

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

# STYLES

## GENRES, AUTEURS

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

Verlaine/Fromilhague – 979-10-231-2012-7

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.*



QUATRIÈME PARTIE

Paul Verlaine



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

*Catherine Fromilhague*  
*Université Paris-Sorbonne*

EXTENSION DE LA NOTION DE CONSTRUCTION DÉTACHÉE

La notion de détachement recouvre un ensemble hétérogène de faits linguistiques : « tout à la fois surexploitée et fort peu lisible<sup>1</sup> », elle présente une extension qui varie selon les traits définitoires qu'on lui attribue. Le détachement introduit en tout cas, dans la linéarité de l'énoncé, une discontinuité syntaxique, qui se traduit par des marques graphiques – un signe de ponctuation qui sépare l'élément détaché – auxquelles correspond à l'oral un détachement prosodique. En principe mobile et effaçable, l'élément détaché est uni par une relation de dépendance avec l'énoncé. Si l'on s'en tient à une telle approche, propre à la grammaire de phrase, la notion se révèle très accueillante : on rattache ainsi tout d'abord aux constructions détachées les constructions appositives, groupes nominaux et groupes adjectivaux accompagnés de leurs convalents (complétives et relatives appositives par exemple). Les compléments circonstanciels mis en incidence à la phrase et leurs convalents (adverbes, gérondifs, propositions relationnelles) font également partie du corpus, de même que les constructions emphatiques par thématisation/topicalisation<sup>2</sup>. Telle est par exemple l'extension retenue par Henri Bonnard dans son article « Détachement » du *Grand Larousse de la langue française*. On intègre parfois au corpus l'apostrophe<sup>3</sup>, à laquelle

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

s'applique parfaitement la notion d'insertion définie par Joëlle Gardes-Tamine : elle « consiste dans l'introduction au sein de l'unité textuelle d'éléments qui, de quelque nature qu'ils soient, ne se rattachent à rien de précis sur le plan syntaxique<sup>4</sup> ».

Toutefois, ce que j'appellerai l'effet de détachement repose peut-être sur un « excès d'empirisme et d'intuition<sup>5</sup> ». L'analyse du discours, en permettant de dépasser le cadre purement syntaxique de la grammaire de phrase, introduit d'autres critères d'identification, qui restreignent l'extension de la notion. Nous conviendrons d'abord que les constructions détachées font partie des constituants périphériques<sup>6</sup>, autrement dit que, syntaxiquement peu intégrées à la structure phrastique, elles sont étrangères sur le plan discursif à la prédication principale, et réalisent une opération de prédication seconde : le segment adjoint « prend appui sur un des arguments de la prédication principale<sup>7</sup> ». Ce critère, certes souvent remis en cause, a du moins l'avantage de donner une homogénéité à la notion, mais il restreint fortement son extension. Sont ainsi exclues du corpus les constructions emphatiques par dislocation, qui reposent sur le réagencement particulier d'une phrase-source, et où l'élément détaché n'est pas un constituant périphérique, mais le thème, point de départ de la phrase. De même les termes d'adresse, en fonction apostrophe, n'entrent pas dans le cadre de la prédication seconde, puisque leur rôle est de nommer le référent visé par l'énonciation. Restent donc essentiellement les circonstants mis en incidence à la phrase et les constructions apposées.

96

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ou l'apostrophe :

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

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

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

Cet extrait montre que les constructions détachées font partie des « figures d'ajout<sup>9</sup> ». Elles en ont le « statut structurellement contradictoire », « conjuguant rupture et suture, détachement et enchaînement, autonomie et dépendance [...], dedans et dehors »<sup>10</sup>. Nous ajouterons amplification et concision. En effet, dans nos deux recueils, les éléments détachés empêchent souvent les développements amples ; par leur place, leur nombre et leur brièveté, ils décomposent le discours en une multitude d'incidentes, évoquant plutôt une anti-rhétorique, ou une

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

10 *Ibid.*, p. 8.

