

« ET CRAC, EN TROIS SAUTS... »

Suzanne, l'implicite et la mimèse dans *Le Mariage de Figaro*

Julien RAULT

FIGARO

[...] La nuit si Madame est incommodée elle sonnera de son côté; zeste, en deux pas, tu es chez elle. Monseigneur veut-il quelque chose? il n'a qu'à tinter du sien; crac, en trois sauts me voilà rendu.

SUZANNE

Fort bien! Mais quand il aura *tinté* le matin, pour te donner quelque bonne et longue commission; zeste, en deux pas il est à ma porte; et crac, en trois sauts...

FIGARO

Qu'entendez-vous par ces paroles?

SUZANNE

Il faudrait m'écouter tranquillement.

(*Le Mariage de Figaro*, I, 2, Ruault, 1785)

Suzanne, à l'ouverture d'une pièce dont le rythme ne permet pas vraiment la tranquillité d'écoute, réclame une attention particulière, afin que nous puissions entendre, pleinement, ses paroles (« entends-tu » répète-t-elle à Figaro dans la réplique suivante). Cette injonction concerne toutes les paroles. Celles que l'on peut entendre. Celles que l'on a déjà entendues, ailleurs. Et celles que l'on n'entend pas, adressées de fait à bon entendeur. Les premières répliques du personnage, lors de la scène d'exposition, concentrent un certain nombre d'enjeux – stylistiques, dramaturgiques – emblématiques du théâtre de Beaumarchais. Le jeu des interruptions, facteur de dynamisme, d'expressivité, relevant parfois de la réticence, s'intègre dans le jeu global des reprises, supposant une posture énonciative allant souvent jusqu'à une forme d'imitation particulière, partie prenante d'une poétique de l'ironie. L'analyse de ce rapport parodique au discours permettra alors d'appréhender un trait de la parlure du personnage¹ et d'approfondir l'un des aspects de son rapport discursif aux autres² dans le dispositif dramaturgique de Beaumarchais.

1. RUPTURE ET EXPRESSIVITÉ : RÉTICENCE

Dans cet échange inaugural, parodique, il y a d'abord un trait stylistique du badinage, inscrit de façon programmatique, intéressant ce que Larthomas nomme plus largement les « énoncés inachevés » ou les « accidents du langage »³ : la construction en suspens, procédure récurrente d'une « syntaxe débridée »⁴. Ici, le groupe prépositionnel « en trois sauts... », emprunté à Figaro, est prolongé par les points multiples : la transposition du discours effectuée par Suzanne invite alors à poursuivre, en opérant une transposition pronominale signifiante : « crac en trois sauts, *le voilà rendu* ». L'intrigue de la pièce semble toute entière exposée, contenue et retenue, dans cette ligne de points.

Les points multiples signalent textuellement l'interruption ayant eu lieu dans le jeu scénique. Cependant, doit-on invoquer ici une interruption réelle (un accident de langage) ou un énoncé inachevé? Les points multiples forment une didascalie ambiguë et ne permettent pas, à eux seuls, de faire le départ entre interruption, par l'interlocuteur, et auto-interruption. Figaro intervient-il pour mettre un terme à une évocation qu'il redoute d'entendre? Suzanne choisit-elle, au contraire, de faire *entendre*, allusivement, son propos, sans passer par le chemin des mots? Est-ce qu'elle ne *tinte* ou ne sonne mot à dessein?

L'interrogation de Figaro (« Qu'entendez-vous par ces paroles? ») n'en est pas moins révélatrice des enjeux de la réticence, figure rhétorique consistant « à s'interrompre et à s'arrêter tout à coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà »⁵. Tout d'abord, dans l'hypothèse où Suzanne s'interrompt elle-même, privilégiant l'esquisse et l'énigme (toute relative), l'expressivité du procédé, qui met l'accent sur ce qui est tu, annonce l'esthétique de l'implicite, le jeu des sous-entendus⁶, et fonctionne comme un stimulus⁷; Suzanne, transposant le discours d'un Figaro obnubilé

3. Larthomas P., (1980), 2012, p. 425-426.

4. Jaubert A., « Connivence et badinage dans *Le Mariage de Figaro* : La référenciation inachevée », *L'Information grammaticale*, n° 61, 1994, p. 50-53.

