

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

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

PDF complet – 979-10-231-2005-9

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 sont un service général 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.

PRÉFACE

Jean-Louis de Boissieu

Pour sa septième édition (l'âge de raison ?), ce nouveau volume de la collection « Bibliothèque des styles », qui porte sur les textes de français moderne au programme des agrégations de lettres 2008, se distingue par la grande diversité des approches stylistiques qui, si elle s'explique en partie par la prise en compte de variables historiques et génériques, témoigne également de l'incontestable et réjouissante vitalité de la discipline.

Quelques allées peuvent toutefois être dessinées dans ce riche ensemble qui regroupe les neuf communications de la journée d'agrégation du 10 novembre 2007, organisée par l'équipe « Sens, texte, histoire » et l'UFR de langue française de l'Université Paris-Sorbonne.

Un premier type d'étude s'intéresse, en quelque sorte, à l'amont du texte, à ce qui en informe l'élaboration. C'est dans cette optique que se place Laurent Susini quand il met en évidence chez Rotrou l'influence structurante d'une pensée théologique sur l'écriture du *Véritable Saint Genest*. Il nous montre comment la formation jésuite du dramaturge peut être considérée à certains égards comme une clef de lecture de l'œuvre. En effet, la conception d'une grâce persuasive, supposant la collaboration de l'homme et empruntée à la Compagnie de Jésus, se donne à voir dans la pièce et a pour corollaire la mise en œuvre d'une rhétorique des peintures prises comme signes d'un ensemble transcendant, ce dont certains procédés stylistiques, tel l'usage de la syllepse, qui superpose deux niveaux d'interprétation, peuvent être lus comme la traduction langagière.

Un second groupe de contributions prend appui, dans une démarche toute spitzérienne, sur l'identification d'un fait de langue révélateur, érigé en stylème.

Telle est la méthode adoptée par Antoine Gautier à propos d'*Un balcon en forêt*. Centrant son étude sur certains types d'emploi du morphème *comme* dans le roman de Gracq, il en distingue l'usage comme opérateur d'analogie (emplois comparatifs), oscillant entre identification et différenciation et son rôle approximant (« pour ainsi dire », « en quelque sorte »), où il donne alors le sentiment d'opacifier le dire, que ce soit celui du narrateur ou celui des personnages.

Françoise Berlan, de son côté, croise une étude sur la caractérisation adjectivale dans les *Salons* de Diderot avec un travail argumenté de sémantique lexicale sur quatre adjectifs emblématiques. Après nous avoir montré comment le salonnier règle le problème posé par l'inclusion d'un vocabulaire de spécialité dans le tissu du style, elle s'intéresse à quatre cas particulièrement représentatifs, celui du qualificatif *grand*, pour la polysémie, de *large*, pour la polarité axiologique, de *fier*, pour la spécialisation dans une aire sémantique, et enfin de *vrai* comme expression d'une conformité au modèle qui s'affranchît de toute médiation.

Deux autres études se placent plutôt dans une optique de grammaire de la phrase, celle de Catherine Fromilhague, à propos des deux recueils poétiques de Verlaine, *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*, et celle de Marion Colas-Blaise traitant du texte de Gracq. Elles s'intéressent l'une comme l'autre à des phénomènes d'apparente rupture de continuité dans la mise en relation au sein de la phrase de deux segments textuels décalés.

10

Catherine Fromilhague restreint d'abord la notion de construction détachée, qu'elle choisit comme entrée, en la corrélant à celle de prédication seconde, ce qui lui permet de la recentrer autour d'un groupe précis de tournures, au premier rang desquelles figurent les nombreuses appositions repérables dans les deux recueils. Elle observe ensuite la convergence significative entre de multiples faits de discontinuité syntaxique (impression d'une phrase « hachée menu »), de disconvenance sémantique (flottements dans le choix d'un possible contrôleur) et de discordance métrique. Cet ensemble de procédés construit une poétique anti-éloquente, poétique libérée, poétique de la pseudo-spontanéité, en parfaite adéquation avec le rendu de l'immédiateté de la vision.

Marion Colas-Blaise, pour sa part, a recours aux outils de l'analyse linguistique des représentations de contenus de pensée ou de perception de l'énonciateur et à ceux de la sémiotique tensive. Elle met en évidence le rôle décisif de certains « ponctèmes » dans l'écriture d'*Un balcon en forêt*, opérateurs de distension (le tiret), ou de contraction (les deux points), voire de cumul des deux (le point-virgule). Ces signes contribuent à l'intériorisation du récit, à une focalisation croissante sur la vie intérieure du protagoniste qui va de pair avec le mouvement progressif de déshistorisation.

Viennent ensuite deux contributions qui sont centrées sur les problèmes de l'énonciation et sur toutes les perturbations qui peuvent l'affecter.

L'effacement paradoxal du locuteur est en effet le thème de la réflexion de Nicolas Wanlin sur les deux recueils de Verlaine. Il nous montre comment, dans un travail de désobjectivation, le sujet lyrique s'y dérobe constamment. Cette dissolution de la subjectivité emprunte des détours grammaticaux variés, allant de l'extériorisation des affects aux énallages de personne, de l'emploi

d'une syntaxe nominale, qui prive le texte d'une assiette énonciative stable, aux différentes manifestations de l'impersonnel.

Frédéric Calas, de son côté, attire notre attention sur la sollicitation inattendue d'interlocuteurs au sein même du texte de Diderot, où l'*ekphrasis* se double parfois d'une relation allocutive, que ce soit par la prise à témoin du destinataire épistolaire – Grimm en l'occurrence – ou par un jeu d'adresses directes, tantôt au peintre dont l'œuvre est décrite, tantôt même aux personnages du tableau, dans de multiples figures de dialogisme qui permettent d'évoquer en creux un modèle idéal et sont de ce fait le lieu privilégié de l'expression critique.

C'est le problème de la nomenclature des « styles », incessamment repris depuis l'Antiquité, qui est remis sur le métier par Sabine Lardon. Isolant la figure oxymorique du « doux grave style » utilisée par Du Bellay dans le sonnet LXV de *L'Olive*, elle en réprecise les deux termes au moyen d'une relecture de différents traités de stylistique grecque, avant d'en prouver l'efficace en l'appliquant à l'analyse du sonnet XXIV, dont elle met en évidence, entre autres, les très nombreuses figures de diction. Ces dernières contribuent à créer cette harmonie du Nombre constitutive de l'idéal esthétique du poète.

Enfin, le problème particulier que pose la présence conjointe des deux textes de *La Deffence* et de *L'Olive* dans l'unique livraison de 1549 fait l'objet du travail de Jean-Charles Monferran. S'intéressant aux interactions complexes entre ces deux textes, il nous montre sur des exemples précis que, si *L'Olive* (et les poèmes qui l'accompagnent) constitue bien une illustration des préceptes de *La Deffence*, un « cahier d'exercices », elle en poursuit simultanément la réflexion théorique en même temps que, symétriquement, elle modifie en retour l'écriture de la prose du manifeste.

Conçues comme autant de possibles clefs de lecture, les études de composantes formelles significatives qui nous sont proposées ici et qui combinent souvent, pour un même texte, des types d'approche complémentaires, ne sauraient toutefois épuiser la quête de l'identité stylistique de chaque œuvre.

Puissent-elles seulement donner le goût et l'envie de les prolonger en ajoutant aux dominantes excellemment décrites dans ces pages celles qu'une relecture personnelle attentive et sans cesse reprise permettra d'y adjoindre !

PREMIÈRE PARTIE

Joachim Du Bellay

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 réduplication (« 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 ecoutes 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 : lexicale, 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.

« LA TEORIQUE E LA PRATTIQUE SONT DEUS SEURS SI GEMELLES » :
LA DEFFENCE ET L'OLIVE

Jean-Charles Monferran
Université Paris-Sorbonne

La Teorique e la Pratique sont deus seurs si gemelles,
e ont une conspiracion si amiable ansamble :
que l'absence de cete ci rand celle la sans profit :
l'absence de celle la cete ci sans reson.

Jacques Peletier, « Proeme sur le second livre »,
L'Algèbre, Lyon, Jean de Tournes, 1554, p. 120.

Dans un article récent, Michel Magnien a montré que *La Deffence* et *L'Olive* forment, en 1549, une unique livraison¹. À partir des formulations, jusqu'ici négligées, du privilège royal où il est précisé que le libraire Arnoul l'Angelier « a recouvert la copie de deux petis livres [...] le tout pour mettre en un livre », son étude montre, par un examen matériel de l'édition *princeps*, que le projet éditorial a été parfaitement tenu : les deux opuscules ont été réunis en un « ensemble typographico-bibliographique unique » et, en dépit de la présence de deux pages de titre différentes, ils constituent « un seul et unique ouvrage ». Et même si *L'Olive augmentée* de 1550 paraît de façon solitaire, elle rejoindra vite *La Deffence* dont, comme le remarque encore Michel Magnien, toutes les réimpressions jusqu'en 1561 porteront au titre la mention de *L'Olive*. Cette mise au point définitive, qui donne tout son sens au programme choisi pour les agrégations de lettres, nous invite à relire conjointement deux textes apparemment hétérogènes dans leur écriture comme dans leur objet, et à nous interroger sur leur relation. Lire ensemble l'ouvrage « théorique » en prose et le recueil poétique comme les deux pans d'un même livre, c'est retrouver les habitudes des premiers lecteurs de Du Bellay et de ses premiers critiques, celles de Barthélemy Aneau notamment, commentateur de *La Deffence*, mais

¹ Je tiens à remercier Michel Magnien qui a bien voulu me faire profiter de son étude avant sa parution.

aussi de l'ensemble du recueil poétique qui apparaît dans sa subséquence. La première page du pamphlet lyonnais, *Quintil sur le premier livre de « La Deffense et illustration de la langue françoise et la suycte »*, de même que les premières lignes de l'ouvrage :

Puis qu'il t'ha pleu me communiquer [...] un tien œuvre, duquel le titre est (ainsi que tu l'has escript) *La Deffense, et illustration de la langue Françoise, avec la suycte, de l'Olive, Sonnets, Anteroticque, Odes et Vers lyricques*, je t'en remercie²,

30

rappellent qu'Aneau se place devant une seule œuvre, composée de *La Deffence* et de ce qu'il appelle « la suycte ». Aussi intéressant soit-il pour comprendre le mode de lecture de la livraison de 1549, ce dernier terme n'épuise pas les multiples effets de sens nés de la contiguïté des deux textes. Il semble en effet en favoriser un, né de l'ordre de la séquence, qui ferait du recueil poétique le prolongement, c'est-à-dire l'application des préceptes donnés par *La Deffence*, et Aneau ne manquera pas de souligner, avec la malice qui est la sienne, les contradictions de la leçon et de l'exemple, de traquer dans le cahier d'exercices les manquements à la règle précisée plus haut. Mais l'interaction des deux textes est plus étroite encore. *L'Olive* et les poèmes qui la suivent ne sont pas seulement l'illustration des principes de *La Deffence* : dans le recueil poétique, le locuteur continue à interroger son langage, à réfléchir à la poésie et à ses enjeux. *La Deffence*, quant à elle, loin d'être seulement pourvoyeuse d'idées, cherche à illustrer une prose éloquente française, à conférer à la théorie une poéticité. C'est bien, pour reprendre les termes de Jacques Peletier, une « conspiracion amiable » qui lie ensemble « Pratique » et « Teorique », et nous nous proposons de suivre ici quelques-uns des accords secrets ou des attractions réciproques de ces « deus seurs gemelles » que sont *L'Olive* et *La Deffence*.

LA DEFFENCE ILLUSTRÉE

Si l'on suit les propos de Du Bellay dans la seconde préface de *L'Olive*, la motivation première qui aurait présidé à l'écriture de *La Deffence* serait le besoin de justifier la « nouveauté de poésie [qui] pour le commencement seroit trouvée fort estrange et rude ». Et ce ne serait donc que progressivement qu'« une epistre,

2 Barthélemy Aneau, *Quintil horatian* (Lyon, Jean Temporal, 1551), rééd. dans Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, coll. Textes littéraires français, p. 304. Les références à cette édition seront désormais données entre parenthèses dans le corps du texte, précédées de l'initiale A.

et petit avertissement au lecteur »³, destinée à repousser les repreneurs et à prévenir les mauvaises opinions, aurait pris, de façon quasi-subreptice, l'ampleur que nous connaissons. Il y a sans doute un véritable intérêt à comprendre, avec François Rigolot, *La Deffence* comme « une longue préface aux premières œuvres poétiques de Du Bellay⁴ », une tentative pour légitimer, sans doute après coup⁵, ce qui apparaît « quasi comme une nouvelle Poésie ». D'une certaine manière, c'est ce à quoi nous nous attacherons parfois dans cette première partie, en montrant comment l'opuscule théorique annonce les expérimentations poétiques. Toutefois, l'ampleur prise par le discours, possiblement préfaciel à l'origine, éloigne nécessairement celui-ci de ses premières préoccupations pour partie apotropäiques. Dans la livraison de 1549, l'équilibre des deux parties (48 feuillets pour *La Deffence* et 40 feuillets pour les poésies) fait que le lecteur se trouve devant un ensemble somme toute différent de celui qui unit une préface à son texte, et qui l'invite à confronter la leçon et l'exemple, les préceptes et leur mise en application. Ce dispositif possède un double avantage : le discours théorique permet sans doute de justifier et de promouvoir le discours poétique mais, réciproquement, le discours poétique témoigne de la faisabilité du programme annoncé, prouve la viabilité des principes, dans la mesure où ceux-ci s'appuient sur une expérimentation. À ceux, mal intentionnés, qui reprocheraient à l'auteur de *La Deffence* de « feindre comme une certaine Figure de Poëte, qu'on ne puyse ny des yeux, ny des oreilles, ny d'aucun sens apercevoir, mais comprendre seulement de la cogitation, et de la Pensée » (*D*, p. 119), Du Bellay peut opposer ses réalisations poétiques.

Plus que l'articulation du texte et de sa préface, ce dispositif visant à confronter la leçon à l'exemple peut évoquer celui des arts poétiques (ou de seconde rhétorique), dont *La Deffence* est en partie tributaire, ne serait-ce déjà que parce qu'elle constitue une réplique au traité de Sébillet. En mars-avril 1549, il est vrai toutefois que Du Bellay est le premier à faire suivre en quelque sorte ses préceptes d'une illustration. En 1548, l'art poétique de Sébillet est livré sans le *Recueil de poésie Françoysse prinse de plusieurs Poëtes*,

- 3 Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoysse & L'Olive*, éd. Ernesta Caldarini et Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 2007, p. 232. Les références à cette édition seront désormais données entre parenthèses dans le corps du texte, précédées de l'initiale *D*.
- 4 François Rigolot, « Esprit critique et identité poétique : Joachim Du Bellay préfacier », 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. I, p. 287.
- 5 Comme on le sait, toute préface est une postface, et ceci semble confirmé par l'emploi du passé composé dans la phrase suivante, laquelle pourrait par ailleurs tout à fait faire partie de cette version primitive de *La Deffence* : « Je sçay que beaucoup me reprendront, qui ay osé le premier des François introduyre quasi comme une nouvelle Poësie » (*D*, p. 120).

les plus excellentz de ce regne qui lui sera adjoint lors de la seconde édition en 1551 ; il faut en outre attendre la fin de l'année 1549 pour que Sébillet publie la traduction de *L'Iphigene d'Euripide*, dont la page de titre renvoie à l'art poétique, cette traduction s'ingéniant à mettre en pratique la plupart des vers, strophes et enrichissements rimiques évoqués par le traité, et constituant pour Sébillet la réalisation du genre le plus prisé par le manuel, celui de « la version »⁶. Si, à sa manière, Du Bellay inaugure une constante de l'art poétique français, qui veut que le précepte soit rarement éloigné de son cahier d'exercices⁷, *La Deffence* rompt délibérément avec la présentation anthologique de tous les arts qui l'ont précédée. Alors que Fabri, Du Pont et Sébillet illustrent régulièrement leurs préceptes par des exemples censés servir de modèles, Du Bellay vide, de façon ouvertement polémique, son ouvrage – et notamment le livre second qu'Aneau a raison de rebaptiser « art poétique » (A, p. 332) – de toute référence ou citation. Restent *L'Olive et quelques autres œuvres poëtiques*, seules illustrations possibles d'un programme qui fait table rase du trésor de la poésie française.

Anthologie provocante s'il en est, le recueil poétique gagne ainsi à être compris dans la subséquence de *La Deffence* et de la tradition poéticienne : on perçoit alors mieux la manière abrupte qu'il a de se substituer violemment à toute autre référence poétique, et aussi la définition négative de la poésie qu'il engage, dans le prolongement du chapitre programmatique consacré aux « genres de Poèmes [que] doit elire le Poëte François » (II, 4). L'illustration vaut d'abord par ce qu'elle n'est pas, par ce qu'elle refuse. Point d'« épisseries » bien sûr, rondeaux, ballades et virelais, qui composaient encore l'essentiel du florilège marotique de Sébillet. Point de traductions non plus : fidèle aux prescriptions de *La Deffence*, Du Bellay refuse là ce que Jacques Peletier, tout juste deux ans auparavant, avait largement mis à contribution, en traduisant dans ses *Cœuvres poëtiques*, qui accueillent les premières pièces de Ronsard et de Du Bellay, certains livres de *L'Odyssée* et des *Géorgiques*, douze sonnets de Pétrarque et quelques poésies de Martial et d'Horace. Point non plus de cet émiettement de pièces lyriques, dizains, huitains, étrennes dans le sillage de Marot qui faisaient encore l'essentiel de l'ouvrage de Peletier, comme du florilège de Sébillet. Les silences du recueil poétique redoublent les interdits de *La Deffence*, et les poèmes de Du Bellay viennent combler les lacunes de l'opuscule théorique en panne de modèles. Ces poèmes illustrent de fait parfaitement les injonctions de *La Deffence*, qui les

6 *L'Iphigene d'Euripide poete tragiq : tourné de grec en François par l'Auteur de l'Art Poétique*, Paris, G. Corrozet, 1549.

7 Voir, sur ce point, Jean-Charles Monferran, « Le style des arts poétiques en France au XVI^e siècle : incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 2000, vol. XVIII, n^o 1, p. 75-76.

programme autant qu'elle les commente : écrits en français, ils sont, comme on le sait, fondés sur l'imitation des auteurs grecs, latins ou italiens et la reprise des genres que ceux-ci pratiquaient, et réalisent la poésie savante et ornée promue par le manifeste.

Dans la livraison du printemps 1549 – la seule qui permette de réfléchir pleinement à la relation souhaitée par Du Bellay entre le traité théorique et les productions poétiques –, l'illustration passe par les trois étapes déclinées dès la page de titre, *Cinquante Sonnets à la louange de l'Olive, L'Anterotique de la vieille, & de la jeune Amie, Vers lyriques*⁸. Le premier ensemble permet de laisser la part belle à l'imitation de Pétrarque, et d'introduire le premier *canzoniere* uniquement constitué de sonnets, forme qui a l'avantage de renvoyer à l'Italie – même si Marot et Saint-Gelais l'ont pratiquée, ils l'ont peu utilisée et n'ont bien sûr jamais recouru à une succession aussi imposante qu'homogène de sonnets. Les deux autres ensembles s'ingénient à imiter l'Horace satirique et lyrique : en créant une section nommée « Vers lyriques », Du Bellay est, avant Ronsard mais après Peletier, celui qui introduit un recueil d'odes en France⁹. Aussi le programme défini dans le quatrième chapitre du second livre de *La Deffence* est-il en partie réalisé dans le recueil lui-même. Et ce qui semblait prendre la forme d'un appel à contributions – « Sonne moy ces beaux Sonnets, non moins docte que plaisante Invention italienne » – devient publicité personnelle, ouverture sur la propre production, docte et plaisante, de Du Bellay. « Pour le sonnet doncques, tu as Petrarque et quelques modernes Italiens » (*D*, p. 136) : quand le lecteur aura parcouru *L'Olive* et son épître dédicatoire où Du Bellay confesse « avoir imité Petrarque, et non luy seulement mais aussi l'Arioste et autres modernes Italiens » (*D*, p. 355), il comprendra pleinement que le conseil de *La Deffence* était aussi effet d'annonce. Il en va de même pour l'ode, où les exhortations du traité servent presque à décrire le recueil de vers lyriques qui va suivre :

8 C'est, comme le préconisait déjà François Rigolot, en s'appuyant sur cette édition *princeps*, dans l'état où elle fut publiée originellement, qu'on est à même de saisir « le rôle qui était prescrit à *La Deffence* en tant que pièce liminaire dans l'économie du nouveau recueil » (art. cit., p. 287). Le texte, réuni pour les besoins du programme, de *La Deffence* et de *L'Olive* dans la collection « Textes littéraires français », empêche malheureusement en partie cette lecture : il associe en effet *La Deffence* à *L'Olive augmentée* de 1550, et fait en outre l'impasse sur les poésies qui accompagnent *L'Olive* en 1549 comme en 1550. Pour une idée exacte des deux recueils, voir l'édition des *Œuvres complètes* de Du Bellay parue sous la direction d'Olivier Millet (Paris, Champion, 2003, t. II, p. 7-84, pour *L'Olive* et quelques autres œuvres poétiques [1549], et p. 145-256, pour *L'Olive augmentée depuis la première édition. La Musagnoeomachie et autres œuvres poétiques* [1550]).

9 Sur l'introduction conjointe du sonnet et de l'ode, « deux poèmes[...]encore peu usitez entre les nostres », voir la seconde préface de *L'Olive* (*D*, p. 230).

Chante moy ces Odes, incongnues encor' de la Muse Françoyse, d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Greque, et Romaine : et qu'il n'y ait vers, où n'aparoisse quelque vestige de rare, et antique erudition. Et quand à ce, te fourniront de matiere les louanges des Dieux, et des Hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, et toute bonne chere (*D*, p. 133-134)¹⁰.

34

En supprimant, dans la typologie horacienne de la matière lyrique qu'il est en train de recopier, la référence aux épinicies, Du Bellay se facilite la tâche, puisqu'il ne pratique pas lui-même en 1549 les chants de victoire, chants que Ronsard adaptera, autant que faire se peut, au contexte français dans ses odes pindariques. Aussi sa liste mutilée anticipe-t-elle mieux les productions qu'il présente à la fin du livre, et décline-t-elle même d'assez près la succession des premières pièces : « Les Louanges d'Anjou », « Des Miseres et fortunes humaines », « Les Louanges d'Amour » – les « vins libres et toute bonne chere » arriveront bientôt avec la septième pièce, « Du Jour des Bacchanales ». Les treize odes du printemps 1549 entrent toutes aisément dans le cadre défini et illustrent la variété des thème retenus¹¹.

La mise au jour de cette cohésion souhaitée entre le programme et la suite du livre ne doit pas cependant nous amener à forcer le trait. S'il a sans conteste une fonction d'illustration de la théorie, le recueil poétique de 1549 ne constitue pas pour autant un parfait miroir de *La Deffence*. On en voudra déjà pour indice que l'ordre d'apparition des genres (sonnets, satire, odes) n'y est pas celui retenu pour le chapitre II, 4 où c'est l'ode qui préside à la revue des genres. Surtout, alors que *La Deffence* conseille d'écrire la satire « à l'exemple des Anciens en vers Heroiques (c'est à dire de x à xi) » (*D*, p. 135), *L'Anterotique* constitue une suite d'octosyllabes, et si l'imitation d'Horace s'y fait sentir, le poème n'est pas sans rappeler les modèles bien français du blason et du contre-blason, dont le plus célèbre d'entre eux, celui consacré par Marot au beau et au laid tétin. Comme on le voit, le cahier d'exercices n'est pas tout à fait celui d'un élève studieux, sans doute parce que Du Bellay profite de sa première publication pour écouler aussi certains fonds de tiroir, textes de prime jeunesse visiblement en retrait face à l'ambition du « manifeste » : *L'Anterotique* peut faire partie de ceux-là, de même que l'épigramme de Clément Marot qui clôt le volume et qu'on peut, avec quelque vraisemblance, dater de 1544, année de la mort du Quercinois. Toutefois, Du Bellay sait concilier des logiques *a priori* contraires et faire du

¹⁰ Du Bellay suit ici Horace, *Art poétique*, v. 83-85.

¹¹ Voir toutefois les nuances apportées par Daniel Ménager dans son introduction au *Recueil de poésie* dans Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 368.

nouveau avec du vieux : intégrée entre *L'Olive* et les *Vers lyriques*, *L'Antérotique* permet de montrer que le jeune poète sait sourire et faire sourire, et user de la gamme entière des émotions. À ce titre, elle constitue un élément essentiel du programme défini par *La Deffence*, puisque n'est poète véritablement que celui « qui me fera indigner, apaiser, ejoyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça, et là à son plaisir » (*D*, p. 170). Elle apporte un élément de variation capital à l'ensemble, en insistant sur « l'indigner » et « l'ejoyr »¹².

La cohésion de l'ensemble laisse ainsi quelques espaces vides et, comme presque toujours dans ces confrontations de la théorie et de la pratique, les failles permettent surtout aux mauvais esprits de traquer les contradictions entre la leçon et l'application. En lisant *La Deffence* et sa « suycte », le *Quintil horatian* a beau jeu de surprendre le poète sur le fait, en train de contrevenir à ses recommandations, et de lui rappeler, comme une épée de Damoclès, le jugement de Caton, *Turpe est doctori, cum culpa redarguit ipsum* (« Honte au savant, quand sa faute le critique lui-même ») (*A*, p. 354). La liste, pas si longue au fond, est à poursuivre : césure imparfaite tombant après un mot grammatical, proscrite par *La Deffence* (II, 9, p. 161) et retenue dans *L'Olive* (III, v. 2)¹³ ; latinismes contrevenant à l'appel à « use[r] de motz purement François » (II, 6, p. 148), usuels dans *La Deffence* comme dans *L'Olive*¹⁴ ; dénombrement des bons poètes français restreint à cinq ou six dans *La Deffence* (II, 2, p. 124), puis augmenté dans l'épître « Au lecteur » de *L'Olive* (*A*, p. 336). Si elle permettait ce type de lecture acide, la configuration du volume du printemps 1549 cherchait bien évidemment au contraire à attirer l'attention du lecteur sur la cohérence

- 12 Faut-il aller plus loin et voir dans cette variété d'un recueil tripartite une illustration de la tripartition des styles, comme le propose prudemment Michel Magnien (art. cit.) ? On peut en douter. Si Du Bellay avait souhaité présenter ainsi son florilège, il aurait au minimum choisi un autre ordre, puisqu'ici la pièce la plus aisément imputable au style bas, *L'Antérotique*, se trouve au centre du triptyque, non à une de ses extrémités. En outre, Du Bellay ne dit mot de ce schéma dans *La Deffence*.
- 13 Aneau souligne cette contradiction à deux reprises, en commentant *La Deffence* (« Au vice que tu reprens, icy tu tombes au tiers sonnet et plusieurs autres lieux » [*A*, p. 356]) et *L'Olive* (« Ceste coupe est mal trenchée, et reprise par toy mesme au 8. chap. du second livre » [*D*, p. 244]).
- 14 Je restreins la liste d'Aneau (*A*, p. 354), qui porte sur l'ensemble de la livraison de 1549, aux seules occurrences intéressant *L'Olive* : *pardonner* pour *épargner* (XXI, v. 4), *recuse* pour *refuse* (XXVIII, v. 8), *fertile en larmes* pour *abondant* (XXV, v. 3), *guerriere* pour *combattante* (LII, v. 13), *rasserener* pour *rendre serein* (LII, v. 6), *tirer* pour *peindre* (XIX, v. 5), *pillé* pour *pris* (II, v. 8), *oblivieux* pour *oublieux* (XIV, v. 12, LIX, v. 11 et en 1550, XC, v. 9), *sinueux* pour *courbe* et *contourné* (LIX, v. 4). Dans ce dernier exemple, comme le signale l'apparat critique, Du Bellay a en 1550 substitué *recourbé* à *sinueux* : est-ce le signe d'une correction due à la lecture du *Quintil* ? Voir aussi la condamnation de latinismes grammaticaux, *moy* pour *je* (noté p. 354 et repris dans le commentaire du sonnet LIX, *D*, p. 299).

des deux textes. Ainsi ce qui, dans *La Deffence*, est dit (mais sans exemple) de l'élocution du poème se réalise dans le recueil, et la promotion des « Methaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, sans les quelz tout oraison, et Poème sont nudz, manques, et debiles » (*D*, p. 87) sert à annoncer et à décrire le style orné des sonnets. Au fond, le programme stylistique que l'on peut reconstituer à partir de la lecture de quelques chapitres de *La Deffence* (I, 5 et surtout II, 9) vaut, la plupart du temps, comme commentaire du recueil. Il n'est guère possible de regarder ici tous les éléments de ce programme et de son application (prééminence des tropes, recherche de l'expressivité de l'épithète, recours à la substantivation adjectivale...). Pour seul exemple, je prendrai celui que Du Bellay nomme *antonomasie*, terme qui recouvre chez lui plusieurs types de désignations indirectes et inclut la périphrase. C'est sans doute là, comme l'indique Aneau, une figure emblématique du premier style bellayen (« partout tu es affecté en periphrazes » [*A*, p. 314]¹⁵), reposant sur l'amplification et l'allusion. Aussi n'est-ce pas sans arrière-pensée et sans retour sur sa propre production que le théoricien avertit le futur poète d'« user souvent de la figure ANTONOMASIE aussi fréquente aux Anciens Poëtes, comme peu usitée, *voire incongneue des François* » (*D*, p. 160)¹⁶. « Je ne quiers pas la fameuse couronne / Saint ornement du Dieu au chef doré » : dès le premier sonnet de *L'Olive*, entièrement construit sur cette figure (aucun des Dieux ni aucun de leurs attributs n'y est directement nommé), le lecteur saura reconnaître Apollon et son laurier, donc la docte antonomasie, c'est-à-dire la mise en œuvre des principes évoqués plus haut. À ce titre, *L'Olive* illustre les recommandations de *La Deffence*, et applique la théorie de l'élocution qui s'y trouve ; quant à *La Deffence*, elle aura permis, de façon subreptice, de faire de *L'Olive* et des poèmes qui la suivent l'origine d'une nouvelle écriture poétique, puisque le recueil introduit avec ostentation cette figure « incongneue des François » et héritière des Anciens, trace, parmi d'autres, d'« une nouvelle, ou plustost ancienne renouvelée poësie ».

RÉFLEXION DU RECUEIL

Si cette poétique du livre invite le lecteur à envisager le recueil comme l'application, bonne ou mauvaise, des préceptes de la théorie, elle l'amène sans doute également à être plus attentif à la manière qu'à celui-ci de poursuivre

15 La remarque porte sur la prose de *La Deffence*, mais vaut bien évidemment aussi pour le recueil poétique. Voir, à ce titre et parmi d'autres, outre le sonnet I, les sonnets XVI, XLV ou LI de la première *Olive*, construits sur la figure de l'antonomasie. Pour une analyse détaillée de cette figure dans *L'Olive*, voir les développements de Nadia Cernogora dans le volume consacré à Du Bellay à paraître dans la collection Atlante (2007).

16 C'est nous qui soulignons.

l'argumentation et les idées avancées dans *La Deffence*, de continuer une réflexion sur la poésie. Assurément, la pulsion réflexive qui anime le manifeste parcourt encore *L'Olive* et les « autres œuvres poétiques » de 1549. On en voudra déjà pour preuve le besoin qu'a Du Bellay, en dépit du caractère prétendument préfaciel de *La Deffence*, de faire précéder *L'Olive* d'une épître « Au lecteur », mais surtout d'intervenir à nouveau par la suite, à l'orée des *Vers lyriques*, pour s'expliquer sur son idée et sa pratique de l'alternance, dans l'ode, des rimes masculines et féminines.

Je n'ay (Lecteur) entremellé fort superstitieusement les vers masculins avec les féminins, comme on en use en ces Vaudevilles et Chansons qui se chantent d'un mesme chant, par tous les coupletz, craignant de contredire et gehinner ma diction pour l'observation de telles choses. Toutefois affin que tu ne penses que j'aye dedaigné ceste diligence, tu trouveras quelques Odes, dont les vers sont disposez avecques telle religion [...] ¹⁷.

Ce singulier ajout vient corroborer dans des termes presque identiques ce que Du Bellay a dit de l'alternance à la fin du chapitre 9 du livre II (*D*, p. 161-162), tout en palliant une lacune du chapitre sur les genres où Du Bellay n'avait pas évoqué ce point technique. Manière de redire au lecteur la cohésion des préceptes de *La Deffence* et du recueil, cette prise de parole rappelle surtout que le législateur du Parnasse n'est jamais bien loin du poète. À titre de comparaison, Peletier, un auteur pourtant particulièrement enclin à la réflexivité, n'avait pas eu le souci de s'expliquer sur les vers lyriques qu'il introduisait dans ses *Œuvres poétiques*.

Ainsi, dans *L'Olive*, le poète se voit toujours affublé d'un commentateur. Comme l'a montré Floyd Gray, il n'y a, pour ainsi dire, pas d'« élan qui ne soit immédiatement ramené à la conscience du scripteur » et, presque à chaque sonnet, Du Bellay reste « spectateur d'un langage dont il ne cesse d'évaluer l'effet » ¹⁸. La distance de l'analyse est en effet presque partout garantie (« *Il me semble* qu'en moy soudain un feu divin s'assemble », XXXVIII, v. 6-7 ; « *je vois faisant* un cry non entendu » ¹⁹, XLV, v. 9) ; elle porte souvent sur le dire que Du Bellay ne cesse d'interroger et qu'il cherche parfois à rectifier en recourant à l'épanorthose (« Que dy-je las », IX, v. 9 ; « Les chaulx soupirs de ma flamme incongne / Ne sont soupirs, et telz ne les veulx dire, / Mais bien un vent », XLII, v. 1-3). On peut même aller jusqu'à voir, dans la figure qui donne son nom au recueil, une incarnation de la poésie et de sa beauté. Bien

¹⁷ Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 47.

¹⁸ Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1978, p. 31.

¹⁹ C'est nous qui soulignons.

des arguments, avancés depuis longtemps, autorisent cette interprétation : la déréalisation du personnage féminin, l'hésitation entre un prénom (Olive) et un substantif (l'olive, c'est-à-dire d'abord l'olivier), renvoyant dès le premier sonnet à Pétrarque, à Laure sans doute mais aussi au laurier, l'arbre consacré à Apollon, dont la couronne récompense le poète et assure sa gloire²⁰. La « louange de l'Olive », annoncée dans la page de titre de 1549, c'est aussi celle de Dame Poésie. C'est ce que semble déjà suggérer, au moyen d'une comparaison à la syntaxe tendue pour l'occasion, l'épître liminaire « au lecteur » : Du Bellay évoque en effet « celle, qui [lui] a donné la hardiesse de [s']essayer en ce genre d'ecrire à [s]on avis encore aussi peu usité entre les François, comme elle est excellente sur toutes, voyre quasi une Déesse entre les femmes » (*D*, p. 354)²¹. Cette « comparaison non convenante », qui surprend Aneau pour sa hardiesse, associe inmanquablement l'instigatrice du recueil et l'écriture en les mettant sur le même plan, en même temps qu'elle joue sur l'équivoque puisque l'identité de la femme y est volontairement tue (est-ce Marguerite de France ? Olive ? Poésie ?). En ajoutant par la suite que celle-ci « est et sera mon Laurier, ma Muse et mon Apolon », Du Bellay continue à brouiller la référence, et à nouer ensemble quête amoureuse et quête poétique. Une telle lecture vaut sans doute plus encore pour la première *Olive*, définie par Michel Magnien comme une suite de « cinquante sonnets à la louange de la poésie, voire de l'immortalité poétique²² ». Dans l'édition augmentée de 1550, l'élévation spirituelle des derniers poèmes oriente quelque peu différemment le recueil, infléchit le sens que l'on pouvait donner aux premiers sonnets, modifiant ainsi en partie le contenu qu'on était susceptible d'assigner à Olive. C'est aussi que cette seconde édition n'est plus directement associée au manifeste : le lecteur n'y entre pas avec le même horizon d'attente qu'en 1549, le long « avant-texte » de *La Deffence* ayant cédé la place à un paratexte plus restreint. Mais la lecture réflexive y perdure néanmoins, ne serait-ce que par l'introduction dans le recueil d'une pièce comme *La Musagnoemachie* ou l'ajout de sonnets nettement réflexifs.

