

Emma FAYARD

LA COPIA : ÉTAT DES LIEUX

Plus de quarante ans après la publication de *The Cornucopian Text*¹, l'importance de la notion rhétorique de *copia* pour la compréhension des enjeux et des pratiques textuelles de la Renaissance ne fait plus débat ; perçue pour une part comme une « méthode² » d'amplification du texte, pour une autre comme la justification presque éthique d'une écriture qui fait proliférer les « lieux³ », cette *copia* d'influence érasmienne forme un véritable paradigme où s'inscrivent tant les « figures » de l'abondance que ses manifestations stylistiques.

Ce sont ces dernières que les travaux réunis ici se sont données pour objet. Ces contributions, issues du séminaire « *Copia* : théories et pratiques » qui s'est tenu en ligne de janvier à septembre 2020⁴, veulent – et parviennent à – dresser un panorama des études actuelles sur la rhétorique copieuse. Le séminaire s'était en effet donné pour ambition de prolonger et de renouveler la réflexion, amorcée par Terence Cave à la fin des années 1970, sur les théories, l'influence et les pratiques, dans les textes de la première modernité, de cette notion que l'on traduit souvent par « rhétorique de l'abondance ».

Sur plusieurs points, en effet, l'ouvrage fondamental de Terence Cave invite à développer et actualiser la réflexion. Terence Cave s'intéresse avant tout aux « figures » de l'abondance ; son analyse adopte le prisme d'une méta-textualité qui fait la part belle aux représentations, mais qui oblitère d'une part ce qui, dans la *copia*, n'est pas l'abondance, et d'autre part les applications concrètes de la rhétorique copieuse. De leur côté, exploitant à leur tour l'image de la *cornucopia*, les études les plus récentes intègrent la *copia* rhétorique dans une réflexion plus large sur l'amplification⁵, à travers les notions de clarté et d'emphase notamment. Par ailleurs, la *copia* n'est pas entièrement soluble dans l'amplification : c'est en tout cas ce que suggère Érasme dans le *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*⁶, comme le révélaient déjà les analyses de Jacques Chomarat⁷. Or cet aspect de la notion devait encore être exploré, puisque Jacques Chomarat n'en offre pas d'exemplification ailleurs que chez Érasme. Il restait ainsi à suggérer des pistes pour une étude rhétorique et stylistique des procédés copieux dans leur ensemble : c'est ce que proposent les auteurs et autrices des articles de ce dossier.

¹ T. Cave, *The Cornucopian Text : Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford University Press, 1979 ; paru en français sous le titre *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997.

² Voir par exemple J. Lecoindre, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

³ Voir F. Goyet, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, et A. Moss, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

⁴ Ce volume doit aussi beaucoup aux interventions dans le séminaire de Mmes Sophie Hache et Elsa Kammerer, ainsi qu'à la participation bienveillante de Mme Delphine Denis.

⁵ Voir par exemple S. Macé, « L'obscurité et les théories rhétoriques de l'amplification », in *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, éd. D. Denis, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 55-67, ou encore l'alternative révélatrice proposée par le titre de *L'Emphase : copia ou brevitatis ? (XVI-XVII^e siècles)*, éd. M. Levesque et O. Pedeflous, Paris, PUPS, 2010.

⁶ Érasme, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, éd. B. I. Knott, *Opera omnia*, Amsterdam, ASD, t. I/6, 1988.

⁷ J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, notamment le vol. 2.

Le séminaire a bénéficié pour ce faire d'une grande diversité d'approches : nous avons travaillé tant sur la prose que sur la poésie, en français comme en latin, d'un point de vue théorique et d'un point de vue pratique ; une diversité nécessaire, tant la notion innerve les pratiques textuelles et semble être omniprésente.

BREVE HISTOIRE D'UNE « PUISSANCE »