5. Fontanier P., *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. « Champs », (1827), 1968.

6. Géraud V., « Interruptions et ellipses dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », *L'Information grammaticale*, n° 61, 1994, p. 27-32.

7. Sur la nature érotique, aphrodisiaque de la réticence, voir Kliebenstein G., « *Quos ego... mais... un... un... un...* Remarques sur l'hémiphase », *La Réticence*, *La Licorne*, n° 68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, 2004, p. 137-138.

1. Analyse du caractère idiolectal appelée de ses vœux par Pierre Larthomas notamment (*Le Langage dramatique*, PUF (1980), 2012, p. 425-426).

2. Jacques Scherer distingue trois types de rapports entre les personnages : le personnage distrait, celui qui « sonde » l'autre et la « répétition en écho » (Scherer J., *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1954, p. 167).

par l'appréhension de l'espace tricaméral (« deux pas » et « trois sauts » faisant écho à la première mesure en pieds effectuée à l'ouverture de la pièce), s'arrête prudemment au *saut* du lit, lieu symptomatique de la réticence⁸. Ensuite, la réticence, tout comme l'ironie – nous y reviendrons –, produit un fort effet de distanciation, et entraîne un changement dans le jeu des pronoms : Figaro, perplexe, abandonne le tutoiement pour employer subitement un « vous » de mise à distance énonciative. L'énoncé interrompu interrompt aussi la proximité.

L'inachèvement du propos participe sans nul doute du « souci de concision et de densité » sensible à chaque réplique, dans une pièce où « l'information est transmise le plus souvent avec le minimum de mots, le procédé essentiel consistant à ne garder de la phrase que les éléments strictement nécessaires à sa compréhension [...] »⁹. Il semble ici assez représentatif du principe de « l'écriture économique »¹⁰ qui gouverne l'œuvre.

2. RUPTURE ET VIVACITÉ : ÉNALLAGE

Un autre phénomène, lié à la transposition parodique du discours, rejoint le souci de condensation et d'expressivité : le lien hiérarchique de subordination et l'usage des temps. La subordonnée circonstancielle de temps (« quand il aura *tinté* le matin pour te donner quelque bonne et longue commission ») apparaît ici relativement autonome – ce qu'atteste la présence d'un point-virgule dans l'édition de 1785 – et peut rappeler en cela le procédé récurrent dans la pièce qui consiste à user de subordonnées sans principales (« Oh ! Quand elles sont sûres de nous ! », I, 1 ; « Si l'on vous trouvait avec moi... », I, 8). Toutefois, il existe ici une proposition principale, laquelle semble quelque peu déjouer le lien hiérarchique par un changement de temps : le dynamisme du discours engendre en effet une forme d'énallage temporelle (« quand il aura *tinté* [...], en deux pas il est »), soit un saut du futur antérieur au présent.

On sait que les règles relatives à la concordance des temps sont assez peu établies au XVIII^e siècle et qu'il n'existe pas toujours d'obligation concernant les tiroirs verbaux¹¹ : cependant, dans la mesure où le temps de la circonstancielle marque l'accompli dans le futur, le rapport chronologique attendu dans celui de la principale, qui doit exprimer un procès postérieur, relève bien du futur. On trouve, ailleurs, des exemples de cette corrélation temporelle : « quand j'aurai fait mon devoir, s'il en arrive quelque mal, il ne pourra s'en prendre à moi » (*La Mère coupable*, II, 22), « Il sera temps demain, quand j'aurai bien serré le doux lien sacramentel qui va les enchaîner à moi ! » (*ibid.*, IV, 3) « Vous lui parlerez quand je serai parti » (*Le Barbier de Séville*, III, 11).

8. Ailleurs, la réticence peut être liée à la décence, celle de Chérubin par exemple dont l'interruption sera explicitée par une glose méta-énonciative : « *Sortez, m'a-t-il dit, petit... Je n'ose pas prononcer devant une femme le gros mot qu'il a dit* » (I, 7).