Les poésies bellayennes du printemps 1549 constituent un art poétique, une continuation de *La Deffence*, méditant ici sur les devoirs de la poésie, là sur la condition du poète. Le sonnet VIII, renchérissant sur le sonnet VI et la question centrale de la louange, réfléchit ainsi à la parole poétique et à son apprentissage : même « l'ecolle de faconde », celle du « romain » et

20 Voir, parmi d'autres, l'introduction d'Ernesta Caldarini à l'édition de référence, p. 193-201 ; voir également Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay, op. cit.*, p. 25-35 et la note 54 de l'article de Michel Magnien.

21 C'est nous qui soulignons.

22 Michel Magnien, art. cit.

de « l'antique sçavoir », tant vantée par Du Bellay précédemment, échoue sur la beauté d'Olive. Sorte de contrepoint au chapitre 2 du second livre de *La Deffence*, le sonnet signale les limites de la doctrine. Quant à l'idée horacienne, affirmée dans l'opuscule théorique, que le docte poète doit aspirer à une « gloire non vulgaire » et « fuyr ce peuple ignorant, peuple ennemy de tout rare et antique sçavoir » (*D*, p. 170), elle scande les moments forts du recueil poétique. Ainsi, dans l'ode XIII qui conclut les *Vers lyriques*, Du Bellay aime à imaginer son nom « du vil peuple incognu » (v. 49), et son distique (« Rien ne me plaist, fors ce qui peut deplaire / Au jugement du rude populaire », v. 17-18) sonne comme une réplique aux derniers mots de l'épître au lecteur qui ouvrait, elle, le recueil : « je ne cherche point les applaudissemens populaires » (*D*, p. 355)²³. Mais c'est surtout l'idée de la gloire poétique, de la pérennité du renom, qui unifie l'ensemble et structure l'architecture du livre de 1549. Ce « désir d'immortalité » (*D*, p. 143), qui parcourt *La Deffence* comme le recueil²⁴, est rappelé dans le dernier sonnet de *L'Olive*, qui se clôt sur le « bruyt non pareil » porté aux cieus, comme dans l'ultime ode proclamant, dès son titre, « l'immortalité des poètes ». Les poèmes redisent à leur manière les alinéas du traité, exploitant à plaisir des métaphores générées par *La Deffence*, mais alors comme en attente d'une véritable orchestration : les sonnets et les odes expliqueront ce que sont « ces esles dont les ecriz des hommes volent au Ciel » et comment l'on peut « voler par les Mains, et Bouches des Hommes » (*D*, p. 129). Ils ne manqueront pas, à la fin du parcours, d'évoquer le vol (et le chant) du cygne en 1549 (sonnet L devenu LIX et ode XIII), comme en 1550 (sonnet CXV et « Contre les envieux poètes », v. 229-240). Nouvelles leçons sous forme versifiée, ces poèmes préparent aussi l'apothéose du poète Du Bellay.

Il en va de même pour la toute dernière pièce du recueil qui constitue sans doute une pièce majeure pour la compréhension de l'architecture du livre de 1549. Celle-ci ne fait pas partie des *Vers lyriques* qui se terminent sur le mot FIN après la treizième ode, mais apparaît de façon isolée sur le dernier *verso* de l'ouvrage. Vieillesse qui permet de combler l'espace d'une page blanche dont les imprimeurs ont horreur ou pièce conçue pour la circonstance, peu importe. La place dévolue à ce dizain assigne de fait à celui-ci un rôle de conclusion du livre entier, et de contrepoint à *La Deffence* :

23 Voir encore, sur cette idée, pour le recueil de 1549, *L'Olive*, XXXVII (devenu XXXIX), v. 11 et surtout les *Vers lyriques*, ode IV, v. 103-126. Pour le recueil de 1550, voir bien sûr le sonnet CXIV.

24 Voir *L'Antérotique*, v. 163-168, *Vers lyriques*, I, v. 93, IV, v. 109-120, V, v. 7-24, VIII, v. 61-70, X et XIII.

EPITAPHE DE CLEMENT MAROT

Si de celuy le tumbeau veulx sçavoir
Qui de Maro avoit plus que le nom,
Il te convient tous les lieux aller voir
Où France a mis le but de son renom :
Qu'en terre soit, je te respons que non,
Au moins de luy, c'est la moindre partie.
L'Ame est au lieu d'où elle estoit sortie
Et de ses vers, qui ont dompté la mort,
Les Seurs luy ont sepulture batie
Jusques au ciel. Ainsi, la MORT N'Y MORD.

CAELO MUSA BEAT

40

Illustrant la doctrine de l'imitation – les vers 9 et 10 sont une paraphrase de la formule horacienne qui sert de devise à Du Bellay –, cette pièce répète à son tour la doctrine de *La Deffence*, en soulignant, outre la pérennité de la poésie, l'importance d'une *translatio studii*, qui conduit de Virgile (Maro) à Marot, de l'Antiquité à la Renaissance. Le lecteur n'a toutefois guère de peine à poursuivre la petite leçon d'histoire littéraire qui s'y conte : la devise de Marot, qui sent sa vieille rhétorique, est supplantée par celle, plus altière parce qu'en latin et reprise du harpeur de Calabre, du jeune Du Bellay. La *translatio* continue, et la mort de Marot, le Virgile de François I^{er}, permet l'émergence de l'Horace français, futur poète du nouveau roi. D'une certaine manière, ce que prépare ici l'Angevin, c'est son propre tombeau que l'ensemble du livre aura sciemment contribué à édifier, tombeau qui, à l'inverse de celui de « l'ennemy des bonnes lettres » (*D*, p. 181), auquel Du Bellay s'adresse à la suite de *La Deffence*, doit être lié au renom (*D*, p. 142-143), et dont Du Bellay vient justement dans les derniers vers de l'ode XIII de dessiner les contours (« Mon nom [...] n'ira soubz terre inhonoré / Les Seurs du mont deux fois cornu / M'ont de sepulchre décoré / Qui ne craint point les Aquilons puissans, / Ny le long cours des siècles renaissans »). Le recueil assure ainsi autre chose qu'une mission d'illustration, ou de réduplication des principes de *La Deffence* : il assure l'apothéose d'une nouvelle poésie et, en 1549 encore, de son principal agent.

L'Olive réfléchit *La Deffence*. Avec les poèmes qui l'accompagnent, elle applique le cahier des charges du manuel, tout en poursuivant le travail de commentaire de celui-ci. Reste que dans cette attraction réciproque de la pratique poétique et de la théorie, c'est aussi l'écriture même de la prose qui se trouve presque

nécessairement modifiée et comme éblouie par la poéticité du recueil. On peut regretter que ceux qui ont décidé du programme de grammaire, restreint au seul examen de *L'Olive* de 1550, aient entériné le préjugé qui veut qu'un essai comme celui de *La Deffence* ne mérite pas le détour du stylisticien. Les premiers lecteurs de Du Bellay étaient plus sensibles à la radicale nouveauté de cette prose pionnière, innutrie, nombreuse et métaphorique, qu'ils l'exècrent comme Aneau, parce qu'elle déroge justement à tous les principes d'une prose didactique, ou l'érigent au rang de modèle à l'instar de Fouquelin²⁵. Ce qui frappe finalement dans le recueil tel qu'il se présente en 1549, c'est l'hybridité de chacune de ses composantes. On ne s'en étonnera guère si l'on pense que la pratique de la nouvelle poésie introduite par les auteurs de la Pléiade repose d'abord sur l'imitation d'un autre texte, c'est-à-dire sur la lecture, donc le commentaire, de ce dernier. Hypertextualité et métatextualité, deux « seurs gemelles » ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Édition de référence : DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise & L'Olive*, éd. Ernesta Caldarini et Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 2007.

Textes

ANEAU, Barthélemy, *Quintil horatian*, Lyon, Jean Temporal, 1551, rééd. dans Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 2001.

DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. d'Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, t. II.

PELETIER, Jacques, *Œuvres poétiques*, Paris, M. de Vascosan, 1547.

Études critiques

GRAY, Floyd, *La Poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 1978.

MAGNIEN, Michel, « La première *Olive* », dans Actes des séminaires d'analyse textuelle Pasquali sur *L'Olive* de Joachim Du Bellay, dir. R. Campagnoli *et alii*, Bologne, Casa editrice Clueb, 2007.

²⁵ Voir Jean-Charles Monferran, art. cit., et mon article sur « La prose illustre de *La Deffence* », à paraître dans les *Cahiers Textuel*, 2008, consacrés à Du Bellay.

MONFERRAN, Jean-Charles, « Le style des arts poétiques en France au XVI^e siècle : incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 2000, vol. XVIII, n^o 1, p. 55-76.

RIGOLOTT, François, « Esprit critique et identité poétique : Joachim Du Bellay préfacier », 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. I, p. 285-300.

DEUXIÈME PARTIE

Jean de Rotrou

THÉOLOGIE DE LA GRÂCE ET RHÉTORIQUE DES PEINTURES
DANS *LE VÉRITABLE SAINT GENEST* DE ROTROU

Laurent Susini
Université Paris-Sorbonne

Il y a quelques années, alors qu'on le sommait d'exposer le plus brièvement possible la substance de sa thèse consacrée à la rhétorique de saint Luc, Roland Meynet n'avait pas jugé mauvais de s'en tenir aux trois petits mots suivants : « Luc était juif »¹, de manière à suggérer, au-delà d'un truisme malicieusement apparent, l'influence de la rhétorique sémitique sur la pratique littéraire de l'évangéliste étudié.

Forte d'un tel antécédent, l'hypothèse défendue par cet article pourra dès lors s'exprimer en ces termes : l'auteur du *Véritable Saint Genest* fut « un ancien élève des jésuites »². Dotée des mêmes implications, la même chose, on le sait, a pu s'écrire de Pierre Corneille, en qui certains critiques comme Marc Fumaroli n'ont pas hésité à voir un « disciple de la dramaturgie jésuite »³. Or naturellement, pas plus que M. Fumaroli n'entendait « tout "expliquer" de Corneille dramaturge par une docile affiliation à ses maîtres jésuites⁴ », il ne saurait être question de donner la scolarité de Rotrou pour le sésame herméneutique de toute son œuvre. Pour autant, sans doute ne sera-t-il pas inutile de relever ici les multiples indices d'une influence jésuite sur *Le Véritable Saint Genest*, de faire valoir la puissante cohérence de leur organisation, et de manifester enfin leur capacité à remettre en perspective les éléments formels et dramaturgiques les plus saillants

- 1 Voir Roland Meynet, *L'Évangile selon saint Luc*, Paris, Éditions du Cerf, 1988 ; et, du même auteur, *L'Évangile de Luc*, Paris, Lethielleux, 2005.
- 2 Pierre Pasquier, « Introduction », dans Jean de Rotrou, *Théâtre choisi. Venceslas. Antigone. Le Véritable Saint Genest*, éd. Marianne Béthery, Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, Paris, Société des textes français modernes, 2007, p. 435. Pour une évocation plus précise du parcours scolaire de Rotrou, voir Abbé Brillon, *Notice biographique sur Jean Rotrou*, éd. Lucien Merlet, Chartres, Imprimerie Garnier, 1885, p. 11-12.
- 3 Voir Marc Fumaroli, « Corneille disciple de la dramaturgie jésuite : le *Crispus* et la *Flavia* du p. Bernardino Stefonio, s. j. », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne* (1990), Genève, Droz, 1996, p. 138-170.
- 4 Marc Fumaroli, « Rhétorique, dramaturgie et spiritualité : Pierre Corneille et Claude Delidél, s. j. », dans *ibid.*, p. 115.

de la pièce (sa construction en abyme, son goût pour la pointe, ses jeux sur l'illusion et la répétition), tout en rejoignant les discours critiques concernant Rotrou dramaturge baroque⁵ ou Rotrou dramaturge de l'ambiguïté⁶.

46

À cet égard, le fait que *Le Véritable Saint Genest* se soit inspiré, parfois jusqu'au plagiat, du *Sanctus Adrianus martyr* (1630) du p. Cellot n'a, bien sûr, rien d'indifférent : à l'évidence, les nombreux emprunts de Rotrou à cette pièce peuvent expliquer qu'un peu de l'esprit de la Compagnie de Jésus soit passé de l'œuvre du père jésuite à celle du dramaturge de l'Hôtel de Bourgogne. Et pour autant, ces emprunts eux-mêmes n'éclairent pas tout. De fait, la réécriture et la complète réorganisation du matériel dramaturgique du *Sanctus Adrianus martyr* par *Le Véritable Saint Genest* en témoignent assez : chez Rotrou, l'imitation ponctuelle du p. Cellot n'a rien d'aveugle et obéit à une intelligence bien supérieure des principes mis en œuvre par la pièce plagiée. En d'autres termes, il est naturellement révélateur que Rotrou se soit fortement inspiré de l'œuvre d'un père jésuite pour écrire sa propre pièce, mais la confrontation des deux textes ne peut qu'échouer à rendre compte de l'influence de la théologie, de la dramaturgie, de la rhétorique et, en un mot, de l'*épistémè* jésuites sur *Le Véritable Saint Genest*.

À la collecte exhaustive des différentes traces de cette *épistémè* dans la pièce de Rotrou, l'espace d'un simple article ne saurait nullement suffire. Aussi s'en tiendra-t-on ici à lancer quelques pistes, en soulignant tout particulièrement l'articulation des deux points suivants : une conception jésuite de la grâce divine informe toute la dramaturgie du *Véritable Saint Genest*, et cette conception de la grâce autorise elle-même la mise en œuvre d'une rhétorique jésuite des peintures tout au long de la pièce.

À l'heure du *Véritable Saint Genest*, trois conceptions de la grâce s'affrontent en France au point d'y transformer le christianisme en un champ de bataille théologique opposant les camps jésuite, calviniste et augustinien. De ces débats complexes concernant essentiellement les caractères irrésistible et infaillible de la grâce, la dix-huitième *Provinciale* offre une vue génialement synthétique. Comme le rappelle Montalte, la situation peut en effet se résumer de la sorte : d'un côté, les calvinistes s'accordent à dire que « la volonté mue par la grâce

5 Voir notamment Raymond Lebègue, « Rotrou, dramaturge baroque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1950, p. 379-384 ; Jean-Baptiste Franher, *Du baroque au classique dans les tragédies de Rotrou*, thèse de l'University of North Carolina at Chapel Hill, 1971 ; Jean-Claude Vuillemin, *Baroque et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris/Seattle/Tübingen, Gunter Narr, coll. Biblio 17, 1994.

6 Voir tout particulièrement Jacques Morel, *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté* (1968), Paris, Klincksieck, 2002.

n'a pas le pouvoir d'y résister⁷ » ; de l'autre, les jésuites soutiennent à l'inverse que « la grâce efficace par elle-même gouverne la volonté de telle sorte qu'on a toujours pouvoir d'y résister⁸ » ; et les augustinien, enfin, défendent quant à eux une position médiane entre les deux partis, en affirmant, suivant un paradoxe tout apparent, « le pouvoir souverain de la grâce sur le libre arbitre », c'est-à-dire l'infailibilité de la grâce, et simultanément « la puissance qu'a le libre arbitre de résister à la grâce⁹ ».

Or dans ce contexte agité, *Le Véritable Saint Genest* choisit nettement son camp : celui des jésuites, et affirme les options théologiques de son auteur avec une parfaite cohérence. Dans cette pièce, comme l'a effectivement démontré Pierre Pasquier, « la grâce est constamment présentée comme un don qui suppose et appelle l'acquiescement » de chacun, et comme un don qui respecte donc « pleinement la liberté de l'homme, qui peut aussi bien l'accepter que le refuser¹⁰ ».

Ainsi, lorsque Genest s'exclame : « Ô Christ, [...] / [...] à tes lois, ce cœur fait encore résistance » (II, 4, v. 441-442), il est clair que la situation du personnage tend implicitement à traduire l'opposition de l'auteur aux grands principes de la foi calviniste, proclamant littéralement l'impuissance de la volonté à *résister* aux effets de la grâce. Et de la même manière, lorsque Rotrou délègue à son héros martyr des vers tels que « Ta grâce peut, Seigneur, détourner ce présage ! / Mais hélas, tous l'ayant, tous n'en ont pas l'usage » (V, 2, v. 1575-1576), il semble que le dramaturge ne s'attache alors qu'à manifester la perfection de son orthodoxie, en dénonçant de manière tout à fait transparente son éloignement des thèses augustinien relatives à l'infailibilité de la grâce divine.

Ni infailible comme le prétendent les augustinien, ni irrésistible comme le prétendent les calvinistes, la grâce selon Rotrou est, de fait, une grâce moliniste répondant parfaitement aux vœux des jésuites, c'est-à-dire une grâce préservant absolument la liberté de l'homme et plaçant celui-ci non seulement au centre, mais encore à l'origine du processus de conversion : « Sans besoin, Adrian, de cette eau salutaire, / Ton sang t'imprimera ce sacré caractère » (IV, 5, v. 1239-1240). En réalité, à en croire *Le Véritable Saint Genest*, la grâce divine ne fait que nous « prêt[er] la main » (II, 4, 423-424) et « confirmer nos saints propos » (V, 1, v. 1436). Elle collabore donc avec l'homme, certes, mais sans

7 Blaise Pascal, *Les Provinciales ; Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, éd. Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier, Paris, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque, 2004, p. 596.

8 *Ibid.*, p. 596-597.

9 *Ibid.*, p. 601.

10 Pierre Pasquier, « Introduction », dans Rotrou, *Théâtre choisi*, éd. cit., p. 433-434. Ces pages permettent de dépasser les vues un peu schématiques de José Sanchez sur la même question (voir Jean de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, éd. José Sanchez, Mont-de-Marsan, José Feijóo, 1991, p. CXXVII-CXXVIII).

pour autant commander ses actions, car, comme y insiste Genest, « pour être appelés, tous ne répondent pas » (V, 2, v. 1578) : et de fait, tels que les évoque Rotrou, les effets de la grâce appellent toujours comme une condition nécessaire la collaboration des hommes et, au sens propre, leur *bonne volonté*.

Deux vers du *Véritable Saint Genest* revêtent à cet égard une importance capitale : « La grâce, dont le Ciel a touché mes esprits, / M'a bien persuadé, mais ne m'a point surpris » (II, 8, v. 645-646). Prononcés par un Adrian converti et prêt au martyre, ces mots s'apparentent aussi bien à une profession de foi qu'à l'affirmation un peu provocante d'une autonomie et d'une souveraineté : à un premier niveau, on ne saurait en effet mieux dire, ni de manière plus claire, que l'efficace de la grâce demeure toujours suspendue au libre consentement de la volonté humaine. Mais cette idée même et la manière dont Rotrou choisit de la traduire revêtent dès lors trois conséquences pour le moins déterminantes.

48

La première, sur laquelle on ne s'attardera pas, est d'ordre dramaturgique. Ce qu'implique en effet, à un niveau théâtral, cette conception d'une grâce divine supposant, au rebours de toute prédestination, une étroite collaboration entre l'homme et Dieu, c'est de toute évidence la nécessaire rupture du *Véritable Saint Genest*, et avec lui celle de tout le théâtre d'inspiration jésuite, avec les catégories fondamentales de la *Poétique* d'Aristote. Car désormais, loin d'une obligation de vraisemblance et d'un climat tragique plombé par un inflexible *fatum*, peut et doit s'imposer sur scène le déploiement d'un « vraisemblable extraordinaire » et d'un « merveilleux psychologique » liés « à l'exercice [d'une] liberté »¹¹ soutenue et affermie par la grâce, et, en dernière instance, à une poétique, non plus de la terreur et de la pitié¹², mais de l'admiration éprouvée vis-à-vis d'un héros exemplaire conformant de plein gré sa volonté à celle de Dieu même. Aspirant à l'édification religieuse de ses spectateurs, *Le Véritable Saint Genest* s'inscrit très précisément dans le courant de cette nouvelle poétique : celui d'une tragédie de dévotion à fin apologétique théorisée dans les années 1620 par le p. Galluzzi et mise en pratique par les nombreux dramaturges de la Compagnie de Jésus, du p. Delidel aux p. Malapert ou Petau. S'en étonnera-t-on du reste ? Pour peu qu'on étudie cette production théâtrale jésuite à un niveau européen, on s'apercevra

11 Marc Fumaroli, « Corneille et le collège des jésuites à Rouen », dans *Héros et orateurs*, op. cit., p. 72-73. On pourra se reporter, sur cette question du merveilleux, à Stéphanie Bélanger, « Le héros guerrier et le martyr chrétien : retour sur le merveilleux au théâtre français du début du XVII^e siècle », dans *Spiritualité. L'Épistolaire. Le Merveilleux au Grand Siècle*, dir. David Wetsel et al., Tübingen, G. Narr, coll. Biblio 17, 2003, p. 203-214.

12 Voir Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001, p. 181 : « Ce n'est point de la crainte et de la pitié qu'il faut libérer l'homme. Le véritable terme de tout spectacle c'est, par la crainte des vices et des punitions qui en résultent, la guérison des désordres de l'âme, à qui la vertu est proposée comme remède. »

que les drames de martyrs, hommes libres par excellence, y occupaient alors une place considérable¹³, et que dans le nombre même de ces drames, la part de ceux dédiés à saint Genest était enfin des plus conséquentes. De 1592 à 1641, Pierre Pasquier ne dénombre pas moins de sept tragédies néo-latines consacrées au fameux acteur par la Compagnie de Jésus¹⁴, et encore ne compte-t-il pas le *Sanctus Adrianus martyr* du p. Cellot et l'*Adrianus martyr* de Jakob Bidermann joué au collège de Munich en 1606. Autant dire que le martyr de Genest était alors particulièrement en vogue dans les drames de martyrs jésuites du premier XVII^e siècle, et qu'à cet égard, le Rotrou du *Véritable Saint Genest* se plaçait donc à au moins trois niveaux sous l'influence de la Compagnie de Jésus : d'abord en raison de la conception de la grâce divine défendue par sa pièce ; ensuite en raison du genre théâtral élu à la lumière de ce parti pris théologique (la tragédie de dévotion) ; et enfin, par la nature du sujet choisi pour illustrer ce genre (le martyr de Genest). Convergences remarquables, manifestant, sans grande hésitation possible, une communauté de projet. Car par son exemplarité et donc par sa capacité à se faire « leçon directement transposable », le destin de l'acteur martyr s'imposait très vraisemblablement à Rotrou comme un des meilleurs moyens de réformer « le tragique antique au profit d'une pédagogie chrétienne »¹⁵, et ce, en remplissant donc tout à fait sciemment les fonctions apologétiques et didactiques qu'assignaient alors au théâtre les dramaturges jésuites.

Cette rénovation radicale de la poétique antique enregistrée par *Le Véritable Saint Genest* n'est cependant qu'une conséquence seconde et, somme toute, superficielle, du bouleversement théologique plus profondément induit par ces deux vers déjà cités d'Adrian : « La grâce, dont le Ciel a touché mes esprits, / M'a bien persuadé, mais ne m'a point surpris ». Ce qu'assument en effet ces quelques mots, c'est, à la lettre, l'idée pour le moins audacieuse que, bien loin d'une opération ineffable se déroulant dans le secret du cœur, la conversion opérée par la grâce n'est finalement jamais l'effet que d'un processus de persuasion, c'est-à-dire, en dernière instance, le produit d'une activité proprement rhétorique. C'est d'ailleurs ce qu'écrit très clairement, vingt ans plus tard, le p. Delidel de la Société de Jésus : « la grâce » n'est pas seulement « une voix », elle « n'est autre chose que la parole de Dieu »¹⁶. Autant dire que la foi qu'elle insuffle doit dès lors être tenue en toute rigueur pour un pur produit de son éloquence, et que l'accès au divin peut ainsi s'accomplir par la seule grâce d'un langage.

13 Voir *ibid.*, p. 190 : « les jésuites, plus que tout autre ordre, ont relancé le culte littéraire et pictural des martyrs ».

14 Voir Pierre Pasquier, « Introduction », dans Rotrou, *Théâtre choisi*, éd. cit., p. 421.

15 *Ibid.*, p. 159.

16 Claude Delidel, s.j., *La Théologie des saints où sont représentés les mystères et les merveilles de la grâce*, Paris, J. Henault, 1668, t. I, p. 25 et p. 39.

Ce *fides ex auditu*, du reste, ainsi que la confiance plus générale qu'il implique en les divers relais sensibles de la foi, *Le Véritable Saint Genest* ne cesse de les thématiser de toutes les manières, évoquant à l'occasion la voie de l'ouïe empruntée par la grâce, certes :

Qu'entends-je, juste Ciel ; et par quelle merveille,
Pour me toucher le cœur, me frappes-tu l'oreille ? (II, 5, 435-427),

mais, en réalité, de manière beaucoup plus massive, celle de la vue :

Ô ciel ! qu'un doux travail m'entre au cœur par les yeux ! (I, 2, 104).

Je n'ai cru [...]

Qu'après les avoir vus, d'un visage serein,
Pousser des chants aux Cieux dans des taureaux d'airain (III, 5, v. 820-822).

J'ai vu la vérité, je la suis, je l'embrasse (III, 5, v. 827).

50

Or une telle insistance à célébrer, parmi les différents canaux de la grâce, la vue sur tous les autres sens doit elle-même nous retenir pour au moins deux raisons. Tout d'abord parce que, de saint Ignace à Richeome en passant par Suarez, cette précellence du regard et cette valorisation de l'image sont un principe constamment réaffirmé par toute la Société de Jésus¹⁷, et que, là encore, se fait donc jour un nouveau point de convergence majeur entre les jésuites et Rotrou. Ensuite et surtout, parce que suggérer ou affirmer de la sorte que la grâce s'appuie de manière privilégiée sur le sens de la vue dans le cadre de son entreprise de conversion-persuasion, c'est par là-même ouvrir une route parfaitement tracée à toute rhétorique humaine désireuse de rivaliser avec les effets d'une grâce entendue comme éloquence divine : car désormais, naturellement encouragé à imiter cette dernière, l'auteur chrétien visant la conversion de ses lecteurs n'aura, semble-t-il, plus qu'à mettre en œuvre une éloquence puissamment visuelle, une éloquence haute en couleurs sollicitant le regard autant que l'oreille et empruntant en définitive les mêmes voies persuasives que celles de la grâce.

Dont acte. Ayant tiré toutes les conséquences d'une conception de la grâce coopérante et persuasive empruntée aux jésuites, l'auteur du *Véritable Saint Genest* s'est engouffré dans cette voie, et a, quant à lui, très consciemment adopté les grands principes de cette rhétorique des peintures défendue et illustrée, tout au long du premier XVII^e siècle, par la Compagnie de Jésus¹⁸.

17 Voir Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre*, op. cit., p. 37.

18 Voir sur ce point Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (1980), Paris, Albin Michel, 1994, p. 257-391 et p. 673-695.

S'accomplissant en l'élaboration verbale de « tableaux de Nature », et autres « peintures parlantes », cette rhétorique spectaculaire poursuivait un objectif très simple : dans la droite ligne des *Exercices* ignaciens, il ne s'agissait en somme que de représenter et de donner à voir le monde, de manière à renvoyer à son Créateur par une série de médiations continues. Or loin d'être irraisonnée, la possibilité théorique d'un tel renvoi était en réalité solidement fondée sur une vision tout analogique du cosmos, et sur la conviction théologique que l'Un, c'est-à-dire Dieu, s'étant diffracté dans chaque élément du Tout, chaque élément du Tout devait permettre de contempler l'Un, à la manière de tout microcosme reflétant le macrocosme qui l'ençâsse et y ouvrant un libre accès. Autant dire que, dans l'orbe de cet univers plein et sans rupture pensé par les jésuites du premier XVII^e siècle à la suite de toute la Renaissance, le monde sensible pouvait trouver le meilleur motif non seulement de son rachat, mais encore de sa célébration, dans son statut de miroir ou de reflet du monde spirituel. Au cœur de la rhétorique des peintures mise en place par la Compagnie de Jésus résidaient ainsi non seulement la valorisation du sensible et de sa représentation verbale, certes, mais aussi et surtout le principe qui la légitimait, c'est-à-dire la foi en la pleine participation de l'image à l'essence de l'objet qu'elle figure, et en dernière instance, la foi en la pleine participation de l'apparence au Vrai.

De cette tradition rhétorique jésuite, *Le Véritable Saint Genest* fait clairement siens les présupposés et le métalangage. La mention des « tableaux parlants » (I, 5, v. 216) déléguée à Genest lui-même est à ce titre tout à fait exemplaire, et la discussion du deuxième acte avec le décorateur ne l'est certes pas moins : d'une part, parce qu'attirant naturellement l'attention du spectateur sur un théâtre « riche en sa peinture », suivant les mots de Maximin (II, 6, v. 462), elle reprend en outre, dans ses termes mêmes, la discussion sur la perspective mise en place par un des bréviaires jésuites de la rhétorique des peintures, *l'Essai des merveilles* du p. Étienne Binet ; et d'autre part, parce qu'en soulignant de ce fait l'importance de dépasser la déception première suscitée par les apparences, elle exprime très explicitement la nécessité d'un certain « éloignement » (II, 2, v. 332), et celle d'une vision à distance seule à même d'ouvrir à une pleine contemplation de la « grâce » infuse (II, 2, v. 333) dans ce qui se donne *a priori* pour un simple *trompe-l'œil*¹⁹. Or, manifestement, il n'en va pas là que d'un vertige baroque auquel aurait cédé Rotrou : de fait, la capacité des formes à se métamorphoser intéresse ici bien moins notre dramaturge que la possibilité « d'exprimer naïvement non pas les choses en leur naturel, mais ainsi qu'elles doivent paraître

19 Voir François Lecercle, « Vision de loin, vision de près. Les enjeux d'un paradigme pictural dans *Le Véritable Saint Genest* », dans *Scène et image*, dir. Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, *La Licorne* (hors-série) (Poitiers), 2000, p. 83-98.

à l'œil selon leur assiette²⁰ », c'est-à-dire, en somme, la possibilité de poser l'illusion comme principe de réalité véritable et de rétablir ainsi depuis un certain point de vue – entendons : celui de la foi – l'ordre du Vrai sur la base d'une représentation nécessairement imparfaite, voire délibérément infléchie, décalée, transposée, de ce dernier. Hypothèse fondamentale de la rhétorique jésuite des peintures, et que l'auteur du *Véritable Saint Genest* va s'employer à penser, ou, si l'on veut, à *réfléchir*, avec les instruments qui sont les siens.

C'est ainsi, au tout premier chef, que le thème de l'illusion devenue vérité constitue, comme on sait, le ressort dramaturgique central de la pièce²¹, ainsi qu'en témoignent non seulement sa péripétie principale, mais encore sa structure nettement circulaire, dès lors qu'à la possibilité de faire d'un « songe [...] une vérité » (I, 1, v. 80), exprimée par Valérie dès la première scène, répond, au dernier vers du dernier acte, la possibilité de faire d'« une feinte [...] une vérité » (V, 7, v. 1750), évoquée en écho direct au martyr de Genest.

52

C'est ainsi, surtout, que de tels jeux d'échos, joints à l'injonction de s'éloigner prononcée par le personnage du décorateur, se font l'indice plus profond de l'intention foncièrement analogique présidant à l'élaboration et à la construction si singulière de tout *Le Véritable Saint Genest*. Ce que reprend en effet Rotrou à la rhétorique jésuite des peintures, et ce qu'il s'attache aussi bien à traduire formellement dans sa pièce, c'est non seulement l'idée que la représentation de tout objet peut faire signe vers, ou plus précisément, figurer, autre chose que l'objet qu'elle représente, mais c'est encore la conception d'une Nature-macrocosme où tout communiquerait avec tout et où tout ferait signe vers tout en réfléchissant le tout²².

Emmanuelle Hénin et François Bonfils, en ce sens, ont parfaitement relevé la manière dont le premier acte du *Véritable Saint Genest* « cont[enait] en

20 Étienne Binet, s. j., *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, J. Osmon, 1622, p. 444.

21 Voir notamment I, 5, v. 299-306 : « la mort d'Adrian / [...] Vous sera figurée avec un art extrême, / Et si peu différent de la vérité même / Que vous nous avouerez, de cette liberté, / Où César à César sera représenté ; / Et que vous douterez, si dans Nicomédie, / Vous verrez l'effet même, ou bien la Comédie » ; II, 4, v. 403 : « Je feins moins Adrian, que je ne le deviens » ; et IV, 7, v. 1284 : « Sa feinte passerait pour la vérité même ».

22 Une telle conception légitime dès lors le recours à un mode de raisonnement ouvertement analogique. Voir tout particulièrement en ce sens IV, 2, v. 1051-1063 : « Que tout l'effort, tout l'art, toute l'adresse humaine, / S'unisse pour ma perte, et conspire à peine ; / Celui qui d'un seul mot créa chaque Élément, / Leur donnant l'action, le poids, le mouvement, / Et prêtant son concours à ce fameux ouvrage, / Se retint le pouvoir d'en suspendre l'usage ; / Le feu ne peut brûler, l'air ne saurait mouvoir, / Ni l'eau ne peut couler, qu'au gré de son pouvoir ; / Le fer, solide sang des veines de la terre, / Et fatal instrument des fureurs de la guerre, / S'érousse s'il l'ordonne, et ne peut pénétrer, / Où son pouvoir s'oppose, et lui défend d'entrer ».

germe toute la pièce », « tel un microcosme » qui la « reflète[rait] comme un miroir »²³. Qu'il s'agisse par exemple de Valérie dénonçant d'emblée la fausseté de l'identité des termes « songes » / « mensonges » stratégiquement placés à la rime (I, 1, v. 5-6), ou de Maximin ne cessant de présenter « ces beaux fers où [il] aspire » (I, 3, v. 126) et la « prison » même de son mariage comme « [s]a plus digne victoire » (I, 3, v. 198), tout le premier acte se donne implicitement à lire à la lumière des suivants, en entretenant dès lors avec eux une relation finalement assez similaire à celle de l'Ancien Testament vis-à-vis du Nouveau : le songe réalisé de Valérie annonce et figure l'illusion devenue réalité de Genest transformé en ce qu'il feignait d'être ; et le goût pour le mariage-prison affirmé par Maximin annonce et figure la préférence accordée par Genest à « ces chaînes » et à « ces fardeaux glorieux » qui « [s]ont aux bras d'un chrétien des présents précieux » (III, 2, v. 701-702).

Or, radicalisant formellement ce processus de figuration et de mise en abyme, le même jeu de miroir régit naturellement dans *Le Véritable Saint Genest* les rapports existant entre pièce enchâssante et pièce enchâssée²⁴ : car à l'évidence, à la manière d'un microcosme réfléchissant le macrocosme qui l'enserme, la représentation du martyr d'Adrian réfléchit et, d'une certaine manière, éclaire et met en perspective, la représentation du martyr de Genest. En assumant pleinement le jeu de mots, on pourrait d'ailleurs dire qu'elle la pré-figure, entraînant ainsi le déploiement de cette esthétique de la répétition parfaitement structurante de toute la pièce – et souvent déplorée par la critique, sans doute, mais non moins nécessairement appelée par le cadre intellectuel, théologique et rhétorique dans lequel avait choisi de s'inscrire Rotrou. Car certes, du point de vue du spectateur, les ressemblances évidentes existant entre les scènes opposant par exemple Adrian à Flavie (II, 8) puis Genest à Marcelle (V, 2) rendent d'autant plus difficile de « distinguer les deux plans et les deux martyrs²⁵ », qu'à ces deux plans, deux autres se mêlent, le jeu de Rotrou avec l'intertextualité biblique tendant à imposer Adrian et Genest comme des figures tantôt de saint Paul et tantôt de Jésus-Christ. Mais de ce fait, très sciemment aiguillée par un usage de la répétition accusant constamment les ressemblances et les similitudes, cette difficulté réelle à démêler les plans figuratifs ne fait que souligner la pertinence et la parfaite cohérence du projet de Rotrou : suivant le cours d'une démarche

23 Emmanuelle Héning et François Bonfils, « Présentation », dans Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, éd. Emmanuelle Héning et François Bonfils, Paris, Flammarion, coll. GF, 1999, p. 18.