La *copia* semble se caractériser, avant toute chose, par la quasi-synonymie dont elle fait l'objet avec l'amplification. Si la notion de *copia* est si souvent traduite par « abondance », ce n'est pas un hasard : d'un point de vue sémantique, le terme latin recouvre le champ lexical de l'opulence, de la profusion, ce qui rejaillit nécessairement sur son acception rhétorique actuelle. D'ailleurs, c'est bien l'idée de monstration qui anime Cicéron quand il emploie le mot de *copia* ; il ne la pense pas comme une catégorie rhétorique en soi, et le terme sert essentiellement à caractériser le « style sublime ». À ce titre, comme le souligne Jacques Chomarat, « elle consiste dans le déploiement de toutes les ressources du vocabulaire et de la langue afin de produire un effet de grandeur⁸ ». En cela, elle fait écho à la conception cicéronienne du « lieu commun », notamment celle qui émerge du *De Inventione* où les lieux communs deviennent, pour citer Ann Moss, « des collections de thèmes sur lesquels l'orateur peut se livrer à l'amplification⁹ ». L'abondance de la parole devient progressivement l'un des champs dans lesquels peut s'exercer la virtuosité de l'orateur, et, suivant ce glissement sémantique, le mot de *copia* désigne chez Cicéron une manière de parler, qui est riche, ornée, et donne l'impression de proliférer d'elle-même à partir d'une cause initiale, par déroulement de lieux successifs ; c'est donc un terme essentiellement descriptif d'un ensemble de faits de style qui contribuent à la « grandeur » du discours.

Mais l'histoire du terme ne s'arrête pas avec Cicéron, et Quintilien, dans *Institution oratoire*, lui donne une tout autre acception. Selon les conseils que donne Quintilien au jeune orateur, il s'agit avant tout d'« acquérir les ressources [*opes*] dont il puisse user où et quand le besoin s'en présentera¹⁰ ». Ce conseil affirme le caractère essentiellement oratoire de la *copia*. En effet, la constitution d'une réserve personnelle de mots et de choses (d'un *thesaurus*) est ce par quoi l'orateur se donne les moyens de composer librement son discours, donc de laisser cours à l'improvisation. Une fois constituée cette réserve de « matières premières », et une fois ses éléments classés, elle peut être utilisée à son plein potentiel, puisqu'il ne s'agit plus d'inventer *ex nihilo* mais seulement de retrouver des éléments déjà créés – et c'est le sens même de *inventio*, comme le rappelle F. Goyet¹¹. Il s'agit ensuite d'aller chercher dans cette réserve les fragments de discours qui iront le mieux ensemble, et qui s'accorderont le mieux à la cause à défendre.

On observe ainsi un repositionnement de l'emploi du terme de *copia* : ce qui était auparavant une caractéristique du discours lui-même devient progressivement une caractéristique de la matière à disposition de l'orateur, donc de quelque chose qui n'est pas encore advenu dans un texte. En somme, la *copia* passe d'une conception *en acte* à une conception *en puissance* : c'est la réserve de mots et de choses qui doit être « copieuse », et non nécessairement le discours qui sera produit à partir des éléments retenus. Le sens même de « copieux » suit à son tour ce mouvement de variation : il désigne certes un coffre aux trésors bien rempli, mais il sous-entend également un rapport personnel à la matière, à

⁸ J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, p. 715.

⁹ A. Moss, *Les Recueils de lieux communs*, p. 26.

¹⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 5.

¹¹ F. Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*, p. 67.

l'image de la métaphore sénèqueenne de l'abeille¹² ; en somme, le terme de « *copia* » fait une place croissante à la subjectivité. L'orateur doit en effet avoir un rapport tout personnel à son *thesaurus*, puisque l'acquisition de la réserve de mots de et de choses n'est utile qu'à la condition qu'on puisse s'en servir. De fait, le *thesaurus* est le fruit d'un travail doublement personnel : d'une part parce que sa constitution est issue de lectures propres à chacun (même si certains auteurs sont des références obligatoires), et d'autre part parce que la sélection des morceaux les plus remarquables et leur apprentissage implique un véritable travail de cette matière première par chaque orateur.

S'opère de la sorte le renversement fondamental dans la conception de la *copia* comme notion rhétorique : la *copia* ne désigne plus tant l'abondance du *style* que l'abondance des *ressources*. À ce titre, elle recouvre une capacité, celle de choisir dans un magasin de mots et de choses richement approvisionné. Certes, elle conserve nécessairement une part de sa signification première, parce que l'une des conditions d'un tel choix est la profusion des options ; néanmoins, cette nouvelle acception du terme ouvre aussi la possibilité de considérer comme *copieux* un texte bref, mais composé selon les principes de sélection de l'art oratoire. C'est ce qu'explique Jacques Chomarat, en soulignant la similitude des points de vue de Quintilien et d'Érasme sur la question : « la *copia* est une puissance, au sens aristotélicien comme au sens courant, une virtualité. Cela signifie que l'orateur peut, à son choix, l'actualiser ou non, c'est-à-dire user d'un style copieux au sens cicéronien, ou adopter la sobriété¹³ ».