9. Larthomas P., (1980), 2012, p. 286.

10. Conesa G., *La Trilogie de Beaumarchais*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1985, p. 13.

11. Fournier N., *Grammaire du français classique*, Belin, coll. « Lettres Sup », 2002, p. 383.

L'emploi du présent s'explique d'abord par la reprise mimétique du discours de Figaro, dont les deux propositions juxtaposées sont respectivement au futur et au présent (« elle sonnera de son côté », « zeste en deux pas tu es chez elle »). Introduit dans un rapport hiérarchique de subordination, avec une temporelle au futur antérieur, ce brusque retour au moment de l'énonciation crée alors une véritable rupture et produit un effet dramatique non négligeable, introduisant la vivacité, mimant la rapidité du mouvement et accentuant l'imminence de l'événement. Cette vivacité, qui sera celle de toute la pièce, se traduit également par le redoublement des deux onomatopées, « zeste », « crac », monosyllabiques, lesquelles expriment toutes deux la rapidité d'une action.

Ainsi, les syntagmes présents deux fois, « zeste en deux pas », « crac en trois sauts », le choix des temps (saut temporel au présent) et l'inachèvement syntaxique semblent exemplifier à l'ouverture l'économie générale de la pièce, où l'on saute d'une scène à l'autre, où les péripéties se bousculent (accidentellement, souvent), où les répliques s'interrompent (accidents du langage) ou s'enchaînent les unes aux autres.

Suzanne ne se contente pas, cependant, de mimer la célérité probable du Comte à se retrouver dans son lit. Son discours se caractérise également par la reprise du discours autre, sans doute une des spécificités du personnage.

3. LES MOTS ÉPINGLÉS : AUTONYMIE

Cette caractéristique se manifeste d'abord dans le mouvement d'« enchaînement »¹² d'une réplique à l'autre ; Suzanne rebondit très souvent sur la réplique précédente, conférant à son discours une dimension réactive : « ... qui puisse encore amuser mon cœur » Suzanne : « Amuser votre cœur, petit scélérat ! », (I, 8 : reprise à l'identique avec transposition du déterminant et modalité exclamative) ; « ... j'y joindrai mille baisers » Suzanne : « Mille soufflets, si vous approchez » (I, 8 : reprise parodique avec renversement antonymique). On trouve de nombreux exemples de cet enchaînement dans les répliques, accentuant l'effet de continuité. Rhétoriquement proche de l'anadiplose, ce procédé s'apparente sur un plan énonciatif à la modalisation autonymique interlocutive¹³ dans laquelle les mots réinvestis par l'interlocuteur sont autant en usage qu'en mention ; « pierre angulaire » de « la capacité du langage à se prendre – réflexivement – pour objet »¹⁴, l'emploi autonymique permet d'envisager ici la façon dont l'interlocuteur commente l'acte de nomination. Dans le cas de l'interlocution, elle met en évidence l'attitude d'un personnage qui, attentif aux mots employés, offre un certain nombre de répliques réactives qui se raccrochent très fréquemment aux discours des autres ; le recours à la forme interrogative peut ainsi signaler l'arrêt sur mot : « ... et c'est bien naturel » Suzanne : « Naturel ? » (II, 2). Plus précisément, et comme l'atteste l'emploi de termes empruntés à Figaro dans notre

12. Par opposition à la « cohésion » à l'intérieur des répliques. Voir Larthomas P., (1980), 2012, p. 262.

13. Voir Authier-Revuz J., *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, coll. « Sciences du langage », 2 tomes, 1995 (rééd. Lambert Lucas, 2012).

14. *Ibid.*, p. 7.

exemple (« *tinté* », « zeste en deux pas », « crac, en trois sauts »), les répliques de Suzanne relèvent d'une forme de modalisation autonymique interlocutive allusive : nulle glose méta-énonciative ne vient expliciter ce phénomène de bivocalité.

