

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

Philippe JOUSSET, PR langue et littérature des XIX et XXe siècles
AMU, CIELAM (EA 4235)

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 tant soit peu spermatique*. [c'est à la fois une explication et une excuse, nous le verrons] 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 sérieux, 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 rhétorique. » (75) [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 en vue de procurer du plaisir ? – c'est une piste – que nous ne manquerons pas d'explorer un peu plus loin]. Jacques Scherer, plus prudent, avait déjà relevé, « 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. » (Scherer, 109)

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 : « les mots provoquent ou stimulent la pensée (...) le style de Beaumarchais (...) extériorise, objective sans se laisser lui-même saisir. » (Claude Perrin, 75)

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 cette déclaration privée [très privée] de Beaumarchais et l'application textuelle qu'on peut en faire. Une autre spécialiste du *Mariage de Figaro*, de même, voit l'une des raisons du triomphe de la pièce dans « une prestesse grisante mais toujours dominée, qui témoigne d'une relation au temps originale. » (Géraud, 128) Pour ne pas rester dans ce registre un peu poncif d'un plus si jeune homme mais encore « ardent au plaisir »¹, expert en ivresse, en rythmicité et attentif à créer ce que les musiciens [Claudel à propos de Haydn] appellent l'*élément de train*, c'est-à-dire une conduite mélodique ou orchestrale enlevée et entraînante, il paraît de bonne méthode de repartir du texte, donc du contexte dans lequel la phrase de Beaumarchais fait son apparition.

Retour aux sources

On passera rapidement sur une première mention du qualificatif, dans une lettre à Mme de Godeville encore [ce registre est spécialisé] où Beaumarchais confie que « chacun sentira dans son amitié pour une femme un arrière goût d'amour, je ne sais quoi de spermatique qui anime le commerce et le vivifie². » L'apposition suggère que *spermatique* est à peu près un équivalent de *concupiscent* ; 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

¹ *Le Mariage*, V, 3

² Beaumarchais, *Correspondance*, éditée par Brian N. Morton et Donald C. Spinelli, Paris, Nizet, 1969, t.III, lettre 478, 16 avril 1777, p. 95.

amie ! un peu de gaieté spermatique embellit bien les cuisses d'une femme et réjouit fort le cœur d'un prisonnier³. »

Le sens est encore moins mystérieux que dans la première citation [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 d'une 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 êtes maniérée (j'ai pensé dire manégée) précieuse ; c'est presque fausse. Les femmes n'ont qu'une bouche véridique et c'est la bouche qui ne l'est pas que leur plume suit en écrivant. Ayés toujours la bonté de me renvoyer ma lettre ou j'ai tant offensé l'amour en le nommant par son nom (...) Je la veux ma lettre ! et celle la revenue, soyons décents, je m'y soumetts. (...) Je suis (...) un amant trop charnel pour être 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'aime⁴.

Le morceau est riche, substantiel [épais], 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 Gallien. 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 [le bégueulisme] de sa maîtresse, qui souffre la chose, mais moins le mot, manifestement. Or, de même qu'il regrette dans la préface du *Mairage* que « nous deven[ions] des êtres nuls » et que « ces mots si rebattus, *bon ton*, *bonne compagnie* [aie]nt détruit la franche et vraie gaieté »⁵, il attend de sa correspondante qu'elle l'excite comme lui-même s'y emploie, dans une sorte de joute de mots qui, en l'absence des réalités, en dédommage. Il oppose *charnel* à *délicat*, et Beaumarchais épistolier est, à l'évidence, moins raffiné, moins artiste qu'on pourrait l'attendre, associant 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 [carabin] des preuves sur le champ, assez insultantes pour sa maîtresse.

