²⁰ ». Francisque Sarcey considérait Figaro « incompréhensible [...] si l'on cherche en lui autre chose qu'un premier ténor de l'esprit », non « point un intrigant, mais un phraseur », non pas « un caractère, mais une machine à mots »²¹ ; à rebours de ce jugement, à l'emporte-pièce mais qui n'est pas dénué de fondement, on considérera le verbe dans le théâtre beaumarchaisien non pas comme un stuc, cosmétique, mais comme l'expression profonde d'une « passion de l'esprit, de l'énergie inventive, de la débrouillardise, du gai brio, du feu spirituel non plus lié à une fonction conventionnelle, par postulat dramaturgique tacite (le valet spirituel), mais régénéré²² ». Soin, intelligence, efficacité, « parfois aussi un certain sans-gêne » : Jacques

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 119. L'écrivain « donne aux valets l'esprit, prônant l'énergie comme la valeur supérieure » (Sophie Lecarpentier, *Le Langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais. Efficacité, gaieté, musicalité*, Saint-Genouph, Nizet, 1997, p. 15). Voir également Jean Goldzink, « Vingt ans avant. Valet phraseur et révolution bavarde » [1992], Paris, Classique Larousse, 1995, repris dans *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, op. cit., p. 216.

Scherer l'avait dit en son temps, la dramaturgie du *Mariage* semble être « une image assez fidèle de l'homme, tel qu'il est apparu à ses contemporains²³ », et elle nous pousse à passer outre aux injonctions du *Contre Sainte-Beuve*, « dans la mesure où l'on ne peut appréhender son théâtre si l'on demeure dans un cadre théorique qui détache l'œuvre de la vie de l'écrivain²⁴ ».

Certes, l'identification a ses limites, ou plutôt ses règles de transposition²⁵ : le Beaumarchais amant, spontané, pressé, quelque peu vindicatif, n'est pas le Beaumarchais dramaturge, conscient, disposant de possibilités d'élaboration et de distanciation, une ambition artistique, moralisatrice, politique²⁶... Cependant, on ne peut nier que « ce “ton” qui traverse l'écriture comique comme les *Mémoires* et les textes préfaciels laisse deviner la voix de l'auteur²⁷ », et l'illusion est plus forte avec *Le Mariage* que pour d'autres œuvres et d'autres écrivains ; elle est relayée et emblématisée par le personnage principal, double de l'auteur. Ce point est important en tant qu'il constitue la raison de l'analogie et la justifie. De fait, c'est le caractère du meneur de jeu qui définit la tonalité de la pièce et fait de lui un « embrayeur paratopique », selon l'appellation de Dominique Maingueneau. Si « Figaro est le point focal de l'*archiethos* de la pièce, c'est parce que c'est par lui que se réalise un brouillage entre la vie et le théâtre » ; il se tient « sur la frontière entre le théâtre et la vie », et « cette étreinte entre la vie et l'œuvre singularise son écriture ». Violaine Géraud précise avec toute raison que « cela ne signifie pas qu'il faille revenir à la vieille métaphore du théâtre miroir de la vie. Car cette interaction *bio/graphique* ne se joue pas en surface²⁸ ».

Si cet *archiethos* se traduit bien par des manifestations concrètes, puisque c'est à travers elles qu'il est perceptible avant tout, il possède une dimension imaginaire qui procède en partie de la manière dont nous nous représentons le dramaturge et son rapport à ses réalisations – dimension qui est elle-même le produit de la manière dont Beaumarchais se *représente* lui-même, tel qu'il était et tel qu'il se faisait, c'est-à-dire tel qu'il voulait se montrer. Et l'opération n'est pas à sens unique : en créant cette « coqueluche des femmes » (comme il le désigne dans la « Lettre modérée »), Beaumarchais le devient, et si son héros lui « emprunte [...] ce fond de gaieté qui donne le ton aux comédies²⁹ », Beaumarchais s'en rembourse en imitant son personnage dans la vie, de telle sorte que Beaumarchais-Figaro sont un personnage en deux figures.