La présence de l'italique sur le verbe *tinter*¹⁵ signale un autre effet de la reprise. Elle apparaît, au même titre que les points multiples, comme une didascalie allusive, sommaire : la mise en valeur typographique suppose sans doute de faire entendre différemment ce mot, par une légère accentuation tonale suggérant la mention. Mais pourquoi ce topogramme lié¹⁶ n'intervient que sur ce verbe et pas sur les autres termes repris ? Madame sonne, Monsieur *tinte*. Cette forme de « gesticulation typographique », comme « un clin d'œil oblique », semble relever de ce que Philippe Hamon interprète comme une « légère distance ethnographique qui fait simplement souligner le "prélèvement" d'un terme pittoresque, ou d'un archaïsme, ou d'un idiolecte »¹⁷. Elle explicite et accentue la distance de l'énonciation sur l'énoncé, indiquant sans doute que Suzanne souhaite railler l'effort synonymique de son fiancé¹⁸.

Suzanne se plaît ainsi à *épingler*, de temps à autre, des termes emblématiques dans le discours des personnages : « IV, 3 : « Une épingle, dépêche : elle servira de réponse. Écris sur le revers : *Renvoyez-moi le cachet* » / Suzanne : « Ah ! le *cachet* !... » Ou encore, lors de la scène du ruban : Chérubin : « [...] donne-le-moi, mon cœur » / Suzanne : « Eh ! Que non pas ! – *Son cœur* ! Comme il est familier donc ! » (I, 7) ». L'italique marque ici une insistance ou une surenchère de l'énonciateur¹⁹. Et bien une attention particulière portée aux mots des autres.

4. LA CONTREFAÇON IRONIQUE : MIMÈSE

Conséquence de cet usage en mention, de ces mots épinglés en modalisation autonymique interlocutive, le discours de Suzanne propose souvent un écho devenant alors le support d'une forte dimension ironique²⁰, de cette ironie que l'on a pu qualifier de mimèse :

Espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les

15. Reprise et insistance sur le verbe *tinter* permettent aussi de rappeler Figaro à sa condition (cf. présence en aval du circonstanciel « pour te donner quelque bonne et longue commission »). A noter que le parallélisme maître/ valet, très accentué dans cet échange (Madame/tu es chez elle/ Monseigneur/ me voilà rendu) deviendra chiasme une fois le chassé-croisé découvert : « me crottant, m'échinant pour la gloire de votre famille ; vous daignant concourir à l'accroissement de la mienne ! Quelle belle réciprocité ! » (I, 2).

16. Anis J., *L'Écriture : théories et descriptions*, avec la collaboration de J.-L. Chiss et Ch. Puech, De Boeck-Wesmael, 1988.

17. Hamon Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, 1996, p. 85.

18. À moins qu'il n'existe une éventuelle connotation de ce verbe, en forme d'équivoque sexuelle, ce dont nous n'avons trace.

19. Voir notamment Compagnon A., *La Seconde main ou le travail de citation*, Seuil, 1979, p. 41.

20. L'ironie s'appuie bien sur la mention (« Toutes les ironies [...] peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence », Sperber D., Wilson D., « Les ironies comme mention », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412, p. 409)

gestes et le ton ; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule²¹.

La mimèse passe par le pastiche ou la parodie du discours et tourne ainsi en ridicule le discours de l'interlocuteur. Suzanne singe le discours de Figaro en exposant le peu de pertinence de sa démonstration par l'impertinence de l'ironie. Les « deux pas » de Suzanne et les « trois sauts » de Figaro dans la réplique de ce dernier s'assemblent pour former le trajet séparant le Comte du lit conjugal. La bivocalité permet alors de faire entendre le jeu de dupes dans lequel tombe Figaro ; elle renverse sa logique pour dévoiler le stratagème du point de vue (selon les « vues ») du Comte. La nature duelle de l'ironie entre alors en résonance avec la duplicité d'Almaviva.

