

Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

6. La Suite du roman de Merlin, *Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse*

Marot / Vignes – 979-10-231-1997-8

PUPS 

Remerciements

Nous tenons à exprimer notre plus vive reconnaissance à Jean-Dominique Beaudin, Gérard Berthomieu, Jean-Louis de Boissieu et Françoise Rullier-Theuret pour leurs relectures attentives, si précieuses, des articles de ce volume.

Notre gratitude va également à Georges Molinié qui, malgré ses multiples obligations, nous a fait l'honneur et l'amitié de préfacer ce recueil.

Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET DE LINGUISTIQUE FRANÇAISES

Collection dirigée par Olivier Soutet

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

La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman

par Anne-Claire Gignoux

René Char : une poétique de résistance. ÊTRE et FAIRE dans les Feuilletts d'Hypnos

Isabelle Ville

Série « Études linguistiques »

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.)

Référence nominale et verbale, Analogies et interactions

par Maria Asnes

Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset

Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando et Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

Langue littéraire et changements linguistiques

Françoise Berlan (dir.)

*Vân Dung Le Flanchec et
Claire Stolz (éd.)*

STYLES
GENRES, AUTEURS
n°6



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de Langue française
et l'Équipe « Sens, texte et histoire » (EA 2568) 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, 2006

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN édition papier : 2-84050-476-6

PDF complet : 979-10-231-1993-0

Molinié – 979-10-231-1994-7

Merlin / Marcotte – 979-10-231-1995-4

Marot / Lecoite – 979-10-231-1996-1

Marot / Vignes – 979-10-231-1997-8

Molière / Gaudin-Bordes – 979-10-231-1998-5

Molière / Hache – 979-10-231-1999-2

Prévost / Salvan – 979-10-231-2000-4

Prévost / Steuckardt – 979-10-231-2001-1

Chateaubriand / Guyot – 979-10-231-2002-8

Perse / Gardes Tamine – 979-10-231-2003-5

Perse / Vallespir – 979-10-231-2004-2

Maquette et réalisation de l'édition papier : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

versions PDF : 3d2s/Emmanuel Marc Dubois

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>

DEUXIÈME PARTIE

CLÉMENT MAROT

« RENTREZ DE BONNE SORTE »

LE RENTREMENT DES RONDEAUX
DANS *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Jean Vignes
Université Paris VII

Dans le rondeau I de *L'Adolescence clémentine*, dont on sait qu'il rassemble plusieurs préceptes sur l'art de composer un rondeau, Marot recommande notamment : « Rentrez de bonne sorte... ». Précepte passablement désinvolte, qui n'est pas des plus explicites ! Ce rondeau postule qu'il existe une bonne et une mauvaise façon de « rentrer »... mais il semble la supposer connue de ses lecteurs, « tous enfants d'Apollo », de sorte que le lecteur moderne, peut-être moins informé des usages de la « seconde rhétorique », en est réduit aux conjectures. Face à cette difficulté, et constatant qu'aucune étude spécifique ne semble avoir été consacrée à la poétique du rentrement chez Marot, je me propose de procéder de façon empirique, en analysant les pratiques observées au sein du recueil et en tâchant d'en discerner la cohérence, mais aussi d'en souligner la diversité. Un propos essentiellement descriptif par conséquent, que je développerai en trois temps : un bref rappel de la théorie du rentrement au moment où Marot commence à composer ses rondeaux ; une analyse formelle, et spécialement métrique, des formes du rentrement marotique, enfin une analyse grammaticale, portant sur la nature et la fonction syntaxique du rentrement dans *L'Adolescence clémentine*, et les effets esthétiques qui peuvent en résulter.

EMBRYONS D'UNE THÉORIE DU RENTREMENT

On peut partir d'une définition simple : le *rentrement*, ce sont les premiers mots du rondeau qui sont répétés à la fin de la deuxième puis de la troisième strophe. Le mot *rentrement* n'apparaît pas dans *L'Adolescence clémentine*, ni dans les textes théoriques de l'époque, mais bien le verbe *rentrer*, qui fait partie du vocabulaire technique de la seconde rhétorique. *Rentrer* signifie littéralement dans la langue du temps : revenir, faire retour. Par exemple *rentrer en soi-même*, c'est faire retour sur soi, *rentrer en son propos*, c'est revenir à ce dont on parlait

auparavant. Le verbe *rentrer* renvoie donc à l'idée de retour¹, de répétition, voire de refrain.

Reste à savoir ce qu'on répète, et comment. Les quelques mots de Marot à ce sujet doivent être replacés dans une tradition. À propos du rondeau I, il faut en effet souligner que Marot ne prétend pas édicter des règles selon son goût personnel, mais les dégager de l'usage de ses devanciers (« Aux plus savants poètes m'en rapporte », v. 4). Au reste, ce rondeau métapoétique s'inscrit lui-même dans une tradition : P.-Y. Badel note que, bien avant Marot, « de nombreux rondeaux ont pour thème les règles ou les conditions de leur écriture »². En l'occurrence, on peut penser que Marot se souvient notamment d'un poème didactique, *L'Instructif de seconde rhétorique*, qu'on lit dans le recueil anonyme *Le Jardin de plaisance et fleur de Rhétorique* (1501)³ :

42

Par et, par mais, doncques, car, quant
Ne se doit rondeau commencer.
Qui ne sçet son fait dispenser
Et bien conclurre et compasser
Ou de plait fauldra ou de çant⁴.
Plusieurs s'abusent en pensant
Que rondeau soit bon pour rentrer.
Mais non : chascun couplet porter
Doit sens parfait et suspencer
Cloz et ouvert non suspençant.