C'est ainsi qu'Érasme, dans le *De copia* principalement, confirme la dynamique qui était déjà en cours, c'est-à-dire le repositionnement de la *copia* dans le champ rhétorique : le terme « copieux » n'est plus un terme descriptif d'une prolifération *de fait*, il renvoie à un paradigme d'écriture (voire de pensée) qui concerne un mode d'élaboration des textes, caractérisé par trois axes forts : une pratique fondée sur un *thesaurus* et liée à la personnalité de l'auteur, qui touche à la fois à l'*inventio* et à l'*elocutio* ; un attachement fondamental à la notion de *varietas*, tant pour les sources imitées que pour la présentation d'une idée ; le sentiment d'une « propriété » linguistique diffuse qui permet de jouer sur l'*emphasis*. La *copia* s'impose alors pleinement comme paradigme rhétorique, puisqu'elle peut donner lieu à des pratiques d'écriture très diverses, mais fondées sur la même conception de la composition du discours.

ESSAIS DE (RE)DEFINITION

Il s'est ainsi agi, pour une part, de redéfinir la portée critique de la notion de *copia* : vérifiant en cela la pensée de Jacques Chomarat, nous arrivons assez rapidement à la conclusion que « la *copia* » n'est pas seulement une abondance « en acte »¹⁴ : l'abondance signale certes la *copia*, mais elle ne la résume pas. C'est plutôt, pour reprendre une formule de Blandine Perona dans ce volume, à la fois « une *matière* et une *manière* » : la notion de *copia* permet de mettre en lumière une pensée de la langue où la matière contient ses déploiements possibles, et où l'on choisit, ou non, de les exploiter effectivement. Le fonctionnement des listes rabelaisiennes, dont Anne-Pascale Pouey-Mounou montre dans sa contribution qu'elles peuvent s'orienter par rapport à une matière sous-jacente, non actualisée mais seulement suggérée, est ainsi représentatif de cette conception de la langue comme réservoir de développements potentiels, faisant signe vers une « réalité augmentée ».

¹² Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 84, 3-9 (cité par A. Moss, p. 36).

¹³ J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, p. 715-716.

¹⁴ *Ibid.*, p. 760.

Pour redéfinir la notion de *copia*, nous avons donc suivi plusieurs parcours : Jean Lecointe nous a permis de remonter aux origines médiévales de la *copia* érasmienne, en rappelant ses liens avec l'exercice de la *dilatatio*, mais aussi d'observer les détails des glissements du sens du terme chez Érasme, où elle se charge progressivement des implications de la catégorie rhétorique du *pathos*, dans une imbrication des deux notions qui suggère que le texte copieux a pour but, non seulement d'être ample et varié, mais surtout de faire *forte impression*. Sur cette primauté de l'effet de la *copia*, sur sa force d'évocation, est aussi revenue Caroline Trotot, qui présente à juste titre la *copia* comme un concept essentiellement métaphorique, dans ses liens avec un trope qui est lui-même une source d'amplification, une puissance de création abondante. À partir, entre autres, de la *Rhétorique* d'Antoine Fouquelin, Caroline Trotot montre ainsi que la notion d'enrichissement prend toute sa place dans la définition des tropes, et a partie liée avec l'animation du discours.

La *copia*, donc, apparaît résolument placée sous le signe de l'intensité, ou de l'intensification d'un aspect du discours. En ce sens, elle rejoint au moins autant l'*emphasis* que la *dilatatio*, et il semble bel et bien réducteur de n'en faire qu'un terme caractérisant un style particulièrement profus et orné : pour n'en prendre qu'un exemple, Nicolas Souhait montre ainsi comment Dorat joue des deux acceptions de la *copia* pour proposer des interprétations des textes antiques qui sont à la fois dans la lignée amplificatoire de l'*explicatio* médiévale, et chargées d'un sens plus dense et voilé, reposant sur l'*emphasis* de l'intertexte mythologique. Dès lors, avec cette valeur d'intensité, ou d'intensification, apparaît l'idée que la *copia* est une écriture de l'émotion, ce dont témoigne également la contribution de Rémi Ordynski qui évalue la place de la *copia* dans la rhétorique consolatoire, et pour qui la répétition copieuse des *topoi* de la consolation a vocation à les faire véritablement « infuser dans les âmes ». Notre notion semble ainsi mue en profondeur par cette tension entre déploiement et densification du propos – tension dont se saisissent les auteurs du temps.