24 On consultera à ce sujet les nombreuses analyses consacrées au *Véritable Saint Genest* dans Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (1981), Genève, Droz, 1996.

25 Jacques Scherer, « *Le Véritable Saint Genest*. Notice », dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 1331.

analogique massivement empruntée aux jésuites, acheminer à Dieu par la voie du visible, et ce, en manifestant l'étroite participation de la figure au figuré, de la peinture matérielle à l'essence spirituelle de ce vers quoi elle fait signe, et en dernière instance, donc, l'étroite participation de la représentation du Réel à sa Vérité même – c'est-à-dire à Dieu.

54 On a formulé l'hypothèse qu'il revenait à l'usage de la répétition d'accuser l'intention analogique du *Véritable Saint Genest*, et à la structure en abyme de ladite pièce de penser, à travers la communication macrocosme-microcosme, un des principes les plus fondamentaux de la rhétorique des peintures. On suggérera de la même manière qu'il revient à un emploi fort concerté de la syllepse, de la dérivation et de l'antanaclase, de traduire, dans *Le Véritable Saint Genest*, la foi de Rotrou en la possible confusion des plans matériel et spirituel de toute figuration. De fait, sans doute convient-il de ne pas voir de simples pointes raffinées et gratuites dans des vers aussi révélateurs que : « Il repassait son rôle et s'y veut surpasser » (II, 5, v. 452), « En cet acte, Genest, à mon gré, se surpasse » (II, 9, v. 667), « Il ne se peut rien feindre avecque plus de grâce »²⁶ (II, 9, v. 668), « L'art en est merveilleux » (III, 1, v. 675), « Quel mystère se passe ? » (IV, 8, v. 1396), etc. Car dans tous ces cas, semble-t-il, ce qui cherche à s'exprimer derrière la façade baroque d'un tel style pointu, c'est, avant tout, et de manière très insistante, la possibilité de confondre littéralement le plan sensible de la *représentation*, théâtrale ou non, avec celui des réalités spirituelles qu'elle tend à figurer.

Significativement, sous la plume de Rotrou, le même mot *Ciel* vient tantôt désigner un élément du décor (II, 2, v. 323), tantôt le séjour des dieux (II, 7, v. 517), et tantôt l'impuissance où l'on serait de distinguer l'un de l'autre : « *Le Ciel s'ouvre* » (II, 4). C'est que la grâce de l'imitation n'est pas foncièrement différente de la grâce accordée par Dieu, que le mystère qui se joue devant les yeux de tous ne fait en réalité qu'un avec le Mystère qui s'opère simultanément dans l'esprit de Genest, et que, pour reprendre le mot de Maximin, Genest lui-même est bel et bien « figure » (II, 6, v. 474), certes, mais indissolublement aux deux sens, matériel et spirituel, du terme – tout à la fois acteur et instrument de la grâce, représentation théâtrale d'Adrian et transparente allégorie du Christ.

Or s'étonnera-t-on pour finir que ce même terme de *figure* ait en réalité simultanément servi de concept clé à l'ouvrage fondateur de toute la rhétorique

26 Concernant les différents jeux sur la polysémie de ce terme, on se reportera à Jean-Pierre Cavallé, « Les trois Grâces du comédien : théâtre, politique et théologie dans *Le Véritable Saint Genest* », *French Review*, vol. 61, n° 5, 1988, p. 703-714. (À chaque fois, c'est nous qui soulignons.)

française des peintures, les *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrement et sacrifice de l'Eucharistie* publiés en 1601 par le p. Richeome, de la Compagnie de Jésus²⁷ ? Rhétorique, peinture et théologie mêlées... À l'évidence, la boucle semble désormais bouclée.

On a voulu suggérer ici la cohérence de la démarche conduite par Rotrou, et la fécondité de la piste jésuite pour saisir les principes informant, de manière très consciente, l'élaboration rhétorique du *Véritable Saint Genest*. Ces principes une fois posés, certes, une étude stylistique approfondie de l'œuvre reste à faire, mais du moins espère-t-on avoir ainsi contribué à définir le cadre conceptuel au sein duquel interpréter, le plus efficacement possible, ses prévisibles résultats : fréquence de l'hypotypose²⁸, des narrations²⁹, des portraits³⁰ et des apostrophes rhétoriques donnant à voir, fût-ce sur le mode de l'hallucination, des interlocuteurs immatériels ou absents³¹, omniprésence des métonymies donnant l'effet visuel pour la cause ou le signe sensible pour son référent abstrait, tension métaphorique accentuant à tout instant la pente picturale du discours... – autant de procédés spectaculaires fort souvent tirés mot pour mot de l'œuvre du p. Cellot³², ou bien puisés à la source vive de l'*Essai des merveilles* du p. Binet, dont le chapitre LIII intitulé « Essai des enrichissements de l'éloquence » peut en somme se lire comme le simple

27 Significativement, le p. Richeome distingue en théorie trois sens, technique, rhétorique et moral, du terme *figure* ; mais sur la distance, en pratique, il échoue à maintenir rigoureusement la distinction entre les trois, les sens technique (visuel) et rhétorique venant irrésistiblement investir le sens moral. Comme le note ainsi Louis de Richeome, la figure est avant tout « une chose faite pour en représenter une autre, et [...] s'appelle autrement peinture », mais elle est aussi à un niveau rhétorique une « peinture parlante », et permet à ce titre de désigner « descriptions ou fictions verbales ». Enfin, troisième sens, la figure peut être « une chose ou une action instituée pour représenter un mystère. [...] Ainsi la manne était une sacrée peinture, non de couleurs ou de parole, mais de signification. Cette figure est autrement nommée allégorie, peinture ou exposition mystique, contenant en soi un sens spirituel connu aux gens spirituels et caché aux grossiers » (*Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrement et sacrifice de l'Eucharistie*, Paris, Sonnius, 1601, p. 4-5).

28 Voir par exemple II, 7, v. 495-512 ; III, 2, v. 742-748 ; IV, 5, v. 1251-1255.

29 Voir par exemple II, 8, v. 546-574 et v. 577-585 ; III, 5, v. 868-906 ; IV, 7, v. 1335-1354.

30 Voir par exemple II, 3, v. 350-364 ; III, 2, v. 683-700 ; IV, 3, v. 1069-1071.

31 Voir par exemple II, 5, v. 425-445 ; IV, 5, v. 1227-1230 et 1255-1257 ; IV, 7, v. 1275-1282 ; V, 2, v. 1575-1578.

32 Les notes de l'édition proposée par José Sanchez permettent à cet égard de se convaincre que les effets rhétoriques les plus visuels du *Véritable Saint Genest* sont, dans la plupart des cas, une simple traduction de l'œuvre du p. Cellot... et, réciproquement, que la plupart des emprunts directs au *Sanctus Adrianus martyr* concernent des passages engageant avec évidence le déploiement d'une flamboyante rhétorique des peintures. Autant dire que Rotrou savait très précisément ce qui l'intéressait dans la pièce de son devancier.

répertoire de toutes les figures de style le plus souvent employées par Rotrou quelque vingt ans plus tard³³. Mais, comme le suggérait Marc Fumaroli, n'est-ce pas finalement « le vœu profond de la rhétorique » que de « s'accomplir en dramaturgie »³⁴ ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Éditions citées du *Véritable Saint Genest*

56

Théâtre du XVII^e siècle, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I.

Le Véritable Saint Genest, éd. José Sanchez, Mont-de-Marsan, José Feijóo, 1991.

Le Véritable Saint Genest, éd. Emmanuelle Hénin et François Bonfils, Paris, Flammarion, coll. GF, 1999.

Théâtre choisi. Venceslas. Antigone. Le Véritable Saint Genest, éd. Marianne Béthery, Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, Paris, Société des textes français modernes, 2007.

Autres ouvrages cités

BÉLANGER, Stéphanie, « Le héros guerrier et le martyr chrétien : retour sur le merveilleux au théâtre français du début du XVII^e siècle », dans *Spiritualité. L'Épistolaire. Le Merveilleux au Grand Siècle*, dir. David Wetsel *et al.*, Tübingen, G. Narr, coll. Biblio 17, 2003, p. 203-214.

BINET, Étienne, s. j., *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, J. Osmon, 1622.

BRILLON, Abbé, *Notice biographique sur Jean Rotrou*, éd. Lucien Merlet, Chartres, Imprimerie Garnier, 1885, p. 11-12.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Les trois Grâces du comédien : théâtre, politique et théologie dans *Le Véritable Saint Genest* », *French Review*, vol. 61, n° 5, 1988, p. 703-714.

33 Toutes, serait-on tenté de suggérer, prosopopée comprise : Genest jouant le rôle d'Adrian n'accomplit-il pas la vocation théâtrale du procédé rhétorique ?

34 Marc Fumaroli, « Rhétorique et dramaturgie dans *L'illusion comique* », dans *Héros et orateurs*, *op. cit.*, p. 271.

- DELIDEL, Claude, s. j., *La Théologie des saints où sont représentés les mystères et les merveilles de la grâce*, Paris, J. Henault, 1668.
- FRANHER, Jean-Baptiste, *Du baroque au classique dans les tragédies de Rotrou*, thèse de l'University of North Carolina at Chapel Hill, 1971.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle (1981)*, Genève, Droz, 1996.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique (1980)*, Paris, Albin Michel, 1994.
- , *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne (1990)*, Genève, Droz, 1996.
- LEBÈGUE, Raymond, « Rotrou, dramaturge baroque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1950, p. 379-384.
- LECERCLE, François, « Vision de loin, vision de près. Les enjeux d'un paradigme pictural dans *Le Véritable Saint Genest* », dans *Scène et image*, dir. Dominique Moncond'huy et François Noudelmann, *La Licorne* (hors-série) (Poitiers), 2000, p. 83-98.
- MEYNET, Roland, *L'Évangile selon saint Luc*, Paris, Éditions du Cerf, 1988.
- , *L'Évangile de Luc*, Paris, Lethielleux, 2005.
- MOREL, Jacques, *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté (1968)*, Paris, Klincksieck, 2002.
- PASCAL, Blaise, *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, éd. Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier, Paris, Librairie Générale Française, coll. La Pochothèque, 2004.
- RICHEOME, Louis de, s. j., *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrement et sacrifice de l'Eucharistie*, Paris, Sonnius, 1601.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris/Seattle/Tübingen, Gunter Narr, coll. Biblio 17, 1994.
- VALENTIN, Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001.

TROISIÈME PARTIE

Denis Diderot

TERMES D'ART DANS LES SALONS
DIDEROT ET LA CARACTÉRISATION ADJECTIVALE,
ENTRE TECHNICITÉ ET LIBERTÉ IMPRESSIVE

Françoise Berlan
Université Paris-Sorbonne

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, en 1765. S'adressant à Grimm, son correspondant et commanditaire, il lui demande l'autorisation de vagabonder à sa guise, loin d'une technicité qui constitue pourtant une sorte de basse continue de ses textes, engendrant une faible dispersion et une forte itération des mots d'atelier :

Permettez 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, mœlleux*, que vous avez tant entendus, sans que vous les entendiez encore, par quelque écart qui vous délasse¹.

Exhibés en mention comme des pièces rapportées, ils 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. Else Marie Bukdahl, responsable des notes dans l'édition Hermann, s'efforce de gommer la péjoration évidente du qualificatif de *parasite* comme celle de *monotonie* et d'*ennui*, et cette lassitude partagée par le rédacteur et le destinataire. Selon elle, Diderot veut ainsi « souligner qu'il s'agit de notions et d'expressions qu'il a appris à distinguer au contact de ses amis artistes² ».

Sans majorer l'impact négatif de ces lignes, on ne peut cependant limiter leur portée à l'indication du caractère récent de l'apprentissage et au soulignement de cette non-intégration des mots acquis à l'usage commun. Diderot se

1 Diderot, *Salon de 1765*, éd. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 125.

2 *Ibid.*, note 340.

pose un vrai problème d'esthétique : comment incorporer ce lexique qui est fait pour garder son autonomie singulière, faut-il tenter d'atténuer les disparités ou au contraire jouer sur un effet de marqueterie, sur l'insistance des répétitions ? Si le critique opte assez régulièrement pour la liberté des digressions, bien propres à son libertinage d'idées et à son allure aisément reconnaissables, il revient avec constance à ce vocabulaire, non sans une gourmandise perceptible qui cohabite avec le sentiment de la redite. Notre auteur n'est pas à une contradiction près. Il abrite volontiers des impressions contraires, et le goût des mots s'unit à la contrainte fastidieuse de la rigidité terminologique.

LES TERMES D'ART : UN VOCABULAIRE DE SPÉCIALITÉ ET SES CARACTÉRISTIQUES

62 Qu'est-ce en effet qu'un vocabulaire de spécialité ? Quelles en sont les caractéristiques ?

En premier lieu, il s'édifie en se distinguant du lexique commun. *L'Encyclopédie*, dont Diderot est le maître d'œuvre, n'est pas autre chose que la somme des vocabulaires de spécialité de son temps, arts, sciences et techniques. La nomenclature et la présentation des articles en font foi. Chacun est subdivisé en domaines et disciplines, à l'intérieur desquels le mot étudié trouve son aire sémantique particulière. Il s'agit là d'une présentation qui, ainsi généralisée et complexifiée, est une innovation majeure de la lexicographie du XVIII^e siècle. L'ouvrage est pionnier sur ce point et sera invariablement imité, alors que certaines de ses options méritent débat dans cette volonté organisatrice et universellement classifiante, parfois aux dépens d'une circulation entre les cantons du savoir ainsi cloisonnés. Cette représentation des connaissances par leur terminologie fait d'ailleurs un parent pauvre, le lexique commun, terreau de ces innovations. Ce parti repose sur la spécialisation des rédacteurs, dont la compétence se fonde d'abord sur la maîtrise des mots et la capacité définitionnelle. Le principe de l'article signé est la matérialisation de cette garantie de fiabilité. Watelet, Landois, Jaucourt se font ainsi connaître pour les termes d'atelier. Diderot lui-même rédige quelques notices, rarement signées. Cette différence nécessaire circonscrit un cercle d'usagers qui s'entendent entre eux et ne sont pas compris de la communauté linguistique sans apprentissage.

Les termes relèvent de la néologie. Deux types de création sont possibles, soit une totalité, forme et sens, soit une spécialisation du signifié d'une unité existante. Cette deuxième option est très majoritairement le mode de formation retenu pour les termes d'art qui empruntent au lexique commun un de ses mots puis en fixent le sémantisme à leur profit.

En principe, un terme de spécialité est monosémique et il est réfractaire à la synonymie. C'est une opération de délimitation active effectuée et adoptée par les praticiens de la discipline. Ce caractère contrôlé s'oppose à la soumission des usagers au vocabulaire commun, qui n'est pas construit mais reçu.

Le rapport des terminologies à l'axiologie est complexe. Elles l'excluent lorsqu'elles relèvent de savoirs spéculatifs. C'est tout différent quand il s'agit de techniques, où l'on peut bien ou mal faire.

Dans le cas des termes d'art (peinture, sculpture, gravure, accessoirement architecture) au XVIII^e siècle, ces traits sont en partie vérifiés mais la clôture par rapport au lexique commun est loin d'être étanche, pour plusieurs raisons. La monosémie n'est pas radicale, déjà parce que c'est la néologie sémantique et non lexicale qui est fortement majoritaire. À côté de quelques créations comme *perspective* ou *clair-obscur*, la plupart des mots comme *effet* ou *faire*, sans parler de *couleur* lui-même, édifient leur contenu spécialisé à partir du sens du mot de la tribu dont ils ne sauraient s'abstraire totalement et avec lequel ils cohabitent puisque ces mots parasites sont véhiculés par la langue commune. De plus, leur monosémie est compromise par le caractère composite, en dépit de son unité, de l'activité du peintre. En simplifiant beaucoup, l'œuvre d'art associe invention et exécution. Ce sont les emplois relevant de l'exécution qui sont les plus aisés à relever et à circonscrire. Au contraire, l'invention rejoint souvent les Belles-Lettres. De plus, les arts plastiques sont figuratifs et l'appréciation concerne souvent à la fois le sujet même et la manière de le traiter. À quoi renvoie, par exemple, la *noblesse* dans le caractère d'une tête ? Le choix de la *figure* s'y associe à un *faire*. Ainsi un même terme, sans être à proprement parler polysémique, unit-il dans une caractérisation commune les différents domaines de compétence de l'artiste. L'exigence de refus de la synonymie semble mieux préservée, mais nous verrons que les termes se regroupent par affinités et se précisent mutuellement. Qu'en est-il de la place de l'axiologie ? Les termes d'art ont un double statut. Ils servent à la fois à décrire et à juger. La plupart désignent conjointement certains modes opératoires et une place dans une échelle de valeur, du bon au mauvais. Le peintre est un praticien qui évalue sa pratique. De plus, la frontière est mince, quoique réelle, entre le jargon d'atelier et la critique d'art. Le peintre lui-même peut être critique, comme Chardin, à ce que nous en dit Diderot. Les *Salons* ont à évoquer avant tout une réception, celle de l'amateur informé. Choisir d'étudier les adjectifs dans ce vocabulaire entraîne inévitablement sur le chemin de l'axiologie, puisque c'est par eux qu'intervient le jugement de valeur. Mais cette évaluation passe par la description : une *touche large* relève d'un *faire* que l'on recommande, alors qu'il faut éviter d'être *dur et sec* dans le traitement de la lumière et des couleurs.

Quel va être le projet de Diderot dans l'utilisation de ces termes en 1761 et 1763 ? Ces *Salons* sont ceux de l'apprentissage, car dans le tout premier, celui de 1759, ce lexique était encore peu représenté. Avec l'appétit du néophyte, l'apprenti critique s'initie et instruit ses lecteurs, directs ou indirects. Les attestations se multiplient. C'est le règne de la mémoire et le plaisir d'un savoir nouveau qu'on se hâte de partager sous la forme de définitions. On observe aussi une étape de maturation réflexive sur le sens de certains de ces mots et le début d'un travail inventif de reformulation, plus fréquent et approfondi ultérieurement en 1765 et 1767. Dès alors, le salonnier s'interroge sur sa propre pratique. Comment transposer par le langage ce qui relève d'une réception visuelle ? La successivité des mots, l'épaisseur temporelle d'un parcours verbal se substituent à une saisie perceptuelle globale. Pourtant, c'est un domaine commun, celui de l'esthétique, qui concerne, dans leur spécificité, à la fois les arts plastiques et les Belles-Lettres. Diderot évoque son entreprise dans la page liminaire au *Salon de 1763*, en opposant, pour mieux en souligner l'analogie, le *pinceau* des peintres et le *style* de l'écrivain critique d'art :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand et voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet. Et dites-moi où est ce Vertumne-là³ ?

L'opposition de *style* et *pinceau*, *style* retrouvant ainsi une remotivation étymologique par retour à l'image de l'instrument de l'écrivain, est résolue par la mise en commun d'adjectifs : *grand* et *voluptueux*, *simple* et *vrai*, *délicat* ou *pathétique*, qui ont droit de cité aussi bien parmi les termes d'art que parmi ceux de la poétique. Le mot d'*illusion* paraît plus marqué par le rapport aux arts visuels. Mais l'appel à l'imagination du lecteur produit aussi l'effet de présence. Le verbe *décrire* renoue avec un projet générique, celui de l'*ekphrasis* à laquelle Diderot fait ainsi allusion. Les termes de spécialité sont donc à la fois parasites et communs et le texte va jouer sur des superpositions et collages pour mieux aller à l'unité d'un vernis. En travaillant sans cesse sur l'inclusion et l'exclusion, le critique élabore une écriture singulière, qui maintient la dualité

3 Diderot, *Essais sur la peinture*, éd. Gita May, suivis des *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 181. Les références à cette édition seront désormais données dans le corps du texte, entre parenthèses.

tout en la résolvant. La manière de traiter ce vocabulaire est ainsi en accord avec la pensée directrice de l'auteur sur l'harmonie à travers les disparités et les dissonances.

QUELQUES NOTIONS CENTRALES

Avant d'analyser le rôle des adjectifs dans le discours critique de Diderot, il faut établir le cadre conceptuel dans lequel ils se meuvent, assuré par quelques substantifs organisateurs. L'auteur fait sien cet ensemble fortement construit et le prolonge par ses propres intuitions. Il s'agit de décrire un *effet* obtenu, grâce au *génie* du peintre, par un *faire* selon un *goût* ou une *manière* pour traiter un *sujet* dont le modèle est la *nature*. Revenons sur quelques-uns de ces termes.

L'effet

L'*effet* est certainement le maître-mot, celui dont Diderot développe toutes les virtualités en dépassant son strict contenu terminologique. Roger de Piles définit la peinture comme « un art qui par le moyen du dessin et de la couleur, imite sur une superficie plate tous les objets visibles⁴ ». Et il déclare ailleurs : « Sa fin est de tromper la vue⁵ ». Le peintre est donc censé anticiper sur le regard de l'amateur. Son entreprise est tournée vers la réception attendue, ce qu'indique éloquemment le terme d'*effet*. Dans l'*Encyclopédie*, l'article « Effet en peinture » est de Watelet, que Diderot n'aimait guère, mais qui a des vues souvent très proches des siennes :

L'art de la peinture est composé de plusieurs parties principales. Chacune de ces parties est destinée à produire une impression particulière qui est son effet propre. L'effet du dessin est d'imiter les formes ; celui de la couleur de donner à chaque objet la nuance qui le distingue des autres. Le clair-obscur imite les effets de la lumière et ainsi des autres. La réunion de ces différents produits cause une impression qu'on nomme effet du tout ensemble⁶.

On remarque dans ces lignes le terme d'*impression*, qui n'est pas attesté avec cet emploi dans les *Salons* au programme. En revanche, il apparaîtra en vedette dans la page liminaire de celui de 1765 : « J'ai donné le temps à l'*impression* d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux *effets*, je m'en suis laissé pénétrer⁷ ».

4 Roger de Piles, *L'Idée du peintre parfait*, éd. Xavier Carrère, Paris, Gallimard, 1993, p. 14-15 (texte extrait de l'*Abrégé de la vie des peintres*, première édition, 1699).

5 Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, chez N. Langlois, 1681, p. 33.

6 Article « Effet, terme de peinture », *Encyclopédie*, t. V, p. 406-407.

7 *Salon de 1765*, éd. cit., p. 21. À chaque fois, c'est nous qui soulignons.

Le mot renvoie d'abord à la réception sensorielle des couleurs mimant la lumière. *Effet de lumière* est encore usuel de nos jours. Diderot parle ainsi de « l'effet mélangé de deux lumières » dans un tableau de Vernet ou, chez le même peintre, « d'un effet qui a frappé tout le monde » (p. 228), dans la représentation d'un clair de lune. Le *faire*, sur lequel nous allons revenir, est au service de cet *effet*. À propos de Louthembourg et de son genre heurté, c'est une gestuelle contraignante qui nous est décrite : « Il faut à chaque coup de pinceau ou plutôt de brosse, ou de ponce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet » (p. 225).

Mais *avoir de l'effet* ou *faire de l'effet* peuvent concerner aussi le relief que prennent pour la sensibilité du spectateur une figure ou une circonstance du tableau. Sensible au contraste, Diderot oppose dans le *Martyre de saint Victor*, tableau de Deshayes, les « natures féroces » des bourreaux et l'*effet* d'un « jeune acolyte, d'une physionomie douce et charmante » (p. 134). Les personnages principaux doivent attirer le regard. À ses yeux, dans une œuvre de Baudouin, *Phryné accusée d'impiété*, « l'ordonnance pêche en ce que l'*effet* demandait que l'accusée et l'orateur fussent isolés du reste » (p. 233).

Parfois, la composante émotionnelle est plus immédiate encore. Diderot reproche à Pierre osant un redoutable sujet, *La Décollation de saint Jean*, de n'avoir pas « senti l'*effet* du sang qui eût descendu le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même » (p. 124).

La présence du verbe *sentir* invite à insister sur le rôle de médiation du peintre. Notre auteur souscrirait à cette précision de Watelet : « Pour l'artiste, l'*effet* est le concours des différentes parties de l'art, qui excite dans celui qui voit un ouvrage le sentiment dont le peintre était rempli en le composant⁸ ». *Sentir* et *sentiment* relèvent de tous les affects, perceptuels comme émotionnels. Dans le dispositif critique de Diderot et dans sa conception de la jouissance esthétique, l'*effet* joue donc un rôle central. C'est en tout cas un des plus fréquents parmi les termes d'art qu'il utilise. Les principes de Roger de Piles s'infléchissent ainsi vers une composante sensualiste.

Le faire

L'*effet* suppose un *faire*. Cet infinitif substantivé est à la mode chez les critiques d'art du XVIII^e siècle. Diderot l'emploie pour insister sur les moyens de l'exécution et manifeste par là sa familiarité avec le milieu des ateliers. Le *faire* est associé au *technique*. Les adjectifs appliqués au *faire* voient leur sens contrôlé par le sémantisme précis de ce mot.

⁸ « Effet, terme de peinture », art. cit., p. 406.

Le goût

Goût et *manière* renvoient aux traditions picturales, aux filiations et aux genres. *Goût* est préféré à *manière* par Diderot, sans doute parce qu'à l'image d'*effet*, il insiste sur le sensoriel et la réception. Le *goût* est celui du peintre héritier d'une école ou modèle pour des imitateurs. Il est aussi celui de l'amateur dans le syntagme *homme de goût*. Du côté des artistes, Diderot nous parle du « *goût* plus austère » (p. 130) de Le Sueur, de Vien, qu'il essaie de classer : « Ce n'est pas la *manière* de Rubens, ce n'est pas le *goût* des écoles italiennes » (p. 133). Il déplore « que le *goût* de Boucher gagne » (p. 138). Le *bon goût*, à côté du *grand goût* et du *petit goût*, évalue la qualité du travail de l'artiste. Pourtant, l'intérêt pour la réception et pour l'impression intervient aussi dans les emplois de ce mot, autre raison de le préférer à *manière*. Le peintre lui-même doit être un amateur éclairé. Greuze a ainsi « beaucoup d'esprit et de *goût* » (p. 158). Les premières lignes du *Salon de 1763* insistent sur la collaboration entre les artistes et le public : « C'est le génie d'un seul qui fait éclore les arts ; c'est le *goût* général qui perfectionne les artistes » (p. 180). Quant au salonnier, il unit réception et exécution dans « toutes les sortes de *goût* » (p. 181) qu'il doit avoir pour transcrire la variété de ceux des peintres exposés. Il est à la fois un traducteur et un juge. Comme on le sait, *goût* est un terme important des Belles-Lettres. Aussi a-t-on confié à Voltaire l'article correspondant dans l'*Encyclopédie*⁹, Landois ajoutant une courte définition du mot comme terme de peinture¹⁰.

Le sujet

Cet effet repose aussi sur une attente, celle du traitement d'un *sujet* conformément aux genres picturaux. Les sujets obéissent à une hiérarchie comparable à celle dont relèvent les genres littéraires. Ainsi le *grand* et le sublime sont-ils requis dans les sujets historiques, mythologiques ou religieux.

La nature

L'effet est imitatif. Le modèle du peintre est la *nature*. Diderot approfondit ce concept en insistant sur la médiation que constituent les sensations du spectateur. La fréquence de l'adjectif *vrai* et du substantif *vérité* indiquent cette dimension impressive.

Le génie

Enfin, comme les théoriciens de la peinture qui l'ont précédé, dont Roger de Piles, l'auteur des *Salons* est grand utilisateur du mot *génie*. Il redonne au

⁹ Article « *Goût* », *Encyclopédie*, t. VII.

¹⁰ Article « *Goût en peinture* », *ibid.*, signé Landois désigné par la lettre (R).

peintre la place centrale. Le terme, couplé fréquemment avec *enthousiasme* et avec *chaleur*, désigne un don qu'on « apporte en naissant » (p. 199). Supérieur au *talent*, il rappelle que la peinture est bien plus qu'un ensemble de moyens créateurs d'illusion. En 1765, Diderot écrira qu'elle « va à l'âme par l'entremise des yeux ». Et dans ce « chemin¹¹ », comme il l'appelle lui-même, de l'artiste au spectateur, s'opère l'union de deux subjectivités.

LA CARACTÉRISATION ADJECTIVALE

68 Après ce rappel des principaux concepts organisateurs, passons à la caractérisation adjectivale et aux contextes d'emploi de ces adjectifs : substantifs modifiés, adjectif coordonnés, réseaux sémantiques. L'étude n'exclut pas les noms dérivés ni les adverbes de manière inclus dans les termes d'art comme *chaudemment*, *crûment* ou *largement*. Ces qualificatifs peuvent être disposés en couples antonymiques, bien que ce parti puisse fausser la description, lorsque l'un des deux contraires est plus fréquent que l'autre, ou que la polysémie brouille le jeu.

Bien que tout passe par le regard, la plupart relèvent de notations perceptuelles diverses et ne concernent pas strictement la vue, mais aussi le toucher, le goût (le mot réapparaît), et d'autres données élémentaires de l'expérience sensible comme le poids, la résistance ou l'impression de choc. Ils constitueraient pour les sémanticiens cognitivistes contemporains un document de choix. Citons parmi les plus fréquents : *grand/petit*, *fort/faible*, *chaud/froid*, *doux*, *mœlleux/dur*, *sec*, *cru*, *brillant*, *éclatant/terne*, *léger/lourd*, *vigoureux/flou*, *coulant/heurté*, *large/petit*, *mesquin*, *riche/pauvre*. Parler de métaphore n'est pas nécessairement exact. Il s'agit plutôt de synesthésie à l'intérieur d'une perception globale, selon des trajets observables déjà dans le lexique commun. Certains sont spécialisés et quasi-monosémiques, comme *cru* caractérisant la couleur, d'autres comme *coulant*, se partagent entre deux types d'emplois : les contours et la touche.

Un autre ensemble d'adjectifs, avant inclusion dans le vocabulaire de spécialité, concerne la « morale », comme on disait à l'époque classique, pour désigner des traits psychologiques ou comportementaux, tels *noble*, *hardi*, *fier*, *libre*, *franc*, *sage*, *austère*, *sévère*. Qu'on ne s'y trompe pas : la plupart renvoient, au moins pour partie, au *faire*, au *technique*. La référence à l'exécution s'impose d'emblée pour d'autres tels *fini* ou *léché*. Certains sont partagés par les Belles-Lettres : *agréable*, *délicat*, *élégant*, *sublime*. La frontière est loin d'être étanche entre ces groupes.

11 *Salon de 1765*, éd. cit., p. 226.

Diderot se meut dans le foisonnement concret de ces termes avec une jouissance tout épicurienne qui n'interdit pas la précision. Cette dernière peut prendre alors la forme de la définition. Le mot est ainsi exhibé en mention lorsque son caractère terminologique doit être souligné à l'aide de *c'est-à-dire*, *on dit*, *on appelle*, ou d'un simple *comme* qui décèle l'effet d'image : « Flou, c'est-à-dire faible et léché » (p. 198) ; « Un faire rude et comme heurté » (p. 143) ; « On dit qu'un peintre peint à pleines couleurs ou franchement, lorsque ses couleurs sont plus unes, moins tourmentées, moins mélangées » (p. 192) ; « Ce qu'on appelle la manière large » (p. 225).

Mais le salonnier répugne à un didactisme trop appuyé. Il lui arrive même de mimer avec humour l'excès de technicité du langage des peintres et l'étroitesse de leurs critères aux dépens parfois du bon sens et de l'émotion. Les termes en place dans leur contexte se succèdent en un catalogue tatillon dans ces lignes où perce la parodie : « Pourvu que les ombres et les lumières soient bien entendues, que le dessin soit pur, que la couleur soit vraie, que les caractères soient beaux, serons-nous satisfaits ? » (p. 156).

Ces arrêts sur le signe restent minoritaires. Les termes sont le plus souvent en usage, incorporés au discours critique. Le texte de Diderot est précis sous l'apparente nonchalance. Nous allons tenter de retracer cette efficacité du tri sémantique dont font l'objet ces adjectifs à l'aide du contexte. 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 le recours aux présentatifs, symboles de cet effacement de la médiation des termes d'art au profit d'un investissement par la sensation.

Les jeux de la polysémie : *grand* et les adjectifs communs au technique et à l'idée

Certains des adjectifs étudiés sont des termes de sens général, ouverts à la polysémie, à moins qu'il ne faille décrire plutôt cette plasticité comme une capacité à trouver un champ d'application en rapport avec le substantif qualifié, sans dommage pour l'unité sémantique. C'est sur cette latitude que joue Diderot. Elle lui permet de ne pas distinguer les composantes du tableau : sujet, figures, composition, dessin, coloris, etc., au nom d'une même caractérisation. Il faut garder à l'esprit que chez les peintres et les théoriciens de la peinture comme

pour l'auteur des *Salons*, leur émule, le tableau associe l'idée et le technique, qui peuvent recevoir une même qualification. C'est ce qu'on observe pour l'adjectif *grand*, un des plus marqués par la variété des contextes, mais clairement perçu comme inclus dans le vocabulaire de spécialité. C'est le cas aussi de *fort*, *chaud* et quelques autres. En laissant provisoirement le sens dimensionnel qui n'est pas technique, on constate que pour *grand*, le domaine prioritaire est celui du sujet traité, conformément à une hiérarchie des genres et des styles que l'on connaît bien en poétique. C'est donc l'invention et l'idée qui sont en jeu. L'adjectif modifie tour à tour *scène*, *caractère* ou *figure*. Le contexte proche et notamment les adjectifs coordonnés contribuent à cette inclusion dans le haut degré. Chez Deshayes, « toutes les figures sont grandes » (p. 136) ; « Son imagination est pleine de grands caractères » ; « Sa scène vous attache et vous touche. Elle est grande, pathétique et violente » (p. 134). Le terme de *nature*, employé au sens de modèle, oriente aussi vers cette interprétation : l'idée plutôt que le faire. À propos de Vien opposé à Deshayes dans le traitement de sujets religieux, Diderot écrit : « Les natures ne sont ici ni poétiques ni grandes. C'est la chose même » (p. 133).

Les personnages de la tradition antique ou les figures du christianisme doivent conserver l'aura que leur confère la mémoire collective. L'adjectif qualifie alors un nom propre. Le salonnier exige de Pierre qu'il donne à sa Vierge « de la *grandeur* » (p. 123), et le substantif dérivé, tout en soulignant la conceptualisation du trait, exclut une valeur concrète. La coordination avec *noble*, qui n'est pas directement un terme d'art, oriente l'interprétation vers cette hiérarchie des sujets et des personnages. À propos de la *Madeleine* du Corrège comparée à celle de Van Loo, Diderot s'écrie : « La première a bien encore une autre grandeur, une autre tête, une autre noblesse » (p. 118). Il est plus difficile d'interpréter le même couplage lorsqu'il s'agit non de figures mais d'éléments du paysage. Il y a ainsi, écrit-il, « des masses de roches grandes et nobles dans un tableau de Louthembourg » (p. 224). Chez Bachelier, « le paysage a de la grandeur et de la noblesse », mais, ajoute Diderot, avec son sens du contraste et de la notation imagée, « l'eau qui s'échappe du pied du rocher ressemble à de la crème fouettée » (p. 147).

Lorsque c'est le tableau lui-même qui est ainsi caractérisé, on s'oriente vers le faire. Une simple axiologie positive, par coordination avec *beau*, semble en cause dans l'appréciation conclusive à une *Bataille* de Casanove : « Avec tous ces défauts, c'est un grand et beau tableau » (p. 164), bien que le sujet, là encore, oriente vers le haut degré. La présence d'un terme renvoyant explicitement à l'exécution modifie l'interprétation de *grand*. Ainsi, de retour d'Italie, le faire de Boucher « était large et grand » (p. 196). Les têtes, dans un portrait de groupe de Michel Van Loo, sont « nobles et grandement touchées » (p. 191). L'adverbe appelé excellemment de manière renvoie au travail du pinceau.