Un détour par ce texte permet d'expliquer d'abord les règles les plus simples que Marot a effectivement respectées, et qu'il suppose connues du lecteur. Tentons de reformuler les plus précises :

- 1 À propos du rondeau médiéval Gérard Gros écrit : « Rondeau fait penser à la figure du rond. Telle est la formule du genre : un propos qui se développe et se clôt par un retour sur lui-même » (*Histoire de la France littéraire*, sous la dir. de M. Prigent, Paris, PUF, 2006, t. I, p. 910). Voir aussi Michel Zink, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *CAIEF*, 1980, p. 71-90.
- 2 « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens, Cahiers V.L. Saulnier*, n° 14, 1997, p. 13.
- 3 *Le Jardin de plaisance*, Paris, Antoine Vérard, 1501, f. b2, col. a. Parfois attribué sans certitude à Regnaud Le Queux, dit Infortunatus, l'*Instructif de seconde rhétorique* est un recueil de règles techniques, qui, pour l'essentiel, adapte en vers l'enseignement de l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet, tout en le complétant sur bien des points. Voir l'édition moderne par E. Droz et A. Piaget, Paris, 1910 et 1925, 2 vol.).
- 4 On peut proposer de cette phrase la paraphrase suivante : « celui qui ne sait y faire, celui qui ne sait bien conclure, et disposer la matière avec soin, d'un juste compas, il échouera, soit pour le fond (les paroles), soit pour la forme du chant ».

- Il faut éviter à l'incipit du rondeau les conjonctions *et, mais, donc, car, quand*.
- Il ne suffit pas qu'il y ait un rentrement pour qu'un poème mérite le nom de rondeau : chaque strophe doit présenter un sens complet et une autonomie syntaxique ; tel est bien l'usage observé par P.-Y. Badel : « le rondeau respecte, le plus souvent, la division de l'énoncé en trois couplets. Chacun constitue une phrase à lui seul, il n'enjambe pas sur le couplet suivant »⁵.
- Surtout, chaque couplet est à la fois « clos et ouvert ». Qu'est-ce à dire ? Fr. Roudaut explique dans son introduction que le rondeau est « à la fois clos par le retour du rentrement et ouvert par les sens variés que prend, en fonction du contexte, ce même rentrement »⁶ : c'est là une formule ingénieuse et globalement juste, sur laquelle nous reviendrons, mais ce n'est assurément pas le sens littéral de l'expression dans son contexte d'origine. L'auteur anonyme du *Jardin de Plaisance* nous dit pour sa part que les « couplets », comprenons les strophes 2 et 3, doivent être à la fois clos et ouverts, ce qui signifie que le sens doit être complet avant le rentrement (effet de clôture syntaxique), tout en laissant la possibilité syntaxique d'ajouter ce rentrement (effet d'ouverture syntaxique). En d'autres termes, le rentrement doit clore la strophe, mais de telle sorte qu'elle pourrait être close sans lui⁷. Ainsi dans le rondeau I de Marot, on remarque, outre l'autonomie syntaxique des trois strophes, le fait que le sens est complet à la fin du vers 8 (le rentrement n'est pas syntaxiquement nécessaire), comme à la fin du vers 14 ; si bien que le rentrement paraît un ajout, il est donné comme de surcroît, c'est la cerise sur le gâteau.

D'une brève analyse du rondeau I de Marot on peut dégager d'autres règles, ou plutôt d'autres normes, qui s'ajoutent aux précédentes comme des raffinements supplémentaires ; je ne retiens ici que celles qui concernent le rentrement :

5 Art. cit., p. 20-21.

6 Marot, *L'Adolescence clémentine*, éd. Fr. Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 31.

7 Pierre Fabri écrit pour sa part [1521] (1969, Livre II, p. 63) : « Qui veult faire rondeau, il le doit faire rond [...] il doit garder necessairement que les fins et sentences de la demye ou dernieres clauses [= les strophes 2 et 3] soient si subtilement practiquees avec le commencement de la premiere clause [= avec le rentrement], que il semble que la premiere clause soit necessaire pour conclurre en sentence, et que de eulx mesmes ilz soient concludz et portent sentence parfaite sans reprendre le commencement de la premiere clause, car tout rondeau doit estre clos en soy, c'est a dire chascune clause doit estre de sentence parfaite, sans rentrer à la première partie du rondeau. Le rondeau aussi doit estre ouvert, c'est a dire que les fins des deux dernieres clauses soient suspens et contenues [continues] en substance avec la premiere partie du premier couplet. » P.-Y. Badel résume : « les couplets doivent avoir un sens achevé sans le rentrement, ils doivent en avoir un avant le rentrement » (art. cit., p. 21).

- En premier lieu, s'appuyant sur l'usage de ses prédécesseurs, Marot proscrit le rentrement vocatif (dont on trouve pourtant un exemple, mais un seul exemple, dans le recueil : le rondeau XXV, qui commence par l'apostrophe « Fausse Fortune »). Pourquoi cet interdit du rentrement vocatif ? Sans doute parce qu'il paraît trop facile. C'est du moins ainsi que je comprends « Un vocatif [...] ne peut faillir rentrer par huis ou porte » : en d'autres termes, un groupe nominal en fonction d'apostrophe ne peut pas manquer d'entrer facilement dans n'importe quelle phrase d'un rondeau ; « rentrer par huis ou porte », c'est donc choisir la solution de facilité, ne faire preuve d'aucune subtilité.
- De même que le début du rondeau I portait sur l'art de commencer, la fin en vient à l'art de « clouer », de clore ; le rondeau, comme l'épigramme ou le sonnet, est un art de la pointe : Marot souligne le soin qu'il attache à la clausule, marquée par « quelque bon propos » ; on peut hésiter sur le sens de l'expression : un propos raisonnable et plein de sagesse (*cf.* ép. II, v. 44, où l'expression « bons propos » est associée à l'idée d'argument raisonnable), ou plutôt ce que nous appelons un « bon mot », propre à faire sourire ? Les deux interprétations ne sont pas exclusives l'une de l'autre : on en trouvera maint exemple dans le recueil.
- Enfin l'injonction « rentrez de bonne sorte » renvoie certainement au principe du rentrement « clos et ouvert », que Marot suppose connu de son lecteur, « enfant d'Apollon » et donc apprenti poète. Il n'en reste pas moins qu'une étude empirique des rondeaux de *L'Adolescence clémentine* permet de préciser encore le bon usage du rentrement, dans toute sa variété.