Nous devons avouer que, à la lecture de ce terme de *spermatique*, [avant d'aller le retrouver son contexte], 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 et] convenir qu'il n'en était rien : 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'*impétueux*, contre la pudibonderie de Mme de Godeville. Pour les Stoïciens, toute réalité était imprégnée par le *logos* ; celui-ci est 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 tous⁶. À ce titre, il ne serait certes pas impossible de relier

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

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

5 Préface *Figaro*, 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 »

6 Pour le christianisme, et plus précisément depuis Justin, théoricien de la semence du Logos, les *logoi spermatikoi* sont les germes naturels contenant toutes les formes, des « étincelles du Verbe divin ».

la poétique beaumarchaisienne à l'inspiration stoïcienne⁷, 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 [à ce stade] il est prématuré de mettre l'un et l'autre en rapport [il faudra imaginer des idées intermédiaires].

Figaro comme plaque tournante

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

a) la première, qui va de soi mais qui 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 : *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 la lettre en question, 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 légalité⁸, c'est dire qu'elle date des plus vénérables traités de rhétorique⁹. Résumé en une formule : la « brillance stylistique » (Goldzink, 31) 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 d'un domaine à l'autre.

b) la seconde piste n'est pas étrangère à la précédente mais vient plutôt la renforcer [lui ajouter quelques arc-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, autrement dit : dans cette hypothèse, on postule une continuité de l'un à l'autre autorisant la projection (comme disent les cartographes) des caractères de l'homme aux caractères de l'œuvre ; là aussi, la rhétorique avait à sa disposition une notion qui faisait passerelle, celle d'*ethos* : présence du corps de l'orateur dans sa parole ou, plus rigoureusement, perception (plus ou moins fantasmatique) par le récepteur d'une présence de l'émetteur en son absence, mais telle qu'elle s'est incorporée dans son écriture. C'est un lieu commun de la critique que ce cousinage, voire cette assimilation, de Beaumarchais à son héros, 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 défaut – lorsqu'on déplore chez Figaro les « mots d'auteur » typiquement – le manque d'autonomie de cet « incorrigible hâbleur » (Y. Stalloni) à l'égard de son souffleur¹⁰) ont été longuement étudiées par Violaine Géraud sous le vocable d'*archiethos*. Celui-ci gouverne la tonalité de la pièce dans son ensemble, l'infuse, à travers ses personnages – paroles et gestuelle¹¹ ; 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 ;

7 Les jeux de langage et les facilités dramaturgiques sont ainsi, par exemple, mises par J. Scherer au compte d'un « privilège de celui qui croit au pouvoir créateur du langage » (Scherer, 129).

8 De même que « le geste n'est pas seulement l'illustration de la parole, mais sa continuation par d'autres moyens. » (JP de B, 33)

9 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 », ne s'attache pas à des raffinements efféminés, mais « que ce soit le sang et la vigueur qui lui donnent de l'éclat [*sanguine et viribus niteat*]» (*I.O.*, 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.

10 « 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. » (Goldzink, 119)

11 « les partisans de Figaro possèdent, quoique avec un peu moins d'éclat que lui, l'art souverain de la repartie, cet esprit qui joue sans cesse des figures de la dérision, lançant à la volée de bons mots, et dont la *Lettre modérée* ou la *Préface du « Mariage »* sont également animées. » (Géraud, 139)

On n'est que trop tenté, comme le rappelle Georges Benrekassa, par la formule qu'on a parfois employée pour le [Figaro] définir : un personnage sarbacane, une espèce de double et de porte-voix qui bombarde le public avec des mots d'auteur. (...) il 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*¹².

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 verbale »¹³. Francisque Sarcey¹⁴ 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 » ; 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 tuf, 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 régénéré.¹⁵ » Soit, intelligence, efficacité, « parfois aussi un certain sans-gêne » : J. 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 contemporains » (Scherer, 73), 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'oeuvre de la vie de l'écrivain. » (Géraud, 12-13).