Le dédoublement ironique instaure, au même titre que la réticence ici, une distanciation. Celle-ci peut être le plus souvent le fait de l'antiphrase ou de la mimèse, deux formes discursives d'ironie constitutives du discours de Suzanne. Du côté de l'antiphrase, Suzanne peut se montrer sarcastique, « perfide » : « Pourquoi fuir un éloge que vous méritez si bien ? » (I, 10), « à cet égard Madame n'a rien à désirer » (I, 5). Mais elle excelle surtout dans l'art de *contrefaire*, dans l'art du double jeu qu'est celui de la mimèse : deux emplois des trois occurrences du verbe « contrefaire » en didascalie lui sont d'ailleurs réservés²² : « Suzanne, *le contrefait* : Chérubin, quelque sottise ! » (I, 7), Suzanne *le contrefait* : « Ah ! oui. Le bon jeune homme ! avec ses longues paupières hypocrites » (II, 4). Chérubin est sans conteste sa cible favorite²³ ; après avoir parodié plusieurs des répliques du jeune page, elle radicalise ensuite la reprise, offrant un lointain écho mélodique, lequel réduit le propos à une onomatopéique jérémiade : « Et gnian, gnian, gnian, gnian, gnian, gnian, gnian » (II, 4). Lors de la septième scène du premier acte, elle avait déjà imité les propos qu'aurait pu tenir Chérubin, adoptant sa manière (et sans doute son ton, la didascalie étant pour le moins explicite : « raillant ») : « Hélas ! L'heureux bonnet et le fortuné ruban qui renferment les cheveux de cette belle marraine... » (I, 7) ; Suzanne ne se borne pas à la répétition parodique : elle invente, en pastichant ici, le discours amoureux de Chérubin (la mention de la marraine indique bien la dissociation entre le locuteur et l'énonciateur), ridiculisant l'emphase et l'exaltation amoureuse par l'outrance de la caractérisation : « heureux bonnet », « fortuné ruban »... autant de synecdoques personnifiées, devenues de véritables fétiches.

Cette prédisposition à l'art de la mimèse apparaît de façon encore plus évidente lorsqu'elle rapporte la scène du ruban à la comtesse, en reprenant *in extenso* les répliques de Chérubin « Ah ! Suzon, qu'elle est noble et belle ! Mais

21. Beauzée N., cité par Hamon Ph., (1996), p. 23.

22. Il y a un caractère assez systématique dans l'attribution des didascalies aux différents personnages, qui sert bien entendu la caractérisation. Ainsi, la comtesse, personnage distrait, absorbé, rêveur par excellence, ne cesse de *revenir à elle* (cf. II, 1 ; II, 3 ; V, 19).

23. La troisième occurrence se rencontre dans le discours de Bazile, lequel *contrefait*... Suzanne, à propos de... Chérubin. Dans un juste retour des choses.

qu'elle est imposante!» (II, 1). À n'en pas douter, Suzanne a de la mémoire, reprenant à l'envi les répliques des autres personnages pour mieux les railler. Parfois, il lui arrive de modifier légèrement un discours, transformant son propos en récit, en introduisant un verbe de parole à l'imparfait, suivi d'une indication vocale proche de la didascalie : « Tu ne l'auras qu'avec ma vie, disait-il en forçant sa petite voix douce et grêle » (II, 1). Cette forme de transposition (narrative) s'explique en outre par la distance qui sépare le propos énoncé du propos rapporté ; au cours de l'acte précédent, Chérubin avait déclaré : « on ne l'aura, vois-tu, qu'avec ma vie » (I, 7).

Suzanne joue, endosse différents rôles, investit le discours des autres, leurs répliques, leur ton, leur manière. C'est un vrai personnage, qui redouble les discours, de façon oblique, et met en lumière l'hypocrisie ou la stéréotypie du discours autre. Au cours du deuxième acte, elle fait irruption pour singer le comte dont elle vient d'entendre les propos derrière la porte : « *Je le tuerai, je le tuerai!* Tuez-le donc, ce méchant page » (II, 17). Ce discours mimé, marqué également de l'italique, fonctionne une nouvelle fois comme une reduplication parodique, destinée à mettre en évidence le caractère très convenu d'un discours, et les archétypes théâtraux, pour mieux les tourner en ridicule : la violence du mari jaloux (à tort), la rivalité (fantasmée).