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

#### UNE ÉCRITURE DE LA RÉDUCTION

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

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

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

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

de la parole éloquente. Plusieurs marques convergentes assurent en outre à ces prédicats leur autonomie discursive : d'abord, il est pratiquement impossible de substituer une virgule au point ; ensuite, à l'initiale de deux de ces phrases on trouve des tirets ouvrants, qui signalent un décrochage énonciatif répété ; enfin, le changement de plan d'énonciation est souligné par les deux « marqueurs de prédication » « en somme » et « d'ailleurs ». Sur le plan prosodique, la présence des tirets ouvrants implique une pause, significative d'un mouvement de pensée à la fois spontané et hésitant. Le poète retouche progressivement le portrait-tableau de la femme, et en opposant à l'ample déploiement de la phrase initiale une série de phrases brèves, purement prédicatives, crée un effet de *mimesis* d'immédiateté : l'énoncé progresse par notations où, sans prendre la peine, ou le temps, d'élaborer son propos, d'intégrer ses commentaires à une structure argumentale ordinaire, le *je* poétique énumère les multiples impressions que suscite sa rencontre avec le monde. Plutôt rare en poésie, ce type de phrases se rencontre dans le théâtre, ou dans les passages de prose narrative qui « rend[ent] compte du flux de la conscience<sup>12</sup> ». La discontinuité syntaxique se double d'une dissonance sémantique, créée par un détournement de valeur : dans le bref prédicat « blonde en somme », le modalisateur résomptif « en somme » charge brutalement, sans le moindre développement explicatif, un adjectif en principe classifiant d'une valeur axiologique – celle qui est devenue de nos jours une source de plaisanterie. Cette rapidité de la notation caractérise également l'apposition nominale.

Les GN apposés ont dans nos deux textes une structure identique : ils comportent tous le déterminant zéro<sup>13</sup> ; ce sont donc des prédicats qualifiants, comme dans « vos yeux, foyers de mes vieux espoirs » (p. 144) ou dans « Voix de notre désespoir, le rossignol chantera » (p. 121). Quand le GN est antéposé à son support, le déterminant zéro est en principe imposé : tant que le support référentiel n'a pas été nommé, ni le prédicat typant (intégration dans une classe) ni le prédicat identifiant (apport d'une précision référentielle) ne peuvent avoir de légitimité<sup>14</sup>. *A contrario* le choix systématique du déterminant zéro s'interprète comme une marque d'un style de notations :

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

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

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

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

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

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

100

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

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

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

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

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

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

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

Le marbre

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

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

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

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

Scaramouche et Pulcinella

Qu'un mauvais dessein rassembla

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

Calmes dans le demi-jour

Que les hautes branches font,

Pénétrons bien notre amour

De ce silence profond (p. 121) ;

L'allée est sans fin

Sous le ciel, divin

D'être pâle ainsi (p. 139).

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

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

Dans un article publié en 1895, Charles Maurras s'est attaché à « fixer les traits successifs de [l']art<sup>15</sup> » de Verlaine. S'il célèbre ses premiers recueils, il voit dans l'influence qu'a exercée Rimbaud sur son écriture à partir de 1870, et donc d'abord dans *Romances sans paroles*, le début de la décadence de ce « Parnassien révolté<sup>16</sup> ». Son erreur, qui a consisté à « sorti[r] de la précision<sup>17</sup> », « a commencé par décomposer et, si je puis dire, dégingander ses pensées [...]. Elle a décomposé ensuite ses strophes, au sens rythmique, et ses phrases, au point de vue grammatical » pour produire des « vers hachés menu »<sup>18</sup>. Prolongeant le constat esthétique-moral, Maurras évoque des phrases qui « nagent [...] sur un bouillon pâteux d'incidentes et de parenthèses en dissolution<sup>19</sup> ».

102

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

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

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

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

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

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 435.

18 *Ibid.*, p. 438.

19 *Ibid.*, p. 443.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comme l'écrit Jean-Pierre Bobillot à propos de la succession, fréquente chez Verlaine, d'accents situés de part et d'autre de la césure, « la métrique est utilisée *pour faire violence à la langue*, du point de vue de sa prosodie accentuelle<sup>20</sup> ». La discontinuité syntaxique créée par les éléments détachés a pour corollaire la multiplication des accents – chaque groupe détaché est porteur d'un accent au minimum –, qui déconstruit la structure accentuelle traditionnelle, créant un effet de dissonance, surtout quand le vers affecté a un mètre bref ; ce type de chaîne accentuelle est présent tout au long des deux recueils :

Et tes pâleurs, alors que, *lasse*<sup>21</sup> (p. 105) ;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

déjà accentué, et un outil grammatical, en principe difficilement accentuable, préposition (qui enjambe parfois sur deux vers : *en quête / De ou grâce / À*) ou déterminant du nom. L'association de tels phénomènes lexicaux, syntaxiques et métriques menace la perception du mètre<sup>22</sup>.