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

La *générosité* serait aussi bien illustrée dans le registre de l'*inventio* que dans celui de l'*elocutio* par l'abondance des scènes, celle des didascalies, mais aussi par la prolifération et

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

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

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

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

27 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 105.

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

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

l'émulsion verbales, l'*excitation* de ce tissu verbal (ou « esprit » – mot que Sainte-Beuve prend « avec l'idée de source et de jet perpétuel »³⁰ – et qui n'est jamais, quand on y songe, qu'un éréthisme de la parole et, dans le cas de Figaro au moins, une sorte de priapisme de l'imagination verbale), une dépense de tous les moyens dont un dramaturge dispose – une débauche que résume la notion de *verve* ou de *veine* comiques qui, pour vague qu'elle soit, n'en recouvre pas moins des propriétés objectivement attestables, puisqu'il est ici avant tout question de quantité³¹. La prolixité en général, et l'accumulation en particulier ont pu être désignés comme les procédés parmi les plus représentatifs, « sinon du style, du moins de la vitalité de Beaumarchais³² ». Mais ces deux entités conspirent. Les longues séries rabelaisiennes, les redondances volontaires d'expression « fondées sur le seul plaisir de répéter un mot ou un son », ou ce goût de la faconde qu'illustre la fameuse tirade de Bazile sur la calomnie (où Jacques Scherer entendait « un chant, et un chant qui chante sa propre accélération »), se retrouvent, quoique dans une tonalité bien différente, dans le fameux monologue du cinquième acte du *Mariage* où, selon l'opinion du même Jacques Scherer, « chaque terme, pris isolément, est dénué d'intérêt », mais « c'est leur accumulation qui produit l'effet comique »³³. Chez Beaumarchais, l'énergie procède avant tout de la vitesse et du nombre, et de la multiplication des cadences, réglées par la ponctuation et la syntaxe³⁴.

La *discontinuité* qui en résulte est pareillement aisée à identifier ; elle n'a pas manqué de l'être et d'être détaillée par tous les stylisticiens qui se sont penchés sur *Le Mariage* : multiplication des monorhèmes, des brachylogies, des suspensions, des raccourcis et des ellipses³⁵, style volontiers nominal, « rythme haletant³⁶ » et, jusque dans la diction, multiplication des accents toniques³⁷. Paradoxalement, cette discontinuité n'est pas ennemie de son contraire, le flux, et c'est même l'une des originalités du style de Beaumarchais que cette composition de l'une avec l'autre. Si bien que *spermatique* peut s'entendre sous deux guises, que la pièce combine, associant le genre de la comédie gaie au souvenir d'une esthétique à éclats et à effets héritée de la farce (parade, scène poissarde, parodie, intermède...) : la première requiert ce « flux continu³⁸ » d'alacrité décente qui se tient à égale distance du graveleux et du grave, milieu que la notion de *verve* résume, mais elle se soutient de saillies et de saillances, de cette *paillette* qui lui confère le relief qui maintient constamment en éveil l'attention du spectateur³⁹. C'est toute la difficulté du genre dit sérieux (car la comédie gaie l'est) qui, de l'aveu même de l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), n'admet « qu'un style simple, sans fleurs ni guirlandes »,

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

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

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

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

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

35 Voir notamment l'article de Violaine Géraud, « Ellipses, brachylogies et *archiethos spirituel* dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais » dans ce volume, XXX.

