

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

7. Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq

Du Bellay/Lardon – 979-10-231-2007-3

PUPS

STYLES, GENRES, AUTEURS N°7

Série « Bibliothèque des styles »

1. *Styles, genres, auteurs*
Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo,
Aragon
2. *Styles, genres, auteurs*
Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
3. *Styles, genres, auteurs*
La Chanson de Roland, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
4. *Styles, genres, auteurs*
La Queste del Saint Graal, Louis Labé,
Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,
Tocqueville, Michel Leiris
5. *Styles, genres, auteurs*
Marguerite de Navarre, Cardinal
de Retz, André Chénier, Paul Claudel,
Marguerite Duras
6. *Styles, genres, auteurs*
La Suite du roman de Merlin, Marot,
Molière, Prévost, Chateaubriand,
Saint-John Perse

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne Claire Gignoux

René Char : une poétique de résistance.
Être et Faire dans les « Feuilles d'Hypnos »
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné & Christelle Reggiani (dir.)

Série « Études linguistiques »

- Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*
Maria Asnes
- Par les mots et les textes. Mélanges de
langue, de littérature et d'histoire des sciences
médiévales offerts à Claude Thomasset*
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)
- Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
*(Questions empiriques et formalisation
en syntaxe et sémantique 4)*
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr & F. Corblin (dir.)
- La Polysémie*
Olivier Soutet (dir.)
- Cohérence et discours*
Frédéric Calas (dir.)
- Indéfini et prédication*
Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)
- Études de linguistique contrastive*
Olivier Soutet (dir.)
- Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)
- Les Moyens détournés d'assurer son dire*
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

Du Bellay, Rotrou,
Diderot, Verlaine, Gracq



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'Équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN papier : 978-2-84050-549-5
PDF complet – 979-10-231-2005-9

Préface – 979-10-231-2006-6
Du Bellay/Lardon – 979-10-231-2007-3
Du Bellay/Monferran – 979-10-231-2008-0
Rotrou/Susini – 979-10-231-2009-7
Diderot/Berlan – 979-10-231-2010-3
Diderot/Calas – 979-10-231-2011-0
Verlaine/Fromilhague – 979-10-231-2012-7
Verlaine/Wanlin – 979-10-231-2013-4
Gracq/Colas-Blaise – 979-10-231-2014-1
Gracq/Gautier – 979-10-231-2015-8

Réalisation 3D2S (Paris)
d'après la charte graphique de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

REMERCIEMENTS

Nous exprimons nos plus vifs remerciements à l'UFR de langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui ont permis l'existence de la journée d'études du 10 novembre 2007, puis celle de ce livre, qui reprend l'essentiel des communications alors prononcées. Toute notre gratitude va également à Jean-Louis de Boissieu, qui, avec son amabilité inégalable, et malgré des délais extrêmement courts, a bien voulu accepter d'en rédiger la préface.

PREMIÈRE PARTIE

Joachim Du Bellay

L'OLIVE DE DU BELLAY ET LE « DOULX GRAVE STILE »

Sabine Lardon
Université de Savoie

Ce port humain, cete grace gentile,
Ce vif esprit, & ce doux grave stile¹

Dans la « Preface sur la *Franciade*, touchant le poëme heroïque », Ronsard souligne le pouvoir évocateur des sonorités : « A, O, U, & les consonnes M, B, & les *ss*, finissants les mots, & sur toutes les *rr*, qui sont les vrayes lettres Heroïques, font une grande sonnerie & baterie aux vers² ». En poursuivant le raisonnement de Ronsard, et par élimination, les voyelles *i* et *e* ainsi que les consonnes fluides *l* et *v* apparaissent caractéristiques, à l'inverse, d'un style « doux », adapté à la lyrique amoureuse. Par ses sonorités, le « tant doux nom » d'Olive (sonnet IV, v. 6) se révèle représentatif du *genus medium* propre au genre démonstratif (dont relève la poésie amoureuse). Caractérisé par la douceur (*suavitas*), son but est de charmer (*delectare*) en mobilisant à cette fin toutes les ressources des figures et ornements³.

1 *L'Olive*, sonnet LXV, v. 9-10 ; *L'Olive augmentée depuis la première édition*, Gilles Corrozet & Arnoul L'Angelier, Paris, 1550 [exemplaire : BN Rés. Ye 1735 in-8°].

2 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1993, p. 1173.

3 Voici la définition qu'en donne Cicéron dans *L'Orateur* (éd. et trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964) : « [91] *Vberius est aliud aliquantoque robustius quam hoc humile, de quo dictum est, summissius autem quam illud, de quo iam dicetur, amplissimum. Hoc in genere neruorum uel minimum, suauitatis autem est uel plurimum. Est enim plenius quam hoc enucleatum, quam autem illud ornatum copiosumque summissius.* [92] *Huic omnia dicendi ornamenta conueniunt plurimumque est in hac orationis forma suauitatis.* ». [« Il y a un autre genre plus abondant et un peu plus vigoureux que ce genre terre-à-terre dont nous venons de parler, mais moins élevé que le genre le plus étoffé, dont nous parlerons tout à l'heure. C'est dans ce genre qu'il y a le moins de nerf, mais le plus de charme. Il est en effet plus plein que le genre dépouillé (qui précède), mais moins élevé que le genre orné et copieux. À celui-ci conviennent tous les ornements de la parole et c'est dans ce type de style qu'il y a le plus de charme. »]

Ce style doux, inscrit dans la continuité du *dolce Stilnovo* italien⁴, subit chez les poètes pétrarquistes de la Renaissance française des inflexions diverses, qui le voient s'infléchir tantôt vers le style bas et simple du *genus humile* et tantôt tendre vers les notes plus hautes du *genus gravis*, selon un mélange déjà recommandé par les traités de rhétorique antiques et qui revêt, selon les auteurs et les recueils, des aspects nuancés⁵. Pour comprendre sa nature dans *L'Olive*, nous ferons tout d'abord le détour par Ronsard. Dans l'« Elegie à son livre » qui ouvre le *Second Livre des Amours*, celui-ci revendique un changement de ton : « Je ne suis plus si grave en mes vers que j'estoy ». Au ton « hautement grave » du *Premier Livre* succède un « beau stile bas », et c'est désormais « Sans enflure ni fard, d'un mignard et doux stile »⁶ qu'il chantera la passion. Selon Louis Terreaux, ce changement se caractérise par un style non pas moins travaillé, mais plus simple⁷. La gravité du style élevé résiderait donc dans un mode d'expression élitiste privilégiant les mythologismes savants, les antonomases énigmatiques, un vocabulaire recherché et des métaphores complexes. Pour André Gendre, « l'âpreté » qui domine dans le *Premier Livre des Amours* réside