LONGUEUR ET MÉTRIQUE DU RENTREMENT

Rappelons d'abord que les rondeaux du Moyen Âge pouvaient présenter des formes très diverses, destinées au chant, dont le point commun était la reprise, au milieu et à la fin, de vers *entiers*⁸. On y répétait souvent toute la première strophe en guise de refrain, ou seulement ses premiers vers, mais les copistes avaient pris l'habitude d'abrégé cette longue reprise en n'inscrivant que les premiers mots suivis de *etc.*, sans toujours préciser combien de vers devaient

⁸ Sur les formes anciennes du rondeau, voir J. Cerquiglini, « Le Rondeau », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII-1, *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

être repris⁹. Comme l'explique Francis Goyet, « le rondeau moderne, celui de Jean Marot, tire parti de cette coupure et transforme la reprise en pointe »¹⁰. Thomas Sébillot, qui théorise *a posteriori* la poésie marotique, appelle « parfait », c'est-à-dire complet, le rondeau des « vieux Poètes » qui reprend des vers entiers, mais il souligne que l'usage s'en est perdu :

je ne t'en puis tirer des œuvres des Poètes de notre temps, pource que, se fâchant de trop longue redite, ont osé pour le plus court et pour le meilleur de ne reprendre que le vers premier [...] ou deux ou trois mots premiers [...] et le plus souvent que le premier hémistiche, nommément aux rondeaux faits de vers de dix syllabes [...]. Pourtant [= pour cette raison] est-ce qu'ès Rondeaux de Clément Marot et de Jean Marot son père, et de tous autres savants et famés Poètes de ce temps, tu liras peu ou point de reprises plus longues que de l'hémistiche : lequel à vrai dire rentrant proprement n'a moins de grâce, que si le demi ou l'entier premier couplet fût repris et répété¹¹.

Le rentrement ainsi conçu est-il un vers à proprement parler ? Du fait qu'il ne rime pas, on peut lui contester ce statut ; toutefois, le rentrement pose un problème technique qui relève bien de la métrique : quel nombre de syllabes du premier vers faut-il répéter ? Pour simplifier, on peut dire que ce nombre est le plus souvent fonction du mètre employé dans le reste du rondeau. L'usage diffère selon qu'on a affaire à un rondeau décasyllabique ou à un rondeau octosyllabique.

Que disent à ce sujet les théoriciens ? *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri (1521), très libéral sur ce point, s'en remet « tout à la volonté du facteur »¹² ; mais l'un des arts de seconde rhétorique édités par Langlois est plus précis. Il s'agit de *L'Art et science de rhétorique vulgaire*, un manuscrit anonyme de 1524 ou 1525 qui remanie en le complétant *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet (édité en 1493). Alors que Molinet ignorait les formes modernes du rondeau, son remanieur enregistre de nouveaux usages et les érige en « règle ». À propos des rondeaux doubles il écrit :

Des quelz rondeaux l'un, qui est fait de huit sillabes, rentre de toute la première ligne, et l'autre, qui est de dix ou douze sillabes, se rentre seulement par les quatre premières sillabes qui chéent en masculin du ver (*sic*) de dix sillabes, et

9 L'interprétation du *etc.*, c'est-à-dire la longueur de la reprise, fait l'objet de vifs débats : voir J. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 50, et O. Jodogne, « Le rondeau du xv^e siècle mal compris : *Du dit et de l'écrit* », *Mélanges P. Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 389-408.

10 *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 173, n. 166.

11 *Ibid.*, p. 111-112.

12 Pierre Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Rouen, 1889, p. 67.

en cinq si la cheute vient en féminin ; et si le rondeau est alexandrin, il doit entrer par six syllabes le masculin et le féminin par sept¹³.

En d'autres termes : un rondeau octosyllabique reprend tout le premier vers en guise de refrain ; un rondeau décasyllabique ou alexandrin ne reprend que le premier hémistiche du premier vers. Cette règle est illustrée dans *L'Art et science de rhétorique vulgaire* par trois rondeaux doubles où elle est strictement appliquée.

Qu'en est-il dans *L'Adolescence* ? On sait que les rondeaux doubles en décasyllabes sont largement majoritaires dans le recueil¹⁴ : on en dénombre 57 dans la section « Rondeaux », auxquels on peut ajouter le rondeau acrostiche qui clôt la première épître et les deux rondeaux de Mercure et de Crainte qui ornent la seconde. Ces 60 rondeaux décasyllabiques présentent tous un rentrement de quatre syllabes, correspondant au premier hémistiche du décasyllabe. On ne relève qu'une seule exception : il faut donc souligner la singularité du rondeau XXXIII, *De ceux, qui allaient sur mule au camp d'Attigny*, le seul rondeau décasyllabique du recueil dont le rentrement se limite à deux syllabes, du reste plaisamment répétées dans l'incipit : « Aux champs, aux champs ».

En revanche, pour le rentrement des rondeaux en octosyllabes, la pratique de Marot n'a rien à voir avec la « règle » édictée par *L'Art et science de rhétorique*, et rappelle davantage la liberté du « facteur » chère à Fabri. Pour Marot, le rondeau octosyllabique, qu'il soit simple ou double, présente lui aussi un rentrement plus bref que les autres vers, mais sa longueur varie : les rentrements des rondeaux doubles octosyllabiques de *L'Adolescence clémentine* comptent respectivement deux, trois, quatre et cinq syllabes (L, XL, XXXIX, XLIV) : on a l'impression que Marot se plaît à expérimenter une fois chacune des formes possibles. Les rondeaux simples octosyllabiques sont aussi variés : 2, 3, 4 syllabes, et même 8 puis 4. La séquence des rondeaux V-VI-VII présente des rentrements de taille croissante : 2, puis 4, puis 8 et 4 syllabes. Il faut souligner au passage la double singularité de ce rondeau VII : d'une part, c'est le seul rondeau de Marot où apparaît une reprise intégrale du premier vers, selon l'ancienne méthode ; d'autre part, c'est le seul rondeau de Marot dont les deux occurrences du rentrement n'ont pas la même longueur¹⁵. Une autre séquence remarquable (XXXIX, XL, XLI) regroupe trois rondeaux octosyllabiques (deux doubles et un simple), dont

13 Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 287, n° 38 (« Autre règle »).

14 Comme c'était déjà le cas chez Jean Marot : selon les calculs de P.-Y. Badel, art. cit., p. 20, sur 98 rondeaux de Marot, 92 sont des rondeaux cinquains décasyllabiques.

