

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

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

Préface – 979-10-231-2006-6

PUPS

STYLES, GENRES, AUTEURS N°7

Série « Bibliothèque des styles »

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

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

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

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

Série « Études linguistiques »

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

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

Du Bellay, Rotrou,
Diderot, Verlaine, Gracq



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

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

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

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

Préface – 979-10-231-2006-6

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

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

SUP

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

REMERCIEMENTS

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

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 !

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 ».

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

156

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**