4 Le *dolce Stilnovo* est apparu avec la littérature lyrique du *Duecento* italien. Cette nouvelle esthétique se caractérise par l'adoption d'un style et d'un contenu poétiques bien définis. Sur le plan thématique, la poésie doit se consacrer exclusivement à l'amour, lequel repose sur la noblesse (intellectuelle et morale, plus que sociale). La femme aimée est présentée de manière abstraite et décrite selon une topique qui en fait un symbole de grâce et de perfection. Vécue sur un mode intérieur et philosophique (rattaché à l'aristotélisme et au thomisme), l'expérience amoureuse procure une élévation morale. Sur le plan esthétique, le *dolce Stilnovo* impose une conception noble de la poésie qui repose sur le travail (la technique) et réunit un cénacle de poètes autour des mêmes valeurs. Comme son nom l'indique, le *dolce Stilnovo* privilégie la douceur. Cela se traduit par un lexique restreint et épuré, la musicalité des vers, l'équilibre de la composition formelle (les formes privilégiées étant la chanson, la ballade et le sonnet). Voir Chiara Frediani et Fabio Carlini, *Letteratura italiana 1 : Dalle origini al Quattrocento*, Milan, Arnoldo Mondadori Scuola, 1989, p. 46-49 et 123.

5 Cicéron recommande le mélange du doux et du véhément : « *Sed est quædam in his duobus generibus, quorum alterum lene, alterum uehemens esse uolumus, difficilis ad distinguendum similitudo. [...]; neque est ulla temperatio oratio quam illa, in qua asperitas contentionis oratoris ipsius humanitate conditur, remissio autem lenitatis quadam grauitate et contentione firmatur* » [« Mais entre ces deux genres, dont je veux que l'un soit doux et l'autre véhément, il existe une liaison telle que leurs frontières sont difficiles à discerner. [...] Le plus heureux mélange est obtenu, quand l'âpreté de la discussion s'assaisonne chez l'orateur de sentiments humains et que la douceur, avec sa tendance à la faiblesse, se fortifie par un appoint de fermeté où elle trouve du ressort »] (*De l'orateur*, livre II, § 212, éd. et trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1959). Cette association de la force et de la douceur (*grauitas* et *suauitas*) revient souvent chez Cicéron pour qualifier, dans *L'Orateur* par exemple, le style de Platon (§ 62), les pensées (§ 150), les expressions (§ 168) ou encore les sons (§ 182).

6 Respectivement v. 170, 174 et 179, d'après *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 171-172.

7 Louis Terreaux, « Le style "bas" des *Continuations des Amours* », dans *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 313-342.

dans un style élevé, véhément et rude⁸. S'étendant à la fureur amoureuse, un souffle épique balaie le texte pour y imprimer la violence et le heurt d'un désir de conquête confronté à son obstacle. Chez Ronsard donc, et bien que les deux styles soient parfois juxtaposés, le style grave hausse la poésie amoureuse jusqu'à des hauteurs épiques (en accord avec l'exploitation onomastique du nom de Cassandre, identifiée à la prophétesse troyenne), tandis que le doux se voit associé à l'expression plus familière d'un désir ouvertement placé sous le signe de Vénus. Cette opposition rejoint la définition que R. J. Clements donne de la gravité : le grave correspond à un style élevé qui se fait l'expression d'une certaine sagesse et s'oppose au doux vu comme « informal, familiar, pleasant, or possibly frivolous of purpose » ; dans une seconde acception, il peut également qualifier des recueils érudits ou philosophiques pour s'opposer toujours à la douceur de la poésie amoureuse⁹.

Présente chez Ronsard, cette opposition est absente de *L'Olive*. Jamais la douceur ne s'y abaisse jusqu'à la simplicité et l'humble familiarité d'un style bas ; jamais non plus la gravité ne s'y élève jusqu'à la majesté du style épique. Le doux s'y maintient dans le cadre rhétoriquement défini du *genus medium*, mais se teinte de notes plus graves : amertume d'un amour impossible ; noblesse d'une poésie élitiste et savante aux idéaux élevés. Un « doulx grave stile » donc, dont les analyses de Jean Lecointe peuvent nous aider à saisir les nuances¹⁰ : étudiant la *Concorde des deux langages* de Jean Lemaire, il suggère que le temple de Vénus représenterait la *dulcedo* de la langue italienne, à la douceur courtisane et mielleuse, tandis que le temple de Minerve symboliserait la *suavitas* de la langue française à la naïveté franche et virile. Nous aurions ainsi deux douceurs, l'une plus basse, vouée à Vénus, et l'autre plus noble incarnée par Minerve, déesse patronyme du recueil de Du Bellay, lui aussi consacré à l'illustration de la langue française. La douceur s'accommode donc de son contraire, d'où les adjectifs composés « doux-amer » ou « doux-grave »¹¹. De ce dernier, *L'Olive* présente une unique occurrence au sonnet LXV (v. 9, cité en épigraphe) : associé au nom *stile* et au portrait d'une dame que son nom confond avec le recueil, sa dimension autoréférentielle apparaît d'emblée et il nous faut tenter d'en définir les critères stylistiques.

8 André Gendre, *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel, la Baconnière, 1970, chap. IV (sur l'âpreté) et V (sur le style bas et doux).

9 Robert J. Clements, *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, New York, Octagon Books, 1970, p. 139.

10 Jean Lecointe, « Douceur et harmonie cosmique dans la spéculation néo-platonicienne au début du XVI^e siècle en France », dans *Le Doux aux XVI^e et XVII^e siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, dir. Marie-Hélène Prat et Pierre Servet, *Cahier du GADGES*, n° 1, Lyon, Université Jean Moulin- Lyon III, 2004, p. 29-42.

11 Tous deux sont mentionnés dans les dictionnaires de Cotgrave et de Nicot.

CRITÈRES STYLISTIQUES

Pour nous y aider, nous disposons des traités de stylistique grecs de Démétrios de Phalère, de Denys d'Halicarnasse et d'Hermogène. Transmises sous forme manuscrite ou imprimée et enseignées dans les universités européennes, leurs leçons sont parvenues jusqu'à la Renaissance et ont inspiré la démarche des auteurs¹².