15 P.-Y. Badel, art. cit., p. 22, signale un rondeau décasyllabique d'Octovien de Saint-Gelais dont la première occurrence du rentrement semble limitée à 2 syllabes (« Le cueur »), tandis que la seconde en compte 4 (« Le cueur la suit »).

les rentrements sont au contraire de taille décroissante : 4, puis 3, puis 2 syllabes. On voit que ce critère de la longueur du rentrement a pu jouer un rôle dans le classement des pièces et la disposition du recueil. Il est remarquable enfin que les deux rondeaux les plus atypiques formellement, le rondeau VII et le rondeau XXXIII, se finissent par les mêmes mots : « Aux champs »... Est-ce une simple coïncidence ?

En conclusion de cette analyse, si l'on en juge par la pratique de Marot dans *L'Adolescence clémentine*, il existe bien un bon usage, une « bonne sorte » quant à la métrique du rentrement : pour se conformer à ce qui s'est imposé au début des années 1520 comme une véritable règle, le rondeau décasyllabique doit présenter un rentrement de quatre syllabes. En revanche, les rondeaux octosyllabiques apparaissent, en la matière, comme un espace de liberté, où est moins recherché la régularité que la variété maximale.

SYNTAXE DU RENTREMENT : LA CLÉ D'UNE ESTHÉTIQUE ?

Mais « rentrer de bonne sorte », c'est aussi et surtout, pour Jean Marot, Clément Marot et leur émules, comme pour leur contemporain le théoricien Pierre Fabri, user subtilement de cette particularité syntaxique qu'est la strophe à la fois close et ouverte. C'est ici qu'une étude grammaticale des usages de Marot dans *L'Adolescence clémentine* peut être éclairante et révéler, d'une part, des usages dominants, des récurrences, des habitudes, d'autre part des cas plus singuliers.

Partons une fois encore du rondeau I et examinons précisément le fonctionnement du rentrement¹⁶. Le premier hémistiche du premier vers, « En un rondeau », est un groupe nominal introduit par la préposition *En*, suivie d'un article indéfini et d'un nom ; le groupe est complément circonstanciel de lieu du verbe principal qui suit. C'est encore le cas dans la deuxième occurrence, sauf qu'il est alors complément circonstanciel de lieu du verbe qui précède, un complément dont ce verbe n'a pas nécessairement besoin : on a vu que la phrase pourrait s'arrêter au vers 8 ; si bien que la précision « en un rondeau » a ici quelque chose de superflu qui en fait tout le charme : on répète le rentrement pour le plaisir, et pour répondre à l'attente d'un lecteur-auditeur déjà familier de cette forme. La structure syntaxique close et ouverte permet du reste un léger silence avant le rentrement, temps du clin d'œil, du sourire de connivence... puisque l'auditeur connaît le rentrement (c'est le début du poème !), l'attend, le voit venir... avant de le voir revenir à la fin du poème. Cette dernière occurrence

16 Je développe ici une suggestion d'André Tournon, « Ce sont coups d'essai : l'ironie poétique », *Cahiers Textuel*, n° 16, 1997, p. 125.

est plus délicieuse encore parce que le rentrement n'y a plus le même sens ni la même fonction : l'article *un* est devenu un adjectif numéral (en *un seul* rondeau... par exemple ce rondeau *un* !), et le groupe nominal n'est plus complément de lieu mais de moyen, le moyen de passer maître en rhétorique !

Observons dans le même esprit le rondeau II : le rentrement « Un bien petit » a d'abord sa valeur adverbiale ; il signifie : « un petit peu », façon ironique de dire : beaucoup, beaucoup trop près ! mais au vers 9, il signifie « un peu d'argent » (un bien petit de pécune) ; et à la fin il retrouve sa valeur initiale d'atténuation ironique, mais dans un tout autre contexte : « il vous faut attendre / Un bien petit » signifie en somme : vous allez devoir attendre longtemps, prenez votre mal en patience ! Au rondeau III, il est facile de voir que le rentrement « Du premier coup », employé d'abord dans son sens figuré courant (à la première tentative, sans s'y reprendre à deux fois), se charge dans sa dernière occurrence, après le verbe *défoncer*, d'un sens plus concret !

48

Ce qu'illustrent brillamment et très plaisamment ces trois premiers rondeaux, c'est qu'un bon rentrement change de sens ou de valeur à chacune de ses occurrences, ou au moins à l'une d'entre elles, si possible la dernière : le diligent lecteur est invité à goûter les subtils décalages sémantiques introduits par chaque réitération.

Mais est-ce pourtant toujours le cas ? On peut être tenté de nuancer ces remarques en observant la suite du recueil : dès le rondeau IV par exemple, la fonction grammaticale et le sens du rentrement « À mon plaisir » restent sensiblement identiques. Un tableau synoptique des fonctions du rentrement dans chacun des rondeaux de *L'Adolescence clémentine* fait apparaître que dans au moins un cas sur deux, elle reste identique de strophe en strophe.

Pour préciser cette remarque, il faut observer aussi la nature grammaticale du rentrement : dans plus de la moitié des pièces (38 sur 68), le rentrement est un groupe nominal ou un infinitif introduits par une préposition. De sorte que l'impression de variété qui se dégage de l'ensemble peut être nuancée : près de la moitié des rentrements sont des groupes prépositionnels dont les trois occurrences jouent le même rôle de complément du nom (XXXII) ou surtout de complément circonstanciel

- de temps (XI, XXIV, XXXIV, XXXVIII, XLV, XLVI, XLIX, LVI, LXII, LXIII)
- de lieu (XXXIII, XXXVII, XXXIX, LVIII, LIX)
- de manière (III, IV, XXIX, XXXV, LXV)
- de moyen (XIII, LI, LIII)
- de cause (XXI).