Certes, l'identification a ses limites, ou plutôt ses règles de transposition¹⁶ : le Beaumarchais amant, spontané, pressé, quelque peu vindicatif, n'est pas le Beaumarchais dramaturge, conscient, disposant des possibilités d'élaboration et de distanciation, une ambition artistique, moralisatrice, politique...¹⁷ Cependant, « ce "ton" qui traverse l'écriture comique comme les *Mémoires* et les textes préfaciels laisse deviner la voix de l'auteur » (Géraud, 105), et l'illusion est plus forte avec *Le Mariage* que pour d'autres oeuvres 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 : 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

12 Benrekassa, 140.

13 Géraud, 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 » (V. Géraud, 86) « Aux yeux des spectateurs, le valet d'intrigue vient donner sur la scène une « corporalité » à la gaie insolence qui distingue une comédie comme signée de la main de Beaumarchais », et V. Géraud détaille les trois registres sur lesquels jouer cette « incorporation » : l'énonciation de l'oeuvre *donne corps* au garant, le coénonciateur assimile un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant de son propre corps ; enfin, ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un *corps*, celui de la communauté imaginaire de ceux qui communient dans l'amour d'une même oeuvre. » (? 138)

14 dans un article du 9 octobre 1871, cité Scherer, 53.

15 Goldzink, 119. Beaumarchais « donne aux valets l'esprit, prônant l'énergie comme la valeur supérieure » (Lecarpentier, 15). « L'éloquence bavarde de Figaro » était noblement justifiée par le même Goldzink ainsi : « ces tirades, ces mots qui fusent, cette boulimie de parole et d'intrigue, ces monologues » ne sont pas chez lui « simples données *a priori* d'un type théâtral, le valet toujours recommencé, mais trop-plein d'énergie dans un monde qu'on pressent trop étroit. » (Goldzink, « Vingt ans avant. Valet phraseur et révolution bavarde » [1992, Classique Larousse (1995), 216], ici 202)

16 J. 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 ? » (Scherer, 232). Et Rosine, quant à elle, serait « l'image de la femme que Beaumarchais a aimée dans la réalité » (? , 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. » (Scherer, 232-233)

17 Ce que Sainte-Beuve nomme, en mauvaise part, *métier, ressorts et ficelles* (234, 226).

entre la vie et l'œuvre singularise son écriture ». V. 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 surface », comme nous tenterons de le plaider ici (Géraud, 48, 143).

Si cet *archiethos* se traduit bien par des manifestations concrètes, puisque c'est à travers elles qu'il est perceptible avant tout [et sur lesquelles nous allons revenir], 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 Figaro, Beaumarchais le devient, et si son héros lui « emprunte (...) ce fond de gaieté qui donne le ton aux comédies » (47-48), Beaumarchais s'en rembourse en imitant son personnage dans la vie, de telle sorte que Beaumarchais-Figaro sont un personnage en deux figures.

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

La *générosité* serait aussi bien illustrée dans le registre de l'*inventio* que dans celui de l'*elocutio* par l'abondance des scènes, celle des didascalies, mais aussi par la prolifération et l'émulsion verbales, l'*excitation* de ce tissu verbal (ou « esprit » – mot que Sainte-Beuve prend « avec l'idée de source et de jet perpétuel »¹⁸), une dépense de tous les moyens dont un dramaturge dispose – une *débauche*¹⁹ que résume la notion de *verve* ou de *veine comique* qui, pour vague qu'elle soit, n'en recouvre pas moins des propriétés objectivement attestables, puisqu'il est ici avant tout question de quantité²⁰. 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 Beaumarchais » (32), mais on vient de pressentir que ces deux entités n'en font justement qu'une. 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'illustrait la fameuse tirade de Bazile sur la calomnie (où J. Scherer entendait « un chant, et un chant qui chante sa propre accélération »), se retrouve, quoique dans une tonalité bien différente, dans le fameux monologue du cinquième acte du *Mariage* où, selon l'opinion du même J. Scherer, « chaque terme, pris isolément, est dénué d'intérêt », mais « c'est leur accumulation qui produit l'effet comique » (Scherer, 109-115). 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 syntaxe.