Denys d'Halicarnasse présente une théorie tripartite des styles qui se distingue de la tradition rhétorique latine dans la mesure où le style moyen de la poésie élégiaque ne correspond pas chez lui à « l'harmonie intermédiaire » (VI, 24), mais à « l'harmonie polie » (VI, 23). Pour sa « composition stylistique », l'auteur procède par étapes, choisissant d'abord les mots, puis les *côla* et les périodes. Et pour atteindre son but, les critères qui guideront son choix sont les suivants :

18

Pour à mon sens donner de l'agrément et de la beauté au style, les quatre facteurs les plus généraux et les plus puissants sont la mélodie, le rythme, la variété et, compagne obligée pour les trois, la convenance (VI, 11, 1).

Ce dernier critère, qui englobe et régit tous les autres, se caractérise sous sa forme la plus achevée par une composition mimétique du sujet. Démétrios fait également preuve d'originalité en présentant une répartition quadripartite des styles, dans laquelle la poésie amoureuse sur le modèle sapphique correspond au « style élégant » ou « gracieux »¹³. Brève, mais fouillée et méthodique, son étude observe les sujets appropriés à chaque style, le choix des figures et des mots ainsi que leur agencement, lequel engendre des effets de rythme et de sonorité mimétiques de l'objet traité. Hermogène adopte une démarche différente en détaillant d'abord les « composants » (pensée [sujet], méthode, expression, figure, *côla*, assemblage, pause et rythme) de chacune des « catégories » dont le mélange va déterminer le type de discours¹⁴. Parmi elles : la « saveur » et le « gracieux » qui ont pour sujet les éléments mythiques et tout ce qui procure un plaisir aux sens (amour, beauté d'un paysage ou d'un cours d'eau..., sur le modèle sapphique) et qui conviennent au discours panégyrique (au genre démonstratif donc) dont la poésie présente la forme la plus achevée – poésie pour laquelle l'imitation « pleine d'évidence

12 Voir Démétrios de Phalère, *Du style*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. X, ainsi qu'Alex L. Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, p. 12.

13 Le « grand style » (§ 38-127), le « style élégant » (§ 128-189), le « style simple » (§ 190-239) et le « style véhément » (§ 240-304).

14 Hermogène, *L'Art rhétorique. Exercices préparatoires, états de cause, invention, catégories stylistiques, méthode de l'habileté*, éd. Michel Patillon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, p. 319 sqq. et introduction p. 112 sqq.

et appropriée au sujet » importe tout particulièrement¹⁵. Résumons : la douceur résulte de la grâce d'une poésie amoureuse de type sapphique et repose sur le choix des mots et des sonorités, le rythme et la composition d'ensemble, auxquels s'ajoutent des figures qui ressortissent en fait soit au vocabulaire (comme les métaphores et comparaisons chez Démétrios ou les formules délicates et flatteuses chez Denys d'Halicarnasse), soit au rythme (par exemple l'anadiplose ou l'anaphore chez Démétrios). Autant de critères qui rejoignent de manière significative ceux qu'étudie Mireille Huchon dans les rhétoriques et poétiques françaises du XVI^e siècle, dans lesquelles aucun chapitre complet n'est consacré à la douceur, mais dont on peut extraire certains critères caractéristiques, afin d'esquisser ce que Mireille Huchon appelle joliment une « carte du doux »¹⁶.

Le premier élément de la composition stylistique réside, selon Denys d'Halicarnasse, dans le choix des mots qui auront le plus de grâce et conviendront le mieux au sujet (VI, 6, 4). Au style élégant de la poésie amoureuse conviennent les « beaux vocables » évoqués par Démétrios : « Sappho quand elle chante la beauté, recherche la beauté des mots et l'agrément ; de même, quand elle chante les amours, le printemps ou l'alcyon, elle tisse dans sa poésie tous les beaux vocables » (§ 166). Démétrios en retient la définition donnée par Théophraste : « la beauté des mots consiste dans l'agrément à l'oreille ou à l'œil, ou bien dans la distinction de la pensée », et cite pour exemple : « *au-teint-de-rose* ou *au-teint-de-fleur*, car tout ce qui est agréable à voir est également beau quand on le dit » (§ 173-174).

À la beauté visuelle de ce que le mot évoque s'ajoute donc l'agrément de l'oreille. Sont agréables les mots « lisses », que les musiciens opposent aux « rocailleux », c'est-à-dire les mots constitués d'une majorité de voyelles (§ 176). Denys d'Halicarnasse, qui fait des sonorités le premier critère déterminant de la beauté du texte (dans la mesure où « l'oreille [...] trouve de l'agrément d'abord à la mélodie » [VI, 11, 6]), retient la même image dans sa définition de « l'harmonie polie » : « On y choisit toujours des mots à belle sonorité, lisses, détendus, virginaux ; on en exclut les syllabes rugueuses et heurtées » (VI, 23, 4). Et idéalement, beauté de l'œil et de l'oreille se rejoignent dans l'harmonie imitative de sonorités mimétiques de l'objet évoqué¹⁷.

15 Pour la poésie, voir *ibid.*, p. 484-493 et p. 489 pour la citation. L'*évidence* est à prendre au sens rhétorique d'*enargeia* (*evidentia* en latin) et renvoie donc à l'hypotypose.

16 Mireille Huchon, « Le doux dans les rhétoriques et poétiques françaises du XVI^e siècle », dans *Le Doux aux XVI^e et XVII^e siècles*, op. cit., p. 9.

17 Pour l'harmonie imitative chez Homère, voir VI, 15, 13 à 16, 19.

La « convenance » guide également le rythme du texte qui doit être adapté au sujet¹⁸. Dans les traités de stylistique grecs toutefois, ce rythme est appréhendé en termes de longueur de *colâ* ou de périodes, de syllabes longues ou brèves et d'agencement métrique (en dactyles, spondées, etc.), autant d'éléments qu'ignore la langue française, ce qui lui a valu d'être condamnée à un statut inférieur par les théoriciens du néo-latin durant la Renaissance. Ses défenseurs ont alors cherché à montrer comment la poésie française compense cette absence de nombre prosodique des langues grecque et latine, fondé sur la quantité des syllabes¹⁹. Antoine Fouquelin consacre ainsi toute la première partie de sa *Rhétorique française* à l'« Elocution », qu'il subdivise en « Trope » et « Figure », laquelle recouvre la « Figure de diction », ou « Nombre », et la « Figure de sentence »²⁰. Assurant la composition des mots entre eux, le nombre, dont Fouquelin rappelle de manière récurrente la douceur harmonieuse, va gérer le développement rythmique du « doux-grave style » :

20

La Figure de diction, est une figure qui rend l'oraison douce et harmonieuse, par une résonance de dictions, appelée par les anciens, Nombre, de laquelle on s'aperçoit avec plaisir et délectation. [...] Le Nombre se fait ou par une certaine mesure et quantité de syllabes, gardée en l'oraison : ou par une douce résonance des dictions de semblable son²¹.