À cette liste, on peut ajouter deux des six rondeaux dont le rentrement est formé d'une préposition suivie d'un infinitif : « Pour bien louer » est d'abord complément de but dans ses 2 premières occurrences, sous la plume de Clavier (XVII), mais il semble plutôt complément de cause à la fin du rondeau XVII et le reste dans ses trois occurrences du rondeau XVIII (= parce que tu loues bien). « Sans rien blâmer » (XXII) est toujours complément de manière. De même les rentrements adverbiaux comme « Trop hardiment » (épître II), « Tout au rebours » (X), « Là où savez » (XII), « Tant et plus (XL), « Du tout » (L), « Tant seulement » (LIV et LXIV) ne peuvent guère varier de sens et de fonction. On pourrait citer encore les quatre rondeaux à rentrement gérondif : « En languissant... » (VIII), « En espérant... » (XXVIII), « En la baisant » (LVII), « En attendant... » (LX). En pareil cas, c'est la différence de contexte qui peut nuancer la valeur et la tonalité du rentrement. Pour ne donner qu'un exemple, dans le célèbre rondeau XLV *De celui qui ne pense qu'en s'amie*, le rentrement « Toutes les nuits » est toujours complément circonstanciel de temps. Mais alors que les deux premières occurrences soulignent le caractère récurrent de la rêverie érotique, la dernière anticipe joyeusement sur le bonheur accompli et durable escompté par l'amoureux une fois réalisé l'échange avec le mari !

En définitive, c'est par opposition à nombre de rentrements relativement faciles et stéréotypés que se détachent une minorité de rondeaux dont le rentrement paraît plus subtil, réservant au lecteur de vraies surprises. Le temps manque pour entrer ici dans des détails que chacun se plaira à découvrir par lui-même, mais on peut attirer l'attention sur le fait qu'un petit nombre de rentrements sont constitués d'une proposition entière : « On le m'a dit » (VI), « Il n'en est rien » (XXIII), « Si j'ai du mal » (XXVII), « Là me tiendrai » (XLVII), rentrements qui se distinguent dès lors par leur relative indépendance syntaxique par rapport au reste de la strophe. On peut revenir aussi sur la question du rentrement vocatif proscrit dans le rondeau I et pourtant pratiqué dans le rondeau XXV, « D'un se complaignant de Fortune » : l'intérêt de ce rondeau est précisément que le rentrement n'est vocatif qu'à l'initiale : Marot a soin d'en varier la fonction dans les autres occurrences, où « Fausse Fortune » devient COD puis apposition. Quand le rentrement est adjectival, Marot se plaît à utiliser tour à tour les diverses fonctions de l'adjectif : « Mieux résonnant » (XIV) et « Plus profitable » (XV) sont d'abord attributs (v. 1) puis épithètes (v. 9 et 15) dans deux rondeaux d'éloge successifs et parallèles. « Plus beau que fort » (XXXVI) est tour à tour attribut du COD, apposé et épithète. Les surprises syntaxiques peuvent aller jusqu'à l'anacoluthie comme à la fin du rondeau XLVIII :

Pour ces raisons, loin des autres me tire,
 Que mon ennui ne leur soit ennuyeux
 Tout à part soi. (v. 13-15)

En conclusion, l'examen des rentrements de *L'Adolescence clémentine* illustre une fois de plus la complexité de ce recueil et de sa poétique. D'un côté, on observe une relative standardisation des formes du rondeau et de son esthétique, avec la prédominance marquée du rondeau double décasyllabique à rentrement de quatre syllabes. Ce phénomène paraît renforcé par la fréquence des rentrements sous forme de groupe prépositionnel complément circonstanciel, lesquels ne favorisent guère une nette variation fonctionnelle ou sémantique entre les trois occurrences du rentrement ; aussi faut-il nuancer la *doxa*, bien formulée par François Roudaut, et déjà citée, selon laquelle le rondeau serait « à la fois clos par le retour du rentrement et ouvert par les sens variés que prend, en fonction du contexte, ce même rentrement »¹⁷ ; on a vu que les sens ne sont pas toujours, du moins pas *nécessairement*, très variés. À la lumière de cette standardisation, qui n'est d'ailleurs pas sans charme, mais que d'aucuns pourraient juger monotone, on serait tenté de souscrire à l'hypothèse de Jennifer Britnell¹⁸ selon laquelle le déclin progressif du rondeau après 1525 s'expliquerait par le durcissement de ses règles, et spécialement par l'obligation de faire des rondeaux « clos et ouverts », cette nouvelle contrainte ayant eu pour effet de multiplier les rentrements faciles, ou du moins de les standardiser. Marot lui-même n'échappe pas complètement à cette tentation, avant de préférer au rondeau, après 1532, des formes plus souples.

Mais dans le même temps, la pratique de Marot révèle aussi son désir de ne pas se laisser enfermer dans un cadre trop rigide, et de cultiver, dans sa pratique du rentrement, divers types de variété : variété de la longueur du rentrement dans les rondeaux octosyllabiques, variété fonctionnelle et syntaxique du rentrement dans un nombre significatif de textes, même s'ils ne sont pas la majorité, variété contextuelle qui transforme la tonalité du rentrement.

Reste à savoir s'il faut faire de ces quelques syllabes l'unique clé de l'esthétique du rondeau. Il est notable que l'une des pièces les plus justement célèbres de *L'Adolescence clémentine*, le magnifique rondeau XXXIX, *De sa grande Amie*, ne semble pas présenter de subtilité particulière dans l'usage du rentrement « Dedans Paris »... C'est dire que le charme d'un rondeau ne réside pas exclusivement dans cet artifice, dont on peut dès lors se demander s'il méritait cette laborieuse investigation !

17 Éd. cit., p.31.

18 « *Clore et rentrer* : the decline of the rondeau », *French Studies*, 37, 1983, p. 285-295.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Marot, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. Fr. Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

ARTS DE SECONDE RHÉTORIQUE

Fabri, Pierre, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* [1521], A. Héron (éd.), Genève, Slatkine reprints, 1969 (éd. originale de Rouen, 1889-1890, 3 vol.).

Instructif de seconde rhétorique, dans *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, Antoine Vérard, [1501], E. Droz et A. Piaget éd., Paris, 1910 et 1925, 2 vol.

Molinet, Jean, *L'Art et science de rhétorique en rigmes et ballades* (1493), titre abrégé en *L'Art de rhétorique* dans *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, E. Langlois éd., Paris, 1902 ; Genève, Slatkine Reprints, 1974.

Sébillot, Thomas, *Art poétique français* [1548], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet éd., Le Livre de Poche, Paris, 1990.