Le syntagme figé *le grand goût* désigne surtout pour la critique la fidélité à la tradition de l'antique et la reproduction de motifs de cette même Antiquité. « *Et hoc sapit antiquitatem* », déclare-t-il à propos de bas-reliefs du sculpteur Huès qui lui « ont paru de grand goût » (p. 162).

Grand peut être un qualificatif de l'artiste lui-même, qui est alors classé parmi ceux qui ont du génie, mais le faire est toujours présent. Diderot voudrait être capable de rivaliser par le style avec le pinceau de Deshays et « pouvoir être grand et voluptueux » (p. 181) avec lui. Ailleurs, l'adjectif s'émancipe dans une évocation hugolienne avant la lettre du pouvoir de création. *Grand* côtoie ainsi *énorme* avec un effet plaisant d'itération dans cette apostrophe catégorique à Lagrenée pour le dissuader de traiter des sujets trop ambitieux pour lui, comme *La Mort de César* ou le *Christ en croix* : « Vous laisserez là ces énormes compositions qui demandent de grands fronts et quelqu'une de ces têtes énormes que Raphaël, le Titien, Le Sueur ont portées sur leurs épaules, et dont Deshays a quelques traits » (p. 207).

Alors, avec son sens de la visée totalisante, la critique renoue avec la valeur purement dimensionnelle de *grand*. Ces « énormes compositions » s'opposent aux « tableaux de chevalet » (p. 207), ceux de petite dimension où Lagrenée excelle. Dans un même retour au sens concret, la taille élevée des figures peut accompagner utilement cette appartenance au haut degré. Sans parler du rappel par Diderot de la tradition homérique qui consistait à donner aux dieux « une stature immense » (p. 154), on le voit conseiller Baudouin dans la représentation du personnage de Phryné. Encore l'adjectif est-il ambigu, et renvoie-t-il autant à une attitude qu'à une donnée dimensionnelle : « Le caractère de la Phryné est faux et petit. Elle craint, elle a honte, elle tremble, elle a peur [...]. Je l'aurais faite grande, droite, intrépide » (p. 233).

Les premiers *Salons* amorcent une réflexion poursuivie ultérieurement sur l'effet de grandeur qui n'est pas nécessairement lié aux dimensions objectives. Un dessin au crayon rouge de Cochin lui semble « de grand goût ». Et, ajoutez-il, « c'est un magnifique tableau dans un petit espace » (p. 162).

Ces quelques occurrences font apparaître la capacité de Diderot à jouer avec des contextes très diversifiés en vue d'une unité supérieure. Le nombre élevé des attestations témoigne d'une orientation axiologique dominante en faveur du *grand*.

Autour de *large* : préférences et dramatisation de l'antonymie

La liberté de Diderot dans l'utilisation des ressources de la polysémie, sa propension à bousculer un peu, dans ces ensembles descriptifs, la stricte appartenance terminologique s'associent à un autre trait : le caractère fortement orienté de l'axiologie qui dessine avec relief des préférences invariablement

affirmées. Notre auteur fait siennes les options esthétiques en vigueur déjà depuis le siècle précédent, présentes chez Félibien, plus explicites chez Roger de Piles, et devenues vulgate chez les rédacteurs de l'*Encyclopédie*. Cependant, il les investit d'une charge émotive dans le jugement qui dramatise les oppositions et exalte un même idéal d'intensité. Dans cette visée impressive de l'effet, c'est le *grand*, le *fort*, le *chaud*, l'*éclatant*, le *fier*, le *piquant*, qui ont sa faveur et il jette l'anathème sur les contraires. Sa générosité, esprit, sens et affects associés, y trouve un terrain d'élection que l'abondance de son style accompagne tout naturellement. Dès les premiers *Salons*, un adjectif séduit notre apprenti critique : il s'agit de *large*. Il en connaît parfaitement le sens technique, explicité à plusieurs reprises. Le *large* s'oppose au détail, aux touches séparées, à tout ce qui nuit au fondu et à l'unité. C'est le rendu homogène du clair-obscur dans un tableau de Vien qu'il évoque en ces termes :

72

Et puis une lumière douce, diffuse sur toute la composition comme on la voit dans la nature, large, s'affaiblissant ou se fortifiant d'une manière imperceptible. Point de places luisantes, point de taches noires (p. 133).

C'est une conciliation avec la finesse d'exécution dans un portrait de Greuze : « et cette vie et ces détails de vieillesse [...], il les a tous rendus, et cependant, la peinture est large » (p. 156). C'est aussi le paradoxe du genre heurté, pratiqué par Chardin ou Loucherbourg. La multiplicité des coups de pinceau, dont chacun doit être vérifié de loin, ne nuit pas à l'unité d'exécution : « Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu » (p. 225).

Certains éléments du tableau se prêtent mieux que d'autres à cette exigence. Les draperies, notamment, offrent à l'œil une surface qui se déploie. Diderot félicite ainsi son ami Greuze d'avoir imaginé dans son tableau du *Paralytique* un drap adapté au sujet, indice du soin dont est entouré le malade. Et ce drap, ajoute-t-il, « on se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement » (p. 236).

L'adjectif associe deux éléments constants dans les goûts les plus profonds de Diderot : l'unité sous la richesse et la diversité, mais aussi ce qui a du corps, dans tous les sens du terme, et qui invite à une plénitude de jouissance. Dans le vocabulaire critique, à *peindre large* s'oppose *la manière petite et mesquine*. En revanche, les antonymes spatiaux du lexique commun, tels *étroit* ou *long*, ne font pas partie des termes d'art. C'est donc par une interprétation toute personnelle que notre auteur dérive vers les figures des personnages. Le *mesquin* redevient le chétif, le grêle, l'étriqué. La silhouette ne doit pas être *longue* ou *maigre*, ni conjointement *roide* et *sèche*, toutes particularités opposées au *grand*

et au *noble*. Voici quelques-unes de ces notations disqualifiantes. Dans un tableau de Roslin, *Le Roi reçu à l'hôtel de ville*, il s'interroge : « ce monarque, long, sec, maigre, élancé, avec une petite tête, n'a-t-il pas l'air d'un escroc qui a la vue basse ? » (p. 149). Une des Grâces de Van Loo est « une longue figure, soutenue sur deux longues jambes fluettes » (p. 183) ; le saint Dominique emprunté à Le Sueur par Amédée Van Loo a été un peu gâté en devenant « sec et long » (p. 217-218). L'Ulysse de Doyen, « droit, roide, froid, sans caractère, a été pris dans la boutique d'un vannier » (p. 245). Parocel a fait « un Christ tenant sa croix, fiché droit et roide comme s'il était empalé » (p. 248). Ces adjectifs péjorants sont souvent couplés avec *ignoble*, qui n'est l'antonyme de *noble* que dans cette caractérisation des figures. C'est notamment à propos du Christ qu'on voit apparaître cette solidarité des termes. Et celui de Pierre est « bas » et « ignoble » (p. 122). Les *Salons* ultérieurs forceront le trait. Dans un tableau de Lépicié exposé en 1765, « le Christ est étique, avec son air ignoble et gueux » (p. 245). Celui de Brenet est « sec, raide, ignoble » (p. 209). Une idéologie explicite dans les *Essais sur la peinture* est déjà perceptible. Le « misérable caractère traditionnel » (p. 245) de la figure christique nie le corps. L'évocation des saints et saintes du christianisme dit la même chose : « L'esprit de mortification » a « flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharné ces bras, déchiré ces épaules » (p. 49). Par son apologie d'un faire qui magnifie les corps et son refus d'un ascétisme dans le traitement des figures, Diderot révèle des choix profonds. L'auteur est un jalon dans l'incompréhension progressive qui affecte une manière de rendre la spiritualité. La fin du siècle consacra la perte des codes d'une certaine peinture religieuse et le recours à l'antique qui accompagnera l'iconographie révolutionnaire.

Le *Salon de 1765* théoriserait l'adjectif *large* d'une autre manière, mais dans un souci identique d'une satisfaction esthétique totale de la vue qui n'est pas arrêtée par la parcellarisation et le détail. S'inspirant de la réflexion du peintre Hogarth sur la notion de quantité, il sollicitera celle d'étendue en ces termes :

C'est cette idée de masse puisée secrètement dans la nature, avec le cortège des idées de durée, de grandeur, de puissance, de solidité qui l'accompagnent qui a donné naissance au faire simple, grand et large même dans les petites choses, car on fait large un fichu. C'est dans un artiste l'absence de cette idée qui rend son goût petit dans ses formes, petit et chiffonné dans ses draperies, petit dans ses caractères, petit dans toute sa composition¹².

Les *Salons* de 1761 et 1763 portent déjà en germe cette interprétation toute personnelle de l'axiologie esthétique de l'époque.

¹² *Salon de 1765*, éd. cit., p. 215-216.

Un vocabulaire de spécialité suppose en principe l'exclusion de l'équivalence synonymique, ce qui n'empêche pas la présence de termes sémantiquement proches établissant leur aire d'emploi dans leurs relations réciproques. C'est ce qu'on observe dans cet ensemble lexical maîtrisé par notre auteur. Les affinités apparaissent par la coordination, la spécificité par le substantif qualifié. Parmi d'autres caractérisants associés, on retiendra le réseau qui gravite autour de l'idée d'aisance et d'expressivité. L'adjectif *fier* servira de point de départ. On le comparera à *hardi*. Le premier est un vrai terme d'art, d'autant plus qu'il est relativement éloigné de son sens dans le lexique commun. Il modifie par priorité les substantifs *touche* ou *peinture*. L'article correspondant de l'*Encyclopédie* précise : « On appelle en peinture une chose fièrement faite, lorsqu'elle l'est avec liberté ; que les coups de pinceau ou touches sont larges et grands¹³ ». On notera au passage que les définitions des termes d'art dans les dictionnaires spécialisés sont souvent victimes, comme ici, d'une circularité qui ne préserve pas l'exactitude différentielle de chacun. Diderot, qui utilise ces mots plus souvent qu'il ne les définit, conserve au contraire les contextes d'emploi spécifiques. Ainsi, écrit-il dans le *Salon de 1763*, la touche de Casanove « n'est plus fière comme elle était » (p. 247). « Tout est touché fièrement » (p. 222) dans une esquisse de Bachelier. Mais par une dérive sur les sonorités et un souvenir de son sémantisme dans le lexique commun, il redonne au mot une nouvelle énergie. Il l'unit ainsi par une allitération à *force* et l'associe à *vigoureux*. Il évoque « la force et la fierté de pinceau » (p. 231) de Perroneau, et dans le faire de Louthembourg, « une infinité de chocs fiers et vigoureux » (p. 225). Une expressivité mimétique, celle même que l'on retrouve ailleurs dans l'écriture de Diderot, se fait jour ici. Si l'on en croit Pernety, *hardi* est aussi un terme d'art, mais il n'est pas noté comme tel dans l'*Encyclopédie*. Les emplois relevés dans les deux *Salons* au programme concernent plus l'idée que le faire. Casanove a « une tête chaude et hardie » (p. 164). Ce n'est pas Briard, mais une « tête féconde et hardie » (p. 159), comme celle, peut-être, de Diderot lui-même, qui pourrait imaginer un grand sujet tel que le *Passage des âmes*. En revanche, les adjectifs *fécond* et *chaud* sont en contexte proche. Le substantif *chaleur* a, lui, un quasi-synonyme, et c'est *feu*. Tous ces termes ont trait à l'invention. *Facilité*, terme moins fréquent dans les *Salons*, est presque réservé à Boucher. Là encore, Diderot procède par allitérations. Les termes valent alors par les jeux prosodiques qu'ils génèrent et par un effet de chute qui succède abruptement à un *crescendo* élogieux : « Ce maître, écrit-il en 1763, a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare » (p. 195).

13 Article « Fier, fière, fièrement (peint.) », *Encyclopédie.*, t. VI, p. 719a.

Ainsi le voit-on renforcer les relais sémantiques entre termes parents. Il joue sur la variété de ton du didactisme à l'accumulation, mimétique de sa propre *chaleur* enthousiaste. Cette qualité stylistique dans la trame du texte contraste avec les équivalences laborieuses des lexicographes spécialisés.

De la vérité au réel

La présence des termes d'art dans les premiers *Salons* se clôt logiquement, dans cette écriture paradoxale, par un dépassement qui s'effectue essentiellement en 1763. À travers la volonté du critique d'être le Vertumne adaptant son style à tous les pinceaux, se lit le sentiment d'une insuffisance des mots, même les plus appropriés à la caractérisation des goûts et des faire. Au-delà de ce lexique médiateur, dans cette esthétique du ressenti, c'est un effacement qui s'opère au profit de la sensation et du spectacle. Dans cette description, le maître-mot n'est pas *illusion*. Les prestiges de la perspective ne sont pas aux yeux de Diderot l'essence de la peinture. Aussi passe-t-il de la problématique de la vérité et de l'erreur qui suppose la relation duelle de la chose à sa représentation, à une sorte d'épiphanie. « J'ai senti et j'ai dit comme je sentais » (p. 254), écrit-il dans sa conclusion au *Salon de 1763*. Dès lors, à *vrai* et *vérité* se substituent la *déixis* des présentatifs ou la force des verbes perceptuels. Cet abandon du vocabulaire critique accompagne les moments d'enthousiasme. Il est réservé aux peintres préférés : Chardin, Vernet, Greuze, et dans une moindre mesure, Vien. Pour suivre ce parcours, il faut revenir cependant sur les mots dépassés : *vrai* et *vérité*. Inclus dans les termes de spécialité, ils marquent, selon l'article correspondant de l'*Encyclopédie*, « l'expression propre du caractère de chaque chose¹⁴ ». C'est par eux que s'amorce l'éloge des peintres de prédilection. « Tout est pathétique et vrai » (p. 158) chez Greuze, l'essence des tableaux de Vien, « c'est la vérité qui est de tous les temps et de toutes les contrées » (p. 133). Chez Chardin, « les objets sont hors de la toile, et d'une vérité à tromper les yeux » (p. 219). Vernet arrache une exclamation à son admirateur : « Quelle vérité ! » (p. 226). Déjà, le choix de l'immédiateté se fait par le passage de l'attribut à l'épithète antéposée dans les emplois de *vrai*. C'est dire plus que de passer de « la couleur est vraie » (p. 136) dans un tableau de Deshays, « le bras gauche est vrai » (p. 116) dans la figure de la Madeleine de Van Loo, à l'affirmation vigoureuse qui commente dans un *Paysage* de Loucherbourg un saisissant effet de réel : « Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas, ne ruminent-ils pas ? N'est-ce pas là la vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux ? » (p. 224). Au-delà, Diderot préfère les mots *réel*, *objet*, *chose*, *substance*. Il les associe au verbe *être* de l'affirmation identitaire, au présent qui est celui de

14 Article « Vérité (peint.) », *Encyclopédie*, t. XII, p. 72a, signé D. J. (de Jaucourt).

l'énonciation dans le temps de la contemplation du tableau, celui aussi d'une éternité ainsi captée dans un regard. Un des plus célèbres passages du *Salon de 1763* décrit le *Bocal d'olives* de Chardin. « C'est la nature même » (p. 219), s'écrie le spectateur fasciné. Et il ajoute :

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que les olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger ; cette bigarade, l'ouvrir et la presser ; ce verre de vin et le boire ; ces fruits et les peler ; ce pâté et y mettre le couteau (p. 220).

76

Son émotion a le lyrisme d'un hymne : « Ô Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette ; c'est la substance même des objets » (p. 220). Les présentatifs méritent bien leur nom. Ils miment une présence par un geste d'ostension. À l'effet de plan rapproché des tableaux de Chardin, appel à une prise de possession gourmande s'oppose celui d'espace et d'immensité chez Vernet. Et plus tard, dans le *Salon de 1767*, le critique confondra la nature et la toile dans la découverte d'une promenade. Déjà en 1763, une vaste hypotypose débute par une série d'exclamations où règnent les termes d'art : « quelle variété, quelle magie, quel effet » (p. 226), pour faire place à des verbes de perception quasi-hallucinatoires : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume ». Le peintre y est célébré à l'égal du Zeus homérique par une traduction de l'*Odyssee* : « C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel, et inonder la terre. C'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête, et rendre le calme à la mer et la sérénité aux flots ». Enfin, la vaste péroraison déploie le spectacle même qui se substitue aux termes d'art initiaux : « C'est toute l'étendue du ciel sous l'horizon le plus élevé ; c'est la surface d'une mer [...], ce sont des édifices immenses et qu'il conduit à perte de vue. [...] C'est l'univers montré sous toutes sortes de faces à tous les points du jour, à toutes les lumières ». Le terme de démiurgie s'impose. Nouveau Prométhée, Vernet a « volé à la nature son secret » (p. 227-228). Mais ce nom de Prométhée, c'est dans une apostrophe à Falconet que Diderot le prononce, en jouant sur un étagement symbolique inspiré de la mythologie :

Émule des dieux, s'écrie-t-il, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens que je t'embrasse, mais crains que coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t'attende aussi (p. 250).

Pour autant, notre auteur ne tombe pas dans l'illusion réaliste, comme les premiers commentateurs de ses *Salons*, dont Goethe, l'en accuseront. Même si, par un délire contrôlé, il célèbre dans le peintre celui qui peut « répéter la

nature » (p. 228), son projet d'écriture à lui, c'est de faire partager à son lecteur un ensemble impressif, tout entier dans une réception sensorielle et émotive, une intersubjectivité qui est l'espace même de l'humain. Il sait que le savoir-faire de l'artiste, homme parmi les hommes, repose sur la connaissance des particularités perceptuelles de l'œil et des effets que produiront les couleurs broyées sur la palette. Et c'est à un terme d'art qu'il retourne alors, cette *magie* qu'il appelle une *traduction* (p. 213).

Savant et libre, informé et inventif, Diderot est partout chez lui dans ses premiers *Salons*. Sans s'écarter de l'exactitude du vocabulaire de spécialité, il sait le prolonger par les harmoniques de ses élaborations conceptuelles et par un plaisir du texte à l'image de celui qu'il ressent devant les œuvres. Là comme ailleurs, dans le canton vaste mais circonscrit du lexique, il unit les disparates ou les exhibe pour mieux les résoudre en nous offrant cette totalité profuse qui est sa griffe propre, « *ex ungue leonem* » (p. 200), et qui l'identifie aussi bien que les peintres qu'il nous apprend à reconnaître.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900* (1905-1943), Paris, Armand Colin, 1966-1968, t. VI, première partie, section III : « La langue de la peinture ».
- BUKDAHL, Else Marie, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, t. I, 1980 : *Théorie et pratique dans les « Salons » de Diderot* ; t. II, 1982 : *Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, éd. Gita May, suivis des *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984.
- , *Salon de 1765*, éd. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984.
- , *Salon de 1767. Salon de 1769*, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1990.
- Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1766.
- HUMBLEY, John, « Quelques enjeux de la dénomination en terminologie », *Cahiers de praxématique* (Université Montpellier III), n° 36, 2001.

- KLEIBER, Georges, « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, n° 76, 1984.
- LEHMANN, Alise, et MARTIN-BERTHET, Françoise, *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Nathan Université, 2003.
- MORTUREUX, Marie-Françoise, *La Lexicologie entre langue et discours*, Paris, SEDES, 1997.
- PETIT, Gérard, « Synonymie et dénomination », *LINX* (Université Paris X-Nanterre), n° 52, 2005.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Estienne, 1708 [édition consultée : éd. Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989].
- , *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, chez N. Langlois, 1681 [rééd. par Gregg, Londres, 1968].
- , *L'Idée du peintre parfait*, éd. Xavier Carrère, Paris, Gallimard, 1993.

LE DIALOGUE IMAGINÉ L'AUTRE SCÈNE DES *SALONS* DE DIDEROT

Frédéric Calas

Université Paris-Sorbonne, CIEP de Sèvres

Notre 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 (la scène picturale) et à l'appréciation critique des tableaux exposés au Louvre. Cette scène, qui feuillette le texte en le mettant en perspective, prend la forme de dialogues imaginés avec le peintre examiné ou les personnages des tableaux : il s'agit de la scène dialoguée. Ces dialogues insérés génèrent une tension forte tant avec l'*ekphrasis* matricielle qu'avec la scène épistolaire. 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, une version de l'idéal de ce tableau. Ce détour, par le dialogue, s'inscrit dans une démarche argumentative et esthétique, qui, au-delà d'un simple goût de l'auteur pour la scène théâtrale, se révèle dans les *Salons* sous les traits d'une approche critique, 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. L'aune de cet autre possible de la peinture est empruntée à la littérature (on aurait dit à l'époque à la poésie).

SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN DIALOGUE : LA SCÈNE ÉPISTOLAIRE

Le dialogue en lettres

La scénographie des *Salons* est épistolaire. Le dire apparaît sous la forme d'une adresse à un destinataire premier et privilégié, sans cesse convoqué dans le texte par l'appellatif « mon ami », le baron Grimm. Il prend la forme d'un dialogue encadrant qui borde les autres scènes composant le texte. Le lecteur a l'impression de lire une lettre, presque de surprendre une correspondance intime et amicale. C'est le premier contact avec le texte, comme en témoignent les premières phrases du *Salon de 1759* : « Voici à peu près ce que vous m'aviez

demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. / Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux » (p. 89¹).

La forme épistolaire se voit dans la présence massive du locuteur s'exprimant à la première personne, comme sujet d'un verbe modal. La scénographie épistolaire ouvre le champ à une énonciation subjectivée très marquée. On note cependant que le choix de ce verbe modal, tout comme la présence d'un subjonctif de préactualisation (« vous puissiez en tirer parti ») affectant le verbe de la périphrase modale, témoignent d'un souci de lien et de prise en compte du désir du destinataire. En effet, nous savons que ces comptes rendus sont des commandes (« ce que vous m'aviez demandé »). La relation épistolaire qui lie le locuteur à son allocutaire privilégié s'inscrit dans le cadre d'une relation amicale forte, qui sera rappelée en clausule du *Salon de 1763* (« soit aussi vrai et aussi inaltérable que notre amitié »), et mettra le mot de la fin.

80 Cependant, si la nature épistolaire passe au second plan, elle ne disparaît jamais totalement, elle peut faire l'objet d'un long passage, comme à la fin du *Salon de 1763* : « Voilà, mon ami, tout ce que j'ai vu au Salon ; et surtout souvenez-vous que c'est pour mon ami, et non pour le public que j'écris » (p. 254). L'amitié est l'écran qui enveloppe le projet des commentaires d'art sur les expositions du Louvre ; elle informe non seulement la relation épistolaire, mais aussi l'entreprise critique, en marquant du sceau « privé » la nature de ces écrits et de cette relation. Diderot livre donc un discours qui ne se reconnaît pas comme celui d'un expert et ne cherche pas à se faire passer pour tel, ce qui peut justifier la forte axiologisation du dire et parfois la désignation du projet de dire comme « imprécis ». Se fait jour un refus de s'inscrire dans un genre discursif qui serait uniquement celui de la critique.

La scène épistolaire, qui semble première, offre un cadre, mais il risque de faire écran. En fait, cette armature n'est destinée qu'à la mise en scène d'un autre espace, celui qui contient le commentaire des tableaux et qui s'organise sous la forme de rubriques dans l'ordre de classement offert par le livret des expositions : la scène picturale. Lorsque la scène épistolaire réapparaît entre ces rubriques, c'est pour assurer une liaison, ou pour proposer, comme en aparté, un commentaire destiné à l'usage privé du commanditaire.

Modalisations dialogiques de l'épistolaire

1. L'indirectivité et l'évidence partagée

Une autre composante scénographique rattachée à la nature épistolaire du texte se voit dans la complicité des deux interlocuteurs. Cette complicité, sur fond de confiance absolue, est une composante essentielle dans les appréciations

1 Toutes les références de pages données entre parenthèses renvoient à l'édition des *Salons* établie par Jacques Chouillet (1984), Paris, Hermann, 2007.

portées sur les peintres ou sur les tableaux. Elle permet de gagner du temps et de ne pas se lancer dans des développements circonstanciés. Elle transparait dans le marquage des actes allocutifs, qui construisent la relation de co-énonciation² : « Vous savez avec quelle dédaigneuse inadvertance on passe sur les compositions médiocres » (p. 97). L'emploi à la deuxième personne du pluriel du verbe *savoir* dessine une communauté de point de vue entre l'énonciateur et son co-énonciateur, amenant ce dernier à partager le jugement négatif et le refus de détailler le commentaire d'œuvres médiocres ou mauvaises. On relèvera cependant la force coercitive de cette modalité allocutive, ralliant le co-énonciateur à la cause exposée par l'énonciateur. Le pronom personnel *on* joue un rôle de relais, par bémolisation du dire, ménageant, par énullage, une implication de l'allocutaire, par déplacement de l'ami Grimm à la « communauté critique » par le biais d'un changement insidieux de point de vue et bien que se gardant d'un dire critique affiché. En effet, le segment dont il est le sujet grammatical pourrait s'inscrire dans une énonciation plus générale, une sorte de maxime sur laquelle on s'accorde pour ne pas prêter attention aux œuvres de mauvaise qualité. L'ensemble fonctionne comme un acte de langage indirect signifiant « passons sur cette composition médiocre », qui dit et réalise le refus de description du tableau.

2. La relation de co-énonciation

La sollicitation de l'allocutaire est constante dans les textes et prend différentes formes pour chercher à imposer, assez fermement, mais toujours sur le mode de la souplesse, au co-énonciateur l'opinion et le point de vue du locuteur. Le co-énonciateur, n'étant pas dans le texte en position de répondre, ne peut, formellement du moins, qu'adhérer. Conclure la description d'un tableau de Vanloo (*La Magdelaine dans le désert*) par cette remarque : « vous conviendrez qu'on n'aurait pas eu besoin de ces deux mauvaises têtes de Chérubin ; qui empêchent que la Magdelaine ne soit seule » (p. 116), par le choix d'un verbe conjugué à la deuxième personne, implique directement l'allocutaire et le contraint d'épouser le point de vue présenté par le choix du tiroir temps verbal comme un procès catégorique. La subordonnée conjonctive pure dépendant du verbe modal contient le rhème sur lequel il convient de s'accorder : l'inutilité d'un détail dans la composition du tableau. Ce détail est jugé inutile, futile et nuisible à l'équilibre, tout comme à la crédibilité de la scène. Par le choix de la modalité allocutive, Diderot contraint le co-énonciateur à adopter son

2 Cette relation de co-énonciation, constante dans les textes des *Salons*, s'ouvre sur une relation de co-écriture, comme en témoigne, par exemple, la remarque placée en clause du premier salon : « Tâchez de réchauffer cela et me tenez quitte » (p. 104), qui montre que les notices de Diderot étaient destinées à être reprises et remaniées par Grimm avant leur publication dans sa *Correspondance littéraire*.

point de vue critique sur les tableaux examinés. De ce fait, les textes, qui seront publiés par Diderot et par Grimm, porteront avec eux la marque de leur autorité redoublée parce que concordante. Cette relation se construit également sur la recherche d'un rendu visuel, comme si le locuteur voulait que son allocataire voie les tableaux comme il a pu les contempler lui-même. On peut distinguer deux formes de relais visuel :

– Le relais du visuel par l'écriture : les effets du verbe *voir*

82

« Avez-vous jamais rien vu de si mauvais avec tant de prétention que ce Milon de Crotonne » (p. 146). L'emploi du verbe *voir* conjugué à la deuxième personne du pluriel est un habile moyen pour faire participer le destinataire à la visite de l'exposition, comme s'il regardait lui-même les toiles. Ce verbe, outre l'illusion qu'il crée d'une vision prochaine, revêt dans ce texte un fonctionnement coercitif assez grand en raison de l'accentuation de la modalisation allocutive. On parle à la suite de Charaudeau de la modalité du « voir » qui renforce l'argumentation en fonctionnant comme authentification du dire par le visible. Cela permet, notamment dans l'occurrence citée, d'imposer une communauté de point de vue, ici toute négative, sur l'appréciation portée sur le tableau. La vision supposée ou attribuée à l'allocataire fonctionne comme une caution non seulement épistémique, mais aussi phénoménologique, en retour, du dire du locuteur. Un relevé statistique rapide montrerait la haute fréquence de cet épistémique. Cependant sa présence ne suffit pas à peindre par hypotypose. Voici les modalités d'introduction de ce type de description, qui permet de plus grands effets participatifs encore.

– L'hypotypose ou la mise en scène de l'admiration partagée

Une autre technique d'implication de l'allocataire, inscrite dans le pacte épistolaire, est l'évocation de références communes : « Vous rappelez-vous, mon ami, la Résurrection du Rembrandt ; ces disciples écartés, ce Christ en prière, cette tête du linceul, dont on ne voit que le sommet, et ces deux bras effrayants qui sortent du tombeau » (p. 95). Outre leur fonction de raccourci, importante dans un travail où le temps fait défaut, ces clin d'œil complices rappellent une communauté de jugement et de valeurs. Évoquer un tableau célèbre, dont les appréciations portées par l'énonciateur et le co-énonciateur sont identiques, permet, à rebours, d'infliger au peintre vu dans le salon (ici Vien) une critique sévère. En effet Diderot préfère convoquer un peintre ancien et renommé, plutôt que de décrire et de présenter la production de celui qu'il voit exposé au salon, mais surtout il évoque une émotion partagée par son destinataire. L'hypotypose saisit la vision et la rappelle dans un condensé plein d'une émotion contenue. Les démonstratifs, signaux d'une description par hypotypose, cumulent valeur mémorielle et valeur monstrative, comme si soudain, à la mémoire de Grimm apparaissait le sublime tableau du maître

flamand, et s'enfonçait dans les ténèbres celui de Vien. L'évocation suffit à effacer l'autre tableau en accordant toute la place à celui de Rembrandt. Les démonstratifs portent seuls toute la charge évaluative, laudative et affective que le locuteur place dans cette remémoration.

LES DIALOGUES INTERNES : LA SCÈNE DE LA RE-CRÉATION

Le dialogue imaginé relève du dialogisme montré, c'est-à-dire de « la représentation qu'un discours donne en lui-même de son rapport à l'autre, de la place qu'il lui fait³ ». Le locuteur est le chef d'orchestre de cette mise en scène à trois pôles, dans un jeu de panneaux coulissants, permettant de passer rapidement de l'une à l'autre de ces trois scènes, en désignant à chaque fois la place attribuée à l'autre dans chaque configuration énonciative.

Articulation des trois scènes

Le principal médium emprunté par le discours rapporté dans le texte est le discours direct, qui induit un décrochage plus manifeste que le discours indirect par exemple, car il nécessite une contextualisation plus forte, dans la mesure où il préserve tous les éléments de référence déictique. Sa présence dans les passages descriptifs ou analytiques se fait alors vivement sentir, car elle rompt l'homogénéité du texte. La longueur des paroles imaginées est variable et peut constituer la totalité ou presque de la notice (voir, p. 121-122, celle qui est consacrée à Pierre, par exemple). Mais une seule phrase suffit à attirer l'attention du lecteur ou à mettre soudain en perspective le commentaire, car une seule phrase au discours direct prenant pour destinataire le peintre commenté active la bascule de la scène énonciative, où dominait le récit, dans la scène énonciative du « discours ». Soudain, le peintre – ou le personnage – occupant la position de délocuté se trouve placé en position d'allocutaire : « Dormez, charmante, dormez. Personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil » (p. 201). L'effet est abrupt et ménage toujours une surprise, tant on est peu habitué à glisser aussi rapidement d'un plan à l'autre et tant cette technique de substitution de plans est nouvelle. Dans l'occurrence de la page 201, c'est au personnage allégorique du tableau que s'adresse le locuteur, faisant de la Bacchante endormie son allocutaire. Le recours au discours direct avec le personnage représenté fonctionne différemment du discours imaginé avec les peintres. C'est un cas d'indirectivité, dans la mesure où le dialogue vaut pour une critique indirecte, et ironique, qui ne saurait constituer le plan littéral des

3 Jacqueline Authier-Revuz, « Dialogisme et vulgarisation scientifique », *Discoss*, n°1, 1985, p. 118.

propos, mais suppose une inférence. Ce qui fait défaut à ce tableau, c'est une touche d'érotisme, ou du moins d'émotion. Il lui manque donc un caractère « sublime », c'est-à-dire capable de dépasser la représentation, d'aller au-delà du simple sujet. L'ironie, cas de discours second, et de discours sur un discours, se propage par implicite : épargnant le sujet de la composition, elle vise en fait le peintre Pierre.

Typologie des dialogues imaginés et de leurs modes d'insertion

84

La multiplication des scènes témoigne de l'hybridité constitutive de l'entreprise même des *Salons*. Les dialogues qui sont insérés dans le *continuum* des commentaires des tableaux sont des « modalisations en discours second⁴ », puisque, par le décrochage énonciatif qu'ils ménagent, ces dialogues internes ne se situent pas au même niveau que le reste du texte. Ce qui demeure frappant dans le choix du dialogue imaginé – technique tout aussi théâtrale que romanesque, il suffirait pour s'en persuader de rappeler le rôle important que joue le dialogue dans l'œuvre du philosophe –, c'est la permanente brutalité de son apparition.

1. La greffe sans suture

Il y a de M. Pierre une Descente de croix ; une Fuite en Égypte ; la Décollation de saint Jean Baptiste, et le Jugement de Pâris. Je ne sais ce que cet homme devient. Il est riche. Il a de l'éducation. Il a fait le voyage de Rome. On lui donne de l'esprit ; rien ne le presse de finir son ouvrage. D'où vient la médiocrité de presque toutes ses compositions ? Mais je passais le Songe de Joseph ; c'est que ce Songe n'est autre chose qu'un homme qui s'est endormi la tête au-dessous des pieds d'un ange. Si vous y voyez davantage à la bonne heure.

Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours dans les filets de Saint Clou. Qu'il est bas ! qu'il est ignoble ! (p. 121-122).

Ce passage permet de voir le coulissage des trois scènes et l'insertion du dialogue imaginé avec le peintre. On sait que le peintre est en position de délocuté (« M. Pierre », « cet homme », « Il est riche »), car il est l'objet de la critique du locuteur, qui s'exprime constamment à la première personne dans l'ensemble des textes, en raison de la scénographie générale de l'œuvre (« Je ne sais ce que cet homme devient »). L'interrogation (« D'où vient la médiocrité de presque toutes ses compositions ? ») est ambivalente dans la mesure où, tout en étant une interrogation rhétorique, elle permet de convoquer et de

4 Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 39.

réactualiser la relation épistolaire, car elle pourrait très bien être une question adressée au destinataire de cette liaison, le baron Grimm. Rien ne prépare le passage au discours imaginé. On ne le repère qu'au changement de statut du peintre, qui passe de délocuté (« Il y a de M. Pierre »), comme en témoignait la modalité de message impersonnelle, au statut d'allocutaire : « Pierre », « mon ami », « votre ». L'adresse à la deuxième personne transforme l'objet de l'étude en partenaire du dialogue fictif. Le saut est d'autant plus brutal pour l'extrait examiné que la proportion entre la présentation des toiles du peintre et le dialogue est inversée. Le dialogue est fort long et contient toute la critique. Le choix d'une adresse directe amplifie la portée de la critique, car il crée une scène interlocutive « passionnée » et présentifiée. On quitte le descriptif de la scène picturale, qui, tout empreint de subjectivité qu'il est, demeure un texte à distance, un texte offrant un succédané du tableau présenté dans l'exposition, et simplement « rendu » par les mots aux lecteurs de la *Correspondance littéraire*. Dans la prise à partie, que les marques allocutives rendent visible, le dire se centre sur les pôles du locuteur et de l'allocutaire. La critique prend corps dans l'interaction directe. Diderot parvient à créer là un paradoxe, ce qui n'a pas existé (le dialogue avec le peintre) a plus d'existence que la relation restitutive du tableau, qui lui a existé et a été exposé au salon carré du Louvre.