Cette figure se présente sous deux formes. La première est propre à la poésie, c'est-à-dire aux textes versifiés et métrés. Il s'agit du « Nombre par observation de syllabes » qui règle la longueur des vers et se trouve souligné par la rime. La seconde est l'« harmonie de semblables sons répétés » dont Fouquelin présente neuf figures différentes, lesquelles peuvent concerner aussi bien les répétitions de mots que de sons, et donc intégrer la rime. Cette répétition peut intervenir « en certain lieu et ordre » pour l'épizeuxie, l'anaphore, l'épistrophe (à laquelle est rattachée la complication), l'épanalepse, l'épanode, l'anadiplose

18 Denys d'Halicarnasse l'étudie chez Homère (VI, 20, 8-22) ; voir aussi Démétrios, § 5-6 et 183-185.

19 Sur ce débat, on se reportera à l'étude de Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, E. J. Brill, 1986, notamment à l'introduction, chap. 1 (« Imitation cicéronienne : du latin au vulgaire ») et chap. 5 (consacré à *La Deffence*), ainsi qu'au commentaire de Francis Goyet très largement consacré à cette notion de nombre dans Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, t. I, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Paris, Champion, 2003.

20 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française* (1555), I, B ; *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990. K. Meerhoff montre l'originalité des rhétoriques ramistes (notamment Ramus puis Fouquelin) qui font de la figure un nombre (*Rhétorique et poétique au XVI^e en France*, op. cit., p. 246).

21 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, éd. cit., p. 379.

et la gradation, ou « en incertain lieu et ordre » pour la paronomase et le polyptote²².

Le Nombre régit donc la composition des mots et des sonorités dans le cadre macrostructurel du texte en général, et du poème métré en particulier. Il est au poète ce qu'est la proportion au statuaire : il donne au texte sa structure, sa beauté et son harmonie, son « poli » écrit Cicéron :

Il y a en tout deux choses qui relèvent le style : l'agrément des mots et celui des nombres. Les mots fournissent en quelque sorte la matière ; le nombre, lui, donne le poli²³.

C'est pourquoi la figure de nombre convient tout particulièrement à un style doux, où tout est harmonieusement lié. Telle est la leçon de Du Bellay, qui avertit en ces termes le poète : « Regarde principalement, qu'en ton Vers n'y ait rien dur, hyulque, ou redundant. Que les Periodes soient bien jointctz, numereux, bien remplissans l'Oreille²⁴ ». La structure antithétique oppose « hyulque » (emprunté à Cicéron et qui signifie « mal joint »²⁵) à « bien jointctz », et donc « dur » à « numereux » qui se voit ainsi rapproché implicitement du « doux ». La douceur repose sur l'harmonie d'ensemble puisque rien dans le vers ne doit sembler superfétatoire. C'est pourquoi Du Bellay insiste sur la polysémie de la notion de rythme et dénonce l'évolution phonétique qui l'a confondue avec la « rhyme »²⁶ :

- 22 L'*épizeux* est une répétition de sons ; dans tous les exemples cités il s'agit de reduplication (« D'amour, d'amour, je fus, je fus blessé »). Dans l'édition de 1555, Fouquelin illustre la première manière d'anaphore (la répétition après virgule) par l'exemple du sonnet XCVI de *L'Olive* ; dans l'édition de 1557, l'exemple du sonnet XCI illustre la troisième manière (répétition en début de période ou de clause). L'*épistrophe* (ou *conversion*) est le contraire de l'anaphore (c'est-à-dire une répétition en fin de membre) et inclut les rimes ; la *complication* (ou *symploce*) associe l'anaphore et l'épistrophe. L'*épanalepse* est une répétition de mots en début et en fin de membre. L'*épanode* (ou *régression* ou *rentrée*) présente des échos entre le milieu d'un membre, son commencement ou sa fin : Fouquelin l'illustre par un exemple emprunté à *L'Olive* : « Ô vigne heureuse ! heureux enlacements ! » (sonnet LXXXIV). L'*anadiplose* est une répétition entre la fin d'un vers et le début du suivant. Le *polyptote* introduit une variation lexicale : « heureux », « heureusement » (nous parlerions ici de « dérivation »).
- 23 « *Omnino duo sunt, quæ condiant orationem, uerborum numerorumque iucunditas. In uerbis inest quasi materia quædam, in numero autem expolitio* » (*L'Orateur*, éd. cit., § 185).
- 24 *La Deffence*, II, 9 ; Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 69.
- 25 *De l'orateur*, livre III, § 171, éd. et trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- 26 Voir Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 189-190. Le sonnet CXIV en vers libres démontre *de facto* que la poésie de la langue française est fondée sur le rythme pris au sens large de « nombre » et non au sens spécifique de « rime » (retour métré d'un même son).

Tout ce, qui tombe soubz quelque mesure, & jugement de l'Oreille (dit Ciceron) en Latin s'appelle *Numerus*, en Grec *ρῆθμός*, non point seulement au Vers, mais à l'Oraison. Parquoy improprement notz Anciens ont astringent le nom du Genre soubz l'Espece appellant Rythme cete consonance de syllabes à la fin des vers, qui se devoit plus tost nommer *ὁμοιοτέλετον*, c'est à dire finissant de mesmes, l'une des Espece du Rythme. Ainsi, les Vers encores qu'ilz ne finissent point en un mesme son, generalement se peuvent appeller Rythme : d'autant que la signification de ce mot *ρῆθμός* est fort ample, & emporte beaucoup d'autres termes, comme [...] Reigle, Mesure, Melodieuse consonance de voix, consequence, ordre, & comparaison²⁷.