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 ellipses²¹, « rythme haletant » (? , 18) et, jusque dans la diction, multiplication des accents toniques (Lecarpentier, 76). Paradoxalement, cette discontinuité n'est pas ennemie de son contraire, le flux, et c'est même l'une

18 Sainte-Beuve, 14 juin, 201.

19 « La gratuité de ce[r]tain[s] détails, excuse J. Scherer, est la rançon d'une surabondance d'invention. » (Scherer, 58)

20 Les réflexions de Sainte-Beuve constituent, comme souvent, un bon baromètre, par exemple : « il y avait longtemps qu'il n'y avait point eu de nouveauté d'un vrai comique. En voilà une qui se présente : une veine franche y jaillit, elle frappe, elle monte, elle amuse ; l'esprit moderne y prend une nouvelle forme, bien piquante, bien folle et bien frondeuse, bien à propos. » (225) « 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 pétitement 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. » (Sainte-Beuve, 21 juin, 223) Voir Vibert, *Verve*.

21 Géraud, 88. Avec l'aposiopèse, par ex., fréquemment liée à l'obscénité, l'énoncé, en buttant sur le tabou de la sexualité, noue « une relation chastement allusive avec le spectateur (...) c'est par l'incomplétude, par l'ouverture d'un texte, que peut advenir le règne de l'esprit. » (V. Géraud, 31-32)

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 *Le Mariage* 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 continu » (Goldzink, 66) 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 qui lui confèrent le relief qui maintient constamment alerte l'attention du spectateur. 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* [Pléiade, éd. P. Larthomas, 1988, p.153], n'admet « qu'un style simple, sans fleurs ni guirlandes », qui « doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet²² ». 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. » Or, comme l'explique J. 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 populacier. » (Goldzink, 51) 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 rythme » (JP de Beaumarchais, 77). 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 esprit. » (JP de B, 75) 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* (Détrie, 414) ; pareillement, V. Géraud a décrit l'association de « deux procédés contrastés », réduction et reduplication, comme un des traits majeurs de son style (Géraud, 177), tandis que Suzanne 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 vivant » (Lecarpentier, 173). 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 avancé 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 les situations, mettant celle-ci en rapport avec celles-là, les émulsionnant mutuellement. Ces jeux sont de toutes sortes, en vrac : plaisanteries, proverbes détournés, imitations ou parodies d'éloquence, parallèles, satire, antithèses, répons innombrables, histrionisme (ou exhibition de la comédie comme telle), allusions (volontiers grivoises ou salaces), caricature, apostrophes, pittoresque, verdure, exclamations, pasquinades, chanson, variations, onomatopées, persiflage..., tout ce qui, en un mot, peut concourir à la dynamique verbale, et tout ce

22 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*. » (Goldzink, 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. » (in Pierre Frantz et F. Balique, *Beaumarchais, La Trilogie*, Atlande, 'Clef 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 oeuvre intégrale des moyens*. Ainsi, la phrase, dans *Le Mariage* est-elle « négligée » (comme Beaumarchais lui-même en convient) ? « c'est parce qu'elle se fonde sur un syntaxe incarnée » (C. Détrie, 413).

que la rhétorique a inventé en matière de figures susceptibles de dilater la rate ou susciter 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, énumérations...) ²³ : le corps *allité* constamment avec le langage (« ...qu'il s'avise de parler latin, enchérit Figaro sur Bartholo, j'y suis grec ; je l'extermine. », III, scène 15). Tous les facteurs d'animation se voient réquisitionnés pour une cause, celle du *colorature* de la prose ²⁴. Il faut que cela paraisse fertile, sans relâche et, à intervalles, jaillissant. Rebondissant sur une remarque de Beaumarchais, qui avait parlé d'un monsieur de beaucoup d'esprit « mais qui l'économise un peu trop », Sainte-Beuve reconnaît que Beaumarchais, tout à l'opposé, « a tout son esprit à tous les instants ; il le dépense, il le prodigue, il y a des moments même où il en fait, c'est alors qu'il tombe dans les lazzis, les calembours ; mais le plus souvent il n'a qu'à suivre son jet et à laisser faire. Sa plaisanterie a une sorte de verve et de pétulance qui est du lyrisme dans ce genre et de la poésie ²⁵. ». Initiés que nous sommes depuis longtemps, grâce à la psychanalyse en particulier, aux accointances de l'humour et du sexe, nous ne nous étonnerons 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 un Beaumarchais sur les planches ni son porte-parole. 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 de s'étonner que ces deux manières d'être au monde, par le désir charnel et par le désir scripturaire, se rejoignent en un même idéal. Asymptotiquement, puisque leurs moyens diffèrent autant que les conjoint ce qui les anime.

