

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

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

Rotrou/Susini – 979-10-231-2009-7

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.

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. Delidél 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'é moussé 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.

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