Le Nombre fait que le texte est un tout dans lequel les critères stylistiques fonctionnent en synergie. D'où ces images significatives qui résument chez Denys d'Halicarnasse les qualités de « l'harmonie polie » :

22

elle recherche une élocution mobile, des mots qui soient portés de l'un à l'autre, comme s'ils roulaient en prenant appui sur leur connexion mutuelle, à l'image des eaux courantes qui ne s'arrêtent jamais ; elle réclame que les mots soient soudés entre eux, tissés ensemble pour donner l'impression d'une seule émission vocale. Ce résultat s'obtient par l'exactitude rigoureuse des ajustements, qui supprime entre les mots tout intervalle de temps perceptible. Ce style fait penser, de ce point de vue, à une étoffe [finement] tissée, ou bien à certains tableaux dans lesquels jouent des effets de clair-obscur²⁸.

Significative, l'image des eaux courantes l'est d'autant plus qu'on peut la rapprocher de la métaphore du fleuve au cours paisible par laquelle Quintilien illustre la douceur du style moyen :

Le genre intermédiaire aura plus fréquemment recours aux métaphores et sera plus agréable grâce aux figures, aimable par ses digressions, ajusté dans l'arrangement des mots, plaisant par les traits, comme un cours d'eau assez paisible et transparent certes, mais ombragé sur les deux rives par de la verdure²⁹.

Quant au tissage, comment ne pas se rappeler que Minerve, déesse tutélaire de *L'Olive*, est précisément la patronne des artisans, et tout particulièrement des

27 *La Deffence*, II, 8, éd. cit., p. 64.

28 Denys d'Halicarnasse, *La Composition*, éd. cit., VI, 23, 2-3.

29 Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, XII, 10, 60 : « *Medius hic modus et tralationibus crebrior et figuris erit iucundior, egressionibus amœnus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamquam amnis et lucidus quidem, sed uirentibus utrimque ripis inumbratus.* »

tisserands ? Et comment ne pas être tenté non plus de rapprocher l'allusion à la technique picturale du clair-obscur du ton doux-amer et du doux-grave style des sonnets d'amour pétrarquistes ?

L'EXEMPLE DU SONNET XXIV DE L'OLIVE

C'est en prenant le parti de suivre la « grille » d'analyse fournie par ces traités de stylistique que nous tenterons d'étudier le doux-grave style de *L'Olive*, à travers l'exemple du sonnet XXIV.

L'antonomase initiale, « Piteuse voix, qui ecoutes mes pleurs, » précise d'emblée la tonalité pathétique du texte en ouvrant un vaste champ lexical de la souffrance élégiaque. La gravité est celle, ici, d'un amour doux-amer. Fruit d'un heureux travail de réécriture (la version de 1549 était : « si Olive est ma voix, / Olive aussi soubdain dire tu voys » [v. 6-7]), le vers 7 marque la première apparition du nom de la dame dans le recueil. Sa reprise, de part et d'autre de la césure, est mimétique du fonctionnement de l'écho. Répété d'abord par l'amant, le nom est repris et amplifié par la nymphe dans le second hémistiche. Or par-delà l'effet d'écho apparent créé par cette répétition centrale du nom d'Olive au vers 7 et par celle, finale, de l'adjectif « Pareille » aux vers 12 et 13, le sonnet est entièrement construit sur des échos plus subtils, modulés de vers en vers. Le vers 1 est ainsi encadré par la reprise du son [p] que le premier et le dernier mot se renvoient en écho tout en figurant l'échange pathétique entre le sujet de la pitié (« Piteuse voix ») et son objet (« mes pleurs »). À partir de ce vers initial, les mots entrent alors en résonance : « Piteuse » appelle « pleurs » et « plainz », « pitié » et « pitoyable » ; les « pleurs » s'amplifient à la rime (avec « douleurs », « clameurs » et « meurs ») ; quant au nom « voix », répété par deux fois (v. 5 et 7), il présente des modulations lexicales qui sont comme les dernières notes lointaines d'un écho : « voix », « Avoir », « m'oys », « moy », parmi lesquelles la paronomase « m'oys » / « voix », mise en valeur à la rime, révèle par un heureux jeu de mots l'échec tragique de la parole élégiaque : les plaintes de l'amant, entendues par Écho, lui sont retournées sans atteindre la dame et restent sans réponse.

Mots et sonorités s'entrelacent alors, tissant la dentelle complexe de ce poème en écho dont les premiers vers suffisent à montrer la complexité. Le premier offre une structure répétitive (« Piteuse voix, qui ecoutes mes pleurs »), laquelle initie un rythme sonore binaire mimétique du fonctionnement duel de l'écho. C'est pourquoi le deuxième vers s'ouvre sur la reprise du relatif « qui », amené par la conjonction « Et » qui prolonge l'assonance du premier vers et sera aussitôt répétée (« rochers & bois »). Au cœur du vers, le verbe introduit une modulation en chiasme (« errant entre rochers »), tandis que le mot

« bois » à la rime renoue par paronomase avec le nom « voix » afin d'enchaîner sur de nouvelles consonances (en [a], [wa] et [m]). Encadré par les dérivés « Piteuse » / « pitié », le quatrain se referme enfin sur une structure en chiasme, avec la reprise au vers 4 des sonorités du vers 1.