TRAVAUX MODERNES

Badel, P.-Y., « Le Rondeau au temps de Jean Marot », *Grands Rhétoriciens : Cahiers V.-L. Saulnier* n°14, Paris, Presses de l'ENS, 1997, p. 13-35.

Britnell, Jennifer, « "Clare et rentrer" : the decline of the rondeau », *French Studies*, xxxvii, n° 3, juillet 1983, p. 285-295.

Cerquiglini, Jacqueline, « Le Rondeau », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII-1, *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

Jodogne, Omer, « Le rondeau du XV^e siècle mal compris : *Du dit et de l'écrit* », *Mélanges P. Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 389-408.

Tournon, André, « Ce sont coups d'essai : l'ironie poétique », *Cahiers Textuel*, n° 16, 1997.

Zink, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, xxxii, 1980, p. 71-90.

rondeau n°	rentrement	mètre	nature	occ. 1	occ. 2	occ. 3
Ep. I	Comme Dido	4/10	Conj. sub. + nom	CC compar.	CC compar.	CC compar.
Ep. II a	Mille douleurs	4/10	GN	Sujet	COD	COD
Ep. II b	Trop hardiment	4/10	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
I	En un rondeau	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CC moyen
II	Un bien petit	4/10	loc. adv. / GN	modifie l'adv.	GN COD	modifie le v.
III	Du premier coup	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
IV	A mon plaisir	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
V	Au feu	2/8	prép. + GN	CCL	COD	CCL / interj.
VI	On le m'a dit	4/8	proposition	indépendante	indépendante	indépendante
VII	Qu'on mène aux champs [ce coquardeau]	8/8 4/8	proposition	prop. principale	indépendante	relative
VIII	En languissant	4/10	gérondif	CC manière	CC manière	CC manière
IX	D'être amoureux	4/10	prép. + GV	CDN	CDV	attribut
X	Tout au rebours	4/10	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
XI	Avant mes jours	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XII	Là où savez	4/10	adv. + relative	CCL	CCL	CCL
XIII	D'un coup d'estoc	4/10	prép. + GN	CC moyen	CC moyen	CC moyen
XIV	Mieux résonnant	4/10	comparatif	attribut	épithète	épithète
XV	Plus profitable	4/10	comparatif	attribut	épithète	épithète
XVI	Tant est subtil	4/10	adv. + GV	prop. principale	subord. cause	subord. cause
XVII (E.C.)	Pour bien louer	4/10	prép. + GV	CC but	CC but	CC cause
XVIII	Pour bien louer	4/10	prép. + GV	CC cause	CC cause	CC cause
XIX	D'avoir le prix	4/10	prép. + GV	COD	C. participe	C adj.
XX (J.G.)	De m'acquitter	4/10	prép. + GV	C. adj.	CDN	CDN
XXI	Vu ton esprit	4/10	prép. + GN	CC cause	CC cause	CC cause
XXII	Sans rien blâmer	4/10	prép. + GV	CC manière	CC manière	CC manière
XXIII	Il n'en est rien	4/10	proposition	indépendante	indépendante	indépendante
XXIV	Depuis quatre ans	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XXV	Fausse Fortune	4/10	adj. + nom	apostrophe	COD	apposition
XXVI	De Fortune	3/8	prép. + GN	CC cause	CDN	CDN
XXVII	Si j'ai du mal	4/10	proposition	subord. condi°	subord. condi°	subord. condi°
XXVIII	En espérant	4/10	gérondif	CC manière	CC manière	CC manière
XXIX	En grand regret	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
XXX	Deuil, ou plaisir	4/10	GN	COD	apposition	apposition
XXXI	Comme Nature	4/10	conj. sub. + nom	conj. + sujet	CC compar.	CC. compar.

rondeau n°	rentrement	mètre	nature	occ. 1	occ. 2	occ. 3
XXXII	De deux grands Rois	4/10	prép. + GN	CDN	CDN	CDN
XXXIII	Aux champs	2/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
XXXIV	Au départir	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XXXV	Sous Espérance	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
XXXVI	Plus beau, que fort	4/10	comparatif	attribut du COD	apposé	épiphète
XXXVII	Hors du couvent	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
XXXVIII	Un Mardi gras	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XXXIX	Dedans Paris	4/8	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
XL	Tant et plus	3/8	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
XLI	Bon jour	2/8	interjection	—	—	—
XLII	A mon désir	4/10	prép. + GN	CC manière	C adj.	CC manière
XLIII	Gris, tanné, noir	4/10	3 n. de couleurs	COD	apposition	apposition
XLIV	Plus qu'en autre lieu	5/8	proposition	CC compar.	CC compar.	CC compar.
XLV	Toutes les nuits	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XLVI	De nuit, et jour	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XLVII	Là me tiendrai	4/10	proposition	indépendante	indépendante	indépendante
XLVIII	Tout à part soi	4/10	prép. + pronom	CC manière	CC manière	[anacoluthie]
XLIX	Jusqu'à la mort	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
L	Du tout	2/8	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
LI	Par alliance	4/10	prép. + GN	CC moyen	CC moyen	CC moyen
LII	Grande vertu	4/10	GN adj. + nom	sujet	apposition	C indirect
LIII	Par seule amour	4/10	prép. + GN	CC moyen	CC moyen	CC moyen
LIV	Tant seulement	4/10	loc. adv. restrict.	adossé au verbe	adossé au verbe	adossé au verbe
LV	Trop plus qu'en autre	4/10	proposition	CC compar.	CC compar.	CC compar.
LVI	Au temps passé	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
LVII	En la baisant	4/10	gérondif	CC manière	CC manière	CC manière
LVIII	Loin de tes yeux	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
LIX*	Dessus la terre	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
LX*	En attendant	4/10	gérondif	CCT	CCT	CCT
LXI*	Amour, et Foi	4/10	GN 2 noms coord.	sujet	sujet inversé	apposition
LXII*	Au bon vieux temps	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
LXIII*(V.B)	Au bon vieux temps	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
LXIV*	Tant seulement	4/10	loc. adv. restrict.	adossé au verbe	adossé au verbe	adossé au verbe
LXV*	Contre raison	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
LXVI*	Comme inconstante	4/10	prép. + GN	CC compar.	CC compar.	CC compar.

