

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

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

Du Bellay/Monferran – 979-10-231-2008-0

PUPS

STYLES, GENRES, AUTEURS N°7

Série « Bibliothèque des styles »

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

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

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

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

Série « Études linguistiques »

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

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

Du Bellay, Rotrou,
Diderot, Verlaine, Gracq



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

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

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

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

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

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

SUP

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

REMERCIEMENTS

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

PREMIÈRE PARTIE

Joachim Du Bellay

« 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 Poëtique*, 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'épithaphe 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, ejouyr, 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'ejouyr »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 incongne 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 « incongne 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.

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 métapoétique 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