24

Les figures de diction achèvent de façonner ce rythme binaire en gérant la dynamique structurelle des quatrains et des tercets. La reprise « Piteuse voix, qui écoutes mes pleurs » / « Voix qui tes plainz mesles à mes clameurs » assure tout à la fois l'unité des deux quatrains et la spécificité de chacun, le premier évoquant l'écoute et le second la parole renvoyée. La dérivation ensuite « Piteuse voix » / « Seule je t'ay pitoyable trouvée » ménage une transition entre quatrains et tercets et s'accompagne d'un changement thématique : de la parole pathétique, on passe à l'évocation de l'amour souffrance. Comme c'est quasi-exclusivement le cas dans le recueil (y compris avec les schémas de rimes français CCD EED et CCD EDE), les tercets, à l'instar des quatrains, ont chacun leur unité³⁰. Tandis que le premier se concentre sur la nymphe pitoyable, le second la rapproche de l'instance poétique pour mieux les comparer. Le parallélisme des vers 12 et 13, assuré par l'anaphore de l'adjectif « Pareille », trouve une correspondance dans les rimes parallèles des tercets (CDE CDE) afin de mieux rapprocher la nymphe antique de l'amant nouveau. Sur le plan sémantique pourtant, les tercets s'agencent en chiasme pour marquer, autour de l'équivalence métaphorique centrale du « feu » et de l'« amour », l'opposition des deux figures féminines uniques et antithétiques : la nymphe, seule à être pitoyable (v. 9) ; la dame cruelle, unique par sa beauté (v. 14). Le « nombre par observation de syllabes » soutient cette dualité finale. La scansion régulière du décasyllabe, que ne rompt pas même l'enjambement des vers 2 à 3 (symbolique d'une union qui se déploie dans l'espace), détache le premier hémistiche des vers 9 et 14 en instaurant un suspens syntaxique (« Seule je t'ay » / « Mais plus grande est »). La chute vient ainsi substituer une comparaison d'inégalité (opposant la dame à la nymphe) à la comparaison d'égalité qui reliait l'amant à Écho. Fondé sur les répétitions et les parallélismes syntaxiques, le rythme binaire est mimétique de ce lien : « voix qui » / « et qui » ; « entre rochers & bois », « Piteuse voix, qui » / « Voix qui » ; « tes plainz mesles à mes clameurs » / « Mon dueil au tien » ; « & Olive est ta voix » / « Et m'est avis » ; « Pareille amour » / « Pareille peine ». Mais il trouve dans le texte deux variantes : dans le premier tercet, où l'absence de figures de diction s'accorde avec l'image d'une nymphe donnée comme unique (« Seule je t'ay ») ; et dans le vers 7, où le rythme binaire du premier hémistiche trouve une expansion ternaire au-delà de la césure en l'honneur de la dame. Le texte est donc harmonieusement construit de façon à

30 Il convient donc d'éviter de parler de *sizain* en respectant, dans l'étude comme dans la présentation du schéma de rimes, la disposition ternaire des tercets.

amplifier le motif initial d'Écho en le développant sur l'ensemble du poème à partir de toutes les ressources fournies par la composition stylistique : lexicque, sonorités, rythme et structure poétique. La beauté harmonieuse et l'élévation intellectuelle du doux-grave style se met ainsi au service du projet bellayen d'amplification et d'illustration de la langue française.

Les critères du doux-grave style de *L'Olive* sont implicitement définis par le titre même du recueil et par le sonnet liminaire qui en précise les enjeux. *L'Olive*, ce nom aux sonorités douces, évoque une figure féminine gracieuse, éponyme d'un recueil de poésies amoureuses. Mais il place également ce recueil sous le signe emblématique de la déesse vierge de la sagesse. C'est pourquoi l'auteur refuse paradoxalement dans le sonnet I le rameau de myrte, symbolique dans la tradition littéraire antique de l'élégie érotique. En préférant Minerve à Vénus et l'olivier au myrte, Du Bellay ajoute à la douceur de l'inspiration amoureuse les notes plus graves d'un amour chaste et d'une poésie savante animée d'un mouvement d'élévation spirituelle et poétique. Ce doux-grave style, l'auteur en exploite les différentes facettes : sonnets gracieux en hommage à la beauté féminine, descriptions bucoliques d'un paysage charmant peuplé de divinités, expression lancinante de la plainte élégiaque, exploitation complexe d'une figure mythologique ou d'une image, élévation spirituelle chrétienne et néo-platonicienne, allusions métapoétiques... Il le pousse également jusqu'à ses extrêmes limites. Certains sonnets présentent ponctuellement des sonorités ou des motifs épiques, mais sans jamais s'élever à la majesté abrupte et « rocailleuse » de ce que Denys d'Halicarnasse appelle « l'harmonie austère » (VI, 22) et Démétrios le « grand style » (§ 38 *sqq.*) : l'amour n'y est pas conquête, mais souffrance. À l'extrémité opposée, se trouvent les sonnets de la rupture (sonnet XCIX et *sqq.*), au lexique dysphorique et cru. L'impression de violence spontanée qu'ils dégagent ressortit à ce que Démétrios qualifie de « style véhément » (§ 240 *sqq.*), adapté à l'évocation triviale des maisons de passe comme ici au personnage de l'hideuse « Vieille », inspirée de l'entremetteuse des élégies romaines. Le doux se heurte ici à l'amer et le « miel », symbole métapoétique de la douceur, y est menacé de corruption (sonnet XCIX, v. 4). Mais jusque dans ces sonnets XCIX et C, la fluidité de vers « numéreux » et « bien joints » demeure et l'emporte. Le miel a vaincu et vient clore le recueil par cette question adressée à Ronsard à la fin du sonnet CXV et qui pose la douceur en objectif littéraire : « De quele fleur vint le miel de tes vers ? » (v. 11).

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Traité de rhétorique et de stylistique

CICÉRON, *De l'orateur*, livre I, Paris, Les Belles Lettres, éd. et trad. Edmond Courbaud, (1922) 1962 ; livre II, éd. et trad. Edmond Courbaud, 1959 ; livre III, éd. et trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, 1961.

CICÉRON, *L'Orateur*, éd. et trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964. [Sur le nombre : § 163 *sqq* ; sur les trois styles : § 75-112.]

DÉMÉTRIUS DE PHALÈRE, *Du style*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques*, t. III : *La Composition stylistique*, éd. et trad. Germaine Aujac et Maurice Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

FOUQUELIN, Antoine, *Rhétorique française* (1555), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990.

HERMOGÈNE, *L'Art rhétorique. Exercices préparatoires, états de cause, invention, catégories stylistiques, méthode de l'habileté*, éd. Michel Patillon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 6 vol. [Sur les trois styles : XII, 10, 58-80.]

Rhétorique à Herennius [De ratione dicendi ad C. Herennium], éd. et trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989. [Sur les trois styles : IV, 11-16.]

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Études critiques

BLANC, Pierre, « Les raisins verts du pétrarquisme. Sur la douceur, et sur son cheminement de Pétrarque à Du Bellay. Essai de critique différentielle », dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVII^e siècle offerts à Louis Terreaux*, dir. Jean Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 225-237.

CASTOR, Grahame, *La Poétique de la Pléiade. Étude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle* (1964), trad. Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1998.

CLEMENTS, Robert J., *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, New York, Octagon Books, (1942) 1970.