Enfin, nous avons conclu à l'importance fondamentale de l'adaptation de la *copia* : comme nous l'explique Blandine Perona, la *copia* érasmienne implique nécessairement – c'est la condition de sa réussite – une connaissance personnelle de la langue, une *aisance* linguistique particulière pour être mise en pratique. Le *De copia* se présente en effet comme une « méthode » à destination de jeunes élèves soucieux de varier leurs discours : les deux parties du traité, *De copia verborum* et *De copia rerum*, sont agencées en fonction des méthodes de variation et de développement des idées ; mais surtout, Érasme est très clair quant au fait que rien ne remplace l'exercice et l'expérience personnelle du texte, que ce soit dans la constitution de ses « réserves » de mots et de choses, ou dans le sentiment de *decorum*. Cette importance cruciale de la pratique personnelle de la langue, en amont de la réalisation effective du discours, fait de la notion d'*aptum* un indispensable corollaire de la *copia*.

LA COPIA ERASMIENNE : MODELE ET CONTRE-MODELE

Cette méthode fondée sur les exemples qu'est en fait le *De copia* trouve un indéniable écho dans les milieux littéraires français, ce que nous montrent deux phénomènes. D'une part, la place que ménagent les humanistes français à l'érasme et à la question du « style personnel » dans la constitution d'une « formule cicéronienne souple¹⁵ », pour reprendre des termes de Jean Lecointe. Les convictions profondes d'Érasme infusent et s'intègrent aux conceptions poétiques et rhétoriques du temps, fût-ce au prix d'un certain nombre de débats houleux. D'autre part, il est notable que les œuvres les plus éditées et rééditées, et donc les plus diffusées d'Érasme en France, sont ses ouvrages pédagogiques, le *De copia* en

¹⁵ J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 527.

tête (à Paris ou à Lyon, par exemple)¹⁶. Réédités dans des formats de plus en plus maniables, les ouvrages pédagogiques du Rotterdamois connaissent une belle postérité.

De fait, presque nécessairement, on observe aussi, dans les pratiques copieuses, un jeu avec le modèle érasmien : comme nous le montrent Anne-Pascale Pouey-Mounou chez Rabelais, ou encore Gautier Amiel chez Sébillet, le rapport au modèle que semble être le *De copia* est parfois celui d'une stricte application des procédés d'amplification, ou d'amplification/variation, mais aussi, souvent, une mise en tension des préconisations érasmiennes. Chez Rabelais, cette mise en tension prend une dimension parodique qui souligne la différence fondamentale entre une *copia* régulée et une simple accumulation *per congeriem* ; chez Sébillet aussi, la manifestation première du geste copieux qu'est la liste se fait source de problèmes interprétatifs, dans un « Paradoxe » qui finit, au fil de sa déconstruction de la rhétorique amoureuse, par se déconstruire lui-même. Au-delà de la diffusion de l'ouvrage, on trouve donc des marqueurs stylistiques éminemment « copieux », au premier rang desquels l'énumération et la liste, qui permettent de conclure que la méthode donnée par Érasme est connue, qu'elle est même bien connue, et que les auteurs s'autorisent à jouer avec ces codes de la variation et de l'amplification.

L'omniprésence du paradigme copieux conduit ainsi naturellement à une autre question, celle des fonctions de la *copia* : si les auteurs y ont si largement recours, c'est qu'elle doit avoir une utilité dans le discours. Là aussi, les contributions réunies ici apportent des éléments de réponse. Il nous semble que les fonctions de la *copia* relèvent de deux champs principaux, d'une part celui de l'explication, et d'autre part celui de l'impression. C'est un outil argumentatif, qui fait appel aux émotions du récepteur ou de la réceptrice peut-être davantage qu'à son intellect, pour faire signe vers un sens à co-construire, entre auteur et lecteur, entre orateur et auditeur.