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

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

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

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

qui « doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet »⁴⁰. Il est tout aussi vrai que « la nature même, les sentences et les plumes du tragique, les pointes et les cocardes du comique, lui sont absolument interdites ; jamais de maximes, à moins qu'elles ne soient mises en action.⁴¹ » Or, comme l'explique Jean Goldzink, les Lumières sont ambiguës à cet égard : elles « regrettent sans cesse l'effacement de la vigueur comique (la “*vis comica*” de l'*Essai*), mais dénoncent aussitôt avec malaise une pollution par la farce, ce plaisir vulgaire et populacier⁴². » Si bien que ces contradictions, loin de se combattre ou de s'annuler, cherchent, en s'entretenant par frottement, à trouver une résolution supérieure. Le défi demande un équilibre auquel la virtuosité de Beaumarchais n'atteint que dans une seule de ses pièces, celle-là même qui peut lui mériter le titre de « maître du changement de rythme⁴³ ». Ceci non plus n'est pas passé inaperçu des commentateurs : ils ont, par exemple, relevé comme un élément structurant du langage dramatique « l'opposition entre un dialogue rapide, serré, souvent elliptique, et des pauses plus ou moins marquées, qui prennent la forme soit du mot d'auteur, du “trait”, soit de la tirade et du monologue, dans lesquels le personnage fait parade de son esprit⁴⁴ ». Catherine Détrie a vu dans « la tension entre deux mouvements inverses, l'un d'expansion, l'autre de concision, en rejet d'une conception plus régulière des volumes », un trait caractéristique de la syntaxe du *Mariage*⁴⁵ ; pareillement, Violaine Géraud a décrit l'association de « deux procédés contrastés », réduction et réduplication, comme un des traits majeurs de son style⁴⁶, tandis que Sophie Lecarpentier, plus largement, notait l'analogie entre l'alternance dans la Trilogie des scènes statiques et des scènes dynamiques et celle du « thème féminin mélodique et doux » avec le « thème masculin pétillant et vivant⁴⁷ ». Beaumarchais s'est lui-même réclamé d'un *hermaphrodisme moral* dans sa présentation de *La Mère coupable* : « tête froide d'un homme », et « cœur brûlant d'une femme ». La comédie respire selon ce rythme.

ÉNERGIE

Difficile de donner une définition du troisième des caractères que nous avons avancés pour dresser l'analogie : l'*énergie*. Cette dernière est intimement liée au deux qualités précédentes en ce qu'elle en dépend : abondance, vivacité et changement de rythme procurent un sentiment de concentration et d'intensité ; l'*esprit* – guère plus facile à définir – sème sur cette trame muette un enjouement fait de jeux avec la langue et avec les situations, mettant celles-ci en rapport, les émulsionnant mutuellement. Ces jeux sont de toutes sortes, en vrac : plaisanteries, proverbes détournés, imitations ou parodies d'éloquence, parallèles, satire, antithèses, répons innombrables,

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

41 Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.153

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

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

44 *Ibid.*, p. 75.

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

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

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

histrionisme (ou exhibition de la comédie comme telle), allusions (volontiers grivoises), caricature, apostrophes, pittoresque, verdeur, exclamations, pasquinades, chanson, variations, onomatopées, persiflage..., tout ce qui, en un mot, peut concourir à la dynamique verbale, et tout ce que la rhétorique a inventé en matière de figures susceptibles de susciter le rire ou le sourire (antiphrase, litote, hyperbole...). Rien n'est épargné, ni le grossier ni le subtil, ni les effets spontanément agissant, à bout portant, ni ceux qui relèvent plus du scripturaire que de l'oral (tirades imagées, filage...) ⁴⁸ : le corps *allitère* constamment avec le langage (« [...] qu'il s'avise de parler latin, enchérit Figaro sur Bartholo, j'y suis grec ; je l'extermine ⁴⁹. »). Tous les facteurs d'animation se voient réquisitionnés pour une cause, celle du *colorature* de la prose ⁵⁰. Il faut que cela paraisse fertile, sans relâche et, à intervalles, jaillissant. Rebondissant sur une remarque de Beaumarchais, qui avait parlé d'un monsieur de beaucoup d'esprit « mais qui l'économise un peu trop », Sainte-Beuve reconnaît que Beaumarchais, tout à l'opposé, « a tout son esprit à tous les instants ; il le dépense, il le prodigue, il y a des moments même où il en fait, c'est alors qu'il tombe dans les lazzi, les calembours ; mais le plus souvent il n'a qu'à suivre son jet et à laisser faire. Sa plaisanterie a une sorte de verve et de pétulance qui est du lyrisme dans ce genre et de la poésie ⁵¹. » Initiés que nous sommes depuis longtemps, grâce à la psychanalyse en particulier, aux accointances de l'humour et du sexe, nous ne nous étonnons pas qu'ils puisent au même lexique.