[Le parallèle a parfois été établi de manière plus rigoureuse encore : puisque l'énergie qui caractérise le *Mariage* se trouve mise en rapport avec celle de son auteur, ce miracle d'équilibre réalisé entre les postulations contradictoires qui l'animent comme œuvre d'art (ces deux « fils conducteurs », comme les appelle Scherer), aura toutes les chances de correspondre avec la période de plein épanouissement de la vitalité de son géniteur. À en croire Sainte-Beuve par exemple, l'époque de conception du *Mariage* est celle « qu'[il] considère comme celle où Beaumarchais fut en possession de tout son esprit et de tout son génie, et après laquelle nous le verrons baisser légèrement », « sa force d'impulsion étant épuisée » ²⁶. L'explication est un peu simple ; elle montre cependant la prégnance de cette idée, au demeurant souvent vérifiée, d'une perméabilité de la *graphie* et de la *bio*.]

Que signifie donc ce constant glissement qu'on observe dans les commentaires, du registre des caractéristiques stylistiques du *Mariage* aux moeurs 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 oeuvres peuvent néanmoins et au surplus, comme leurs formes

23 Beaumarchais joue sur toute l'étendue de la gamme : « l'écriture du drame prétend imiter la nature. Pour retrouver cet homme naturel, il faut oser s'approcher de cette limite entre le verbal et le non-verbal où se tiendraient onomatopées et interjections. (...) Toutefois, lors des dénouements, le langage se réorganise plus logiquement pour dire la « raison ». Sont alors prononcées des formules sentencieuses, pour la plupart parfaitement grammaticales, quoique modalisées par l'exclamation. » (Géraud, 100)

24 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.

25 Sainte-Beuve, 21 juin, p. 224.

26 Causerie du 21 juin, p. 228, et 3^{ème} causerie, du 28 juin, p. 249. On retrouve ce motif dans le détail : Beaumarchais « a refrappé bon nombre de proverbes près de s'user. En fait d'esprit, il a été un grand *rajeunisseur* » (Sainte-Beuve, 226). C. Détrie confirme : il a « rajeun[i] ingénieusement » des proverbes usés (412), mais c'est un thème que l'écrivain lui-même a utilisé : « ma palette est desséchée par l'âge et les contradictions (...) En vieillissant, l'esprit s'attriste, le caractère se rembrunit » (Courte Note de *La Mère coupable*, 251)

mêmes, être filles de leur géniteur, hériter en partage de ses vices et de ses vertus. *Libri et liberi*²⁷. *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 de R. 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 V. Géraud (144, 161) : 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 forniquer et de vivre son désir, et d'une économie textuelle, par exemple. Rappelons que *spermatique* constitue un chaînon entre *bio* et *graphique* : il qualifie le *style* de Beaumarchais dans sa correspondance, quand il fait l'amour en quelque sorte par écrit, à Mme de Godeville. On pourrait peut-être étendre et adapter le principe du paragramme saussurien à ce genre de figures (qualités, schèmes...) : le linguiste voyait dans la dissémination de signifiants clés au sein d'un même poème un principe poétique ; on pourrait de même imaginer qu'une matrice comportementale (stylistique) informe un individu quand il besogne sa maîtresse ou trousse une scène (un dialogue particulièrement ?). Sans métaphore, il n'y a pas style, mais seulement des rudiments de rhétorique²⁸.

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 J. 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, charnue » (Goldzink, 67). 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 pièce²⁹), personne ne niera qu'une forte *odor di femina* 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) » (Goldzink, 113) ; il ajoute que « le farcesque ou le "dramique" (...) ne font ni du drame ni de la farce, ni des projections spermatiques incontrôlées du tempérament » (Goldzink, 108) 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 gaieté (112). Même les six œuvrettes des débuts de Beaumarchais seraient – pour reprendre ses qualificatifs – polissonnes, délurées, lestes, sensuelles, enjouées, pas bégueules, etc., mais « nullement obscènes » (21, ³⁰). 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 comique* ». La moralité, nuance toutefois J. Goldzink, « ne passe pas par l'intimidation décente, (...) cette castration des artistes, mais par l'intensification maximale des affects et effets théâtraux. (...) le 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 monstrueux. » (Goldzink, 69-71) 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

27 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* », GF Flammarion, 1965, p.25)

28 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.