UNE STRATEGIE ARGUMENTATIVE EFFICACE

Un premier ensemble de fonctions fait de la *copia* un formidable outil argumentatif. L'idée directrice de la *copia* est de conduire à une évidence intellectuelle ; c'est ce que nous montre Caroline Trotot, qui nous rappelle le lien indissociable entre *copia* et « force », vivacité. Les contributions de Gautier Amiel, de Rémi Ordynski ou d'Astrée Ruciak dévoilent bien les différents champs d'application de cette argumentation copieuse. Cette valeur de la *copia* comme démonstration, presque comme preuve, a plusieurs implications. D'une part, elle s'inscrit dans de véritables systèmes dramaturgiques, comme nous le montre Astrée Ruciak, dans l'étude de trois traités démonologiques : la *copia* est dès lors un fondement du « système de la preuve » mis en œuvre par Bodin, Boguet et De Lancre. D'autre part, et c'est ce que nous montre Nicolas Souhait grâce à l'étude des cours de Dorat, la *copia* a une grande valeur pédagogique : dans la tradition médiévale de l'*explicatio*, elle est un outil qui permet de déplier le sens des textes ; à ce titre, elle est pleinement un mécanisme de constitution du savoir.

En vertu de cette fonction de démonstration, la *copia* est aussi un outil d'exhibition, qui rejoint la valeur ornementale et l'idée de brillant que l'on associe ordinairement au grand style : c'est un geste de mise sous les yeux, un étalage de richesses qui est tout particulièrement conforme aux prescriptions de la description. Nathalie Godnair nous dévoile ainsi, dans la description du Palais d'Apolidon de Nicolas Herberay des Essarts, une fonction de la *copia* qui, par l'accumulation de détails précis, par une « trop grande » précision presque, consiste à rendre la justesse des proportions, à corriger, peut-être, un défaut de la vue : on rejoint ici le sens de la notion d'*amplificatio* qui « rétablit la vérité des

¹⁶ C. La Charité, « *Erasmus cum annotatiunculis*. L'atelier de Sébastien Gryphe et la diffusion d'Érasme en France et en Europe au XVI^e siècle », in B. Perona et T. Vigliano (dir.), *Érasme et la France*, p. 153-200.

choses »¹⁷. À ce titre, la *copia* entretient des rapports privilégiés avec la notion de *varietas*, au point que l'on peut se demander dans quelle mesure la *copia* érasmiennne n'est pas, plutôt qu'une rhétorique de l'amplification, une rhétorique de la variation. Se fait jour une véritable fascination pour le détail qui confirme les liens de la rhétorique copieuse avec une esthétique étiquetée comme « maniériste » dont on connaît l'importance.

Mais la *copia* peut aussi être prise presque à contre-emploi, toujours dans une visée argumentative. C'est ce que nous montre Gautier Amiel : dans la déconstruction du « paradoxe » amoureux de Sébillet, est présente l'idée de vider les mots de leur sens par une accumulation, par une *copia verborum* qui échoue, en quelque sorte, à être une *copia rerum*. Se met ainsi en place une sorte de jeu avec les limites de la *copia*, qui est possible, même s'il n'est pas nécessairement conscient.

UNE RHETORIQUE DE L'IMPRESSION

Par ailleurs, indéniablement, la *copia* impressionne : qu'elle soit du côté de la grandeur d'expression ou de l'intensification du discours, elle a pour fonction de « faire son effet ». Plus largement, la *copia* semble indissociable de la notion de *pathos* – une relation dont Jean Lecoq dévoile toute la complexité : d'une part parce que le bon orateur est celui qui sait être ému par la matière textuelle (Blandine Perona), et d'autre part par ce que la *copia* a pour fonction d'imprimer quelque chose dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Elle est particulièrement propre à l'expression d'une intensité, par exemple l'intensité de l'émotion esthétique (Nathalie Godnair), bien que cette fonction de « faire forte impression » puisse parfois tenir du paradoxe : ainsi, la *copia* consolatoire disparaît une fois qu'elle a atteint son but, elle a pour fonction même de s'effacer une fois atteints les effets recherchés (Rémi Ordynski). En quelque sorte, la *copia* se construit à plusieurs. La force de la *copia* vient peut-être, pour reprendre un terme de Blandine Perona, d'une forme d'« empathie ». Cette « empathie » est aussi signalée, paradoxalement, par certaines listes rabelaisiennes dont Anne-Pascale Pouey-Mounou relève qu'elles impatientent volontairement leur lecteur : l'instance qui reçoit la *copia* fait partie de la notion, qui comprend donc des implications de clarté, voire de politesse¹⁸.