On aura compris que, au-delà de l'identification Figaro/Beaumarchais, défendable mais un peu courte (et qui joue dans les deux sens, redisons-le), ce dont il s'agit ici, c'est de la diffusion dans l'ensemble du texte d'un certain caractère, ou *ethos* (c'est le même mot, traduit en grec, et point fortuitement), que le terme de *spermatique* peut, sinon désigner rigoureusement, du moins aimer. Figaro n'est pas le porte-parole de Beaumarchais sur les planches. Il serait son porte-corps pour le moins, son corps par procuration. Mais, plus largement, c'est tout le dynamisme dramaturgique et toute la substance verbale qui jouent à la scène ce que le citoyen Pierre-Augustin pratique dans l'alcôve : si l'on croit en la profondeur du style, c'est-à-dire en son organicité, il n'y a pas lieu d'être surpris que ces deux manières d'être au monde, par le désir charnel et par le désir scripturaire, se rejoignent en un même idéal ⁵². Asymptotiquement, puisque leurs moyens diffèrent autant que les conjoint ce qui les anime.

Que signifie donc ce constant glissement qu'on observe dans les commentaires, du registre des caractéristiques stylistiques du *Mariage* aux mœurs qu'on prête, non sans motif, à Beaumarchais lui-même ? Il s'agit moins d'un *glissement*, en réalité, que d'une parenté. Pour être « filles de leurs formes », les belles œuvres peuvent néanmoins et au surplus, comme leurs formes mêmes, être filles de leur géniteur, hériter en partage de ses vices et vertus. *Libri et liberi* ⁵³. *Spermatique* fait référence à des propriétés matérielles, d'ordre physiologique ; il désigne aussi, en son noyau de sens, un rapport au désir – disons, pour aider à le fixer : aux antipodes du sentimental. Prendre *more metaforico* les caractères physiques, psychologiques et moraux de l'individu pour en faire l'application à son discours, ou inversement, ce n'est pas un abus de langage, mais le principe même du style comme équation charnelle, selon la définition

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

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

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

51 Sainte-Beuve, « Beaumarchais (suite) », art. cit., p. 224.

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

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

de Roland Barthes. Dans un cas comme dans l'autre, le *tempo* est au cœur de ce qui se joue expressivement, dans la chair ou par les mots ; c'est leur dénominateur commun, ou l'« étymon spirituel » du style, comme le suggère Violaine Géraud⁵⁴ : verdeur, célérité, promptitude des péripéties aussi bien que des échanges, « recherche de l'énergie et de la vitesse ». Sauf que cet étymon-là n'est ni purement matériel ni métaphorique : il est chimérique. Ou transversal, si l'on préfère : une même qualité se déploie dans deux milieux, elle participe à la fois d'une manière de fornicer et vivre son désir, et d'une économie textuelle, par exemple.