5. ÉCHO PARODIQUE

Suzanne, dont le statut se définit par l'écoute (III, 9 : « N'est-ce pas mon devoir d'écouter Son Excellence ? »), exige, dès l'exposition, une écoute attentive. Il s'agit donc d'être attentif à ce jeu de reprises, à ce double jeu de la mimèse qui constitue sans doute l'un des traits de sa parlure, l'une des facettes de la « distinction » du discours de ce personnage²⁴. L'ironie de Suzanne prend les énoncés en mention et produit une forme de réflexivité qui entre en résonance avec ce double discours qu'est celui du théâtre. Exemplifiant l'énonciation théâtrale par l'ironie, qui invite au recul, à la distance, Suzanne, comédienne, s'amuse du discours des autres, offre un écho parodique aux postures et aux discours stéréotypés²⁵. Davantage que les autres personnages, elle maîtrise l'art de l'imitation à la perfection et fait alors figure

24. Voir Larthomas P., (1980), 2012, p. 426.

25. Et, à travers elle, c'est sans doute Beaumarchais lui-même qui s'amuse à parodier son théâtre, aux intrigues, aux personnages, aux discours très convenus, superposant, « non sans une prise de distance ludique, écriture et réécriture » (Géraud V., « L'ironie au siècle des Lumières », *L'Information grammaticale*, n° 83, 1999, p. 3-8, p. 7).

d'ironiste (« pleine d'esprit », I, 3), « doté d'un sens aigu du cloisonnement scénographique du monde »²⁶, singeant les discours, les manières, les artifices du jeu et se plaçant de fait aux côtés de son fiancé : ce dernier, dont l'usage de la mimèse est plus économe, est celui à qui sont réservés, par la suite, les effets dialogiques les plus spectaculaires²⁷, telle la réplique en miroir de la dernière scène (V, 19), renvoyant à l'illusion auditive du Comte quelques scènes auparavant (V, 7) : « Moi aussi, il y a de l'écho ici! »

Julien RAULT
Université de Poitiers

BIBLIOGRAPHIE

- ANIS J. (1988), *L'Écriture : théories et descriptions*, avec la collaboration de J.-L. Chiss et Ch. Puech, De Boeck-Wesmael.
- AUTHIER-REVUZ J. (1995), *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, coll. « Sciences du langage », 2 tomes (réédition Lambert Lucas, 2012).
- COMPAGNON A. (1979), *La Seconde main ou le travail de citation*, Seuil.
- CONESA G. (1985), *La Trilogie de Beaumarchais*, PUF, coll. « Littératures modernes ».
- FOURNIER N. (2002), *Grammaire du français classique*, Belin, coll. « Lettres Sup ».
- GÉRAUD V. (1994), « Interruptions et ellipses dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais », *L'Information grammaticale*, n° 61, p. 27-32.
- GÉRAUD V. (1999), « L'ironie au siècle des Lumières », *L'Information grammaticale*, n° 83, p. 3-8.
- HAMON Ph. (1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette.
- JAUBERT A. (1994), « Connivence et badinage dans *Le Mariage de Figaro* : La référenciation inachevée », *L'Information grammaticale*, n° 61, p. 50-53.
- KLIEBENSTEIN G. (2004), « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphase », *La Réticence, La Licorne*, n° 68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, p. 137-138.
- LARTHOMAS P. (1980), *Le Langage dramatique*, PUF, 2012.
- LAUFER R. (1980), « Du Ponctuel au Scriptural (signes d'énoncé et signes d'énonciation) », *La Ponctuation, Langue française*, n° 45, Catach N. (éd), p. 77-87.
- SCHERER J. (1954), *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet.
- SPERBER D., WILSON D. (1978), « Les ironies comme mention », *Poétique*, n° 36, p. 399-412.

26. Hamon Ph., (1996), p. 114.

27. On songe également à la reprise en écho de la *cruche* (II, 23) qui renvoie Bazile à son détournement proverbial reposant sur la figure de l'attente déçue (*parhyponoïan*), à la fin du premier acte.

***L'Information Grammaticale* sur le site PERSEE**

Les numéros 1 à 103 de *L'Information Grammaticale* sont disponibles en ligne sur le site Persée (<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/igram>)