RÉSUMÉS

STÉPHANE MARCOTTE

p. 11

RUDIMENTS D'UNE POÉTIQUE MÉDIÉVALE APPLIQUÉS À LA *SUITE DU ROMAN DE MERLIN*

L'œuvre médiévale, en raison de son mode de transmission (copie) et de constitution (dans le cas présent, assemblage de plusieurs manuscrits, qui brouillent en partie le dess(e)in initial, exige une approche stylistique particulière, qui portera moins sur la *langue* (altérée dans toutes ses composantes) que sur *l'écriture* (*i. e.* un ensemble de procédés formels qui caractérisent un genre et, au moyen âge, une matière) et les *données psychiques* (conscientes ou inconscientes, inscrites dans la structure de l'œuvre, ses symboles, ses motifs), qui subsistent après le délavage dû aux plus ou moins nombreux passages à la machine à copier.

171

JEAN LECOINTE

p. 27

UNE POÉTIQUE DE L'IMPERTINENCE : LA LIAISON NON PERTINENTE DANS L'*ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Cet article se propose d'isoler l'essence du « badinage » marotique en s'appuyant sur la notion linguistique de non-pertinence, courante en théorie des figures, et définie ici comme une procédure de mise en échec, plus ou moins importante, des anticipations interprétatives du lecteur par le fil du discours. Cet aspect saillant de la manière marotique se découvre en effet non seulement dans la structure du « rentrement » du rondeau, à la fois « clos » (complétude sémantique apparemment atteinte avant le rentrement) et « ouvert » (intégration sémantique du rentrement à la clause, sous couvert le plus souvent de réinterprétation, au moins syntaxique), mais encore dans l'ensemble des discours et des genres, en particulier dans l'épître, à des lieux stratégiques, surtout à la césure et à la rime, que le discours franchit par enjambement, avec une rupture plus ou moins forte de sa linéarité syntaxique ou sémantique. La non-pertinence, la rupture d'interprétation, qui induit réinterprétation rétrospective, le plus souvent malicieuse, manifeste un *éthos* désinvolte, une *sprezzatura* liée tout à la fois à la sociabilité de cour et à la mise en relief rhétorique et métrique des grands paradoxes mystiques, souvent d'origine paulinienne. On suggérera chez Marot une fusion graduelle de ces deux registres autour d'un même « stylème » du décrochement, au bénéfice d'une théologie de l'impertinence, qui se retourne aisément en une impertinence théologique.

« RENTREZ DE BONNE SORTIE » : LE RENTREMENT DES RONDEAUX DANS L'ADOLESCENCE
CLÉMENTINE

À partir d'un étude grammaticale du rentrement dans les rondeaux de Marot, cet article montre en quoi ils répondent aux exigences des théoriciens concernant le rentrement du rondeau (répétition du 1er hémistiche du 1er vers à la fin de chaque strophe) et s'interroge sur l'importance réelle de cette règle dans la réussite des rondeaux marotiques. Il s'agit donc d'une contribution importante à la réflexion critique sur l'esthétique de cette forme fixe qui a connu une grande vogue jusqu'au XVI^e siècle.

« AH, AH ! LE DÉFUNT N'EST PAS MORT » : FORMES DISCURSIVES ET EFFETS
PRAGMATIQUES DE LA CONTREFAÇON DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

172

Le terme *contrefaçon* ne figure pas dans le *Dictionnaire* de l'Académie, mais le verbe *contrefaire*, utilisé par Toinette et Argan dans la scène 11 du dernier acte du *Malade Imaginaire*, s'organise autour de trois quasi synonymes qui dessinent une sorte de gradation, de la plus fidèle à la moins fidèle des représentations : « imiter », « déguiser » et « déformer, rendre difforme ». On se propose de montrer ici comment le motif littéraire et dramatique de la contrefaçon, courant dans le genre comique et chez Molière, se décline au niveau discursif en divers phénomènes de superposition et d'hybridation des voix (voix des personnages locuteurs ou voix des personnages énonciateurs). La prise en compte de l'autre dans le discours représenté permet de reconsidérer les effets et enjeux pragmatiques de la contrefaçon, qui par la mise en forme polyphonique qu'elle induit, tant au plan lexical qu'au plan syntaxique et discursif, agence les points de vue énonciatifs de manière plutôt inattendue, autour de la notion d'« accommodement ».

« VOICI QUI EST PLAISANT » : L'EMPLOI DES PRÉSENTATIFS *VOICI* ET *VOILÀ* DANS LE
MALADE IMAGINAIRE DE MOLIÈRE

Les occurrences du couple *voici/voilà* relevées dans *Le Malade Imaginaire* sont nombreuses et variées, nécessitant un classement syntaxique qui fait apparaître des structures parfois complexes ou ambiguës ; cette étude prend en compte à la fois les emplois du présentatif avec un prédicat simple de nature nominale et deux types de construction permettant une double prédication, à savoir la construction canonique de la mise en relief avec proposition relative, et celui,

plus rare, de l'attribut de l'objet. Les emplois de *voici/voilà* méritent en outre une réflexion stylistique, car loin de se limiter à la fonction déictique caractéristique de cette catégorie, ils sont un support privilégié de modulations expressives, de la colère à la raillerie ironique.

GENEVIÈVE SALVAN

p. 93

LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS DANS *CLEVELAND* : LE JEU DE L'ALTÉRITÉ ET DE LA VRAISEMBLANCE

Ce travail se propose d'étudier quelques variantes contextuelles des formes canoniques du discours rapporté dans *Cleveland*, variantes liées aux fluctuations de distance entre l'énonciation primaire et les énonciations secondaires. Certes, la gestion de l'hétérogénéité énonciative est au cœur du dispositif énonciatif du roman-mémoires, et répond en cela à une exigence générique. Mais les faits de négociation de l'altérité énonciative que nous étudions induisent des effets stylistiques propres à rendre compte du mouvement énonciatif – à la fois *mouvance* et *émotion* – qui caractérise la voix du mémorialiste.