2. La liaison par déliaison

La seule marque de modalisation, qui fonctionne davantage comme un embrayeur de plan et de désactualisation du dire que comme une forme de ligature pour assurer le passage d'un plan à l'autre, est le recours à un verbe relevant de l'isotopie de la parole (très fréquemment, c'est le neutre *dire* qui est utilisé) conjugué au conditionnel, lequel signale la forme particulière de l'altérité revêtue par ces dialogues, altérité située dans leur dimension imaginaire et fictionnelle. Le conditionnel assure la déliaison et ménage l'ouverture du discours imaginé :

Quand un artiste introduit dans une composition un saint embrasé de l'amour de Dieu et prêchant sa loi à des peuples et qu'il lui met un bonnet carré à la main, comme à un homme qui entre dans une compagnie et qui la salue poliment, je lui dirais volontiers, Vous vous mêlez d'un métier de génie et vous n'êtes qu'un butor (p. 128).

Un début de dépersonnalisation est rendu par le recours à l'indéfini « un artiste » et au présent de généralité (ici un présent qui vérifie une expérience qui se répète). Cette prise de distance dans le dire permet d'élargir la portée de l'attaque du locuteur, comme si elle ne s'appliquait pas exclusivement au peintre concerné (Halle), mais à tous les peintres de sa catégorie. De ce fait, la portée

du dialogue inséré est double : visant le général de la catégorie, elle atteint aussi le particulier du peintre en question. Formellement, ce passage s'opère au sein d'une seule phrase ; aucun signe typographique particulier ne vient souligner le changement, faisant ainsi du dialogue imaginé un discours direct inséré. On peut distinguer dans cette phrase deux actes de langage (et même un acte indirect dans la visée du dialogue imaginé).

3. Le locuteur en position de bénéficiaire

Il est aisé de remarquer que les dialogues imaginés n'offrent le plus souvent qu'une réplique d'un dialogue fictif, celle que le locuteur adresse au peintre ou au personnage. Il y a peu de réponses ou de répliques prêtées à l'allocataire choisi par le locuteur, et les cas d'interaction restent rares. On trouve cependant dans le dialogue imaginé avec Pierre une réplique attribuée à celui-ci : « Mais je l'entends qui me répond, et qui est-ce qui eût osé regarder cela ? » (p. 124). Cette forme se rattache davantage à une anticipation sur la réaction de l'allocataire et s'apparente au dialogisme interlocutif, qui peut se définir comme « la prise en compte de la réponse anticipée de l'autre. Cette forme d'anticipation sur le dire d'un autre, sur un dire à venir est tout autant constitutive de tout discours que le dialogisme interlocutif, car, pour Mikhaïl Bakhtine le dialogisme est fondamentalement une interaction, entre un dire antérieur et un dire potentiel, entre un déjà-dit et un dire à venir⁵ ». Ce n'est cependant qu'une illusion de dialogue qui s'instaure au détriment du peintre, permettant en fait à Diderot d'exposer dans sa réponse à cette question sa version personnelle, puisqu'il se place et se construit en bénéficiaire exclusif de cette adresse (« je l'entends qui me répond »).

86

4. Les dialogues imbriqués

On trouve des dialogues imaginés dans le dialogue imaginé. Témoignage du penchant prononcé de Diderot pour ce mode d'expression et de représentation de la pensée, la technique de la mise en abyme est relativement fréquente. Dans le *Salon de 1759*, un discours est attribué au Christ, personnage central du tableau, mais ce discours est lui-même inséré dans celui que Diderot imagine adresser au peintre :

M. Bachelier, mon ami, croyez-moi, revenez à vos tulipes. Il n'y a ni couleur ni composition, ni expression, ni dessin dans votre tableau. Ce Christ est tout disloqué. [...] c'est vraiment un miracle qu'il s'en soit sorti et si on le faisait parler d'après son geste, il dirait au spectateur ; Adieu, Messieurs, je suis votre serviteur. Il ne fait pas bon parmi vous, et je m'en vais (p. 99).

5 Frédéric Calas et Nathalie Garric, *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette, coll. Hachette supérieur, 2007, p. 111.

L'insertion de dialogues participe d'une narrativisation de l'*ekphrasis*, qui se révèle insuffisante à recréer toute la scène, et dont l'application est coûteuse et difficile. Grâce à un arsenal ironique « à deux coups », la critique est sans appel, tout comme la sentence couperet qui clôt le paragraphe consacré à ce peintre : « Tous ces chercheurs de méthodes nouvelles n'ont point de génie ». En effet, imaginer le discours que tiendrait le Christ sur la représentation de la Résurrection qu'a peinte Bachelier, c'est vouloir que la figure peinte se retourne contre son créateur⁶. Le discours que Diderot fait tenir au Christ est en décalage total avec le sentiment religieux ou sacré que la scène est censée inspirer. Le prosaïsme de l'expression (« je m'en vais »), par exemple, est drôle, laissant imaginer que la figure quitte le tableau, dégoûtée par la mauvaise qualité de l'artiste. La désolidarisation de la figure et du peintre, sur le mode du discours direct, déploie un clivage énonciatif porteur d'une ironie, qui sape toutes les ambitions de la peinture. Le dialogue imaginé permet donc au locuteur de prendre un ton plus relâché, voire désinvolte pour rendre compte du tableau. « C'est un miracle qu'il s'en soit sorti » est un énoncé ironique, en raison du décalage du ton et de la situation. Là où la scène représentée aurait dû inspirer l'effroi ou le sentiment du sacré, Diderot laisse entendre que le tableau est mal fait et offre une figure tellement plate qu'elle n'est pas en relation avec le sujet religieux choisi. Jouer sur le mot « miracle » en adoptant un ton facétieux, c'est, implicitement, le dénigrer en recherchant la complicité du lecteur.

L'autre scène : le dialogue comme possible romanesque ou comme manifeste esthétique

Prendre pour destinataire le peintre, ou plus encore le personnage du tableau, c'est mettre en relation différentes scènes, qui par nature devaient s'exclure ; c'est faire communiquer le réel et l'imaginaire, sa technique et une version de l'idéal ; c'est entrer alors de plain-pied dans l'imaginaire pictural et traiter les personnages représentés comme des êtres dotés d'une certaine réalité. S'adresser au peintre ou au personnage s'apparente fortement à un procédé théâtral, réalisant une mise en scène du dire d'autant plus visible qu'elle se trouve doublement bordée, et par la scène épistolaire, et par le commentaire pictural lui-même. Or, cette scène ouverte par Diderot, parce qu'elle théâtralise le dire, prend tous les aspects d'une autre scène, se réalisant « en plus » des autres, mais aussi « derrière » les deux autres, en quelque sorte. Elle donne accès à un non-dit et à un non-pensé, qui permet de dire, sous le couvert de l'imaginaire, ce

6 On pourrait voir là, d'ailleurs, un intéressant phénomène de dialogisme constitutif, convoquant l'intertexte des Évangiles, relatant le dialogue du Christ avec le Père sur le mont des Oliviers.

que le critique pense exactement de la toile qu'il a regardée⁷, d'une part, et sa conception de l'art, de l'autre.

Avec tous ces défauts, je ne serais point étonné qu'un peintre me dît : Le bel éloge que je ferais de toutes les beautés qui sont dans ce tableau et que vous n'y voyez pas ! C'est qu'il y a tant de choses qui tiennent au technique, et dont il est impossible de juger, sans avoir eu quelque temps le pouce passé dans la palette (p. 184).

88

Encore une fois, le recours au dialogue imaginé est très habile, puisqu'il s'agit de paroles attribuées à un peintre s'adressant à Diderot, pour lui montrer un aspect de la peinture qui lui aurait échappé : l'importance de la technique picturale. Diderot, par le biais de ce dialogue mis en scène, se désolidarise des gens (peintres, critiques, spectateurs) qui accordent le primat à la technique sur l'émotion. L'expression attribuée « avoir le pouce passé dans la palette » montre cette relation étroite que le peintre entretient avec le faire, l'image produit un effet de réel, pour montrer que Diderot s'intéresse moins à un faire qu'à l'idée de la peinture et à l'émotion qu'elle procure.

La technique du dialogue imaginé construit une extériorisation de la pensée critique sous une forme plus spontanée que celle du commentaire évaluatif. Elle permet également d'étoffer l'*ethos* du locuteur, que l'on découvre comme un amateur d'art extrêmement investi dans son entreprise. Imaginer ce que serait une bonne version de tel ou tel tableau, c'est se placer sur un pied d'égalité avec le peintre, c'est traiter avec lui en spécialiste d'art.

1. La scène critiquée

L'une des fonctions des dialogues imaginés est de proposer une appréciation négative de la peinture, mais sur le mode de la réprobation ou de la correction imaginée. Le dialogue entre alors en conflit (et en opposition) avec le premier travail de description et de présentation du tableau, qu'il vient, à titre d'hypothèse, « corriger ». En effet, Diderot se pose la question de la fidélité, ou de l'adéquation, de la version du peintre au sujet choisi, surtout si ce sujet s'appuie sur un support textuel ou iconographique déjà traité. L'insertion d'un dialogue imaginé fait basculer le texte vers une autre scène, en introduisant un autre champ de l'énonciation. Cette autre scène, plus nettement dialogique, seconde parfois le descriptif et offre d'autres tableaux, qui attachent peut-être davantage le lecteur moderne des *Salons*. C'est notamment le cas lorsque Diderot

7 Les dialogues imaginés permettent à la critique de se déployer dans l'espace sécurisé de la fiction. Ces dialogues *ad phantasma* stimulent également l'imagination, confèrent au texte une épaisseur et lui assurent une variété, permettant de contrebalancer quelque peu l'effet de liste qu'impose l'ordre du catalogue.

se lance dans la réflexion complète d'un tableau ou dans une appréciation critique d'une scène célèbre ou encore dans une comparaison avec d'autres productions picturales. On en trouve un exemple dans le long dialogue de la page 122, qui se construit sur une comparaison systématique entre le Christ peint par Pierre et celui du Carrache : « voyez l'action de cette main immobile posée sur la poitrine de son fils, ce visage tiré, cet air de pamoison [...] ». L'hypotypose, relais de l'*ekphrasis*, évoque de façon saisissante l'autre version de la scène et la fait glisser au premier plan, évinçant de la sorte la première décrite. La scène dialoguée est alors le lieu d'émission d'une sanction, parfois sans appel :

Pour votre *Josué qui combat les Amorrhéens, et qui commande au soleil*, je ne saurais vous dissimuler qu'il est mauvais. Vous n'avez ni cette variété de pensées, ni cette chaleur, ni ce terrible qui convient à un peintre de batailles (p. 206).

2. La scène louée

Les louanges sont rares, et plus rares encore dans les dialogues imaginés :

Courage, mon ami Greuze ! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela. Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir. Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : *Ah !, mon Dieu, comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer* ; et que cette jeune fille n'était-elle la mienne (p. 234) !

Par la mise en abyme d'un discours rapporté, les paroles d'une jeune fille devant le tableau, le locuteur introduit un tiers surpris en pleine émotion. De la sorte, il fait de l'émotion l'aune d'appréciation de la peinture, qui doit toucher le spectateur. Le regard devient le médiateur entre le personnage représenté (ici le paralytique) et l'émotion ressentie. Le dialogue élogieux abrite indirectement une réflexion sur les pouvoirs de la peinture qui parvient à créer le pathétique. Le dialogue intervient dans l'ensemble de l'article comme s'il était adressé au peintre en aparté, mais il fonctionne aussi comme un couronnement du commentaire, une caution épistémique supplémentaire, s'appuyant cette fois sur le dire « témoignage » attribué à un spectateur, que Diderot ne ferait que retranscrire.

3. La scène restituée

Le dialogue imaginé peut servir de relais entre le réel de la représentation produite par le peintre et la version idéale que Diderot aurait souhaité voir, et que l'artifice du dialogue lui permet de restituer. Le dialogue imaginé entre alors en concurrence avec le représenté, avec le pictural. Cette technique « littéraire »

revient à montrer par le dialogue. En voici un exemple à propos de la *Décollation de saint Jean* du peintre Pierre :

La Décollation de saint Jean, encore pauvre production. Le corps du saint est à terre ; l'exécuteur tient le couteau avec lequel il a séparé la tête ; il montre cette tête séparée à Hérodiade. Cette tête est livide, comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution. Il n'en tombe pas une goutte de sang. La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle sera posée, détourne la tête, en tendant le plat ; cela est bien, mais l'Hérodiade paraît frappée d'horreur ? ce n'est pas cela ; il faut d'abord qu'elle soit belle ; puis qu'elle le soit de cette sorte de beauté qui s'allie avec la fermeté, la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse ? qu'il est faux ? et qu'il rend votre composition froide et commune. Voici le discours qu'il fallait que je lusse sur le visage d'Hérodiade. Prêche à présent. Appelle-moi adultère à présent. Tu as enfin obtenu le prix de ton insolence (p. 123-124).

90

Les éléments qui préparent le passage à la récréation de la scène se trouvent disséminés dans l'amont du dialogue. On remarque en effet que le rendu du tableau ne passe pas par une description minutieuse, complète et « objective », mais qu'immédiatement celle-ci est prise dans une appréciation qui l'oriente négativement. L'apparition de la modalité d'énoncé déontique (« il faut d'abord qu'elle soit belle ») signale une première brèche et fonctionne comme un signal d'appel d'une version restituée, sur le mode de l'évidence (« qu'il fallait que je lusse »), laquelle sera proposée dans le cadre d'un dialogue imaginé avec le peintre (« votre composition »). Le subjonctif est un marqueur fort de déréalisation, mais il fonctionne ici comme signe d'un manque, d'une absence que le second dialogue imaginé va venir pallier sous la forme du dire du personnage : « Prêche à présent ». Le subjonctif ouvre la voie d'un possible pictural, comme dans *Jacques le fataliste*, où il créera des possibles romanesques. L'emploi du vocabulaire littéraire (« que je lusse »), tout comme le recours au dialogue attribué à Hérodiade témoignent de la saisie « textuelle » de la toile. Il faut presque littéralement, puisqu'on lui prête la parole, que le personnage « parle ». La version de la scène que donne Diderot est une version chargée d'arrogance, d'audace, de provocation. Pour confirmer l'orientation de son interprétation, il s'appuie sur une autre version d'une scène de décollation donnée par Rubens, qui a fait le choix de présenter une Hérodiade non émue par le geste terrible qu'elle réalise. Comme le dit Stéphane Lojkine, « le technique s'apprend ; l'idéal s'invente⁸ ». C'est en effet ce qu'offre l'espace des dialogues

8 Stéphane Lojkine, « De l'écran classique à l'écran sensible : le *Salon de 1767* de Diderot », dans *L'Écran de la représentation*, dir. Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 298.

imaginés, une revanche sur la scène picturale et le déploiement d'une invention, qui relègue au second plan les prouesses techniques des peintres.

Le dialogue imaginé opère des clivages énonciatifs, qui se déclinent à plusieurs niveaux du texte, entre la scène épistolaire et la scène picturale, entre le descriptif et le dialogué, entre l'argumentatif évaluatif et l'émotif. Il devient le support privilégié d'une autre scène, de celle qui vient combler le manque désigné sur la scène picturale première sous la forme d'un renversement (re)créatif paradoxal, dans lequel, par la recomposition, Diderot exprime sa conception de l'art.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Dialogisme et vulgarisation scientifique », *Discoss*, n° 1, 1985, p. 117-122.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42.
- CALAS, Frédéric, et GARRIC, Nathalie, *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette, coll. Hachette supérieur, 2007.
- LOJKINE, Stéphane, « De l'écran classique à l'écran sensible : le *Salon de 1767* de Diderot », dans *L'Écran de la représentation*, dir. Stéphane Lojkine, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 293-361.

QUATRIÈME PARTIE

Paul Verlaine

LES CONSTRUCTIONS DÉTACHÉES, DU SIMPLE
À « L'EXPRÈS TROP SIMPLE », DANS *FÊTES GALANTES*
ET *ROMANCES SANS PAROLES* DE VERLAINE

Catherine Fromilhague
Université Paris-Sorbonne

EXTENSION DE LA NOTION DE CONSTRUCTION DÉTACHÉE

La notion de détachement recouvre un ensemble hétérogène de faits linguistiques : « tout à la fois surexploitée et fort peu lisible¹ », elle présente une extension qui varie selon les traits définitoires qu'on lui attribue. Le détachement introduit en tout cas, dans la linéarité de l'énoncé, une discontinuité syntaxique, qui se traduit par des marques graphiques – un signe de ponctuation qui sépare l'élément détaché – auxquelles correspond à l'oral un détachement prosodique. En principe mobile et effaçable, l'élément détaché est uni par une relation de dépendance avec l'énoncé. Si l'on s'en tient à une telle approche, propre à la grammaire de phrase, la notion se révèle très accueillante : on rattache ainsi tout d'abord aux constructions détachées les constructions appositives, groupes nominaux et groupes adjectivaux accompagnés de leurs convalents (complétives et relatives appositives par exemple). Les compléments circonstanciels mis en incidence à la phrase et leurs convalents (adverbes, gérondifs, propositions relationnelles) font également partie du corpus, de même que les constructions emphatiques par thématisation/topicalisation². Telle est par exemple l'extension retenue par Henri Bonnard dans son article « Détachement » du *Grand Larousse de la langue française*. On intègre parfois au corpus l'apostrophe³, à laquelle

- 1 Franck Neveu, « Détachement, adjonction, discontinuité, incidence... », dans *Linguistique du détachement*, dir. Franck Neveu, *Cahiers de praxématique*, n° 40, 2003, p. 7.
- 2 On distingue parfois détachement topical et détachement thématique. Pour une analyse de la différence d'approche, nous renvoyons à l'article de Sophie Prévost, « Détachement et topicalisation : des niveaux d'analyse différents », *Linguistique du détachement*, *op. cit.*, p. 97-126.
- 3 Dans le numéro des *Cahiers de praxématique* consacré à la linguistique du détachement qu'il a coordonné, Franck Neveu propose par exemple un article intitulé « Grammaires de l'adresse. Aspects de la discontinuité syntaxique ».

s'applique parfaitement la notion d'insertion définie par Joëlle Gardes-Tamine : elle « consiste dans l'introduction au sein de l'unité textuelle d'éléments qui, de quelque nature qu'ils soient, ne se rattachent à rien de précis sur le plan syntaxique⁴ ».

Toutefois, ce que j'appellerai l'effet de détachement repose peut-être sur un « excès d'empirisme et d'intuition⁵ ». L'analyse du discours, en permettant de dépasser le cadre purement syntaxique de la grammaire de phrase, introduit d'autres critères d'identification, qui restreignent l'extension de la notion. Nous conviendrons d'abord que les constructions détachées font partie des constituants périphériques⁶, autrement dit que, syntaxiquement peu intégrées à la structure phrastique, elles sont étrangères sur le plan discursif à la prédication principale, et réalisent une opération de prédication seconde : le segment adjoint « prend appui sur un des arguments de la prédication principale⁷ ». Ce critère, certes souvent remis en cause, a du moins l'avantage de donner une homogénéité à la notion, mais il restreint fortement son extension. Sont ainsi exclues du corpus les constructions emphatiques par dislocation, qui reposent sur le réagencement particulier d'une phrase-source, et où l'élément détaché n'est pas un constituant périphérique, mais le thème, point de départ de la phrase. De même les termes d'adresse, en fonction apostrophe, n'entrent pas dans le cadre de la prédication seconde, puisque leur rôle est de nommer le référent visé par l'énonciation. Restent donc essentiellement les circonstants mis en incidence à la phrase et les constructions apposées.

96

Prendre *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* comme corpus d'étude de ce que nous avons appelé l'effet de détachement permet d'identifier un nombre considérable d'éléments, syntaxiquement dépendants, mais isolés dans l'énoncé par divers signes de ponctuation, de la virgule au point, en passant par le tiret et la parenthèse. Tous les types de détachement – au sens large – sont représentés ; groupes apposés et circonstants en tous genres, apostrophes, constructions disloquées, constituent l'ordinaire de la phrase verlainienne. En contre-marquage, quelques poèmes ne contiennent aucun fait de discontinuité syntaxique : par exemple « Mandoline » (p. 113)⁸, dépourvu également de

4 Joëlle Gardes-Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004, p. 97.

5 Franck Neveu, art. cit., p. 7.

6 C'est le point de vue de Bernard Combettes, *Les Constructions détachées*, Paris/Gap, Ophrys, 1998.

7 Franck Neveu, « Prédication », dans *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Nathan, coll. 128, 2000, p. 91.

8 Toutes les références, désormais dans le texte, renvoient à *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1973.

toute subordonnée : cette absence de relief syntaxique reproduit peut-être les « propos fades » mentionnés au vers 3. Pour les raisons indiquées plus haut, nous excluons des constructions comme l'emphase par dislocation :

Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir ! (p. 122).

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas ? (p. 125).

Ou l'apostrophe :

En attendant, je suis, très chère, ton valet.
[...] Or, Madame, un projet impatient me hante (p. 115).

Nous restreindrons donc notre étude de la construction détachée aux cas de prédication seconde. Pour passer d'une description syntaxique à une approche rhétorique, disons que les éléments détachés, expansions libres, mobiles et effaçables, participent *a priori* d'une rhétorique de l'amplification phrastique, marque d'une *copia* rhétorique. Dans le poème « Beams », qui clôt *Romances sans paroles*, la structure argumentale de base est augmentée d'éléments détachés (consécutive, participes apposés), dans un mouvement rhétorique caractéristique du lyrisme épideictique traditionnel ; le choix et le traitement de l'alexandrin confirment le classicisme esthétique du texte :

Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or,
Si bien que nous suivions son pas plus calme encor [...]
Elle se retourna, doucement inquiète
De ne nous croire pas doucement rassurés,
Mais nous voyant joyeux d'être ses préférés,
Elle reprit sa route, et portait haut la tête (p. 154).

Cet extrait montre que les constructions détachées font partie des « figures d'ajout⁹ ». Elles en ont le « statut structurellement contradictoire », « conjuguant rupture et suture, détachement et enchaînement, autonomie et dépendance [...], dedans et dehors »¹⁰. Nous ajouterons amplification et concision. En effet, dans nos deux recueils, les éléments détachés empêchent souvent les développements amples ; par leur place, leur nombre et leur brièveté, ils décomposent le discours en une multitude d'incidentes, évoquant plutôt une anti-rhétorique, ou une

9 *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.

10 *Ibid.*, p. 8.

rhétorique de l'éloquence brisée, souvent inséparable du choix d'un mètre bref. Les constructions apposées illustrent exemplairement la contradiction de ces figures d'ajout : effaçables, réalisant une prédication seconde étrangère à la structure argumentale, les groupes apposés contribuent à l'amplification de la phrase. Mais leur relation de juxtaposition formelle avec le reste de l'énoncé, l'absence de tout marqueur explicite de hiérarchie subordinative participent à la concision de l'énoncé, propre à une esthétique de la réduction.

UNE ÉCRITURE DE LA RÉDUCTION

98 Pour étudier la concision, nous partons paradoxalement d'un type d'hyperbate où un groupe apposé est typographiquement séparé de son support par un point ; l'ajout porte sur un « prédicat autonome », centre d'une « phrase averbale clairement autonome », mais qui présente souvent « des similitudes formelles et fonctionnelles »¹¹ avec l'apposition :

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,
Elle passe, sous les verdure assombries,
Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,
Avec mille façons et mille afféteries [...].
– Blonde en somme. Le nez mignon avec la bouche
Incarnadine, grasse et divine d'orgueil
Inconscient. – D'ailleurs, plus fine que la mouche
Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil (p. 100).

Il est intéressant de comparer la série de phrases averbales qui occupe les quatre derniers vers avec la phrase d'ouverture, ample période de six alexandrins où le bref prédicat verbal (« Elle passe ») est encadré par plusieurs syntagmes détachés caractérisants : appositions frontales antéposées, compléments circonstanciels postposés. Dans cette phrase à structure nettement découpée, dite parfois en éventail, typique du style descriptif, on retrouve la rhétorique épideictique propre entre autres aux tableaux parnassiens – la poésie de Leconte de Lisle en fournit des exemples. La dernière partie du poème est construite sur trois phrases averbales, groupes adjectivaux ou GN en construction absolue (« Le nez mignon »), convalents de l'adjectif. Cette succession indique le passage à une écriture de la notation rapide, peu intégrée à l'énoncé ; le lecteur suit la décomposition

11 Benjamin Delorme et Florence Lefevre, « De la prédication seconde à la prédication autonome », *Verbum*, vol. XXVI, n° 4, 2004, p. 281-297 (article mis en ligne [<http://halsh.archives-ouvertes.fr/halsh-00138116/en/>]).

de la parole éloquente. Plusieurs marques convergentes assurent en outre à ces prédicats leur autonomie discursive : d'abord, il est pratiquement impossible de substituer une virgule au point ; ensuite, à l'initiale de deux de ces phrases on trouve des tirets ouvrants, qui signalent un décrochage énonciatif répété ; enfin, le changement de plan d'énonciation est souligné par les deux « marqueurs de prédication » « en somme » et « d'ailleurs ». Sur le plan prosodique, la présence des tirets ouvrants implique une pause, significative d'un mouvement de pensée à la fois spontané et hésitant. Le poète retouche progressivement le portrait-tableau de la femme, et en opposant à l'ample déploiement de la phrase initiale une série de phrases brèves, purement prédicatives, crée un effet de *mimesis* d'immédiateté : l'énoncé progresse par notations où, sans prendre la peine, ou le temps, d'élaborer son propos, d'intégrer ses commentaires à une structure argumentale ordinaire, le *je* poétique énumère les multiples impressions que suscite sa rencontre avec le monde. Plutôt rare en poésie, ce type de phrases se rencontre dans le théâtre, ou dans les passages de prose narrative qui « rend[ent] compte du flux de la conscience¹² ». La discontinuité syntaxique se double d'une dissonance sémantique, créée par un détournement de valeur : dans le bref prédicat « blonde en somme », le modalisateur résomptif « en somme » charge brutalement, sans le moindre développement explicatif, un adjectif en principe classifiant d'une valeur axiologique – celle qui est devenue de nos jours une source de plaisanterie. Cette rapidité de la notation caractérise également l'apposition nominale.

Les GN apposés ont dans nos deux textes une structure identique : ils comportent tous le déterminant zéro¹³ ; ce sont donc des prédicats qualifiants, comme dans « vos yeux, foyers de mes vieux espoirs » (p. 144) ou dans « Voix de notre désespoir, le rossignol chantera » (p. 121). Quand le GN est antéposé à son support, le déterminant zéro est en principe imposé : tant que le support référentiel n'a pas été nommé, ni le prédicat typant (intégration dans une classe) ni le prédicat identifiant (apport d'une précision référentielle) ne peuvent avoir de légitimité¹⁴. *A contrario* le choix systématique du déterminant zéro s'interprète comme une marque d'un style de notations :

Lors sa fille, piquant minois,
Sous la charmille, en tapinois,

12 Michèle Noailly, « L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans *Figures d'ajout*, op. cit., p. 142.

13 Nous ne parlons évidemment ici ni des GN en emploi absolu, ni des caractérisations énonciatives du type « Arlequin aussi, / Cet aigrefin » (p. 118).

14 Nous reprenons les catégories utilisées par Franck Neveu, *Études sur l'apposition*, Paris, Champion, 1998, p. 72-78.

Se glisse, demi-nue, en quête
[...] (p. 109).

La juxtaposition formelle de « piquant minois » et de son support serait plus acceptable si un signe typographique signalait un décrochage énonciatif, le groupe apposé fonctionnant alors comme un commentaire énonciatif autonome. Par la façon dont elle multiplie les constructions détachées, la phrase semble une réécriture en réduction, en mineur, de la phrase en éventail citée plus haut ; placé au centre de la phrase et en début de vers, un verbe de mouvement analogue (« elle passe », « se glisse ») accentue la ressemblance. Le croquis s'oppose au tableau. Dans l'exemple suivant, la construction à déterminant zéro caractérise contextuellement une écriture de la vitesse :

100

Vers les prés le vent cherche noise
Aux girouettes, détail fin [...]
Des frênes, vagues frondaisons,
Échelonnent mille horizons
À ce Sahara de prairies,
Trèfle, luzerne et blancs gazons (p. 143).

C'est par la juxtaposition formelle de GN à déterminant zéro qu'est rendue la fugacité des impressions suscitées par des choses vues d'un train – impressions pures, sans sujet de perception représenté. La représentation de la vitesse par une élocution concise, qui repose sur une économie de moyens linguistiques, est propre à la section « Paysages belges » : on la retrouve notamment dans « Charleroi » et « Walcourt ». La concision syntaxique est parfois relayée par la brièveté d'un mot détaché : le signifiant contribue alors au laconisme du propos.

Fêtes galantes concentre un nombre important d'adjectifs mono- ou disyllabiques détachés :

Et, pratique, entame un pâté (p. 98) ;

Cet autre affecte tes langueurs
Et tes pâleurs alors que, lasse,
Tu m'en veux de mes yeux moqueurs (p. 105) ;

[l'Automne] Vint nous corriger, bref et sec,
De nos mauvaises habitudes (p. 107) ;

L'odeur des roses, faible, grâce
Au vent léger d'été qui passe (p. 110) ;

Le marbre

Au souffle du matin tournoie, épars. (p. 120) ;

L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir. (p. 122).

Occurrences auxquelles nous pouvons ajouter la prédication autonome de « Blonde en somme ». Si la relation temporelle et causale est évidente pour le participe *vaincu*, l'intégration discursive des autres adjectifs apposés reste inaboutie, et la brièveté du détachement accentue l'effet produit par l'absence de développements discursifs. L'énoncé se réduit à cette juxtaposition formelle d'éléments aux liens sémantiques inexpliqués.

Une réduction analogue est repérable dans les constructions où ces adjectifs brefs deviennent la tête d'un groupe adjectival, alors même qu'ils sont en langue intransitifs :

Scaramouche et Pulcinella

Qu'un mauvais dessein rassembla

Gesticulent, noirs sur la lune (p. 109) ;

Calmes dans le demi-jour

Que les hautes branches font,

Pénétrons bien notre amour

De ce silence profond (p. 121) ;

L'allée est sans fin

Sous le ciel, divin

D'être pâle ainsi (p. 139).

Les trois adjectifs « noir », « calme », « divin », ne régissent pas en principe de compléments prépositionnels. En donnant des compléments à ces adjectifs, Verlaine applique à nouveau sa règle contextuelle (idiomatique) de concision : si dans le premier exemple, on comprend que les personnages semblent noirs parce qu'ils se découpent en ombres chinoises sur la lune, l'expansion de l'adjectif *calmes* par un complément locatif repose sur une condensation syntaxique ; quant à la relation, elle aussi implicitement causale, qui unit « divin » et « être pâle », elle reste implicite, et inexpliquée.

Une telle pratique de la condensation-réduction syntaxique et discursive, qui se double parfois de l'emploi d'un signifiant court, est l'une des marques d'un style anti-éloquent. Paradoxalement, l'ajout sert ici la concision. Une autre composante du style anti-éloquent est à voir dans la phrase morcelée par insertion d'une incidente, souvent associée pourtant à l'amplification.

Dans un article publié en 1895, Charles Maurras s'est attaché à « fixer les traits successifs de [l']art¹⁵ » de Verlaine. S'il célèbre ses premiers recueils, il voit dans l'influence qu'a exercée Rimbaud sur son écriture à partir de 1870, et donc d'abord dans *Romances sans paroles*, le début de la décadence de ce « Parnassien révolté¹⁶ ». Son erreur, qui a consisté à « sorti[r] de la précision¹⁷ », « a commencé par décomposer et, si je puis dire, dégingander ses pensées [...]. Elle a décomposé ensuite ses strophes, au sens rythmique, et ses phrases, au point de vue grammatical » pour produire des « vers hachés menu »¹⁸. Prolongeant le constat esthétique-moral, Maurras évoque des phrases qui « nagent [...] sur un bouillon pâteux d'incidentes et de parenthèses en dissolution¹⁹ ».

102

La place des éléments détachés joue un rôle essentiel dans le morcellement de la phrase ; par leur insertion à l'intérieur d'un groupe dont ils dissocient les constituants, Verlaine brise la solidarité des éléments. Le lecteur est d'autant plus sensible à la discontinuité syntaxique que l'élément détaché paraît sémantiquement mal intégré (nous parlerons plus loin de la métrique) :

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera (p. 121).

L'insertion d'un adjectif apposé entre un subordonnant et un GN sujet est peu fréquente. L'écart est d'autant plus perceptible que l'adjectif « solennel » introduit une caractérisation non-pertinente : c'est une atmosphère générale qui est ici caractérisée, et non le seul soir. L'autonomie sémantique de l'adjectif est permise par son antéposition et son détachement. Notons que Verlaine a préféré cette construction à l'épithète de nature que contenait une version antérieure, « Et lorsque l'automne soir », faisant le choix d'une syntaxe expressive qui brise la linéarité de la phrase, et qui souligne la disconvenance sémantique de l'adjectif : discontinuité et dissonance convergent ici.

Dans l'exemple qui suit, le GN sujet et le GV sont systématiquement et de façon voyante disjoints par des GN apposés et des circonstants :

15 Charles Maurras, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », *Revue encyclopédique*, 1^{er} janvier 1895 ; repris dans *Verlaine*, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1997, p. 425.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 435.

18 *Ibid.*, p. 438.

19 *Ibid.*, p. 443.

Ah ! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbés d'anges défunts,
Tons et parfums,

A, sur d'almes cadences,
En ses correspondances,
Induit mon cœur subtil (p. 114).

Les éléments détachés retardent le prédicat verbal, d'autant plus qu'une tmèse sépare l'auxiliaire et l'auxilié (*a induit*) ; la non-pertinence et l'hétérogénéité sémantique des GN formellement juxtaposés au GN « tout ton être » accentuent l'effet de discontinuité et de non-élaboration. En l'absence de développement discursif, seule l'identification de métaphores synesthésiques instaure une cohérence dans l'énoncé. Le poème est bâti sur une phrase unique, dont l'ampleur rhétorique est soulignée par l'anaphore des « puisque » : mais la structure argumentative est ironiquement déconstruite par la multiplication d'incidentes et la menace qu'elles font peser, nous venons de le voir, sur la cohérence du discours.

Digression librement introduite dans la phrase, l'apposition devient « ajout montré » quand elle est détachée par des tirets ou une parenthèse ; le décrochage énonciatif, qu'on a d'ailleurs parfois considéré comme un trait définitoire de la construction appositive, introduit une ébauche de dialogue entre deux voix. La dualité déjà évoquée de l'ajout, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'énoncé, se révèle pleinement : le dédoublement des voix brise en effet la continuité énonciative, sans que la phrase soit interrompue. Une telle souplesse permet des inflexions tonales variées :

Et vous bêlâtes vers votre mère – ô douleur ! – (p. 152) ;

[...] ces instants sereins
Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
– Mélancoliques pèlerins, –
Jusqu'à cette heure (p. 112).

L'élément détaché entre tirets introduit contextuellement une touche de lyrisme, mais cette voix *off* ne permet qu'un effet de sourdine ; la présence du sujet lyrique est estompée, conformément à l'esthétique générale du recueil.

Reste à mettre en évidence l'importance de la structure métrique dans la fragmentation de l'énoncé, fragmentation inséparable dans le texte poétique

de Verlaine de la multiplication des accents prosodiques et des discordances métriques.

Comme l'écrit Jean-Pierre Bobillot à propos de la succession, fréquente chez Verlaine, d'accents situés de part et d'autre de la césure, « la métrique est utilisée *pour faire violence à la langue*, du point de vue de sa prosodie accentuelle²⁰ ». La discontinuité syntaxique créée par les éléments détachés a pour corollaire la multiplication des accents – chaque groupe détaché est porteur d'un accent au minimum –, qui déconstruit la structure accentuelle traditionnelle, créant un effet de dissonance, surtout quand le vers affecté a un mètre bref ; ce type de chaîne accentuelle est présent tout au long des deux recueils :

Et tes pâleurs, alors que, *lasse*²¹ (p. 105) ;

Et *quand*, solennel, le soir (p. 121) ;

Le château, tout *blanc*
Avec, à son flanc
Le soleil couché (p. 140).

La linéarité syntaxique et la structure accentuelle sont perturbées par des types d'insertion multiples : « *L'ariette, hélas ! de toutes lyres* » (p. 126), « *La miennne, dis, et la tienne* » (p. 125).