- COLEMAN, Dorothy Gabe, *The Gallo-Roman Muse. Aspects of Roman Literary Tradition in Sixteenth-century France*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1979, chap. 4 : « The Establishment of the Grand Style in Poetry », p. 53-82.
- , *The Chaste Muse. A Study of Joachim Du Bellay's Poetry*, Leiden, E. J. Brill, 1980.
- GENDRE, André, *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel, la Baconnière, 1970.
- , *L'Esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997.
- LECOINTE, Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- Le Doux aux XVI^e et XVII^e siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, dir. Marie-Hélène Prat, et Pierre Servet, *Cahier du GADGES*, n°1, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon III, 2004.
- MEERHOFF, Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, E. J. Brill, 1986.
- RIEU, Josiane, *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995.
- TERRAUX, Louis, « Du Bellay : de la douceur angevine à la douceur du style », dans *Du Bellay*, actes du colloque international d'Angers (26-29 mai 1989), dir. Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, t. II, p. 641-651.
- TERRAUX, Louis, « Le style "bas" des *Continuations des Amours* », dans *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 313-342.

RÉSUMÉS

Sabine Lardon, « *L'Olive* de Du Bellay et le “doux grave stile” »

À la différence de Ronsard qui revendique dans le *Second Livre des Amours* l'abandon d'un ton « hautement grave » au profit d'un « mignard et doux stile », Du Bellay dans *L'Olive* semble vouloir concilier les deux registres. Le « doux grave stile » qu'il attribue à sa dame (sonnet 65, v. 10) peut alors se lire de manière métopoétique pour qualifier le recueil. À l'aide des traités de stylistique grecs de Démétrios de Phalère, de Denys d'Halicarnasse et d'Hermogène, nous tenterons d'en saisir les principaux critères, puis de les appliquer à l'analyse du sonnet 24 de *L'Olive*.

Jean-Charles Monferran, « “La teorique e la prattique sont deus seurs si gemelles” : *La Deffence* et *L'Olive* »

L'article porte sur l'interaction de *La Deffence* et du recueil qui lui est adjoint en 1549, composé de *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques*. La première partie examine comment l'opuscule « théorique » annonce et commente à la fois le recueil poétique, ce dernier constituant une anthologie de *La Deffence* et une application de ses principes. La seconde partie montre que *L'Olive* et les poèmes qui l'accompagnent ne se contentent pas d'illustrer le programme défini par le manifeste mais poursuivent, à leur manière, l'analyse de la poésie, de ses enjeux et de son langage. La conclusion signale enfin que *La Deffence* n'échappe pas à l'attraction du texte poétique, recourant à une prose illustre, fondée sur le nombre et la métaphore.

Laurent Susini, « Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou »

On montre ici comment la conception d'une grâce persuasive et coopérante empruntée par Rotrou à la Compagnie de Jésus fonde et structure l'adoption des grands principes de la rhétorique jésuite des peintures par *Le Véritable Saint Genest*.

L'inclusion d'un vocabulaire de spécialité dans le tissu du style semble imposer à l'écrivain une contrainte spécifique, celle de maintenir l'homogénéité de son lexique et une unité d'écriture. Telle est du moins la difficulté que Diderot lui-même soulignera à propos des termes d'art, dans un *Salon* ultérieur, celui de 1765 : « Permettez, écrit-il à Grimm, que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, *heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux*, que vous avez tant entendus ».

156 Exhibés en mention, ces mots d'atelier se présentent en un bouquet d'adjectifs, et il est vrai que la critique passe par la caractérisation dont cette partie du discours est au premier chef détentrice. Diderot se pose là un vrai problème d'esthétique : comment incorporer ce lexique qui est fait pour garder son autonomie technique, faut-il tenter d'atténuer les disparités ou au contraire jouer sur un effet de marqueterie, sur l'insistance des répétitions ? Après un rappel des caractéristiques principales d'un vocabulaire de spécialité et du projet du salonnier, traducteur par la variété des styles de celle des pinceaux, l'étude propose une série de définitions des concepts organisateurs de cet ensemble descriptif et critique. L'étude s'attache ensuite à retracer le tri sémantique dont font l'objet les adjectifs retenus, les plus fréquents et les plus représentatifs des dominantes de cette terminologie. On s'interrogera successivement sur la résolution ou le maintien de la polysémie, sur la pertinence des couplages antonymiques et l'axiologie qui s'en dégage, sur la non-synonymie compensée par un éclairage réciproque au sein d'une parenté notionnelle. Enfin, on verra comment des substitutions radicales disqualifient ou du moins dépassent les termes d'art, comme s'ils constituaient un écran à l'immédiateté de l'impression qu'ils s'employaient pourtant à transcrire. Pour chacun de ces volets, un adjectif emblématique ouvrira l'analyse : *grand* pour la polysémie, *large* pour la polarité axiologique, *fier* pour la spécialisation dans une aire sémantique, *vrai* enfin, remplacé par *réel*, puis ménageant une épiphanie de présentatifs, symboles de cet effacement de la médiation des termes d'art au profit d'un investissement par la sensation.

Frédéric Calas, « Le dialogue imaginé : l'autre scène des *Salons* de Diderot »

Le projet est de rendre compte de l'autre versant du texte des *Salons*, celui qui vient à la fois encadrer le texte (la scène épistolaire), lui servant de scénographie, et surtout celui qui vient doubler le discours premier consacré à la description et à l'appréciation critique des tableaux exposés au Louvre. Cette scène qui feuillette le texte, qui le met en perspective, qui le double parfois, prend la forme de dialogues imaginés avec le peintre examiné ou les personnages des

tableaux. Ces dialogues insérés génèrent une tension forte tant avec l'*ekphrasis* matricielle qu'avec la scène épistolaire. C'est cette tension que nous nous proposons d'examiner à la lumière des théories pragmatiques et des théories de l'analyse du discours. Outre une hétérogénéité parfaitement visible entre les différentes strates énonciatives formant le texte, c'est aux modulations du dire que nous nous intéresserons et à la façon dont, *ad phantasma*, Diderot crée un autre possible, c'est-à-dire un autre tableau que celui qu'il a pu observer dans l'exposition. Ce détour par le dialogue s'inscrit dans une démarche argumentative qui, au-delà d'un simple goût de l'auteur pour la scène théâtrale, est dans les *Salons* une démarche critique, se révélant d'une sévérité absolue, car l'écrivain prend alors le pas sur le peintre pour lui montrer ce qu'il n'a pas su faire, et que les pouvoirs de l'imagination rendent soudain possible.