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

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

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

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

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

L'effet d'écart produit par ces deux ensembles de GN tient au fait qu'ils ne respectent pas la règle de construction discursive selon laquelle avec l'apposition frontale, il doit y avoir « marquage de continuité référentielle<sup>23</sup> », ce qui présuppose la saillance référentielle du contrôleur<sup>24</sup>. Or, dans le premier exemple, le référent saillant de tous les vers qui précèdent n'est pas le pronom

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

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

24 *Ibid.*, p. 111.

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

106

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

Cette mise en apposition frontale d'un adjectif dont le contrôleur, absent de l'énoncé, n'est identifiable que par anaphore associative – un *je* associé à « toutes mes langueurs » –, constitue en langue un fait de syntaxe classique. Les linguistes associent généralement à ce tour la volonté de maintenir une cohérence discursive, c'est pourquoi « l'implication du contrôleur [...] s'accommode très mal de toute forme de rupture ou de réorientation topique<sup>25</sup> ». Or, aucune marque d'énonciation ne signale dans les strophes précédentes la présence du *je*, contrôleur sémantique de l'adjectif. Par le simple écart de construction d'un adjectif bref, Verlaine met en évidence l'évanescence-absence d'un sujet métonymiquement réduit à un état d'âme (« toutes mes langueurs »), et met ainsi à distance le *pathos* lyrique que sa présence pourrait introduire. En exploitant la polysémie de l'adjectif, on dira pour finir que le titre du poème, « Simples fresques », programme à la fois l'effacement du sujet (antéposé, le pseudo-adjectif prend une valeur

---

25 *Ibid.*, p. 119.

restrictive : ce ne sont que des fresques, extérieures au sujet) et la simplicité de sa réalisation<sup>26</sup>.

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

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

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

Dans le recueil critique, publié en 1884, où il rassemble ses réflexions sur quelques *Poètes maudits*, Verlaine consacre un article à Rimbaud : il y caractérise l'évolution de sa poésie par le passage à ce qu'il appelle « le naïf, le très et l'exprès trop simple<sup>27</sup> », portant un regard distancié sur la recherche que proposait Rimbaud d'une poésie idéalement faite de « refrains niais, rythmes naïfs ».

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

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

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

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

Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplié, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions<sup>28</sup>.

L'incidente qui vient briser la solidarité d'un groupe syntaxique pour produire « quelque équilibre supérieur » constitue un motif syntaxique dont les commentateurs ont noté l'omniprésence dans ses textes<sup>29</sup>. Nous avons identifié sa présence dans les deux recueils de Verlaine, mais c'est dans les années 1890 qu'il systématisera, dans sa prose et dans sa poésie, l'emploi d'incidentes à fort effet de rupture, comme dans les derniers vers de ce sonnet écrit en 1890 :

[ses yeux]  
Luisant comme mouillés de comme  
Des pleurs, vrais au fond, d'un bonhomme  
Un peu jadis et mal Socrate<sup>30</sup>.

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

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

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

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

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Bibliographie grammaticale

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

### Études sur Verlaine

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



## RÉSUMÉS

Sabine Lardon, « *L'Olive* de Du Bellay et le “doux grave stile” »

À la différence de Ronsard qui revendique dans le *Second Livre des Amours* l'abandon d'un ton « hautement grave » au profit d'un « mignard et doux stile », Du Bellay dans *L'Olive* semble vouloir concilier les deux registres. Le « doux grave stile » qu'il attribue à sa dame (sonnet 65, v. 10) peut alors se lire de manière métopoétique pour qualifier le recueil. À l'aide des traités de stylistique grecs de Démétrios de Phalère, de Denys d'Halicarnasse et d'Hermogène, nous tenterons d'en saisir les principaux critères, puis de les appliquer à l'analyse du sonnet 24 de *L'Olive*.

Jean-Charles Monferran, « “La teorique e la prattique sont deus seurs si gemelles” : *La Deffence* et *L'Olive* »

L'article porte sur l'interaction de *La Deffence* et du recueil qui lui est adjoint en 1549, composé de *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques*. La première partie examine comment l'opuscule « théorique » annonce et commente à la fois le recueil poétique, ce dernier constituant une anthologie de *La Deffence* et une application de ses principes. La seconde partie montre que *L'Olive* et les poèmes qui l'accompagnent ne se contentent pas d'illustrer le programme défini par le manifeste mais poursuivent, à leur manière, l'analyse de la poésie, de ses enjeux et de son langage. La conclusion signale enfin que *La Deffence* n'échappe pas à l'attraction du texte poétique, recourant à une prose illustre, fondée sur le nombre et la métaphore.