Lorsque la succession des accents s'accompagne de discordances métriques, la perception ordinaire du mètre et des limites du vers devient plus problématique :

Se *glisse*, demi-nue, en *quête* (p. 109) ;

L'odeur des roses, *faible*, grâce (p. 110) ;

L'Automne, heureusement, *avec* (p. 107) ;

Or, c'est l'hiver, *Madame*, et *nos* (p. 108).

Le mot qui porte l'accent de fin de vers constitue un contre-rejet d'autant plus discordant que c'est un mot bref, qui suit donc presque immédiatement un mot

20 Jean-Pierre Bobillot, « Rimbaud/Verlaine/Baudelaire (et retour) », dans *Forces de Verlaine*, dir. Yann Frémy, *Revue des sciences humaines* (Lille), janvier-mars 2007, p. 128.

21 Nous avons choisi la coupe enjambante chaque fois que la coupe lyrique était également possible (à chaque fois, nous soulignons).

déjà accentué, et un outil grammatical, en principe difficilement accentuable, préposition (qui enjambe parfois sur deux vers : *en quête / De ou grâce / À*) ou déterminant du nom. L'association de tels phénomènes lexicaux, syntaxiques et métriques menace la perception du mètre²².

Par le mode d'insertion des constructions détachées, Verlaine s'attaque à la poéticité dans ce qu'elle a de plus visible, l'organisation syntactico-métrique du vers. Discontinuités syntaxiques, disconvenances sémantiques, dissonances accentuelles, et discordances métriques contribuent de façon convergente à l'élaboration d'une poéticité qui brise le moule de l'éloquence. La dissonance se marque davantage chaque fois que les constructions détachées introduisent des écarts par rapport à la bonne construction discursive et syntaxique de l'énoncé.

L'ÉCRITURE DE LA DISSONANCE, DU SIMPLE À « L'EXPRÈS TROP SIMPLE »

Nous l'avons déjà indiqué, quand un GN antéposé est en position frontale, le déterminant zéro est en principe obligatoire, ce dont témoignent les deux occurrences de notre corpus :

Trompeurs exquis et coquettes charmantes,
Cœurs tendres mais affranchis du serment,
Nous devisons [...] (p. 101) ;

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux (p. 114).

L'effet d'écart produit par ces deux ensembles de GN tient au fait qu'ils ne respectent pas la règle de construction discursive selon laquelle avec l'apposition frontale, il doit y avoir « marquage de continuité référentielle²³ », ce qui présuppose la saillance référentielle du contrôleur²⁴. Or, dans le premier exemple, le référent saillant de tous les vers qui précèdent n'est pas le pronom

22 Pour l'analyse de détail des atteintes faites à une telle perception, nous renvoyons à l'ouvrage de Benoît de Cornulier, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, et à l'article, qui contient des exemples nombreux, de Steve Murphy, « Expressivité et rhétorique : "À une femme" de Verlaine », dans *Forces de Verlaine*, *op. cit.*, p. 105-119.

23 Franck Neveu, « Quelle syntaxe pour l'apposition ? Les types d'appariement des appositions frontales et la continuité référentielle », dans *Nouvelles recherches sur l'apposition*, dir. Franck Neveu, *Langue française*, n° 125, 2000, p. 120.

24 *Ibid.*, p. 111.

nous, support des GN apposés, mais le paysage décrit – ciel, arbres, vent... La progression discursive normale est donc ici perturbée par l'apposition. L'effet est amplifié dans la seconde occurrence : nous sommes à l'*incipit* du poème, aucun référent saillant n'est encore identifié, et les deux GN sont désancrés syntaxiquement par leur projection hors de toute proposition identifiable. A-t-on affaire à une apposition extra- et méta-textuelle, où le poète commente réflexivement son dire et met en abyme son poème et son recueil ? L'un des titres envisagés, « Chanson d'amour », légitime une telle lecture. Si l'on s'attache à la syntaxe de phrase, le seul support possible, par le jeu des accords, est le GN « tes yeux ». La dépendance syntaxique impose alors une lecture métaphorique des appositions – métaphores synesthésiques –, mais l'hétérogénéité lexicale des deux ensembles (comparant-comparé) opacifie la relation. La suite du poème naturalise la métaphore en la filant, mais à l'*incipit*, elle trouve une intégration discursive minimale. L'emploi suivant de l'adjectif « triste », que nous associons aux GN apposés, repose sur une identique rupture discursive :

106

Triste à peine tant s'effacent
Ces apparences d'automne,
Toutes mes langueurs rêvassent,
Que berce l'air monotone (p. 139).

Cette mise en apposition frontale d'un adjectif dont le contrôleur, absent de l'énoncé, n'est identifiable que par anaphore associative – un *je* associé à « toutes mes langueurs » –, constitue en langue un fait de syntaxe classique. Les linguistes associent généralement à ce tour la volonté de maintenir une cohérence discursive, c'est pourquoi « l'implication du contrôleur [...] s'accommode très mal de toute forme de rupture ou de réorientation topique²⁵ ». Or, aucune marque d'énonciation ne signale dans les strophes précédentes la présence du *je*, contrôleur sémantique de l'adjectif. Par le simple écart de construction d'un adjectif bref, Verlaine met en évidence l'évanescence-absence d'un sujet métonymiquement réduit à un état d'âme (« toutes mes langueurs »), et met ainsi à distance le *pathos* lyrique que sa présence pourrait introduire. En exploitant la polysémie de l'adjectif, on dira pour finir que le titre du poème, « Simples fresques », programme à la fois l'effacement du sujet (antéposé, le pseudo-adjectif prend une valeur

25 *Ibid.*, p. 119.

restrictive : ce ne sont que des fresques, extérieures au sujet) et la simplicité de sa réalisation²⁶.

Revenons à l'étude de ces GN apposés, à propos du poème « Walcourt » (p. 136). Des phrases averbales exclamatives composent les quatre quatrains de tétrasyllabes ; chacune comporte plusieurs GN au pluriel, formellement juxtaposés. Doit-on parler de juxtaposition syntaxique ? Dans les trois premiers quatrains, l'un des GN est chaque fois l'holonyme dont les autres constituent les méronymes :

- quatrain 1 : « briques et tuiles », méronymes de « asiles » ;
- quatrain 2 : « Houblons et vignes, / Feuilles et fleurs », méronymes de « Tentes » ;
- quatrain 3 : « Bières, clameurs, / Servantes », méronymes de « Guinguettes ».

Il est impossible d'introduire une construction coordinative qui rendrait explicite l'identité de plan syntaxique. On rapprochera plutôt ces vers d'un passage de « Malines », poème qui appartient également à la section « Paysages belges » de *Romances sans paroles* : « ce Sahara de prairies [holonyme], / Trèfle, luzerne et blancs gazons [méronymes] » (p. 143). La présence quasi-exclusive de GN à déterminant zéro signale une identité d'écriture de la rapidité – et de la vitesse. Mais la structure syntaxique des phrases averbales est lâche : a-t-on aussi dans « Walcourt » une relation appositive ? En tout cas, la relation appositive reste peu visible, et réversible (quel ensemble est apposé à l'autre ?). C'est sans doute dans ce poème – et dans le suivant – que se fait le plus nettement sentir l'influence esthétique de Rimbaud. La naïveté d'une syntaxe pré-discursive crée un effet d'apparente simplicité : quoi de plus simple que cette succession de groupes nominaux qui ne présentent aucune hiérarchie subordinative, qui ne dessinent même aucun schéma syntaxique élaboré ? Mais il faut admettre alors que l'effet de simplicité a pour corollaire l'absence de clarté.

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 simple²⁷ », portant un regard distancé sur la recherche que proposait Rimbaud d'une poésie idéalement faite de « refrains niais, rythmes naïfs ».

26 On n'exclura pas de comprendre *simple* comme la transformation antonymique de *vaste*, souvent épithète de nature du nom : « une vaste fresque ». L'adjectif allusivement évoqué est effacé du texte : nous sommes dans une « logique de minoration », comme l'écrit Arnaud Bernadet, *Verlaine : « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » et « Poèmes saturniens »*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 152.

27 Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », dans *Les Poètes maudits ; Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 655-656.

Le paradoxe pragmatique induit par la modalisation oxymorique de l'adjectif « simple » s'applique selon nous au style de Verlaine. Nous avons vu comment les constructions apposées, marques d'une écriture de la réduction et de la fragmentation, constituent l'un des foyers syntaxiques et discursifs de l'anti-éloquence : un *ethos* poétique de simplicité semble ainsi engagé. L'« exprès trop simple » se traduirait alors au contraire par la création d'une forme poétique condensée, qui, s'opposant au bavardage de la poésie discursive ordinaire – et de la prose –, remet en question l'organisation syntaxique et la cohérence discursive : cet « exprès trop simple » est peut-être inhérent au langage essentiel de la poésie, une fois qu'on a tordu le cou de l'éloquence. On connaît, de Mallarmé aux années vingt, la fortune de cette quête de poéticité.

En 1896, Mallarmé met en évidence le rôle des incidentes dans la poésie :

Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplié, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions²⁸.

L'incidente qui vient briser la solidarité d'un groupe syntaxique pour produire « quelque équilibre supérieur » constitue un motif syntaxique dont les commentateurs ont noté l'omniprésence dans ses textes²⁹. Nous avons identifié sa présence dans les deux recueils de Verlaine, mais c'est dans les années 1890 qu'il systématisera, dans sa prose et dans sa poésie, l'emploi d'incidentes à fort effet de rupture, comme dans les derniers vers de ce sonnet écrit en 1890 :

[ses yeux]
Luisant comme mouillés de comme
Des pleurs, vrais au fond, d'un bonhomme
Un peu jadis et mal Socrate³⁰.

Dans ces vers qui ressemblent à un pastiche maladroit de l'écriture de Mallarmé, nous relèverons aussi « mouillés de comme / Des pleurs » et « Un peu jadis et mal Socrate ». Il serait intéressant de comparer l'emploi des adverbes chez les deux écrivains. Mais c'est la matière d'un autre article...

28 Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres » ; *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 386. Pour l'étude des différents hommages que Mallarmé a rendus à Verlaine, nous renvoyons à la lecture de l'article de Bertrand Marchal, « Verlaine selon Mallarmé », dans *Verlaine*, dir. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2004, p. 7-17.

29 Comme l'a analysé Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, p. 175 sqq.

30 Paul Verlaine, « À Eugène Carrière » ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 982.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bibliographie grammaticale

- COMBETTES, Bernard, *Les Constructions détachées*, Paris/Gap, Ophrys, 1998.
- DELORME, Benjamin, et LEFEUVRE, Florence, « De la prédication seconde à la prédication autonome », *Verbum*, vol. XXVI, n° 4, 2004, p. 281-297 (article mis en ligne [<http://halsh.archives-ouvertes.fr/halsh-00138116/en/>]).
- Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.
- Linguistique du détachement*, dir. Franck Neveu, *Cahiers de praxématique* (Université de Montpellier III), n° 40, 2003.
- NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition*, Paris, Champion, 1998.
- , « Quelle syntaxe pour l'apposition ? Les types d'appariement des appositions frontales et la continuité référentielle », *Langue française*, n° 125 (*Nouvelles recherches sur l'apposition*), dir. Franck Neveu, 2000.
- , *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Nathan, coll. 128, 2000.

Études sur Verlaine

- BERNADET, Arnaud, *Verlaine : « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » et « Poèmes saturniens »*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « Rimbaud/Verlaine/Baudelaire (et retour) », dans *Forces de Verlaine*, dir. Yann Frémy, *Revue des sciences humaines* (Lille), janvier-mars 2007, p. 121-147.
- CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- MARCHAL, Bertrand, « Verlaine selon Mallarmé », dans *Verlaine*, dir. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2004, p. 7-17.
- MAURRAS, Charles, « Paul Verlaine : les époques de sa poésie », dans *Verlaine*, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1997.
- MURPHY, Steve, « Expressivité et rhétorique : "À une femme" de Verlaine », dans *Forces de Verlaine*, dir. Yann Frémy, *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 2007, p. 105-119.

LA DÉSUBJECTIVATION DE L'ÉNONCIATION
DANS *FÊTES GALANTES* ET *ROMANCES SANS PAROLES*

Nicolas Wanlin
Fondation Thiers

Par leur forme versifiée, les textes de *Fêtes galantes* et de *Romances sans paroles* s'inscrivent dans le genre de la poésie. N'étant ni épiques ni dramatiques ou didactiques, ces textes ressortissent à la poésie lyrique. Néanmoins, une telle définition, négative et prudente, du lyrisme ne suffit pas à situer le genre auquel Verlaine participe par sa pratique poétique. Il faut en effet considérer que ces poèmes prennent place dans la tradition de la poésie lyrique telle qu'elle se pratique au XIX^e siècle ; c'est leur horizon d'attente. On peut grossièrement caractériser ce lyrisme comme « l'expression des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer l'émotion du poète¹ ». Ainsi, le lyrisme se fonde sur le poète comme source subjective d'une expression intime, formule poétique dont le romantisme peut être tenu pour l'apogée². Mais Dominique Rabaté rappelle qu'à partir de Baudelaire, la modernité poétique remet en cause cette conception en faisant peser le doute sur la possibilité même d'une expression du sujet par le langage³.

Le système d'énonciation lyrique est décrit par Georges Molinié comme une « expression de soi à soi pour soi⁴ ». Ceci implique que des pôles de la communication puissent être identifiés et cela suppose, fondamentalement, une définition du sujet lyrique par son identité à lui-même ; et en même temps, cela ouvre la possibilité d'un jeu, d'un écart ou d'une discordance dans cette identité. C'est précisément ce jeu qui est magnifié et thématiqué par les grands poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle avec une intensité jusqu'alors inconnue. C'est un

1 Définition du *Petit Robert* citée par Dominique Rabaté, « Lyrisme », dans *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, p. 446.

2 Voir sur ce sujet l'article de synthèse d'Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 11-37.

3 Dominique Rabaté, art. cit., p. 447.

4 Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1986, p. 158.

tournant important de l'histoire littéraire mais il faut bien avoir conscience qu'il est contemporain de bouleversements culturels qui comprennent, au-delà de la seule histoire littéraire, la naissance de la psychologie moderne, de la sociologie, les signes avant-coureurs de la psychanalyse, c'est-à-dire une effervescence dans tout ce qui touche à la philosophie du sujet.

Or, les premiers recueils de Verlaine offrent un témoignage très riche de ce questionnement sur l'identité subjective sous la forme de ce que j'appellerai ici la « désobjectivation de l'énonciation lyrique ». En effet, si l'on peut convenir d'appeler « subjectivation » l'ensemble des processus qui, dans un contexte culturel, produisent une conception du sujet et lui assignent une place (sociale, politique, énonciative), avec des degrés variables de liberté et de contrainte, on appellera corollairement « désobjectivation » le phénomène d'incertitude ou d'instabilité de cette place de la subjectivité⁵. Je propose d'employer ce terme pour désigner ce qui me semble être le symptôme littéraire d'un phénomène culturel plus vaste. La pratique lyrique de Verlaine, en tant qu'invention poétique personnelle, éclaire en effet un questionnement dont l'enjeu déborde largement l'histoire de la poésie.

112

LE SUJET HORS DE SOI⁶

En poète qu'il est, Verlaine emploie des moyens de poète pour formuler les problèmes auxquels il se confronte. Et puisqu'il est question ici de style, remarquons que, selon une conception traditionnelle, celui-ci est la marque personnelle ou, si l'on veut, la signature de l'énonciateur. Autrement dit, le sujet de l'énonciation lyrique pourrait s'identifier à son style. C'est pourquoi Verlaine s'amuse, dans un poème de *Fêtes galantes*, « Lettre » (p. 115-116), à écrire une petite parabole sur le lien entre style et identité⁷. En effet, l'épistolier imaginaire alterne dans ce poème deux registres : tantôt il vouvoie sa destinataire et emploie une langue précieuse et galante, tantôt il la tutoie en évoquant des sujets triviaux dans une langue familière. L'idée qui se dégage de ce jeu désinvolte avec les conventions de la communication épistolaire est que le langage est un masque (parmi les nombreux masques, déguisements, maquillages et autres artifices de la fête galante) et que

5 On peut citer, comme grands moments définitoires de la subjectivation, l'humanisme de la Renaissance, l'émancipation des Lumières, mais aussi le système « disciplinaire » du XIX^e siècle que décrit Foucault dans *Surveiller et punir*, le « spectateur » de *La Société du spectacle* de Guy Debord, etc.

6 J'emprunte cette expression, ainsi que les idées qui s'y rapportent, à l'article fondamental de Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 113-125.

7 La pagination donnée est celle de l'édition de Jacques Borel, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Gallimard, coll. Poésie, 1973.

quiconque sait jouer des conventions linguistiques peut se créer un personnage. Or, le poète n'est-il pas par excellence l'expert en conventions linguistiques ? Dès lors, ne faut-il pas considérer la poésie lyrique comme un jeu de dupes ? Et quelle authenticité reconnaître à l'origine du discours poétique ?

En fait, on peut voir un des fondements de la crise du sujet poétique dans la thématization, pourtant courante dans la tradition lyrique, des affects du locuteur. Le sujet lyrique se prenant en effet lui-même pour objet, il occupe ainsi à la fois la place de spectateur-commentateur et de sujet de l'observation. Or, Verlaine pousse le procédé à son point de rupture en mettant nettement à distance les instances de sa subjectivité. Dans l'« Ariette oubliée VII », il imagine une sorte de dialogisme intime par lequel conversent son âme et son cœur :

Et mon cœur, mon cœur trop sensible
Dit à mon âme [...]

Mon âme dit à mon cœur [...]

Cela ne pourrait être que la mise en scène d'un débat interne, somme toute peu nouveau, entre des instances psychologiques personnifiées. Mais ce poème va plus loin : la dissociation va jusqu'à extérioriser l'âme et le cœur et il se crée alors une nouvelle instance lyrique qui n'est ni l'âme ni le cœur puisqu'elle parle de ceux-ci comme d'éléments étrangers :

Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé,

Bien que mon cœur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme.

Je ne me suis pas consolé,
Bien que mon cœur s'en soit allé (p. 132).

Il y a même contradiction entre le sentiment du locuteur et les faits intimes qui devraient le concerner au premier chef. C'est que le processus de l'expression est analysé non plus comme la garantie d'une sincère révélation de l'intimité mais plutôt comme la mise en scène de personnages résolument fictifs : le cœur et l'âme. Une telle sortie de soi trouve d'ailleurs à se figurer, dans « Birds in the night », en sollicitant le sens étymologique du mot *extase*, le fait de se tenir littéralement « hors de soi » :

Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge
Du premier chrétien sous la dent rapace,

Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge
Un poil de sa chair, un nerf de sa face ! (p. 147).

Si telle est l'attitude de l'amoureux humilié, si cette comparaison illustre bien la dissociation de ce qu'il vit et de ce qu'il en laisse paraître, alors, l'idée d'expression lyrique se complique d'un dédoublement du moi. D'où la tendance très marquée de Verlaine à ne pas parler de ses sentiments à la première personne mais à toujours les réifier en des entités distinctes : « mon âme », « mon cœur », « mon amour », etc. Sur cette base, on peut proposer une définition de l'intime spécifique à ce moment de crise de l'expression lyrique qu'Arnaud Bernadet formule ainsi :

114

L'intime représente une notion critique qui échappe au double écueil du subjectivisme, l'abus lyrique et expressif du moi, et de l'objectivisme, une version inversement transcendantale et intellectuelle où l'illusion du moi doit être surmontée et dépassée. Il se définit plutôt comme une intériorité-extériorité, moins dans le sens d'une dualité que d'une tension féconde. L'examen de soi doit pouvoir coïncider avec une sortie hors de soi⁸.

Si ce traitement de l'intime paraît parfois une manière naturelle de parler de soi-même, son côté systématique, à la lecture des trois premiers recueils, ne peut que frapper. Et Verlaine se trahit, ou plutôt trahit son procédé, lorsqu'il laisse voir ce mouvement de substitution de la troisième personne à la première. C'est ce qui arrive dans la dernière strophe de « Bruxelles. Simples fresques. I » :

Triste à peine tant s'effacent
Ces apparences d'automne,
Toutes mes langueurs rêvassent,
Que berce l'air monotone (p. 139).

L'anacoluthie est discrète mais significative : alors que l'adjectif « triste » s'accorde implicitement avec un *je* qu'il annonce, ce *je* se dérobe et laisse place à « toutes mes langueurs ». Cette rupture de construction est la parfaite expression syntaxique de la faille qui s'insinue dans le sujet : il assume à un moment la caractérisation « triste » mais se défait l'instant d'après sur un affect qui n'est déjà plus tout à fait lui mais plutôt une façon de parler de lui-même.

Ce qu'il s'applique à lui-même vaut d'ailleurs comme système dès qu'il s'agit d'intimité amoureuse. Ainsi, dans « Bruxelles. Chevaux de bois » (p. 141-142),

8 Arnaud Bernadet, *Verlaine : « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » et « Poèmes saturniens »*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 75.

le pittoresque manège n'est pas seulement le décor d'une scène d'idylle populaire mais devient, par intermittence, une allégorie :

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur [...]

Et dépêchez, chevaux de leur âme [...]

Comme pour Baudelaire dans « Le Cygne », tout dans le paysage urbain peut devenir allégorie, tout détail pittoresque peut être investi d'un sens et d'un affect⁹. Ici, le manège est sans doute ce qui exprime le mieux la psychologie sentimentale de la bonne et du soldat : griserie, précipitation, naïveté... Verlaine joue de ce que la figure allégorique peut avoir de plus puissant mais aussi de plus brutal dans la figuration du sujet. Et fondamentalement, l'allégorie est un passage par ce qui est *autre*, ce qui est extérieur ; c'est un détour qui est censé éloigner de l'objet pour y revenir avec plus de pertinence et d'acuité, mais Verlaine voit dans ce détour un artifice, c'est-à-dire non pas un défaut de l'expression lyrique mais plutôt son essence même.

115

NICOLAS WANLIN
La désubjectivation de l'énonciation

UN VOUS POUR UN JE OU SOI-MÊME COMME UN AUTRE

Il est dans la langue française un usage qui permet de parler de sa propre expérience en lui supposant une valeur de généralité : on pourrait l'appeler une forme d'énallage de personne consistant à employer la « deuxième » personne (P2 ou P5) pour en fait désigner, d'une part soi-même, d'autre part la communauté de tous ceux qui peuvent faire la même expérience. C'est le cas par exemple dans « Bruxelles. Chevaux de bois » (p. 141) : « C'est ravissant comme ça vous soule ». Le « vous » ne suppose pas que l'allocutaire soit effectivement « soulé ». C'est une façon de dire que toute personne faisant la même expérience éprouverait la même sensation. Il n'y a certes là rien de particulièrement poétique ou de singulièrement verlainien.

En revanche, cette énallage de personne revêt une tout autre portée dans le premier vers de « Clair de lune », qui est aussi le premier de *Fêtes galantes* : « Votre âme est un paysage choisi » (p. 97). La P5 de « votre âme » ne désigne pas une femme, ni un quelconque allocutaire, réel ou imaginaire, mais le poète lui-même. Et ce n'est pas même par discrétion, comme le suggère Jacques Robichez, que Verlaine utilise la cinquième

9 « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » (Charles Baudelaire, « Le Cygne », dans *Les Fleurs du mal ; Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 86.)

personne¹⁰. Cette figure manifeste parfaitement, à l'*incipit* du recueil, le revirement du lyrisme personnel : le sujet parle de lui-même comme s'il était un autre ; il suppose une distance à lui-même¹¹. Or ce procédé est encore plus puissant que d'employer la troisième personne ou la quatrième car, cette énallage de personne représentant précisément la généralisation à partir du cas personnel, tout se passe comme si l'individualité du sujet était d'emblée dissoute dans l'indistinction d'une communauté psychologique. « Clair de lune » constitue ainsi une sorte de clé de lecture de *Fêtes galantes* ou, si l'on veut, un exemple éminemment représentatif de la poétique du sujet dans ce recueil.

Pour sa part, Junko Fukuda a proposé d'interpréter le système énonciatif de *Fêtes galantes* à partir des catégories de lyrisme et d'ironie. Alors qu'elles sont censées s'exclure, Verlaine aurait réuni ces deux modalités de l'énonciation dans son recueil pour figurer la crise du sujet lyrique :

116

Peut-être l'énoncé ironique est-il aussi une expression lyrique, lorsqu'il prend pour cible l'auteur même de cet énoncé ; l'ironie révèle, dans ce cas, la structure profonde du « je » qui, se déchirant et se pulvérisant, pourrait apparaître comme un « autre » devant lui-même : le « je » se divise pour devenir à la fois un masqué et un masque, lequel se multiplie pour former un « kaléidoscope » où « l'ariette de toutes lyres » brouille le contour du « je ». Si *Fêtes galantes* nous apparaît comme une œuvre lyrique, ce n'est sans doute pas seulement parce que ce recueil décrit le bonheur fugitif et la vanité de la vie : il nous montre comment le « je » peut être un objet énigmatique et insaisissable, difficile à localiser¹².

Avec tout ce que l'expression, *a priori* antithétique, d'« ironie lyrique » peut avoir de stimulant et de discutable, cette analyse converge avec la proposition d'une prise de distance du sujet par rapport à son statut de source subjective du lyrisme.

En tous cas, il faut noter que cette contestation, peut-être pré-wittgensteinienne, d'un privilège du point de vue de la première personne sur son intériorité semble se mettre en place dès *Poèmes saturniens*, dans « Jésuitisme » ou encore

10 Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Paris, coll. Classiques Garnier, 1969, p. 550, note 1. Jacques Robichez proposait cette interprétation contre celle de Jacques-Henri Bornecque (*Études verlainiennes. Lumières sur les « Fêtes galantes »*, Paris, Nizet, 1959, p. 71) qui voyait dans cette adresse une expression « d'altruisme et de ferveur ».

11 Il faut donc nuancer l'idée de Jean Mourot selon qui « "Votre âme est un paysage choisi" peut se lire : "mon âme [...]" » (Verlaine, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, p. 115). Tout l'intérêt vient de la différence qu'implique l'énallage de personne.

12 Junko Fukuda, « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine*, n° 5, 1997, p. 76.

« Nuit du Walpurgis classique », mais se ressent encore dans *Romances sans paroles*¹³. En effet, de manière certes plus discrète, l'ariette I donne un statut assez inhabituel à la deuxième personne. Celle-ci n'intervient qu'au vers 11, après une description impersonnelle de l'environnement :

Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Au lieu du *on* assumant habituellement l'expression de cette sorte d'hypothèse, personnelle mais jugée partageable, c'est une instance nettement extérieure qui est convoquée. Et cette délégation de la subjectivité devient plus évidente dans la troisième strophe :

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne [...] (p. 125).

Le poète constate à tel point l'extériorité de son âme qu'il doit prendre autrui à témoin. Encore une épanorthose souligne-t-elle la bizarrerie qu'il y a à confondre la P1 (« mienne ») et la P2 (« tienne ») en une P4 (« nôtre ») lorsqu'il s'agit de ce qui est traditionnellement supposé être la part la plus intime de la personne : son âme. C'est qu'en fait, une fois acquis le principe d'une extériorisation de l'intime, non seulement une parfaite communicabilité s'établit entre *je* et *tu*, mais c'est aussi le principe du paysage intérieur qui s'en trouve généralisé : l'intériorité est aussi bien représentée par le paysage que par de supposées entités intérieures. Ainsi, les premiers vers de l'ariette VIII concrétisent cette forme d'aliénation du moi par une figure de caractérisation non pertinente :

Dans l'interminable
Ennui de la plaine [...] (p. 133).

C'est ici le substantif « ennui » qui porte la caractérisation mais il est évidemment l'expression d'une subjectivité et ne s'applique au paysage que par une sorte d'hypallage *in absentia*, ou en tous cas par une projection de la subjectivité en dehors du sujet. Après coup, on comprend que l'adjectif « interminable » est sylleptique car il caractérise dans un sens spatial « la plaine » mais aussi, dans un sens temporel, le sentiment qu'elle suscite. Le fait de se figurer comme un autre, ou hors de soi, a donc pour conséquence de modifier les

13 Pour l'explicitation de cette problématique de l'intériorité selon la philosophie de Wittgenstein, voir Sandra Laugier, « Le mythe de l'extériorité. Wittgenstein, le scepticisme et la dualité intérieur/extérieur », *Modernités* (Bordeaux), n° 12, 1998.

données du discours descriptif : dans les deux recueils, les notations descriptives donnent à voir la dissolution du sujet et l'éparpillement de son identité dans le multiple.

LA DISSOLUTION DANS LE PLURIEL

118 Le pluriel peut être un simple choix thématique sans valeur caractérisante particulière. Dans l'ariette I, « Le chœur des petites voix » n'a pas vocation – du moins au premier abord – à signifier la dispersion de la voix du poète. De même, le retour dans l'« Ariette oubliée II » de ce thème « des voix anciennes » est certes énigmatique mais n'a pas *a priori* de portée métapoétique. Et pourtant, tout au long de *Romances sans paroles*, l'usage du pluriel forme comme une sorte de basse continue dont l'insistance même finit par forcer l'attention. Ce chœur de voix, ce murmure indistinct, d'où n'émerge aucune parole bien identifiable, fait penser à ce que l'on a pu appeler le « bruissement de la langue¹⁴ ». La pluralité des sources permet cette impression d'une parole qui ne vaut pas pour son message mais pour l'impression sonore, voire mélodique, qu'elle produit.

Une telle manipulation de la parole n'annule certes pas le fait que les poèmes, eux, sont imputables à un énonciateur précis et qui assume nécessairement la responsabilité auctoriale de ses énoncés. Mais certains procédés, ou choix de composition, lui permettent de suggérer que quelque chose se passe dans l'ordre de l'énonciation. On pouvait sans doute déjà voir un signe de ce trouble dans « Sur l'herbe » (p. 99) dans *Fêtes galantes*. Verlaine y transcrit les paroles de quatre personnages sans attribuer clairement les répliques. L'effet est troublant : un réflexe critique serait de chercher à reconstituer les didascalies manquantes de cette scène pour identifier les locuteurs¹⁵. Mais faut-il restituer des didascalies là où le poète s'est ingénié à les escamoter ? Lu tel quel, le texte de Verlaine donne l'impression d'une série de brefs énoncés, parfois inachevés et singulièrement mêlés de notes de musique. Est-ce trop tirer ce poème vers une esthétique moderne que d'y voir une sorte de « bruissement de la langue » où les paroles tendent à se rapprocher de pures émissions sonores dissociées de leur sens ? À l'évidence, Verlaine n'entendait pas proposer une scène très construite ni des interactions verbales très complexes. Il ne s'agit pas d'une action théâtrale dans laquelle les instances actanciennes seraient déterminantes, mais plutôt d'une

14 Voir Roland Barthes, « Le bruissement de la langue », dans *Le Bruissement de la langue ; Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 93-96.

15 Voir Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992, p. 759 et *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, éd. cit., p. 552-553, note 1.

conversation entendue par-delà une certaine distance, comme de derrière un bosquet. La distinction des personnages perd de sa netteté. Cette sorte de mise à plat ou de nivellement des paroles peut être lue comme un nouveau jeu sur la notion de personne : Verlaine fait l'expérience d'une voix, ou plutôt d'une série de voix qui ne trouvent plus leur origine dans une personne, qui ne sont plus l'expression de personnages. Ainsi, il dissocie radicalement la parole de l'intériorité subjective et en exhibe la très matérielle extériorité, jusqu'à la limite que représente le chant sans paroles : « – Do, mi, sol, la, si » (*ibid.*). C'est déjà une forte intuition de ce que résumera le titre de *Romances sans paroles*.

Dans ce recueil, comme je l'ai dit, l'usage du pluriel finit par se charger d'une connotation particulière, celle d'une moindre individuation du sujet lyrique dans son énonciation. Ainsi, le système d'énonciation est tout à fait remarquable dans « Walcourt » (p. 136). La syntaxe est entièrement nominale et le ton – pour ne pas dire la modalité – exclamatif si bien que l'énonciateur n'y livre aucune marque syntaxique ou morphologique de sa fonction. Les exégèses du texte ont toujours compensé cette vacance du sujet par une lecture biographique : les pluriels sur lesquels s'achèvent les quatre strophes, « amants », « buveurs », « fumeurs », « juifs-errants » désigneraient le poète lui-même et Rimbaud lors de leur escapade en Belgique. Dans cette perspective, le flou qui caractérise les personnages serait simplement l'effet de la pudeur, voire d'une auto-censure. Mais ne peut-on pas y voir de surcroît une portée d'ordre plus général et surtout un enjeu plus spécifiquement poétique ? D'ailleurs, l'expression du dernier vers, « Bons juifs-errants », signale que cet usage du pluriel a quelque chose d'insolite. Selon la légende, le personnage du Juif errant est un voyageur particulièrement solitaire et même voué à la solitude. Que ce nom soit ici au pluriel montre qu'il y a confusion entre l'individu et le couple, voire entre l'individu et la multitude.

C'est encore cette confusion qui se décline dans l'étrange « nous » de l'ariette IV (p. 128). Sans qu'aucune donnée préalable ne permette de construire une référence, ce double énonciateur féminin ne précise guère son identité, pas plus que les « choses » du vers 1 : « âmes sœurs » peut bien être une métaphore qui n'assure pas le sexe féminin et, dans ce contexte, même « deux jeunes filles » peut ne pas être pris au sens propre. D'ailleurs, *Romances sans paroles* n'est-il pas un grand champ d'expérience de la féminité ? C'est bien sûr, au plan biographique, le moment de chercher une attitude à l'égard de la femme quittée (« Birds in the night », « Child wife »), mais c'est aussi une série sans précédent de poèmes utilisant massivement la rime féminine. L'épigraphe même de l'ariette IV semble autoriser une interprétation métapoétique : « De la douceur, de la douceur, de la douceur ». C'est sans doute l'effet recherché par l'association, à l'encontre de la règle classique, de paires de rimes féminines. Dès lors, même si l'image d'un couple saphique n'est pas tout à fait improbable sous

la plume de Verlaine, il faut sans doute voir dans cette mystérieuse et double entité féminine une manière de plus de métamorphoser le sujet lyrique¹⁶.

UN SUJET IMPERSONNEL

On a vu que la syntaxe nominale dont Verlaine fait parfois l'expérience peut avoir pour fonction d'effacer les marques de l'énonciation. Mais d'autres choix énonciatifs y contribuent et l'on pourrait les regrouper sous le terme d'impersonnalité. Il s'agit tout d'abord, à un premier degré, de la forme vocative de l'énoncé signalée par l'interjection *ô*. On en trouve un grand nombre d'exemples concentrés dans les « Ariettes oubliées » :

Ô le frêle et frais murmure ! (p. 125).

Ô mourir de cette mort seulette [...]

Ô mourir de cette escarpolette ! (p. 126).

Ô bruit doux de la pluie [...]

Ô le chant de la pluie ! (p. 127).

Et dans « Walcourt » :

Ô les charmants

Petits asiles

Pour les amants ! (p. 136).

Cette forme vocative est certes traditionnelle en poésie lyrique et c'est même une marque assez forte de la tonalité lyrique. On peut néanmoins s'étonner d'une présence aussi massive dans un recueil qui rompt par ailleurs avec de nombreux aspects de la tradition lyrique. L'interjection *ô*, en particulier, rappelle une tendance grandiloquente du lyrisme ancien à laquelle Verlaine tourne résolument le dos. C'est qu'ici son effet se trouve fondamentalement infléchi parce que l'énoncé vocatif n'est jamais suivi de la première ni de la deuxième personne ni même d'un verbe conjugué. Il appelle dans la plupart des cas des noms communs dénotant des objets concrets et, dans le seul cas où il est associé à un verbe, c'est à la forme de l'infinitif (« Ô mourir ») : le procès de ce verbe n'est donc pas actualisé et sa relation au sujet de l'énonciation reste ainsi indéterminée. Toutes les hypothèses sont donc permises quant à la valeur de ce

¹⁶ Ce poème est probablement le premier que Verlaine ait écrit en hendécasyllabes, ce qui, ajouté à la thématique féminine, fait penser à l'influence de Marceline Desbordes-Valmore : voir Steve Murphy, « Au-delà de l'angoisse », *Europe*, avril 2007, p. 189-193.