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

S'agissant plus spécifiquement du *spermatique*, on l'interprétera volontiers en rapport avec la *vigueur*, ce leitmotiv des études sur Beaumarchais. Il suffit de citer Jean Goldzink par exemple, qui rappelle que ce qui, aux yeux du dramaturge, distingue les comédies gaies ordinaires des siennes passe en priorité « par l'invention d'une fable vigoureuse, charnue⁵⁵ ». Sans aller, comme Collé ou Sedaine, jusqu'à renifler du « foutre » sur la robe de la Comtesse, ce qui est faire preuve de beaucoup d'imagination ou doter Chérubin d'une faculté d'expédition bien prompte (facilitée, il est vrai, par les commodités que lui accordait la première version de la pièce), personne ne niera qu'une forte *odor di femmina* émane de la pièce, mais que, plus puissante encore, s'éprouve, de la part du montreur, une volonté de séduction forcenée. Goldzink récuse que *Le Mariage* soit vraiment « paillard, rabelaisien » (comme le prétend un autre spécialiste) ; il ajoute que « le farcesque ou le "dramique" [...] ne font ni du drame ni de la farce, ni des projections spermatiques incontrôlées du tempérament » et, malgré les variantes, « si énergiques, si libres » des manuscrits, il défend l'« évidente intention morale de la pièce », qui serait gagnée de haute lutte afin de la rendre compatible avec la franche gaieté⁵⁶. Même les six œuvrettes des débuts de Beaumarchais seraient – pour reprendre ses qualificatifs – polissonnes, délurées, lestes, sensuelles, enjouées, pas bégueules, etc., mais « nullement obscènes⁵⁷ ». Dont acte. Dans le fameux *Essai* de 1767, le genre sérieux n'en était pas moins blâmé pour son « manque de nerf, de chaleur, de force ou de sel comique⁵⁸ ». La moralité, nuance toutefois Jean Goldzink, « ne passe pas par l'intimidation décente, [...] cette castration des artistes, mais par l'intensification maximale des affects et effets théâtraux. [...] [L]e chemin des grandes œuvres passe par la recherche systématique de la force d'impact, de la *vigueur* [...]. *L'état naturel de la scène, c'est l'énergie extrême*, poussée beaucoup plus loin en tragédie qu'en comédie, jusqu'aux outrages monstrueux⁵⁹. » Il redira un peu plus loin que « l'essence du théâtre [...] veut partout et toujours, en tout point du parcours dramatique (sujet, incidents, personnages, dénouement), de la *force*, de la *vigueur*, du *nerf*, de la *chaleur*, bref, de l'énergie⁶⁰ ». Beaumarchais a beau s'efforcer à la décence, s'y convertir comme on s'achète une respectabilité, ou pour des raisons plus

54 Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, op. cit., p. 144 et 161.

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

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

57 *Ibid.*, p. 21.

58 Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, op. cit., p. 129.

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

60 *Ibid.*, p. 76.

élevées encore, l'« érotisme appuyé » des manuscrits⁶¹ ne s'est cependant pas complètement évaporé dans la version définitive du *Mariage*, non plus que le scabreux, dont on ne peut dire qu'il soit exclusivement, comme semble le vouloir Goldzink, au service de l'effet moral.

Il est de bonne guerre de chercher à séduire, à aguicher ou même à produire de la jouissance. Le désir domine, cet érotisme omniprésent offre une riche palette ; ses différentes espèces, de la gauloiserie au sentimental, de la fleurette au conjugal, s'y trouvent représentées. On se doute que le *spermatique* se situera plus près de la variété crue, mais il n'exclut pas d'autres nuances et reflets. Si l'on accepte cette simplification, on distinguera deux sortes de jouissance : une jouissance, disons, égoïste, viriloïde, et une autre dialogique, altruiste, qui, en expansion, tend au polyphonique (on se souvient que Beaumarchais « essayait » ses pièces en en faisant lecture à ses sœurs). Quelques mots suffiront pour indiquer dans quel sens il faudrait développer ce schématisme. La première de ces jouissances est dans le plaisir narcissique de briller, qui répond à la tactique de l'éclat et de l'assaut⁶² ; son emblème rhétorique est la fameuse *saillie*, mais on invoquerait également, du point de vue de la composition par exemple, le recours à la péripétie-éclair, « instrument de rapidité par excellence » qui, comme Scherer l'a établi, est utilisée par Beaumarchais intensivement⁶³. La jouissance altruiste, quant à elle, plus qu'à prendre du plaisir, vise à en donner. Les moyens de ce *delectare* (et plus si affinités) sont bien connus de Beaumarchais, qui les cultive avec assiduité. On est tenté, dans un premier temps, d'opposer terme à terme la figure de la réticence, que les spécialistes de Beaumarchais ont également bien étudiée⁶⁴, à celle de la saillie⁶⁵. Mais les énoncés inachevés ne finissent pas en pointillés méditatifs ou rêveurs, ils sont pour la plupart des énoncés *interrompus* par la précipitation de l'autre à prendre la parole ; ils relèvent ainsi plutôt d'un échange accéléré et provoquent une « excitation communicative⁶⁶ ». De même, on a observé que la phrase n'est plus dans ses comédies une unité pertinente : ses limites « sont sans cesse dépassées pour que la signification acquière toute sa plénitude⁶⁷ ». C'est un constat assez général que « la parole découle moins d'une énonciation que d'une *coénonciation*⁶⁸ », ce dont atteste singulièrement l'*enjambement dialogal*, procédé suffisamment bien nommé pour qu'il ne soit pas nécessaire de lui faire un sort exagéré : il « oblige à prolonger les énoncés au-delà d'une réplique, pour prendre en considération cette unité plus vaste, de nature conversationnelle, qu'est l'*intervention dans sa totalité*⁶⁹ ». Mises en évidence par l'étude pionnière de Pierre Larthomas, les interruptions liées, comme l'a souligné Anne-Marie Paillet, donnent « au texte son aspect d'improvisation brillante, et permet une distribution dynamique de la parole, qui vérifie pleinement la description linguistique du couple question/réponse comme une "assertion à deux voix"⁷⁰ ». L'élément