Catherine Fromilhague, « Les constructions détachées, du simple à "l'exprès trop simple", dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine »

Dans le recueil critique, publié en 1884, où il rassemble ses réflexions sur quelques *Poètes maudits*, Verlaine consacre un article à Rimbaud : il y caractérise l'évolution de sa poésie par le passage à ce qu'il appelle « le naïf, le très et l'exprès trop simple ». Formule oxymorique, dont la construction même repose sur la tension entre une apparente absence d'élaboration discursive et la recherche qui la sous-tend. Une tension analogue nous paraît constituer l'un des foyers esthétiques des deux recueils étudiés ; par l'élaboration syntaxique minimale qui est leur marque, les constructions détachées, aux formes et aux occurrences très nombreuses, illustrent des orientations esthétiques dont nous voudrions identifier quelques principes.

La notion de construction détachée n'ayant pas une extension identique pour tous les linguistes, nous proposons une rapide typologie de ces constituants périphériques : aux diverses appositions, il convient d'ajouter les compléments de phrase, ensemble de segments adjoints tels que des adverbes, des GN compléments circonstanciels, des propositions relationnelles, etc. Dans nos textes, les structures apposées, avec leur élaboration syntaxique minimale, constituent la plus grande partie des structures à détachement, et leur forme particulière permet de parler à leur sujet de stylèmes : groupes nominaux marqués par la tendance à l'indépendance fonctionnelle, constructions assimilables à des tmèses, usage du tiret et de la parenthèse, adjectifs mono- ou disyllabiques entre virgules, etc. Nous n'évoquerons qu'incidemment les autres formes de constructions détachées.

Une telle pratique de la discontinuité syntaxique ouvre trois axes de réflexion :

- elle caractérise une poésie anti-discursive et anti-éloquente, marquée par l'absence de marques de hiérarchie syntaxique, et par l'insertion libre d'incidentes qui introduisent de façon plus ou moins explicite des décrochages énonciatifs ;
- par le rythme qu'elle impose, elle crée un effet de voix, avec des structures accentuelles peu convenues et des discordances métriques propres à une énonciation poétique libérée ;
- tout cela fonctionne toutefois sur le mode du paradoxe pragmatique : cette pseudo-spontanéité crée souvent des structures syntaxiques complexes, dominées par la syllepse grammaticale, qui mettent notamment en question la limite entre apposition et juxtaposition. En outre, une telle condensation syntaxique fait tendre le poème vers la poésie pure. La figure de Mallarmé se surimpose parfois au texte verlainien.

158

Nicolas Wanlin, « La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* »

Dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*, Verlaine élabore une forme particulière d'énonciation. Le sujet lyrique s'y dérobe et manifeste une crise de la subjectivation poétique. Celle-ci prend la forme d'une extériorisation des instances de l'intime, d'un usage remarquable de l'expression impersonnelle, d'une dissolution de l'individu dans la pluralité ou encore d'un jeu sur les pronoms personnels tendant à remettre en cause la subjectivité de l'expression personnelle. Ces phénomènes convergent pour donner l'idée d'une désubjectivation de l'énonciation lyrique.

Marion Colas-Blaise, « Éléments pour une poétique de l'entre-deux : une lecture sémiolinguistique d'*Un balcon en forêt* »

Partant de l'idée qu'*Un balcon en forêt* propose une mise à distance de la guerre et du modèle historique au profit d'une focalisation sur la vie intérieure du protagoniste – ce qui le distingue du *Rivage des Syrtes* – on se propose d'analyser les formes que revêt le rendu plus ou moins direct des perceptions et/ou pensées, c'est-à-dire des tentatives de sémiotisation de l'*intervalle* – de l'espace-temps prélevé sur l'enchaînement des événements – que le personnage vise à habiter de l'intérieur.

Le cadre théorique et méthodologique est double : d'une part, il est fourni par les analyses linguistiques des types de représentation des contenus de perception et/ou pensée de l'énonciateur (voir, essentiellement, les travaux d'A. Rabatel) ; d'autre part, sont convoqués les concepts et les modèles de la sémiotique tensive

(voir, surtout, les travaux de J. Fontanille et de C. Zilberberg), qui fournissent un soubassement à une typologie des points de vue et permettent de rendre compte de la dynamique discursive.

Enfin, l'angle choisi est particulier : loin de la théorie de l'auxiliarité de la ponctuation, il s'agit de montrer que certains ponctèmes – le tiret (avant tout le tiret simple), le deux-points et le point-virgule – contribuent directement à l'expression linguistique de cette « intériorisation » du récit.

Antoine Gautier, « “La clairière était comme une île...” : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* »

Le mot *comme* se distingue par une grande variété d'effets de sens et de distributions. Si le texte d'*Un balcon en forêt* permet d'appréhender une large part de cette diversité, ce sont les types identifiés comme *comparatifs* et *approximants* qui occuperont l'essentiel de ce travail. Leur contiguïté sémantique et l'isomorphisme de leurs contextes distributionnels suffiraient à justifier un tel rapprochement, mais c'est le rôle fondamental qu'ils jouent dans l'écriture de Gracq (Murat, 1983), et plus encore dans celle d'*Un balcon en forêt*, qui y convie en premier lieu. Car l'étude du morphème *comme*, en s'attachant en particulier à ce double aspect d'opérateur d'analogie et d'opacifiant du *dire*, semble propre à éclairer certains aspects de la poétique de l'œuvre.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Préface	
Jean-Louis de Boissieu.....	9
JOACHIM DU BELLAY	
<i>L'Olive</i> de Du Bellay et le « doux grave stile »	
Sabine Lardon.....	15
« La théorie et la pratique sont deux sœurs si gemelles » :	
<i>La Deffence et l'Olive</i>	
Jean-Charles Monferran.....	29
JEAN DE ROTROU	
Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans <i>Le Véritable Saint Genest</i> de Rotrou	
Laurent Susini.....	45
DENIS DIDEROT	
Termes d'art dans les <i>Salons</i> :	
Diderot et la caractérisation adjectivale, entre technicité et liberté impulsive	
Françoise Berlan.....	61
Le dialogue imaginé :	
l'autre scène des <i>Salons</i> de Diderot	
Frédéric Calas.....	79

PAUL VERLAINE

Les constructions détachées, du simple à « l'exprès trop simple »,
dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine
Catherine Fromilhague.....95

La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*
Nicolas Wanlin.....111

JULIEN GRACQ

Éléments pour une poétique de l'entre-deux :
une lecture sémiolinguistique d' *Un balcon en forêt*
Marion Colas-Blaise.....127

« La clairière était comme une île... ».
162 Comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt*
Antoine Gautier.....143

Résumés.....155