29 Goldzink est bien le seul à voir dans Chérubin un « prédateur sans intériorité » (Goldzink, 153)

30 V. Géraud note que la disparition des allusions à la sexualité omniprésente dans les parades reviendront « pour animer les deux comédies espagnoles » (Géraud, 69).

vigueur, du *nerf*, de la *chaleur*, bref, de l'énergie. » (Goldzink, 76) Beaumarchais a beau s'efforcer à la décence, s'y convertir comme on s'achète une respectabilité, et pour des raisons plus élevées encore, l'« érotisme appuyé » des manuscrits³¹ ne s'est cependant pas complètement évaporé dans la version définitive du *Mariage*, non plus que le scabreux, qui n'est pas toujours ni exclusivement, comme semble le vouloir Goldzink, au service de l'effet moral et assujetti à lui.

Il est de bonne guerre, si je puis dire, de chercher à séduire, et 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'assaut (Géraud, 119)³² ; 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 intensivement (Scherer, 156). 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 étudiée, à celle de la saillie (Conesa, 76³³) : les énoncés inachevés, en effet, ne finissent pas en pointillés méditatifs ou rêveurs, mais 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 communicative » (Jaubert, 51)³⁴. 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 plénitude » (Géraud, 169³⁵). C'est ainsi une constatation assez générale que « la parole découle moins d'une énonciation que d'une *coénonciation* » (Jaubert, 52), 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*³⁶ ». Les interruptions liées, mises en évidence par l'étude pionnière de Pierre Larthomas (1980, p. 220) – ce que les analyses conversationnelles appellent « soufflage » – 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”³⁷ ». L'élément proprement théâtral manifeste

31 « On y goûtera surtout un extraordinaire jaillissement verbal fait de néologismes et d'images concrètes », promet JP de Beaumarchais, p. 29.

32 « Beaumarchais, écrit aussi V. Géraud, choisit le genre théâtral, parce qu'il est pressé de savoir quel effet va produire son écriture sur un public. » (Géraud, 1999, 59)

33 très différent de *coïtus* Marivaux Barthes (avec lequel je pas d'accord). 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 dix-huitième siècle, existant entre le génie et la fertilité mâle (*Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1989). En passant : les cornes sont « une incarnation de l'élément générateur », et une épouse qui reçoit des amants, selon la formule elle « fera des cornes » à son époux ; elle le complète ainsi (Richard Broxton Onians, *Les origines de la pensée européenne. Sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, 1951, trad. Barbara Cassin et al., Paris, Seuil, 1999, p. 292-293)

34 Voir également le phénomène de l'*apodose dérobée* étudiée par V. Géraud (30).

35 « La suspension qui perturbe la ligne syntaxique, donnant à entendre des énoncés inachevés, déplace le sens de la phrase (lacunaire) vers l'interaction verbale. C'est dire que la phrase ne s'entend pas comme une entité sémantique : elle s'abrège, se poursuit, se corrige au fil du dialogue. » (Lalique, 179)

36 Anna Jaubert, « Connivence et badinage dans *Le Mariage de Figaro*. La référence inachevée », *L'Information grammaticale*, n°61, mars 1994, p. 52.

37 Anne-Marie Paillet, 104. L'expression *assertion à deux voix* est citée d'après M.-A. Morel et L. Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation : l'exemple du français*, Ophrys, 1998.

cet aspect collaboratif, de recherche du partenaire³⁸ – 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 critique consacrée à Beaumarchais³⁹) : l'unité dramatique pertinente, chez lui, est moins la scène que la *séquence* rassemblant plusieurs scènes naturellement enchaînées, compromis entre cette discontinuité et ce flux que nous évoquions plus haut (Conesa, 134). 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 solitaire⁴⁰. » Dans la continuité des études de P. Larthomas encore, 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 syntaxique » (Conesa, 71)⁴¹, 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*⁴². 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” » (Conesa, 89), 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 de Beaumarchais 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, interpellant, appel de réponse, émulation ; 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 d'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 sonorité 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 sensualiste ». J. 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 marraine. (Goldzink, 95)

Chérubin « échapp[e], de toute nécessité physiologique, de par le “moment” de la pièce, et à

38 Cette recherche du partenaire peut prendre un tour moins pacifique, dans le « chant amébee utilisé pour l'injure » par exemple (Scherer, 1999, 118).