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

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

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

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

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

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

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

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

69 *Ibid.*

70 Anne-Marie Paillet, « Répondez-vous à mes questions ? L'interrogation dans *Le Mariage de Figaro* », dans Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, genres, auteurs 4, op. cit.*, p. 104. L'expression

proprement théâtral manifeste cet aspect collaboratif, de recherche du partenaire⁷¹, sous le signe de la *pariade* serait-on porté à écrire (l'*écho* est un des ingrédients stylistiques les plus souvent décrits dans la littérature critique⁷²) ; dès la première scène, la manière dont est joué dans la matière verbale le duo Figaro-Suzanne (répétitions, rebonds, citations, démarcations...) en témoigne. Mais l'unité dramatique pertinente est moins la scène que la *séquence* rassemblant plusieurs scènes naturellement enchaînées, compromis entre cette discontinuité et ce flux que nous évoquions plus haut⁷³. De même, il a été démontré que la plupart de ses monologues comme de ses apartés, au lieu de se refermer sur eux-mêmes, témoignaient d'une « tendance à dépasser la situation de parole du locuteur solitaire⁷⁴. » Dans la continuité des études de Pierre Larthomas encore⁷⁵ ont aussi été étudiés plus précisément la technique des enchaînements (avec reprise d'un terme pivot, segment ou structure entre deux répliques), le phénomène de la « greffe syntaxique⁷⁶ », et l'ensemble de l'appareil relationnel complexe mis en mouvement par le théâtre de Beaumarchais au meilleur de sa forme, c'est-à-dire au meilleur de son *rendement*⁷⁷. Mais c'est toute l'inventivité et ce « travail de stylisation du "tissu verbal" », lequel a pour finalité « de rendre le texte propre à "passer la rampe" »⁷⁸, donc d'assurer son efficacité, autrement dit d'atteindre et de toucher, voire de provoquer l'autre (quand la rhétorique ne se propose pas seulement de le convaincre) qu'il faudrait faire comparaître lorsqu'il s'agit de plaider l'intention du dramaturge de réjouir et faire jouir son auditoire. Si le dramaturge entend faire mouche avec ses mots, il cherche plus encore à susciter une animation, une érectilité aussi universelles que possible, un feu d'*artifices* : l'esprit n'est pas unilatéral, monodique, il est stimulation, *insémination* ; il est vocatif, appel de réponse ; prolifique, il se veut contagieux, raison pour quoi presque tous les personnages du *Mariage*, et même l'antipathique Bazile, font preuve d'esprit, et pas seulement ce « soleil tournant » de Figaro. Que le but soit de se faire valoir et d'affirmer un tempérament, le plus souvent *aux dépens* d'autrui, ou qu'il s'investisse plutôt dans une jouissance partagée, il va sans dire que, en vertu de l'inusable double énonciation théâtrale, le spectateur – mieux servi que la maîtresse de Beaumarchais ? – est le réceptacle de ces deux variétés de jouissance.