La prise en compte de la situation dans laquelle s'actualise la *copia* – puisqu'elle finit par s'actualiser – est ainsi nécessaire à la compréhension de sa motivation : la *copia* apparaît nécessairement destinée, adressée à une instance réceptrice. Jean Lecoq a souligné, en parlant du *pathos* « copieux », qu'il ne s'agit pas seulement de faire pleurer, mais de faire pleurer *ensemble*, dans une véritable « com-plainte », et que l'effusion de ce *pathos* copieux, qui n'est nullement dans la retenue, sert à créer des espaces d'émotion collective, avec une forte implication du récepteur. En ce sens, donc, sans situation d'énonciation, pas de *copia*.

Pourtant, toujours dans le registre de l'émotion, la *copia* fait peur. Il y a quelque chose de mouvant, d'instable dans ce paradigme rhétorique qui fait signe vers l'absence de limite, que ce soit parce qu'il excède le cadre ou parce qu'il témoigne d'une impossibilité de conclure. La *copia*, c'est aussi l'enflure, l'éclatement du sens : elle est « goinfre », pour reprendre une expression d'Anne-Pascale Pouey-Mounou, et phagocyte, si on lui en laisse l'occasion, le reste du discours, comme lorsque les discours démonologiques étudiés par Astrée Ruciak se laissent emporter dans des énumérations de faits sur lesquels ils ont déjà disserté. Plus encore, c'est en raison de ses caractéristiques mêmes que la *copia* est propre à produire la peur : révélatrice d'une variété monstrueuse et inquiétante, elle fait surgir dans le

¹⁷ S. Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », in *Exercices de style*, n°4, 2014, *Sur l'amplification* (en ligne).

¹⁸ La question de la politesse a été notamment été soulevée par Mme Delphine Denis lors d'une séance du séminaire.

texte une présence diabolique. La *copia* montre un discours qui se construit en même temps qu'il se déconstruit, pour reprendre une formule de Gautier Amiel. Certains s'en amusent, comme Rabelais ; peut-être comme Érasme lui-même, qui ne clôt pas son *Ecclesiastes* (Blandine Perona) : du point de vue de la *copia*, tout est toujours inachevé.

Néanmoins, en réponse à cet inachèvement, s'est aussi posée la question des bornes de la *copia* : quand elle s'arrête, et comment elle s'arrête. Pour contrer cette peur, s'impose ainsi, d'un point de vue stylistique, la nécessité d'une borne – d'autant plus importante que le grand style lui-même exige un contrepoint : le lecteur ne peut pas admirer en permanence. La *copia* a donc besoin de limites, comme celles des listes rabelaisiennes, ou d'un modèle : la *copia verborum* peut être débridée, dans une dynamique d'enrichissement de la langue, mais encadrée par la motivation de la *copia rerum* quand elle est issue d'une source. La borne principale, enfin, réside dans le principe de convenance : la convenance à soi, celle de l'*hexis* érasmienne, mais aussi la convenance aux autres.

Faculté de l'orateur-auteur, rhétorique de la variation, ressort de l'intensification, la *copia* suppose donc un discours adressé. C'est d'autant plus net que là où il y a *copia*, c'est qu'il y a quelque chose à voir : par ses connotations d'intensité, la *copia* produit un effet de loupe, ou de miroir grossissant, qui a une fonction d'accentuation. En ce sens, l'abondance est emphatique, dans une certaine mesure, et ainsi se fait le lien entre *amplificatio* et *emphasis*. La *copia* réside donc dans l'articulation de trois pôles rhétoriques : la possibilité de l'amplification, l'effet de soulignement et la prise en compte de l'instance réceptrice.

Dès lors, la *copia* semble être, plus qu'une simple amplification, un mécanisme de communication, plus ou moins prononcé selon la visée littéraire du texte mais toujours plus ou moins décelable dans nos corpus. Il y a, peut-être pas toujours, mais souvent, la tentation d'en dire plus, de dire deux fois, de montrer que l'on peut le faire. C'est profondément une qualité de la langue : comme l'écrit Blandine Perona, le bon orateur est celui qui voit plus que les autres les possibilités de déploiement de la matière. Dans ce cas, on peut se demander dans quelle mesure la *copia* est, ou n'est pas, envisagée au XVI^e siècle comme une propriété indissociable de la langue elle-même. Rien ne montre mieux, en tout cas, que la langue est une matière vivante, que cette notion en mouvement perpétuel, sans doute jamais achevé : la *copia* apparaît ainsi comme une sorte de vertige rhétorique.