ô : souhait, constat, admiration, étonnement, regret, etc., mais cette valeur se voit de toutes façons affectée d'une incertitude sémantique et d'une moindre assise énonciative.

Le sujet lyrique fuit ainsi sa responsabilité énonciative ou du moins son rôle assertif. Mais il peut aussi, à d'autres moments, choisir une forme d'assertion minimale sous la forme de la tournure présentative *c'est*. Là encore, il faut distinguer entre plusieurs usages plus ou moins caractérisants de cette tournure. Dans l'ariette VI, l'anaphore de « c'est » évoque simplement un trait stylistique du proverbe et de la chanson populaire : « C'est le chien de Jean de Nivelles » fait référence d'une part à l'expression proverbiale « C'est le chien de Jean Nivelles qui s'enfuit quand on l'appelle », d'autre part aux chansons commençant sur le modèle de « C'est la mère Michel qui... » (p. 130). En revanche, l'usage de la même tournure présentative à quatre reprises dans la première ariette, du fait de sa systématisme et parce qu'elle en arrive quasiment à monopoliser le mode de thématisme, est bien plus remarquable. Comme l'écrit Arnaud Bernadet :

des traits syntaxiques s'imposent à la lecture qui excentrent d'autant la présence du locuteur. Le régime démonstratif domine l'ariette I : « c'est », « cela », « cette âme », « cette plainte ». Elle affirme moins le *je* qu'elle ne pose avec inquiétude une forme confuse d'existence¹⁷.

C'est bien là en effet l'altération verlainienne de la subjectivation lyrique. Alors qu'elle accorde, traditionnellement, toute sa consistance à la notion de personne, en lui assignant une identité individuelle et une subjectivité inaliénable, le sujet se trouve ici redéfini, à l'opposé, comme impersonnel. L'indice le plus simple et le moins fort de cette impersonnalité envahissante est bien sûr l'emploi parfois légèrement étonnant du pronom personnel *on*. Ainsi dans l'ariette VIII :

On croirait voir vivre
Et mourir la lune [...] (p. 133),

ou encore dans « Charleroi » :

On veut croire [...]
On sent donc quoi ? (p. 137).

Mais dans ce dernier poème, on remarque surtout « Quoi donc se sent ? ». Ici, le recours à la tournure pronominale (médio-passive) est si peu naturel qu'il révèle un effort particulier dans le sens d'un effacement de la personne. Cet effacement ne se limite pas à une sorte de primat de la sensation et de prédilection pour le dispositif du paysage, fût-il « paysage intérieur ». La description de la

17 Arnaud Bernadet, *Verlaine...*, op. cit., p. 121.

sensation contamaine en effet la représentation du sentiment intime qui se voit ainsi contester sa singularité irréductiblement intérieure :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville (p. 127).

Ces vers de l'ariette III sont souvent cités, à juste titre, comme représentatifs de la poésie du sujet verlainien. Ils transforment en effet l'expression lyrique en présentant le sentiment comme intérieur, mais objectif et non subjectif : le sentiment survient au sujet comme la pluie se met à tomber. Pour exprimer cela, Verlaine se saisit de la singularité d'un verbe défectif tel que *pleuvoir* pour suggérer que les pleurs sont comparables au phénomène météorologique : on ne peut leur attribuer un sujet personnel. C'est là la formulation la plus resserrée de la conception postromantique du paysage intérieur. Il ne s'agit plus tant de chercher la correspondance d'un état d'âme dans le paysage contemplé que d'accorder à l'intime le même statut phénoménologique d'objectivité qu'à un autre objet du monde. Il semble que Verlaine déploie – pour ne pas dire *explique* – ce déplacement de la problématique lyrique dans la seconde strophe de l'ariette IX :

122

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées ! (p. 135).

Selon un horizon d'attente romantique, on attendrait plutôt une phrase du type « tu te miras dans le paysage ». Mais c'est ici l'élément extérieur qui est thématiqué, au prix de l'emploi transitif du verbe *mirer*, non attesté et néologique dans l'acception de « refléter ». Mais il y a une progression au sein du quatrain et les deux derniers vers explicitent encore un peu plus l'objectivation de l'intime.

Fêtes galantes et plus encore *Romances sans paroles* manifestent donc de la part de Verlaine une intense recherche sur le *moi*, ses instances, ses visages et les possibilités de le représenter. Un travail sur les formes de l'énonciation produit dans ces poèmes des solutions pour exposer les termes de la crise du sujet lyrique sous l'aspect de ce que l'on a pu appeler la *désobjectivation*. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce questionnement poétique ne vaut que parce qu'il reflète une crise de la conception du sujet en général. Dominique Rabaté en résume ainsi l'enjeu :

Si le « je » de l'énonciation est bien la source de l'énoncé, ce à quoi l'énoncé réfère comme sa source, il ne faut pas se laisser leurrer par cette métaphore

originaires. Le « je » de l'énonciation est, tout autant, produit par l'énoncé qui en porte trace. [...] Le sujet lyrique n'est donc pas un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité¹⁸.

La quête d'identité, au sens plein du mot *identité*, est en effet ce qui tiraille et motive Verlaine tout au long de son existence, et ce à quoi chaque phase de son œuvre, après la position du problème dans les premiers recueils, s'efforce de proposer une réponse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue ; Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal ; Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975.
- BERNADET, Arnaud, *Verlaine : « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » et « Poèmes saturniens »*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007.
- BORNECQUE, Jacques-Henri, *Études verlainiennes. Lumières sur les « Fêtes galantes »*, Paris, Nizet, 1959.
- Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001.
- Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996.
- LAUGIER, Sandra, « Le mythe de l'extériorité. Wittgenstein, le scepticisme et la dualité intérieur/extérieur », *Modernités* (Bordeaux), n° 12, 1998.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1986.
- MOUROT Jean, *Verlaine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988.
- Revue Verlaine*, n° 5, 1997.
- Surface et intériorité*, dir. Jean-Louis Cabanès, *Modernités* (Bordeaux), n° 12, 1998.
- Verlaine*, dir. Steve Murphy, *Europe*, avril 2007.
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1973.

¹⁸ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 66.

- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec revue par Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1969.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992.

CINQUIÈME PARTIE

Julien Gracq

ÉLÉMENTS POUR UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX
UNE LECTURE SÉMIOLINGUISTIQUE D'*UN BALCON EN FORÊT*

Marion Colas-Blaise
Université du Luxembourg

Lors d'un entretien avec Jean Roudaut, Julien Gracq érige la « qualité » de la temporalité en critère distinctif de l'œuvre fictionnelle : « la temporalité qui règne dans la fiction est beaucoup plus inexorable que celle qui s'écoule dans la vie réelle¹ ». Sélectionner la temporalité comme angle d'approche d'*Un balcon en forêt*, c'est s'installer d'entrée au cœur d'une des problématiques transversales qui sous-tendent tous les écrits de Julien Gracq, fictionnels ou non : nouant diversement la remémoration à l'attente, ils mettent en scène différentes tentatives de sémiotisation de l'espace-temps. En même temps, c'est se donner les moyens de saisir la spécificité d'*Un balcon en forêt* qui constitue un de ces lieux de passage où, sans provoquer aucune solution de continuité, se négocie entre les œuvres romanesques antérieures et les recueils de fragments, les récits de souvenirs postérieurs, une « sorte de retournement scriptural² ».

Telle est l'hypothèse directrice à la base de cette réflexion : sur le fond d'une temporalité événementielle linéaire, accordée avec le parcours narratif strictement vectorisé de l'aspirant Grange qui, sur le front de la Meuse en 1939, pendant les premiers mois de la « drôle de guerre », vit dans l'attente d'une attaque par les blindés allemands, s'éprouvent, à la faveur de la guerre – un « genre particulier de vacances³ » –, des formes d'appréhension temporelle concurrentes, qui permettent une remontée dans le sentir. On montrera qu'au fur et à mesure que se desserre la concaténation des événements de la guerre et que s'allège le poids de l'Histoire, des formes intimes de vécu temporel – ainsi, dans l'immédiateté de l'instant – deviennent possibles.

1 Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 80.

2 Patrick Marot, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, Minard, coll. Lettres modernes, 1999, p. 39. Voir également Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p. 248.

3 Julien Gracq, *Entretiens*, op. cit., p. 68.

La question sera abordée, ici, sous l'angle des techniques narratives propres à rendre compte de la vie intérieure du protagoniste, de ses perceptions et pensées, l'expérience temporelle étant indissociable de la gestion du rapport au monde et à l'autre, de l'éprouver passionnel et des choix axiologiques. L'entrée choisie est particulière : focalisant l'attention sur le mouvement du style, c'est-à-dire sur la congruence singularisante d'un ensemble de sélections aux différentes couches de l'écriture affectant de manière solidaire les plans du contenu (thématiques, figures, valeurs...) et de l'expression, jusqu'au modelé de la phrase, on se demandera selon quelles modalités, et en vertu de quels types de fonctionnement, les « ponctèmes » (Catach) – en particulier, ici, le tiret simple, le deux-points et le point-virgule – sont institués en lieux d'inscription privilégiés de la visée énonciative. Prenant le contre-pied de la « thèse de l'auxiliarité » de la ponctuation⁴, on misera sur leur contribution active à la sémiotique. La distribution significative des ponctèmes sera mise en rapport avec les deux étapes ponctuant le cheminement du personnage : d'abord, un mouvement de déshistorisation qui secoue le poids de l'Histoire en marche et réinvente, contre le « recul signifiant⁵ », une forme nouvelle d'adéquation sensible ou de présence au monde et à l'autre ; ensuite, le déploiement d'une poétique du battement ou de l'entre-deux, à l'intérieur des horizons du champ déictique et de l'instant-lieu, qu'il s'agit de repousser le plus possible, en creusant l'intervalle qui sépare le protagoniste de l'intrusion de l'ennemi.

Multipliant les ancrages conceptuels, le parcours heuristique mènera de considérations de type syntaxique et sémantique dans l'ordre de la phrase à une approche textuelle focalisant l'attention sur les liens transphrastiques et la dynamique informationnelle. Parallèlement, une analyse du mouvement discursif et de l'énonciation en acte mettra à l'épreuve du corpus les modèles d'analyse de la sémiotique (tensive)⁶.

PRISE EN CHARGE AUCTORIALE ET PRISE EN CHARGE ÉNONCIATIVE

Les régimes de la prise en charge – par l'énonciateur qui construit le réel à travers ses perceptions et pensées et par le locuteur-narrateur qui recourt à différentes

4 Franck Neveu, « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne* (Poitiers), n° 52, 2000, p. 201.

5 Gracq parle à propos de Valéry d'un « recul non signifiant » (Julien Gracq, *Lettrines 2 ; Œuvres complètes*, éd. Bernhilde Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995, p. 337).

6 Voir surtout Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, 1998.

techniques narratives pour rendre compte des « états de conscience »⁷ – exigent un cadre théorique et méthodologique au moins double. Il paraît avantageux de fonder une typologie des stratégies du point de vue selon J. Fontanille, qui correspondent aux réglages perceptivo-cognitifs entre le sujet source et l'objet cible, sur un modèle tensif enregistrant les corrélations, en raison converse ou inverse l'une de l'autre, de deux axes gradués : celui de l'intensité, qui correspond à l'énergie sensible, à l'acuité perceptive et à l'investissement affectif caractéristiques du surgissement spontané, et celui de l'étendue ou extensité, qui enregistre les manifestations du nombre, la localisation dans l'espace et le temps⁸. Ensuite, en dotant les formes du compte rendu ou rapport des perceptions et/ou pensées par le locuteur-narrateur non seulement de degrés d'assomption (de l'adhésion au refus et au rejet du point de vue du personnage), mais encore de modes d'existence ou degrés de présence différents⁹, et en les échelonnant sur un *continuum* borné, grossièrement, par les positions extrêmes du débrayage et de l'embrayage¹⁰, le modèle tensif jette les bases de l'analyse du raccord entre les « formes de présentation des états de choses » dans une perspective phénoménologique et les structures sémiolinguistiques grâce auxquelles le sens *se montre* dans des formes propositionnelles¹¹. Ainsi, alors que dans l'exemple (1), la scène racontée se trouve, tel le discours narrativisé, privée de la « matérialité » du perçu et du pensé, (2) exhibe les aiguillages – du style direct au style indirect libre¹², lui-même obtenu par un débrayage à partir

- 7 Au sujet du modèle énonciatif caractérisé par la disjonction du locuteur et de l'énonciateur, voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, et la définition du point de vue (PDV) par Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- 8 Voir Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 41-61. Sans doute le réglage entre l'intensité et l'étendue permet-il également de rendre compte des réactions (affective, épistémique...) du sujet énonciateur.
- 9 Les grandeurs sont soit réalisées, soit potentialisées – reléguées à l'arrière-plan –, soit virtualisées, c'est-à-dire frappées par l'oubli, soit actualisées, si elles tendent vers leur réalisation en discours ; voir Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.
- 10 Le débrayage, qui est premier, correspond à la projection d'un « non-je », d'un « non-ici » et d'un « non-maintenant » ; l'embrayage correspond au retour, toujours imparfait, à la position originelle (*ibid.*, p. 94-95).
- 11 Voir Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, 1992. Pour une palette des types de rapport des perceptions et/ou pensées ainsi que de la parole intérieure, voir Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, 2001.
- 12 En l'absence d'un marquage univoque (un imparfait...), la forme « Douze kilomètres » apparaît comme instable, gardant la mémoire du style direct et annonçant le style indirect libre (comme le suggère l'italique).

du premier plan¹³ – qui confèrent à la représentation de la parole intérieure du personnage un caractère mouvant :

(1) Grange devina une maison parmi les arbres, dont la silhouette lui parut singulière [...] (p. 20)¹⁴.

(2) « L'essentiel est de respirer à fond, deux ou trois fois » se dit-il [...], et il commença ses exercices – mais une nouvelle idée, affolante, se mit à galoper dans sa tête : *Douze kilomètres*. Douze kilomètres devant la Meuse !... Il se sentit pris dans un coup de roulis qui le démâtait : *c'était impossible* [...] (p. 221).

Ces « turbulences » invitent à croiser la problématique des types ou styles de rapport avec celle de la participation des ponctèmes à la forme sémiolinguistique qui leur correspond.

130

VERS UNE SÉMIOTIQUE DU TIRET SIMPLE : PONCTUATION ET ÉCHAPPÉES DU SENS

Un balcon en forêt ne met pas en scène de contre-programme – tel celui du traître – au programme narratif /anéantissement de l'ennemi/. Nul rejet délibéré du modèle historicisant qui procure leur armature aux rapports de consécution et de causalité, à l'ordonnancement algorithmique ou à l'enchaînement des événements assujettis au déroulement chronologique. Grange est un « déserteur » dans l'exacte mesure où il fait l'expérience de différentes formes du *décalage*¹⁵.

Sur ces bases, on scrutera les manifestations d'une poétique du battement qui, en vertu de deux des acceptions qui, selon *Le Petit Robert*, se partagent l'aire de signification couverte par ce lexème, capte à la fois ce qui se déploie dans la vacance de l'intervalle – la manière dont le personnage habite l'intervalle et le rend signifiant – et ce dont l'alternance entre contractions et dilatations, régulières ou soumises à des variations de *tempo* et de tonicité, constitue un ressort décisif.

Dans un tel contexte de déshistorisation, le recours au tiret simple paraît significatif : l'hypothèse est que de sa valeur générale de rupteur retardant, puis mettant en valeur la reprise¹⁶, découle sa propension à rendre compte d'une

13 Voir Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, op. cit., p. 25.

14 Nos références renvoient à l'édition José Corti, 1976 [1958].

15 Gracq écrit ainsi : « embarqué dans cette guerre qui tournait à petit bruit, au point mort, il ne songeait pas à rechigner à la besogne possible, mais il ne participait pas – d'instinct, chaque fois qu'il le pouvait, il gardait son quant à soi et prenait du recul » (p. 14).

16 Voir notamment Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 332-333.

perception et/ou pensée dé-liée qui, quelle que soit la nature des segments ainsi isolés¹⁷, se forme par à-coups et comme par tâtonnements : bénéficiant d'un nouvel élan, l'ajout creuse, hors du cadre attendu, la profondeur du champ¹⁸. La réflexion sera déclinée sous trois angles : tensif¹⁹, aspectuel et énonciatif.

Signifiant la rupture et la reprise, c'est-à-dire l'inachèvement temporaire ou l'achèvement différé, redynamisé parce que conquis sur l'interruption, le tiret simple fonctionne comme un opérateur discursif complexe, mettant en œuvre une logique globalement implicative, qui accueille une composante concessive²⁰ : l'énoncé se développe et tend vers sa conclusion *malgré*, mais aussi *grâce* à l'interruption ; la réouverture est conquise sur l'illusion de la fermeture²¹, le déploiement – l'« échappement » – bénéficie de la nouvelle impulsion liée au blocage et au déblocage.

Ensuite, du point de vue syntaxique, comme le suggèrent la coordination et la juxtaposition de segments (surtout propositionnels) « homofonctionnels », le tiret donne du *jeu* aux articulations de l'énoncé : il délivre l'instruction de faire correspondre les notations qu'il sépare et relie à des actions et des états « discrets », posés, à la faveur d'actes énonciatifs distincts, de manière discontinue et comme affranchis de la chaîne des causes et des effets, des moyens et des fins. Du point de vue des effets de sens produits, le ponctème peut figurer au plan de la manifestation linguistique – également du point de vue iconique – l'opération de délestage et de déliement dont les personnages font l'expérience, la relance indéfinie²². Dans (3), le tiret opère ainsi une double reconfiguration : d'abord, la cellule narrative est coupée des éléments antécédents et subséquents en même

- 17 Il s'agit de syntagmes adjectivaux (ou assimilés fonctionnellement) et nominaux, avec/sans déterminant, expansés ou non, de subordinées, de propositions indépendantes.
- 18 Le tiret simple ressortit à une poétique de l'intermittence. Voir Marion Colas-Blaise, « Comment opère le tiret double ? Éléments pour une "grammaire" du décrochage », dans *Les Linguistiques du détachement*, dir. Denis Apothéloz, Franck Neveu et Bernard Combettes, Berne, Peter Lang, 2007, au sujet de la valeur sémantique et du mode de fonctionnement complexes des tirets doubles.
- 19 Au sujet d'une approche tensives de la ponctuation, voir Marion Colas-Blaise, « Ponctuation et dynamique discursive », dans *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier et Françoise Tilkin, Bruxelles, Duculot, 1998. Face à la multiplication des cadres théoriques, voir notamment la présentation générale de Jean-Pierre Jaffré, « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines », *Pratiques*, n° 70, 1991, et *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004 (présentation de Sabine Pétillon).
- 20 À ce sujet, voir Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM, 2006.
- 21 Voir *Un balcon en forêt* : « à chaque tournant malgré soi on lève la tête, pour voir si le bout de la perspective ne ramènera pas encore une fois la mer » (p. 91).
- 22 Explorant les marges, Grange réaménage l'espace-temps à partir du centre déictique de son champ de présence : grâce à Mona, « toute sa journée restait battante et aérée » (p. 90). L'effet de dilatation et d'intermittence illusoire s'accorde avec la thématique générale du « suspens » (p. 104).

temps que soumise de l'intérieur à des variations de tonicité et de *tempo* ; ainsi (pro)posées, les actions *ne tirent pas à conséquence* ; ensuite, ces « touches » acquièrent une valeur caractérisante plutôt que strictement narrative :

(3) C'est m-mouillé, votre forêt, ooh là là ! fit une voix fraîche et brusquette, [...] – puis soudain le menton se leva avec une gentillesse tendre et tendit le visage nu à la pluie comme à une bouche, pendant que les yeux riaient (p. 55).

C'est reproduire mimétiquement une « forme de vie²³ » qui se caractérise par une présence maximale dans l'instant, à laquelle une manière de jeter les phrases « tout à trac » (p. 58), de s'approprier l'espace sans consentir à aucun parcours vectorisé ou de balayer l'épaisseur du temps fournissent un plan de l'expression²⁴. Confirmant l'utilité d'une distinction entre la valeur générale et la variété des exploitations en discours, le tiret-rupteur peut exprimer à la fin du livre la dramatisation de la situation, devenue incontrôlable :

132

(4) Il éteignit la lampe : aussitôt l'angoisse se dissipa un peu ; il se rendait compte d'instinct que la nuit autour du blockhaus *tenait* encore comme tient une neige épaisse – mais le froid noir le fit claquer des dents [...]. [...] il commença ses exercices – mais une nouvelle idée, affolante, se mit à galoper dans sa tête [...] (p. 220-221).

En même temps, l'instruction d'une saisie « décalée », au-delà et en deçà des démarcations initiale et finale, qui met à profit l'étendue interne et répugne à constituer un tout cohérent, suturé de part en part, s'accorde naturellement avec la structure aspectuelle sécante du temps verbal de l'imparfait. Dans un contexte itératif, le tiret peut renforcer l'idée d'une poche déconnectée de la trame narrative (p. 54). Son intervention est plus nette dans (5) : tout en fournissant à l'imparfait le « supplément d'ancrage » dont il a besoin²⁵, la « poussée » événementielle liée à la spécificité aspectuelle du passé simple et à sa domiciliation au premier plan est comme atténuée ou suspendue provisoirement ; si le tiret est impliqué dans la production de l'effet de sens dont l'imparfait est responsable²⁶, sa contribution propre est d'un autre ordre :

23 Voir Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 192.

24 Mona se déleste d'un passé dont les traces sont ténues (un livret de famille attestant son veuvage...). Elle vit tout entière dans l'instant (p. 59).

25 Voir Jacques Bres, « Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours », *Cahiers de praxématique*, n° 41, 2003, p. 80.

26 L'imparfait suffit pour reléguer au second plan et présenter comme imperfectif et concomitant un procès qui aurait pu s'enchaîner sur le premier et traduire la succession des fixations du regard (« sous le capuchon », « au fond du capuchon »).

le temps d'une métaphore « motivée » par la comparaison, il donne à entrevoir un élargissement du cadre thématique²⁷ :

(5) comme il arrivait à sa hauteur, Grange aperçut sous le capuchon qui se levait vers lui deux yeux d'un bleu cru, acide et tiède comme le dégel – au fond du capuchon, comme au fond d'une crèche, on voyait une paille douce de cheveux blonds (p. 55).

Deux points méritent considération. Les exemples montrent que la « vie intérieure » peut donner lieu à une gamme relativement étendue de types ou styles de compte rendu, qui regroupe le PDV, le discours indirect libre (DIL), le discours direct libre (DDL)/monologue intérieur ainsi que le discours direct (DD)²⁸. Le « direct » connaît des degrés, en fonction de la nature des marques, qui peuvent être lexicales, morphosyntaxiques, typographiques, pragmatico-communicationnelles, ainsi que de leur concentration ou dilution. Ainsi dans (5), alors que l'ajout pourrait être interprété comme un énoncé descriptif endossé par le narrateur²⁹, le pronom personnel « on » référant à un observateur anonyme et sans doute pluriel, l'instruction délivrée par le tiret infléchit la lecture : comme pour le DIL, les actes cognitifs du locuteur-narrateur, sensations et perceptions incluses, se superposent à ceux du personnage. La réflexion, qui porte entre autres sur la perception du « on », débrayée au moins partiellement, coréfère au personnage³⁰. Le tiret ouvre sur une pensée à la fois naissante, qui porte les marques d'une conscience préreflexive et renvoie à la dimension affective du sujet, et intégrant déjà au donné sensible lié à la « scène phénoménale » un savoir culturel (à travers la comparaison).

Ainsi se confirme la valeur générale du tiret simple liée, du point de vue énonciatif ou narratif, à l'expression plus ou moins mimétique d'une « intimité » et, plus précisément, à une forme de rendu plus « directe » de l'appréhension sensible et cognitive des états de choses et d'âme ou des actions par un sujet énonciateur³¹.

27 On peut considérer aussi, à l'inverse, que la comparaison prend appui sur une caractérisation lexicalisée du référent du nom *cheveux* au moyen de l'épithète *paille* (voir *Le Petit Robert* au sujet de la « couleur jaune pâle de la paille de blé »).

28 Au sujet de la différence entre le PDV et le DIL, voir Alain Rabatel, art. cit., p. 88.

29 Au sujet de la relation d'inclusion que l'imparfait entretient avec le procès au passé simple, voir Jacques Bres, art. cit.

30 La reformulation à l'aide d'un présentatif : *il y avait une paille douce* indique la perception du personnage ; voir Alain Rabatel, « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” *c'est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, n° 9-10, 2001.

31 Au sujet de l'hyperbate comme mode d'expression de la spontanéité, voir Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1980, p. 237 et Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 140.

On constate que, contrairement au deux-points, le tiret ne négocie pas de changement de perspective locutive ou énonciative (par exemple, le passage d'un énoncé descriptif à des formes de rendu de la perception et/ou pensée). En tant que « manière » de voir et/ou penser, il contribue à moduler la dynamique intérieure, en soumettant les traces de l'aspectualisation et de la modalisation de l'état de choses par le sujet de conscience³² à des variations de *tempo* et de tonicité. Il n'embraye pas sur le vécu intérieur ; s'y imprimant, il le présuppose plutôt, tant en amont qu'en aval.

D'autres types ou styles de compte rendu sont possibles : le parallélisme de construction de (6) confirme que le ponctème est mis au service de l'intrication serrée des marques laissées par un double mouvement d'objectivation, mais aussi de subjectivation (expressions affectives et évaluatives, modalisations épistémiques coréférant au personnage) ou de déictisation à partir de la situation spatio-temporelle du personnage³³ :

134

(6) Grange pour la première fois songea avec un frisson de plaisir incrédule qu'il allait vivre ici – que la guerre avait peut-être ses îles désertes (p. 23).

Malgré le passé simple, qui se caractérise par une vision externe globale³⁴, et qui est la marque d'une narration assumée par le narrateur, les exemples (3) et (4) n'invalident pas les explications. Il suffit de reconnaître au tiret le rôle de révélateur d'une subjectivité scopique plus discrète, qu'il présuppose : ainsi, la valeur proprioceptive de l'événement, renforcée par la soudaineté qui déjoue toute prévisibilité et prend de court, provoque sur le personnage sensible et percevant un effet euphorique ou dysphorique³⁵.

ENTRE CONTRACTION ET DILATATION

Là-dessus, on montrera que le deux-points fonctionne comme un opérateur de mobilité supérieur, pour trois raisons au moins : à cause de l'événement tensif créé ; à cause des modulations du sens placées sous sa dépendance et de sa valeur structurante, qui permet de préciser la typologie des points de vue ; enfin, à cause de son rôle de « passeur » énonciatif.

³² Il en va déjà ainsi des variables spatiale, chronologique, aspectuelle et phorique dans la partie amont de (5).

³³ Le narrateur, dont la « tutelle » se renforce, met les pensées de Grange en perspective au style indirect, avant un glissement qui rappelle celui du DI (avec le jonctif *que*) vers le DIL.

³⁴ Voir notamment Jacques Bres, art. cit., au sujet du choix d'un « point de saisie » extérieur au procès.

³⁵ La scène est envisagée à partir de la perspective du personnage, sans que pour autant il s'agisse d'un PDV représenté. Voir également Alain Rabatel, art. cit., p. 56.

On a pu noter que l'agir de Grange ne vise pas – du moins pas directement – à démonter l'ordre de prévisibilité lié à la guerre. En même temps, la sémiotisation de l'espace suppose qu'il soit parcouru, que la direction fasse alliance avec l'élan. On présume ici que le deux-points contribue à donner forme à une autre façon d'habiter l'intervalle : à son tour – mais selon des modalités propres –, ce ponctème fournit un plan de l'expression au mouvement. Si le tiret correspond à une forme particulière de commerce de l'intensité et de l'extensité, le deux-points fonctionne lui-même comme un dynamiseur au niveau de la phrase ou du texte, en faisant choix d'un *tempo* rapide et d'une tonicité vive³⁶. Il s'agit moins, cette fois-ci, de prendre du recul par rapport à la fatalité de la guerre que de secouer la « maladie de langueur » (p. 93) qui touche le monde. Si la progression textuelle est placée sous le signe de l'« enchérissement » et de l'apothéose, comme pour l'amplification qui actualise le régime du parvenir selon C. Zilberberg, le deux-points marque l'éclat de l'événement énonciatif, qui relève du survenir et se greffe sur la même base thématique que l'entrée « en coup de vent ». Alors que le tiret participe d'une dynamique du retardement, qui met en œuvre une logique de la dilatation et de la distension, le deux-points est au service de la contraction, du resserrement des membres concernés ; si la tension vive culmine dans l'éclat énonciatif, c'est parce que le deux-points provoque un entrechoquement de mots, de syntagmes ou de sous-phrases. La concession, désormais, intervient non plus au cœur des grandeurs, mais *entre* elles³⁷.

Ensuite, l'ellipse de la « formule conjonctive » ouvre une gamme de possibles : « ligueur zéro », selon l'expression de M. Wilmet, le deux-points appelle à rétablir la coordination et à préciser le rapport de cause, d'explication et de justification, de conséquence, d'opposition ou de restriction... ; ailleurs, il peut opérer une ellipse de la copule. Du point de vue de la dynamique informationnelle, il engage une relation « bi-directionnelle », de type tantôt anaphorique, à la faveur d'une rétroaction sémantique, tantôt cataphorique ; il ménage une clôture ou annonce un développement prédicatif, une reformulation paraphrastique.

À travers la structuration du texte s'expriment des « inflexions » du sens qui correspondent à autant de tentatives d'appropriation et de sémiotisation de l'*intervalle*. Parmi elles, on retiendra la résolution de la tension nouée par une

36 Pour Julien Gracq, « [t]out style impatient, soucieux de rapidité, tout style qui tend à faire sauter les chaînons intermédiaires, a spécialement affaire à lui comme à un économiseur, péremptoire et expéditif » (*En lisant en écrivant ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 737).

37 Pour Julien Gracq, le deux-points marque un « mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé » (*ibid.*, p. 737).

relation de type cataphorique comme dans (7) : le deux-points met en valeur le segment faisant fonction de support référentiel qui vient clore l'attente créée par le segment caractérisant :

(7) entre la rue la plus basse et la rivière, un pâté de maisons avait sauté, laissant un carré vide que rayait sous le soleil oblique un stylet sec de cadran solaire : la place de l'Église (p. 18).

Dans (8), le deux-points *donne à voir* le cumul des dimensions anaphorique, cataphorique (à travers la tension vers la suite du texte) et déictique (relativement au personnage) engagées conjointement par le présentatif ; il rehausse d'autant l'introduction d'un élément nouveau en position rhématique et, plus largement, la prédication identificatrice ou existentielle, qui embraye sur le savoir encyclopédique de la source perceptive³⁸ et esquisse une réponse aux interrogations qui affleurent dans la partie en amont du deux-points, sous le couvert du conditionnel d'hypothèse :

136

(8) On eût dit que la caillasse de la route avait été charruée sur toute sa largeur : c'était une sorte de *reg* saharien, un fleuve de pierres sans fossé ni banquette entre les deux murs des taillis (p. 16).

Fréquemment, le deux-points fait entrer en tension des énoncés de statuts différents, plus nettement narratifs, constatifs ou descriptifs, commentatifs ou interprétatifs, se chargeant d'une valeur plus concrète et particularisante ou, au contraire, plus abstraite, conceptuelle et généralisante. Il peut ainsi ponctuer la progression thématique d'un ensemble textuel et servir d'échangeur pour des stratégies ajustant le rapport entre la source perceptive et la cible :

(9) Pourtant la laideur ne se laissait pas complètement oublier : (1) de temps en temps le train stoppait dans de lépreuses petites gares, couleur de minerai de fer, qui s'accrochaient en remblai entre la rivière et la falaise : (1') contre le bleu de guerre des vitres déjà délavé, des soldats en kaki somnolaient assis à califourchon sur les chariots de la poste – (2) puis la vallée verte devenait un instant comme teigneuse : (2') on dépassait de lugubres maisons jaunes, taillées dans l'ocre [...] – (3) et, quand l'œil désenchanté revenait vers la Meuse, il discernait maintenant de place en place les petites casemates toutes fraîches [...], et le long de la berge les réseaux de barbelés où une crue de la rivière avait pendu des fanes d'herbe pourrie : (3') avant même le premier coup de canon, la rouille, les ronces de la guerre, [...], déshonoraient déjà ce canton encore intact de la Gaule chevelue (p. 10-11 ; nous numérotions).

38 L'italique souligne le caractère singulier de l'apport étranger.

D'abord, la dérivation à partir de l'hyper-thème introduit dans le premier énoncé – la laideur, dont la présence est jugée insistante – commande un développement à valeur rhématique³⁹ et une illustration en trois segments majeurs : en tant que « nom concret non matériel », qui renvoie à un référent « accessible aux sens » mais « sans matière »⁴⁰, *laideur* appelle un développement fournissant des supports référentiels concrets matériels qui captent l'attention du voyageur. Ces occurrences matérielles sont présentées en interaction avec la source perceptivo-cognitive, elle-même complexe : si la description du train qui emporte Grange est à mettre au compte du narrateur, on peut s'autoriser du cotexte amont, où les pensées de l'aspirant Grange sont reproduites sous forme directe, mais aussi – en vertu des instructions qu'il délivre – de la présence du tiret simple, pour supposer qu'au fil des mots, le locuteur-narrateur-énonciateur superpose à ses réflexions, jugements axiologiques, réactions affectives et choix de modalités ceux du personnage-énonciateur, sous une forme indirecte libre. C'est à cette instance perceptivo-cognitive mixte que peut incomber la responsabilité de l'anonymisation du regard à travers le débrayage énonciatif (« on ») et, plus largement, à travers l'économie des stratégies mises en œuvre. Ainsi, enserrée par des énoncés où se déploie une stratégie « englobante » ou surplombante⁴¹, la partie médiane de l'architecture opte pour une stratégie « cumulative », qui égrène trois segments homofonctionnels (1-3), dont l'agencement est assuré par des tirets simples assortis de connecteurs, et qui commandent eux-mêmes des développements, à l'exception du troisième palier, où se produit une dissymétrie : à la faveur d'une syncope, le dernier deux-points embraye directement sur le premier palier⁴².

Enfin, le deux-points apparaît comme un « passeur » énonciatif. Il peut jouer le rôle d'un convertisseur des types de rapport des perceptions et/ou pensées, donnant en spectacle l'accolement de la prédication d'une perception/pensée et de sa re-production sous forme directe (10) ou le glissement, à partir d'un énoncé narratif, vers une représentation de la vie intérieure sous une forme parente du DIL (11, 2) :

39 Voir Véronique Dahlet, *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis rouge, 2003, p. 61, au sujet de la répartition en thème et rhème.

40 Au sujet des noms « abstraits », voir Georges Kleiber, *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 48-64.

41 La conclusion donne lieu à un élargissement de la perspective, à travers la mention de la « Gaule chevelue ».

42 La polyfonctionnalité du ponctème fait que le passage de (1) à (1') correspond à un changement de stratégie (la stratégie particularisante consiste à isoler un détail) ; (2') n'apporte qu'une justification/explication à la description qui précède.

(10) Grange pensa que la moitié de sa vie allait lui être rendue : à la guerre, la nuit est habitée « À la belle étoile... » songea-t-il, et il pensait confusément à d'étroites routes blanches sous la lune, [...] (p. 16).

(11) Grange s'aperçut qu'elle frissonnait et se serrait contre son bras sans parler : (1) tout à coup sa gaîté tomba, et il lui vint une pitié tendre, plus grave : (2) maintenant c'était la nuit et il n'avait plus près de lui qu'une petite fille mal gardée, perdue dans ces forêts de la guerre : (3) il avait envie de l'appeler par son nom (p. 60 ; nous numérotions).

