

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

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

Diderot/Calas – 979-10-231-2011-0

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.

TROISIÈME PARTIE

Denis Diderot

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

Frédéric Calas

Université Paris-Sorbonne, CIEP de Sèvres

Notre projet est de rendre compte de l'autre versant du texte des *Salons*, celui qui vient à la fois encadrer le texte (la scène épistolaire), lui servant de scénographie, et surtout celui qui vient doubler le discours premier consacré à la description (la scène picturale) et à l'appréciation critique des tableaux exposés au Louvre. Cette scène, qui feuillette le texte en le mettant en perspective, prend la forme de dialogues imaginés avec le peintre examiné ou les personnages des tableaux : il s'agit de la scène dialoguée. Ces dialogues insérés génèrent une tension forte tant avec l'*ekphrasis* matricielle qu'avec la scène épistolaire. Outre une hétérogénéité parfaitement visible entre les différentes strates énonciatives formant le texte, c'est aux modulations du dire que nous nous intéresserons et à la façon dont, *ad phantasma*, Diderot crée un autre possible, c'est-à-dire un autre tableau que celui qu'il a pu observer dans l'exposition, une version de l'idéal de ce tableau. Ce détour, par le dialogue, s'inscrit dans une démarche argumentative et esthétique, qui, au-delà d'un simple goût de l'auteur pour la scène théâtrale, se révèle dans les *Salons* sous les traits d'une approche critique, d'une sévérité absolue, car l'écrivain prend alors le pas sur le peintre pour lui montrer ce qu'il n'a pas su faire, et que les pouvoirs de l'imagination rendent soudain possible. L'aune de cet autre possible de la peinture est empruntée à la littérature (on aurait dit à l'époque à la poésie).

SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN DIALOGUE : LA SCÈNE ÉPISTOLAIRE

Le dialogue en lettres

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

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

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

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

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

Modalisations dialogiques de l'épistolaire

1. L'indirectivité et l'évidence partagée

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

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

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

2. La relation de co-énonciation

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

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

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

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

82

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

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

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

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

LES DIALOGUES INTERNES : LA SCÈNE DE LA RE-CRÉATION

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

Articulation des trois scènes

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

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

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

Typologie des dialogues imaginés et de leurs modes d'insertion

84

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

1. La greffe sans suture

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

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

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

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

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

2. La liaison par déliaison

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

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

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

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

3. Le locuteur en position de bénéficiaire

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

86

4. Les dialogues imbriqués

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88

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

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

1. La scène critiquée

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

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

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

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

2. La scène louée

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

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

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

3. La scène restituée

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

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

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

90

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

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

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

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

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

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

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 Exhébés 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 »

157

Résumés

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