39 La question a été abrévement 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

40 Conesa, 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*. » (Conesa, 88)

41 Lire Annick Dusausoy-Benoît, Anne et Guy Fontaine, Marie-Claude Urban, « L'enchaînement des répliques et l'esprit de Beaumarchais » (154-157)

42 Par exemple, les outils permettant d'établir ou de maintenir la relation avec son allocutaire, noms et pronoms d'adresse en particulier (C. Détrie, 415).

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 devenir. » (Goldzink, 110-111). 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 personne.

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. (97 [pourquoi les derniers guillemets ?])

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 [Meinong?] 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 représente un cas extrême, certainement, d'affinité du créateur avec sa créature, exacerbée jusqu'à l'identification asymptotique. 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'archilexème, centre de gravité d'un *ethos* au spectre large, du physiologique au moral (où sa vigueur est proche parente de la *virtù* stendhalienne) en passant par le « spirituel ». Cet *ethos* se propage, se déploie en se diversifiant, selon une logique qui nous paraît plus conforme au fonctionnement d'une littérature amalgamée à l'existence que le trop fameux mais trop mécanique principe de « projection du principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de la combinaison ». *Spermatique* agit, en fidélité avec l'étymologie, par *dis-sémination* dans tout le corps dramatique. Il est le mot qui vient spontanément sous la plume de Beaumarchais et qu'il sent assez propre, assez expressif, assez uni à lui, pour qu'il prenne le risque de la néologie. Mais l'*exception* Chérubin, la tonalité mineure qu'il fait sonner dans *Le Mariage*, 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 dont les ressorts sont bien concrètes.

Bibliographie :

- Sainte-Beuve (Charles-Augustin), *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 3e éd.1858-1872 (causeries des 14 et 21 juin 1852, t.VI)
- Gabriel Conesa & Franck Neveu (dir.), *L'Agrégation de lettre modernes 2005. Analyses littéraires et études de la langue*, Armand Colin, 2004 : Catherine Détrie, « Dramaticité et dramaturgie de la parole dans *Le Mariage de Figaro* » (409- 432)
- Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret (dir.), *Styles, Genres, Auteurs*, n°4, PUPS, 2005 :
- Violaine Géraud, « L'invention d'un nouveau style comique : l'*archiethos* beaumarchaisien » (81-93)
- Anne-Marie Paillet, « Répondez-vous à mes questions ? L'interrogation dans *Le Mariage de Figaro* » (95-109)
- collectif, *Analyses & Réflexion sur Beaumarchais*, Ellipses, 1985 : Claude Perrin, « La

gaieté de Beaumarchais » (73-77) + Georges Benrekassa, « L'individualité de Figaro » (139-142)

- Jacques Scherer, Edition avec analyse dramaturgique du *Mariage de Figaro*, SEDES, 1966
- Florence Baliq, in Pierre Frantz et F. Baliq, *Beaumarchais, La Trilogie*, Atlande, 'Clefs concours', 2004
- Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, 5ème édition, bibliogr. revue et augmentée par C. Scherer, Saint-Genouph, Nizet, 1999
- Violaine Géraud, « Interruptions et ellipses dans *LMdF* de Beaumarchais » (27-32)
- Anna Jaubert, « Connivence et badinage dans le *MdF* » (50-53)
- Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons. Dialogue posthume avec Jacques Scherer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Nizet, Saint-Genouph, 2008
- Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Honoré Champion, Paris, 1999
- Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais. Écriture et dramaturgie*, PUF 'Littératures modernes', 1985