On dirait que, non sans paradoxe apparent, à force de se répéter, les « mini-catastrophes » tensionnelles qui scandent la phrase, fût-ce à des intervalles irréguliers, ont – également du point de vue iconique – une vertu homogénéisante, qui tend à gommer les différences sémantiques, syntaxiques et énonciatives : dans (11), entre le rapport de conséquence (1) et l'embrayage sur le point de vue du personnage au style indirect libre (2) ; dans (12), entre le dépliement du tout par apposition de ses parties (1) et le rapport au style direct (2) qui, masquant davantage le passage, fait l'économie des guillemets :

(12) Il [Grange] déambulait maintenant dans une rue pauvre et grise [...] ; le crépuscule rapide d'octobre la vidait brusquement de ses passants civils, mais partout, des façades jaunes, suintait la rumeur soldatesque : (1) tintements de casques et de gamelles, choc des semelles cloutées contre le carreau : (2) à l'ouïe, pensa Grange, [...] les armées modernes tintinnabulent encore de toutes les armures de la guerre de Cent ans (p. 12 ; nous numérotions).

Le lecteur n'en est que davantage appelé à rétablir ces différences, sans forcément résoudre les ambiguïtés⁴³. Si le deux-points signifie le primat du sensible, le besoin de l'intelligible se fait jour ensuite : le ponctème apparaît comme un lieu de sens multiples mais aussi fuyants, fondamentalement critique. En contexte, il peut ainsi – tout comme le tiret simple – concourir à matérialiser l'appréhension sensible, mais aussi le décalage, voire la faille : aspectuellement, le décalage n'est plus seulement libération d'un ordre imposé et installation au centre du champ de présence ; la lisière « crépusculaire » n'est plus seulement une bordure ou bande⁴⁴, mais – tel le bord – elle peut se trouver chargée de la négativité du manque et renvoyer à une irréductible inadéquation (p. 250).

43 Il en va ainsi de l'attribution de la réaction affectivo-cognitive introduite par le dernier deux-points de (11).

44 Voir la définition du *Petit Robert* : « Bordure limitant de chaque côté une pièce d'étoffe, parfois d'une armure différente ».

Enfin, l'enjeu est interprétatif et communicationnel : le deux-points est non seulement la « trace d'un menu court-circuit » qui, à l'instar de l'italique, « vivifie »⁴⁵ les deux membres de la phrase, mais volontiers indécis, il inscrit en creux la collaboration du lecteur ; affecté vivement par ces pics d'intensité en cascade, celui-ci se sent interpellé, sommé de résoudre les tensions.

L'ILLUSION DE LA COÏNCIDENCE

La topographie de l'espace du sens se dessine, enfin, à travers l'emploi du point-virgule. Si le deux-points contribue à manifester la mise en branle d'une totalité organisée, le point-virgule crée l'illusion d'une adéquation ou d'une coïncidence : il se distingue du deux-points en substituant au « décrochage énonciatif » dont celui-ci est crédité par J. Anis une force intégrative qui agit par sommation et intégration des parties dans un ensemble. Divisant et unissant, le point-virgule associe des entités pourvues d'une certaine autonomie « dans une seule action, une seule pensée, un seul geste⁴⁶ », perpétuant à sa façon la pratique du fragment ou de la vignette⁴⁷.

Parmi les propriétés de ces séquences textuelles fragmentaires, elles-mêmes interstitielles, on retiendra leur propension à la « mise en perspective » homogénéisante, selon l'expression de N. Catach. L'effet de « nappage » est tel que dans (13), le passé simple « tira » bloque, comme rétroactivement, l'interprétation qui ferait de la proposition à l'imparfait le site d'une perception et/ou pensée représentée du personnage :

(13) Il ouvrit les fenêtres toutes grandes et s'assit sur une malle, complètement dégrisé. Les draps, les couvertures, fleurait la pomme pourrie comme un vieux pressoir ; il tira le lit tout contre la fenêtre ouverte (p. 14-15).

Le caractère homogène du fragment et la « mise à plat » opérée expliquent sans doute l'effet de neutralisation de la valeur affective ou, du moins, d'apaisement et de détachement⁴⁸. Grâce à la netteté de ses contours, le fragment donne prise et offre la possibilité d'un débrayage, comme si la responsabilité énonciative se trouvait déportée vers le cadre naturel ; il se prête à l'expression de la « naturalisation » de la guerre mais aussi à l'évidence de l'étreinte (p. 66-67). Ailleurs, le fragment accueille la transfiguration de la forêt sous l'effet des souvenirs intertextuels, qui embrayent sur un univers mythique ou fabuleux.

45 Voir Julien Gracq, *André Breton* (1948), Paris, José Corti, 1977, p. 185.

46 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 371.

47 Voir Patrick Marot, *La Forme du passé*, op. cit.

48 Voir Nina Catach, *La Ponctuation*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1994, p. 71.

Il peut également contenir l'expression d'un désir de présence à soi, à travers le rabattement de l'extéroceptivité sur l'intéroceptivité (les souvenirs) grâce au proprioceptif ; là-dessus, à la faveur d'une construction objectivante, l'attention de Grange peut se porter sur le corps blessé qui « se rassembl[e] peu à peu dans ce silence noir [...] » (p. 249)⁴⁹.

Au terme de ces explorations, on voit mieux comment le tiret simple, le deux-points et le point-virgule se greffent sur un schéma plus général (la mise à distance de la guerre, le creusement et l'aménagement de l'intervalle) qui subsume des figures, motifs et thématiques, mais aussi des procédés morphosyntaxiques et énonciatifs/narratifs (en particulier, la gamme des techniques narratives permettant de rendre compte des pensées et/ou perceptions du protagoniste). Participant au façonnement d'une forme idiosyncrasique solidarissant les plans du contenu et de l'expression, la ponctuation contribue à produire un effet d'identité. Elle alimente même la singularité d'un style au sens où l'entend Greimas : elle est au service d'une « manière d'être au monde fondamentale » – d'une « forme de vie » se détachant sur le fond des choix possibles.

140

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de Julien Gracq

GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt* (1958), Paris, José Corti, 1976.

GRACQ, Julien, *André Breton* (1948), Paris, José Corti, 1977.

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, édition de Bernhilde Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995.

GRACQ, Julien, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

Références théoriques

ANIS, Jacques, (collab. Jean-Louis CHISS et Christian PUECH), *L'Écriture. Théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck Université, 1988.

BRES, Jacques, « Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours », *Cahiers de praxématique* (Montpellier), n°41, 2003, p. 55-84.

⁴⁹ Jusqu'à la fin, la coïncidence reste imparfaite : « la vie ne se rejoignait pas à elle-même » (p. 251).

- CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1994.
- COLAS-BLAISE, Marion, « Ponctuation et dynamique discursive », dans *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier et Françoise Tilkin, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1998, p. 69-85.
- , « Comment opère le tiret double ? Éléments pour une “grammaire” du décrochage », dans *Les Linguistiques du détachement*, dir. Denis Apothéloz, Franck Neveu et Bernard Combettes, Berne, Peter Lang, à paraître en 2007.
- DAHLET, Véronique, *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2003.
- DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1980.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.
- , *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.
- , *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- FONTANILLE, Jacques, et ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, 1998.
- JAFFRÉ, Jean-Pierre, « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines », *Pratiques*, n° 70, 1991, p. 61-83.
- KLEIBER, Georges, *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, 1994.
- MAROT, Patrick, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, Minard, coll. Lettres modernes, 1999.
- MURAT, Michel, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.
- NEVEU, Franck, « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne* (Poitiers), n° 52, 2000, p. 201-215.
- OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, 1992.
- POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- RABATEL, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- , « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 72-95.
- , « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” *c'est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, n° 9-10, 2001, p. 43-74.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 1998 [2^e édition].
- ZILBERBERG, Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM, 2006.

« LA CLAIRIÈRE ÉTAIT COMME UNE ÎLE... »
COMPARAISON ET APPROXIMATION EN *COMME*
DANS *UN BALCON EN FORÊT*

Antoine Gautier
Université de Caen-Basse Normandie,
Paris IV-EA 4089 « Sens, texte, histoire »

Rapprochement générateur de la « lumière de l'image », l'analogie¹ est « l'activité » fondamentale de la poétique surréaliste. André Breton n'a pas manqué d'en souligner la puissance heuristique, mais, lorsqu'il en vient au cas précis de la comparaison, dont le relateur² est explicite, il la rejette, considérant qu'elle transgresse le principe de fortuité qui régit l'association d'idées. Il en résulte selon lui que la comparaison, *a fortiori* celle qui fait usage du morphème *comme*, ne produit pas « l'étincelle » de l'image³. Quelle que soit la distance prise par Julien Gracq vis-à-vis des positions surréalistes – distance du critique au premier chef –, il semble que cette conception, à son axiologie près, peut éclairer la lecture d'*Un balcon en forêt*. S'il est vrai que le morphème *comme* rend explicite la relation analogique qu'il met en place, il n'a pas la fade platitude que lui prête Breton. Dans nombre de cas, au contraire, *comme* oscille entre comparaison et approximation, étendant l'*à-peu-près* des faits à l'activité du descripteur, autrement dit de l'objet regardé au sujet regardant. L'ambiguïté s'installe⁴ : si « la clairière [est] *comme* une île » (p. 31⁵), doit-on comprendre que c'est leur ressemblance objective qui convie à réunir des réalités disparates, ou bien est-ce la parole qui se replie, devenue secrète ou

- 1 Dans la tradition aristotélicienne, l'analogie ne désigne pas la ressemblance établie entre des entités ou des situations, mais une relation de proportionnalité du type *A est à B ce que C est à D*. (Voir Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977, p. 127 sqq.). On adopte ici la première acception, qui est la plus courante.
- 2 Michel Pierrard, « *Comme*, relateur de prédicats », *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, n° 25-2, 1999, p. 153-168.
- 3 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, p. 49.
- 4 Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, t. II : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983, p. 141.
- 5 Toutes nos références, désormais dans le texte, renvoient à *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958. Nous soulignons.

résignée devant l'incommunicabilité du monde ? D'abord examinée au prisme de la linguistique, qui contribuera à l'éclairer, cette dualité se révélera un enjeu essentiel de l'écriture d'*Un balcon en forêt*. Dans ce récit où se joue constamment l'évitement du réel, où l'Histoire même est tenue à distance par la frontière artificielle d'un *comme*, on observera comment l'auteur associe le morphème à l'élaboration d'une poétique du « rêve éveillé⁶ ».

FONDEMENTS MORPHOSYNTAXIQUES ET SÉMANTIQUES

144 À l'instar de la plupart des mots grammaticaux, *comme* connaît un spectre d'emplois très étendu, que la nomenclature distribue dans plusieurs classes grammaticales, mais subsume le plus souvent à un unique polysème⁷. Quoique cette hypothèse désormais courante soit étayée par l'étymologie (tous les *comme* sont issus de l'adverbe latin *quomodo*), c'est sur ses propriétés syntaxiques et sémantiques qu'il faut fonder l'unité du morphème. Or, les opinions sur ce point sont encore partagées, mais, si elles ne s'accordent pas sur la lettre, du moins voient-elle souvent dans le *comme* prototypique, qui compare deux structures propositionnelles, un mot tenant principalement de l'adverbe relatif⁸. En effet, dans ce cas, ses caractéristiques sont celles d'un mot subordonnant porteur d'un sens indéfini⁹, qui sature une position adverbiale dans la sous-phrased et qui confère à celle-ci une fonction similaire dans la phrase matrice ; ainsi, dans « Les avions disparurent comme ils étaient venus » (p. 201), la sous-phrased « comme ils étaient venus » se laisserait décrire comme une subordonnée relative sans antécédent fonctionnant comme adverbe dans le cadre de la phrase matrice, *comme* ayant, dans la sous-phrased, la fonction d'un circonstant intégré du verbe *venir*.

Ce schéma canonique est cependant loin d'être le plus fréquent dans le corpus, la grande majorité des segments introduits par *comme* étant non-propositionnels¹⁰. On rencontre bien davantage de SN ou de SP : « il

6 Julien Gracq, *Lettrines ; Œuvres complètes*, éd. Bernhilde Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995, p. 153.

7 Catherine Fuchs et Pierre Le Goffic, « La polysémie de *comme* » dans *La Polysémie*, dir. Olivier Soutet, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 267-292.

8 C'est le cas de C. Fuchs et P. Le Goffic (*ibid.*). Voir la description formelle de Marianne Desmets, *Les Typages de la phrase en HPSG : le cas des phrases en comme*, thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 2001, p. 57 sqq.

9 De même que le contenu notionnel du pronom relatif *qui* dépasse dans l'abstraction les notions « dont les substantifs et les adjectifs sont porteurs » (Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 176), *comme* dénote une manière indéfinie.

10 Plus de 75 % des occurrences de *comme* comparatif du corpus sont de type *comme* SN/SA/SP.

abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse » (p. 84). Que l'on décrive ce phénomène comme une ellipse et qu'on le rapproche de faits de coordination¹¹, ou qu'on l'assimile à une réduction proche de celles que permettent les interrogatives enchâssées¹², on doit reconstituer pour l'analyse l'étape (fictive) d'une prédication complète : *Il abordait à la lisière des bois comme (on aborde) au rivage d'une île heureuse*. Il est notable que cette hypothèse exclut la possibilité de voir dans *comme* comparatif une préposition¹³ mais préserve sa nature adverbiale. De fait, le comportement du segment *comme X* dans la matrice corrobore largement cette idée : à l'instar de certains adverbes¹⁴, il peut affecter le prédicat verbal de la phrase hôte, comme dans « Les avions disparurent comme ils étaient venus », ou porter sur la relation prédicative dans son ensemble : « il se hérissait d'instinct, comme la peau se durcit et se rétracte au-devant d'une fine pointe qui la menace » (p. 73). Il peut aussi modifier un prédicat adjectival apposé : « un layon fuyait à travers les arbres, étroit comme une passée de bête » (p. 19) ; enfin, il lui est possible de s'adjectiver à divers degrés et d'occuper une position d'attribut (« la clairière était comme une île ») ou d'épithète : « ce n'était pas une maison comme les autres » (p. 25). Dans l'usage, cependant, l'arrimage du segment *comme X* est souvent bien plus lâche, et, comme on le verra, Gracq ne manque pas d'en tirer parti. Mais l'ambiguïté se joue à un niveau supérieur lorsqu'une même séquence donne lieu à deux interprétations ; ainsi, il n'est pas rare qu'une construction comparative connaisse une lecture approximante concurrente.

Dans la plupart des cas, il n'y a pas d'hésitation possible : « puis la vallée devenait un instant comme teigneuse » (p. 11). Ici, *comme* ne possède aucune des propriétés évoquées plus haut : il est supprimable¹⁵ et ne constitue pas une tête syntagmatique ; sémantiquement, il ne compare pas deux relations mais modalise une prédication existante, et enfin il peut se paraphraser par *en quelque sorte* ou *pour ainsi dire*. Cependant, aussi justes que soient ces critères, quelques occurrences demeurent problématiques et réclament, pour être interprétées, le secours d'un plus large contexte ; c'est, par excellence, le cas de « la clairière était comme une île au milieu de la menace vague qui semblait monter de ses bois

11 M. Desmets, *Les Typages de la phrase en HPSG*, op. cit., p. 125 sqq.

12 Par exemple : « Quelqu'un habite par là, mais je ne sais pas qui/où/pourquoi. » Voir sur ce point Bart Defrancq, *L'Interrogative enchâssée*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005, p. 147.

13 Michel Pierrard, « *Comme* préposition ? Observations sur le statut catégoriel des prépositions et des conjonctions », *Travaux de linguistique* (Gand), n° 44, 2002, p. 69-79.

14 La typologie qui suit est reprise en partie de Nathalie Fournier et Catherine Fuchs, « *Que* et *comme* marqueurs de comparaison », *Lexique*, n° 18, à paraître.

15 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 141.

noirs » (p. 31¹⁶). L'interprétation comparative (*la clairière était semblable à une île*) demeure prégnante, il est vrai, mais rien ne proscrit la suppression de *comme* ou sa paraphrase modalisante, qui signalent un tour approximant (*la clairière était pour ainsi dire une île*).

Loin d'être trivial, ce fait semble éclairer le saut qualitatif qui s'opère de la comparaison à la métaphore. À la limite, cette solution de continuité qu'on veut voir entre elles et qui conduit à les hiérarchiser¹⁷ semble se réduire : le *comme* approximant occuperait ainsi l'interstice existant entre la « déviance » métaphorique et la comparaison, simple « paraphrase qui détend la force de l'attribution insolite¹⁸ ». Car, tandis que la métaphore assume son illogisme, la comparaison le désamorce en l'explicitant ; mais l'approximation, elle, s'arrête en chemin : elle dénonce avant son assumption complète « l'impertinence¹⁹ » métaphorique et révèle le doute qui pèse sur les mots. Sans qu'on puisse parler d'un système, il est clair que ces relations invitent à ne pas cloisonner ces phénomènes. Or, comme on va le voir, l'écriture d'*Un balcon en forêt* emprunte constamment ces points de passages entre métaphore, comparaison et approximation, qui témoignent d'une même tension constitutive de l'analogie.

146

POÉTIQUE DE *COMME* : ENTRE ASSIMILATION ET DISSIMILATION

La comparaison en *comme* ressortit à la « mise en relation, par un relateur explicite et spécifique, de deux notions de type nominal et de fonctionnement homologue, dont la première (le comparé) est actualisée et la seconde (le comparant) virtuelle²⁰ ». Cette définition ne doit pas masquer le caractère asymétrique de la relation. On sait notamment que les propriétés constituant le motif²¹ de la comparaison (ci-après « confus et égarant ») sont présumées²²

16 Ou encore : « il promenait les yeux autour de lui comme pour y chercher la coûteuse blessure qui faisait le matin si pâle » (p. 86) ; « elle se retournait à demi et semblait jeter sous le capuchon de sa pèlerine un coup d'œil en arrière, comme pour mesurer de combien Grange s'était rapproché [...] » (p. 53).

17 C'est la position tenue notamment par Michel Le Guern et Paul Ricœur. Mais ces derniers s'élèvent surtout (à juste titre) contre la conception selon laquelle la métaphore est une comparaison réduite (Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973 ; Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975).

18 *Ibid.*, p. 251.

19 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 6.

20 *Ibid.*, p. 139. La dernière partie de la définition vaut pour la comparaison comme figure. Il est possible par ailleurs de comparer deux entités actualisées, mais, selon certains, cela ne relève pas de la stylistique.

21 Le motif d'une comparaison est l'ensemble des propriétés communes au comparé et au comparant, qui motive l'analogie.

22 Robert Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1992, p. 208-209. Il en résulte naturellement que « l'invention n'est pas du côté du comparant » (*ibid.*).

pour le comparant (« la mer ») : « L'obscurité de la forêt [...] paraissait soudain plus vaste, plus douteuse, confuse et égarante comme la mer » (p. 194). De ce fait, c'est le comparant qui constitue la source de l'analogie, et le comparé la cible²³. Ainsi orienté, le processus n'évoque plus rien de symétrique ni de figé. Il n'échappera à personne, cependant, que ce schéma est simplificateur ; en réalité, la comparaison tend vers l'assimilation des réalités (puisque leur similitude invite à les rapprocher) mais, ce faisant, elle contribue à les distinguer davantage (car *comme* demeure la manifestation iconique de leur dualité)²⁴.

Ce caractère dialectique de l'analogie semble se muer dans *Un balcon en forêt* en une ressource poétique : alternativement, la comparaison souligne l'altérité ou l'identité²⁵. Dans le premier cas, la combinaison de facteurs syntaxiques et sémantiques tend à appuyer la distinction des domaines conceptuels impliqués dans l'analogie. Lorsqu'il est fait usage de clichés intensifs²⁶, l'identification du comparé au comparant est ténue, voire inexistante ; en un sens il s'agit moins d'une comparaison que d'une prédication assortie du haut degré²⁷. Si Gracq recourt au cliché lorsqu'il peint Mona « souple comme un faon » (p. 56), ce n'est qu'en le remotivant²⁸. En revanche, lorsque le motif est un trait prototypique du comparant, mais cette fois sans l'apport du haut degré, la comparaison devient une pure caractérisation : « c'étaient des bouleaux, des hêtres nains, des frênes, de petits chênes surtout, ramus et tordus comme des poiriers » (p. 19). En l'occurrence, on ne voit guère d'enjeu à identifier les « petits chênes » aux poiriers dont ils tiennent leur aspect « ram[u] et tord[u] » ; le rapport entre les domaines conceptuels se limite alors à un transfert de qualité objective, ce qui selon certaines conceptions nous conduit aux limites de la figure. Peut-on produire la même analyse en lisant de Hervouët qu'il est « nyctalope comme un chat » (p. 27) ? Cela semble peu probant dans la mesure où Gracq semble là encore jouer sur le canevas des comparatives à parangon, mais en renouvelant cette fois la figure à travers son motif (au demeurant peu compatible avec le haut degré).

23 *Source* et *cible*, de même que *domaine conceptuel* sont repris de George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

24 En cela, elle rend explicite un trait essentiel de la métaphore : « Dans la métaphore, la ressemblance peut être construite comme le lieu de la rencontre conflictuelle entre le même et le différent [...] » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 250).

25 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, *op. cit.*, p. 142.

26 Charlotte Schapira, *Les Stéréotypes en français*, Paris/Gap, Ophrys, 1999, p. 26-28.

27 Sarah Leroy, « Sale comme un peigne et méchant comme une teigne », dans *Intensité, comparaison, degré*, *Travaux du CERLICO*, n° 17-1, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 255-267.

28 Gracq transpose le parangon *chat* (associé à la souplesse) dans l'isotopie sylvestre propre à Mona et à sa rencontre avec Grange.

Il semble que la syntaxe joue également un rôle dans la dissimilation des termes de la comparaison. À plusieurs reprises, Gracq exploite la faible intégration d'un segment comparatif afin de rendre la source plus saillante : « Comme le trou trop étroit d'une ruche, deux mois de cantonnement avaient gratté le plancher, les plinthes, et les murs du couloir à hauteur d'homme jusqu'à l'os » (p. 19). Le segment *comme N* a ici une portée extra-prédicative et établit une réelle analogie de situations²⁹, mais l'absence des abeilles correspondant au cadre *ruche* et l'escamotage des soldats par la métonymie impliquent un calcul interprétatif non négligeable pour restituer les quatre termes de la relation. À cela s'ajoute le fait que le segment comparatif est à la place initiale – propre aux compléments cadratifs, peu intégrés – et qu'il n'est pleinement compréhensible qu'à l'achèvement de la phrase. Ainsi suspendu, en attente de traitement, il acquiert dans la mémoire du lecteur une persistance qui le distingue nettement du comparé. La situation est sensiblement identique dans l'occurrence suivante :

148

comme un chaton qui fait ses griffes en rêve sur les chiffons de son panier, il savait qu'elle ne s'endormait à l'aise, de son second sommeil du matin, qu'au milieu d'un grand carnage de la literie (p. 102).

Au plan syntaxique, de surcroît, le segment *comme N* est séparé de sa matrice (et donc du comparé) par une frontière de domaine que l'interprétation doit franchir, à savoir la proposition rectrice « il savait ». L'impression première d'avoir affaire à une anacoluthie confère une visibilité particulière au comparant, ce que son poids syntaxique et son caractère narratif ne font qu'accentuer.

Ces dernières propriétés sont d'ailleurs déterminantes dans la dissimilation des termes de l'analogie. On peut ainsi avancer l'hypothèse qu'un comparant doté d'un certain poids syntaxique, cumulant notamment les déterminations, aura tendance à se détacher davantage du comparé. Un effet similaire est obtenu lorsque l'analogie associe des termes de type narratif : posant leur propre temporalité, les comparants propositionnels (ou nominaux pourvus d'expansions propositionnelles, du type *comme un N qui P*) acquièrent une certaine autonomie vis-à-vis du récit en élaborant une narration parallèle :

Quand on venait par la route, on pénétrait soudainement dans ce silence comme on retombe de l'autre côté d'une clôture, un peu étourdi, manquant de repères, attendant vaguement qu'une main se pose sur votre épaule (p. 179).

²⁹ Nathalie Fournier et Catherine Fuchs, art. cit. Il s'agit bien, cette fois, de l'*analogie* aristotélicienne.

Dans certains cas, Gracq va jusqu'à marquer l'autonomie de ces insertions diégétiques par un signe typographique :

Ce qui l'étonnait, c'était cette enflure brutale, cette manière tonitruante, tintamarresque, de planter le décor, et puis soudain cet oubli, ce vide – comme d'un ivrogne qui cogne d'abord sur la table à la fendre en deux, puis cherche obscurément du fond de ses brumes à se rappeler à qui au juste il en avait (p. 188).

La narration se trouve alors d'autant mieux mise en valeur qu'elle développe une allégorie *in praesentia* dotée d'une portée générale et d'une fonction illustrative³⁰.

Plus encore que les facteurs formels de poids ou d'intégration syntaxique, ce sont des critères sémantiques et pragmatiques qui vont conditionner le fonctionnement des comparaisons, et orienter l'effet de sens vers la dissimilation. La prise en compte de ces facteurs suppose toutefois une vision contextualisée de l'analogie, dans laquelle l'interprétation de la comparaison repose non seulement sur la confrontation explicite des deux domaines conceptuels mais aussi sur les interactions avec les contextes discursif et situationnel³¹. De fait, les figures d'analogie exploitent à la fois l'éloignement des domaines conceptuels et leurs rapports avec le contexte, de sorte qu'une même comparaison est susceptible de recevoir diverses interprétations. Dans *Un balcon en forêt*, l'analogie établie entre des soldats « vaguement allégoriques » (p. 173) et des pompiers prend place dans une série de confrontations opposant l'isotopie de la guerre à des réalités pacifiques, telles les fêtes populaires (p. 172) ou les spectacles de marionnettes (p. 73). La distance séparant les deux domaines assure le rendement de la figure et produit une dégradation burlesque, mais le contexte discursif n'ayant alors rien d'épique, la rupture de l'isotopie guerrière apparaît atténuée. Il n'en reste pas moins que les deux champs d'expérience sont mis en présence dans le même espace discursif, mais que seul l'un d'entre eux (le comparé) appartient en propre au cadre référentiel de la narration. Il revient alors au comparant de susciter d'autres points de vue, d'autres possibles, ce qu'il fait superlativement lorsque la comparaison introduit l'absurde ou le merveilleux dans le récit : « toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpite autour de sa fontaine » (p. 161). L'invocation d'un comparant surnaturel dans un contexte discursif et situationnel où, à première vue, les forêts magiques n'existent pas

30 Si l'apologue ou la parabole ne sont pas loin (voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 239), leur visée argumentative fait ici défaut.

31 Joseph Stern, *Metaphor in Context*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

relève en un sens du contrefactuel, et semble accentuer la dissimilation des termes inhérente à l'analogie.

Dans certains cas, cependant, *comme* distingue moins les notions qu'il ne les assimile l'une à l'autre. Chez Gracq, cette seconde tension constitutive de la comparaison est principalement alimentée par des procédés sémantiques. Au premier chef, c'est le nombre de propriétés communes aux deux termes de la relation comparative qui détermine sa motivation et, par conséquent, le degré d'assimilation de ses termes³². Le simple transfert d'une propriété objective du comparant vers le comparé, nous l'avons vu, signale une importante part d'arbitraire dans l'analogie et n'engage que très peu leur fusion³³. À l'inverse, des comparaisons fondées sur des motifs plus complexes tendent à assimiler les termes l'un à l'autre : « cette île de clair-obscur et de calme autour de lui devenait vénéneuse, comme l'ombre du mancenillier » (p. 227). Dans cette relation à trois termes (*île de clair-obscur – vénéneuse – ombre du mancenillier*), le partage du motif *vénéneux*, malgré la syllepse dont il est l'objet, conforte l'assimilation très aisée du comparant au comparé, puisque *île de clair-obscur* est, contextuellement, une périphrase de *l'ombre*. On touche là à un procédé particulièrement fécond dans le discours analogique de Gracq, dont l'une des constantes est la « surdétermination », autrement dit la motivation relative des analogies au sein du système des signes, des référents ou dans celui de l'œuvre³⁴.

150

En matière de comparaison, c'est principalement le « tissage isotopique » qui nous intéressera, c'est-à-dire le procédé par lequel l'auteur estompe les frontières de la comparaison pour s'approcher au plus près de l'infraction métaphorique. Ce processus s'amorce par exemple en assignant au comparant un trait du comparé : « l'immense et large courtine du château déroulée très haut au-dessus de ses maisons comme un bandeau royal qu'on étire à deux bras de toute sa longueur » (p. 143). Ici, l'adjectif *royal* n'échoit au comparant que par le biais du tissage isotopique qui engage la fusion des termes *courtine* et *bandeau*. Ce même transfert, du reste, peut s'opérer en sens inverse : « il abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse » (p. 84). En ce cas, c'est le comparé qui hérite d'un trait du comparant : *aborder à* est en effet propre au domaine conceptuel associant *île* et *rivage*, et non à celui de *la lisière des bois*. Ce

32 L'analogie tend asymptotiquement vers l'identité mais n'atteint au mieux que la tautologie : *Il est comme il est*.

33 Le terme est repris de Joseph Grady, Todd Oakley & Seana Coulson, « Blending and Metaphor », dans *Metaphor in Cognitive Linguistics*, éd. R. Gibbs & G. Steen, Amsterdam, John Benjamins, 1999, p. 114. Par ailleurs, sur les rapports entre arbitraire et métaphore, voir Philippe Monneret, *Le Sens du signifiant*, Paris, Champion, 2003, p. 52-54.

34 Michel Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 226-238.

procédé qui ressortit somme toute à l'hypallage peut atteindre un certain degré de complexité : l'évocation de la main de Grange qui pend « de son lit *au-dessus de la Meuse* comme du bordage d'une barque » (p. 16³⁵) laisse apparaître que la précision géographique au sujet du *lit* est exacte d'un point de vue référentiel, mais qu'elle ne doit sa pertinence pragmatique qu'au comparant *barque*, qu'elle remotive en retour. Cela montre assez que la comparaison n'a, chez Gracq, rien d'hermétique, et qu'elle est souvent étayée par des réseaux de métaphores qui favorisent la fusion des termes qu'elle réunit.

Comme on l'a montré, l'équilibre précaire entre *même* et *autre* qui est caractéristique de l'analogie peut affecter jusqu'à la mécanique du discours, et donner lieu à l'approximation. Dès lors, ce ne sont plus les catégorisations présidant à l'organisation du réel qui se trouvent brouillées³⁶, mais les instances mêmes du récit, en l'occurrence la voix du narrateur extra-diégétique et le point de vue du personnage, qui entrent en résonance³⁷. De la sorte, avec *comme* approximant, le narrateur se fait l'écho d'incertitudes vraisemblablement imputables au personnage : la plupart de nos occurrences, en effet, prennent place dans des contextes discursifs fortement structurés par la vision « avec » : contemplation muette du paysage (« puis la vallée verte devenait un instant comme teigneuse » [p. 11]) ou discours intérieur (« “Tous les quatre” songeait-il en poussant sa porte, et il se sentait comme une envie de siffloter » [p. 41]). Si dans ce dernier cas, le flottement semble affecter simplement les *qualia*³⁸ de Grange, subissant ou simulant l'ineffable, la première occurrence, elle, relève bien de la métaphore (*la vallée est teigneuse*), mais d'une métaphore qui se désavoue sitôt franchi le seuil de l'impertinence prédicative. Doit-on y voir un pis-aller face à l'absence du mot juste ou bien le fruit d'une hardiesse renonçant trop tard ? Cela semble impossible à déterminer – mais il est peu plausible que Gracq se contente sans raison d'un à-peu-près. Il n'en demeure pas moins que l'usage qu'il fait du morphème *comme* joue constamment sur cette tension qu'il instaure entre assimilation et dissimilation, que ce soit entre des entités ou des procès, ou bien au sein du personnel du récit.

DU PAREIL AU MÊME, EN PASSANT PAR L'AUTRE

Au sein des figures d'analogie, Gracq réserve à la comparaison en *comme* un statut particulier. Contrairement à la métaphore, elle met systématiquement

35 Nous soulignons.

36 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 251.

37 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 203-267.

38 « Caractéristiques qualitatives de l'expérience consciente » selon Olivier Houdé et al., *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, PUF, 1998.

en présence les réalités qu'elle réunit et les maintient dans le même temps séparées par la frontière du morphème. À ce titre, elle joue un rôle essentiel dans l'appréhension et la description du monde tel qu'il est conçu dans *Un balcon en forêt*. En premier lieu, comme on l'a vu, la comparaison peut être l'instrument du contrepoint, livrant presque simultanément deux visions d'une même réalité. Chaque objet et chaque situation du monde semblent avoir une réplique analogique visible par intermittence à travers les portes à claire-voie que *comme* ouvre dans la fiction. Instrument privilégié du rejet du principe de réalité, ce procédé illustre en particulier le déni de la guerre et de ses signes avant-coureurs par le recours au burlesque ou par une forme de refoulement dans le virtuel. Dans le premier cas, la guerre est surtout dépouillée de son esprit de sérieux ; dans le second, elle est rejetée hors du monde par la force de l'analogie : « On eût dit que la guerre n'était qu'un *incident technique* comme à la radio » (p. 37). Au reste, peu enclin à admettre que la guerre n'est pas cantonnée dans un monde parallèle³⁹, Grange conjure longtemps ses prises de conscience dans l'irréel et prononce des exorcismes contre l'Histoire en marche :

Grange observait d'un regard [...] le *farniente* bon enfant du chantier dérisoire, et, devant ce ciel énorme, ce vaste horizon oppressant des forêts, il lui montait au creux du ventre un doute obscur [...] comme si quelque calcul, ici soudain maintenant de toute évidence, s'était inexplicablement, gravement trompé d'échelle (p. 153).

Mais lorsque la guerre a commencé de déferler, le rapport des mondes semble s'inverser, et la constriction de la réalité s'engage, mais laisse subsister *in fine* la possibilité du merveilleux, « l'espoir fou » d'un « château magique » ou d'une « île préservée » (p. 229). Opérateur de clivage, donc, *comme* est aussi, on l'a dit, un marqueur de la pluralité des voix. Par son intermédiaire, celle du narrateur se fait parfois plus dense, plus opaque, plus présente, mais ailleurs elle se laisse au contraire habiter totalement par la conscience du personnage. Par-dessus tout, cependant, *comme* est un creuset où les formes se mêlent et échangent sans cesser d'être elles-mêmes⁴⁰. En somme, quand la métaphore réécrit le monde en agissant sur les mots qui permettent de le dire et de le penser, la comparaison place en surimpression le réel et son double analogique, et c'est à ce titre que *comme* est l'un des instruments essentiels du « rêve éveillé » qu'est *Un balcon en forêt*.

³⁹ Le thème de l'autre monde est une constante de l'œuvre (voir M. Murat, *Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 193) : perçu à distance à travers la lunette (p. 31), monde lointain de la Belgique (p. 39), monde fictif du théâtre (p. 188 et *passim*).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 254.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de Julien Gracq

- GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
- GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, édition de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1989 et t. II, 1995.

Autres ouvrages cités

- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1987.
- DEFRANCO, Bart, *L'Interrogative enchâssée*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005.
- DESMETS, Marianne, *Les Typages de la phrase en HPSG : le cas des phrases en comme*, thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 2001.
- FOURNIER, Nathalie & FUCHS, Catherine, « Que et comme marqueurs de comparaison », *Lexique* (Villeneuve-d'Ascq), n° 18, à paraître.
- FUCHS, Catherine & LE GOFFIC, Pierre, « La polysémie de *comme* », dans *La Polysémie*, dir. Olivier Soutet, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GRADY, Joseph, OAKLEY, Todd & COULSON, Seana, « Blending and Metaphor », dans *Metaphor in Cognitive Linguistics*, dir. R. Gibbs & G. Steen, Amsterdam, John Benjamins, 1999.
- HOUDÉ, Olivier, *et al.*, *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, PUF, 1998.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 [trad. *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985].
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- LEROY, Sarah, « Sale comme un peigne et méchant comme une teigne », dans *Intensité, comparaison, degré, Travaux du CERLICO*, n° 17-1, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1992.
- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MONNERET, Philippe, *Le Sens du signifiant*, Paris, Champion, 2003.

- MURAT, Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq, t. II : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
- PERELMAN, Chaïm, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.
- PIERRARD, Michel, « Comme, relateur de prédicats », *Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain*, n° 25-2, 1999.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français*, Paris/Gap, Ophrys, 1999.
- STERN, Joseph, *Metaphor in Context*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

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 Exibés 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