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

assertion à deux voix est citée d'après Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation : l'exemple du français*, Paris, Ophrys, 1998.

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

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

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

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

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

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

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

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

sensualiste⁷⁹ ». Jean Goldzink, à qui je reprends cette expression, développe ainsi :

Il n'y a pas « d'*amour* de Rosine pour Chérubin, ni d'*amour* de Chérubin pour Rosine, faute de sexe viril [...]. Alors, qu'y a-t-il ? [...] Il y a sous les habits de page une *puissance* troublante qui passera à l'acte, qui pointe et frémit sans engager déjà le vrai rapport entre hommes et femmes. Puissance ni déjà là, ni encore absente : *naissante*. Et lui, agité en tous sens par un désir inconnu, cherche les femmes, et parmi celles-ci, "idolâtre [...] un objet céleste", dont le hasard fit sa marraine⁸⁰. »

Chérubin « échapp[e], de toute nécessité physiologique, de par le "moment" de la pièce, et à l'exercice du sexe et à celui de la morale, emporté qu'il est par l'élan d'une révolution intérieure spontanée et irrésistible, effet transitoire de la nature virile en devenir⁸¹. » Ce qui se joue dans le rapport de Chérubin aux femmes en général relève de la sorte « d'une temporalité momentanée », d'une parenthèse, d'une apesanteur dont Mozart saura attraper la ligne comme personne⁸².

Deux ou trois ans plus tôt, Rosine aimante et aimée était inaccessible à la tentation des « premiers goûts » ; deux ou trois ans plus tard, Chérubin n'inspirera plus « quelque chose de sensible et doux qui n'est ni amitié ni amour ». Il entrera dans l'ordre du sexe et de la sueur, l'ordre adulte d'où naît l'*amour* [...]. Plus de colin-maillard, de mains chaudes, de frôlements. Viendra le « moment du viol et du suicide : sperme et sang »⁸³.

C'est la supériorité de l'art sur la « simple » vie que de permettre la cohabitation de toutes les postulations, le dépassement des paradoxes, et les contreparties, et les réparations. Figaro *est* Beaumarchais, et réciproquement, mais selon une ontologie bien particulière, qui est celle du style, où l'identité fait la synthèse imaginaire de l'homme et de l'artiste, les assimile ou les diffracte selon des processus originaux, où la ressemblance, fondamentalement plastique, se définit au gré des actes et des œuvres, et illustre avant tout l'unité de la création (qu'elle soit récréation, procréation...) dans ses différentes manifestations. Figaro, qui est « fondamentalement [...] un être de désir »⁸⁴, représente un cas extrême, certainement, d'affinité du créateur avec sa créature, exacerbée jusqu'à l'identification abusive. L'économie libidinale du *Mariage* ne se résout pas dans l'adjectif *spermatique* ; elle y trouve son point d'insistance et, pour nous, son point de départ, sorte d'archilèxe, centre de gravité d'un *ethos* au spectre large, du physiologique au moral (où sa vigueur est proche parente de la *virtù* stendhalienne), et passant par le « spirituel ». Cet *ethos* se propage, se déploie en se diversifiant, selon une logique qui nous paraît plus conforme au fonctionnement d'une littérature amalgamée à l'existence que le trop fameux mais trop mécanique principe de « projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison ». *Spermatique* agit, en fidélité avec l'étymologie, par *dis-sémination* dans tout le corps dramatique. Il est le mot qui vient spontanément sous la plume de Beaumarchais et qu'il sent assez propre, assez expressif, assez uni à lui, pour qu'il prenne le risque de la néologie. Mais l'*exception* Chérubin, la tonalité mineure qu'il fait sonner dans

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

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

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

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

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

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

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

Le Mariage, est là pour rappeler qu'un écrivain est aussi complexe que le chœur de ses personnages, pas moins divers que la texture de sa langue, et que cet imaginaire, que la lecture communique à tout lecteur ou spectateur bénévoles, ne redouble ni ne recoupe la réalité mais auréole l'effectif d'une aura de potentiel, aux ressorts bien concrets cependant.