AGNÈS STEUCKARDT

p. 111

RÉFÉRENCE ET POINTS DE VUE : LES DÉSIGNATIONS DE CROMWELL DANS *CLEVELAND*

C'est à partir de la référence à la réalité historique que le roman-mémoires conduit le lecteur vers un univers de fiction. Dans *Cleveland*, l'ancrage initial de la référence est le personnage de Cromwell, que Prévost donne pour père à son héros-narrateur. L'étude des expressions référentielles permet de montrer l'abandon progressif de la désignation par *mon père* et son remplacement par le nom propre *Cromwell*. La multiplication des points de vue et le cheminement intérieur du narrateur détachent ainsi le narrateur, et donc le lecteur, du lien qui amarrait l'univers romanesque à l'Histoire.

ALAIN GUYOT

p. 125

LE DISCOURS SAVANT DANS *L'ITINÉRAIRE* : ÉVITEMENTS, ESCAMOTAGES, INTÉGRATIONS ET DÉTOURNEMENTS

La position de Chateaubriand à l'égard de la matière savante est loin d'être claire dans *l'Itinéraire*. Conscient de devoir respecter d'une manière ou d'une autre le cahier des charges imposé par la tradition viatique, il sait aussi que son public ne reçoit pas toujours favorablement l'érudition véhiculée par le récit de voyage et que cette dimension, souvent pesante, s'intègre mal à son propre projet littéraire. Il est donc forcé de recourir à des expédients stylistiques

pour éviter, évacuer, escamoter ou intégrer les inévitables remarques d'ordre informatif ou érudit qui émaillent l'*Itinéraire*. Mais se prenant parfois au jeu, il met à profit son talent d'écrivain et sa science de la rhétorique pour offrir à son lectorat des séquences où se combinent harmonieusement matière savante et recherche de style, science et littérature.

JOËLLE GARDES TAMINE

p. 141

LA PÉRIPHRASE CHEZ SAINT-JOHN PERSE

Dans la tradition rhétorique, la périphrase est une figure qui permet d'atteindre et d'exprimer l'unité du monde, elle répond donc à une impérieuse nécessité pour Saint-John Perse au moment où il écrit *Vents*, dans un monde qui a perdu ses repères. Après avoir fait un point sur les définitions de la périphrase, cet article en analyse les différentes réalisations figurales (à partir de métaphores, de métonymies, de synecdoques ou d'antonomases).

174

On s'attache ensuite à montrer que, chez Saint-John Perse, la périphrase participe à la poétique de la célébration du monde. En effet, elle a des affinités particulières avec l'amplification : elle déploie le monde au lieu de le résumer comme le ferait la dénomination directe. Souvent obscure, elle a aussi une fonction d'hermétisme, participant ainsi à la construction d'une parole constituée en rituel poétique, même si elle n'est pas toujours dénuée d'humour...

MATHILDE VALLESPIR

p. 153

CONNEXION ET LOGIQUE POÉTIQUE : D'UNE LOGIQUE D'ATTÉNUATION

Logique et poésie moderne sont traditionnellement opposées. Pourtant, dès lors que l'on accepte que la poésie s'écrit dans la langue, à partir des structures d'une langue, s'impose la question de sa dimension logique.

L'objet de cet article est ainsi de s'interroger sur la logique propre à la langue de Saint-John Perse, et tout particulièrement dans *Vents*.

Cette logique, entendue dans son sens le plus large, comme organisation structurelle et hiérarchique de la langue, tient en effet une place problématique dans l'œuvre de Saint-John Perse : si d'une part la critique souligne le haut degré de rhétoricité de sa poésie (qui suppose donc une organisation du discours), elle met d'autre part en valeur le caractère atypique de sa syntaxe, soulignant notamment la large proportion de phrases nominales dans cette œuvre.

C'est d'un point de vue préférentiellement syntaxique que nous aborderons le problème : l'étude porte ainsi sur les « connecteurs enchâssants », c'est-à-dire les subordinants. Après avoir tenté une cartographie de ces connecteurs, en

s'interrogeant sur leur représentativité relative, et avoir alors constaté la faible représentation de connecteurs enchâssants à forte portée logique (on propose ainsi une typologie de ces connecteurs selon leur puissance logique), on constate que le texte dispose les conditions d'une atténuation de ses articulations logiques, tout d'abord en dissimulant les liens de dépendance syntaxique, puis en substituant aux connecteurs « enchâssants » des connecteurs non enchâssants, enfin, en usant de tours propres à effacer les relations logiques entre propositions.

TABLE DES MATIÈRES

Georges Molinié La stylistique aux concours.....	7
--	---

PREMIÈRE PARTIE : LA SUITE DU ROMAN DE MERLIN

Stéphane Marcotte Rudiments de poétique médiévale appliqués à la <i>Suite du roman de Merlin</i>	11
--	----

DEUXIÈME PARTIE : CLÉMENT MAROT

Jean Lecointe Une poétique de l'impertinence : la liaison non pertinente dans <i>L'Adolescence clémentine</i>	27
--	----

Jean Vignes « Rentrez de bonne sorte » : le rentrement des rondeaux dans <i>L'Adolescence clémentine</i>	41
---	----

TROISIÈME PARTIE : MOLIÈRE

Lucile Gaudin-Bordes « Ah, ah ! le défunt n'est pas mort » : formes discursives et effets pragmatiques de la contrefaçon dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	57
--	----

Sophie Hache « Voici qui est plaisant » : l'emploi des présentatifs <i>voici</i> et <i>voilà</i> dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	73
--	----

QUATRIÈME PARTIE : PRÉVOST

Geneviève Salvan La représentation des discours dans <i>Cleveland</i> : le jeu de l'altérité et de la vraisemblance.....	93
---	----

Agnès Steuckardt Référence et points de vue : les désignations de Cromwell dans <i>Cleveland</i>	111
--	-----

177

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6 • PUPS • 2006

CINQUIÈME PARTIE : CHATEAUBRIAND

Alain Guyot

Le discours savant dans l'*Itinéraire* : évitements, escamotages et intégrations..... 125

SIXIÈME PARTIE : SAINT-JOHN PERSE

Joëlle Gardes Tamine

La périphrase chez Saint-John Perse..... 141

Mathilde Vallespir

Connexion syntaxique et logique poétique : d'une logique d'atténuation..... 153

Résumés 171