Laurent Susini, « Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou »

On montre ici comment la conception d'une grâce persuasive et coopérante empruntée par Rotrou à la Compagnie de Jésus fonde et structure l'adoption des grands principes de la rhétorique jésuite des peintures par *Le Véritable Saint Genest*.

L'inclusion d'un vocabulaire de spécialité dans le tissu du style semble imposer à l'écrivain une contrainte spécifique, celle de maintenir l'homogénéité de son lexique et une unité d'écriture. Telle est du moins la difficulté que Diderot lui-même soulignera à propos des termes d'art, dans un *Salon* ultérieur, celui de 1765 : « Permettez, écrit-il à Grimm, que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions et l'ennui de ces mots parasites, *heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux*, que vous avez tant entendus ».

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

156

Frédéric Calas, « Le dialogue imaginé : l'autre scène des *Salons* de Diderot »

Le projet est de rendre compte de l'autre versant du texte des *Salons*, celui qui vient à la fois encadrer le texte (la scène épistolaire), lui servant de scénographie, et surtout celui qui vient doubler le discours premier consacré à la description et à l'appréciation critique des tableaux exposés au Louvre. Cette scène qui feuillette le texte, qui le met en perspective, qui le double parfois, prend la forme de dialogues imaginés avec le peintre examiné ou les personnages des

tableaux. Ces dialogues insérés génèrent une tension forte tant avec l'*ekphrasis* matricielle qu'avec la scène épistolaire. C'est cette tension que nous nous proposons d'examiner à la lumière des théories pragmatiques et des théories de l'analyse du discours. Outre une hétérogénéité parfaitement visible entre les différentes strates énonciatives formant le texte, c'est aux modulations du dire que nous nous intéresserons et à la façon dont, *ad phantasma*, Diderot crée un autre possible, c'est-à-dire un autre tableau que celui qu'il a pu observer dans l'exposition. Ce détour par le dialogue s'inscrit dans une démarche argumentative qui, au-delà d'un simple goût de l'auteur pour la scène théâtrale, est dans les *Salons* une démarche critique, se révélant d'une sévérité absolue, car l'écrivain prend alors le pas sur le peintre pour lui montrer ce qu'il n'a pas su faire, et que les pouvoirs de l'imagination rendent soudain possible.

Catherine Fromilhague, « Les constructions détachées, du simple à "l'exprès trop simple", dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* de Verlaine »

Dans le recueil critique, publié en 1884, où il rassemble ses réflexions sur quelques *Poètes maudits*, Verlaine consacre un article à Rimbaud : il y caractérise l'évolution de sa poésie par le passage à ce qu'il appelle « le naïf, le très et l'exprès trop simple ». Formule oxymorique, dont la construction même repose sur la tension entre une apparente absence d'élaboration discursive et la recherche qui la sous-tend. Une tension analogue nous paraît constituer l'un des foyers esthétiques des deux recueils étudiés ; par l'élaboration syntaxique minimale qui est leur marque, les constructions détachées, aux formes et aux occurrences très nombreuses, illustrent des orientations esthétiques dont nous voudrions identifier quelques principes.

La notion de construction détachée n'ayant pas une extension identique pour tous les linguistes, nous proposons une rapide typologie de ces constituants périphériques : aux diverses appositions, il convient d'ajouter les compléments de phrase, ensemble de segments adjoints tels que des adverbes, des GN compléments circonstanciels, des propositions relationnelles, etc. Dans nos textes, les structures apposées, avec leur élaboration syntaxique minimale, constituent la plus grande partie des structures à détachement, et leur forme particulière permet de parler à leur sujet de stylèmes : groupes nominaux marqués par la tendance à l'indépendance fonctionnelle, constructions assimilables à des tmèses, usage du tiret et de la parenthèse, adjectifs mono- ou disyllabiques entre virgules, etc. Nous n'évoquerons qu'incidemment les autres formes de constructions détachées.

Une telle pratique de la discontinuité syntaxique ouvre trois axes de réflexion :

- elle caractérise une poésie anti-discursive et anti-éloquente, marquée par l'absence de marques de hiérarchie syntaxique, et par l'insertion libre d'incidentes qui introduisent de façon plus ou moins explicite des décrochages énonciatifs ;
- par le rythme qu'elle impose, elle crée un effet de voix, avec des structures accentuelles peu convenues et des discordances métriques propres à une énonciation poétique libérée ;
- tout cela fonctionne toutefois sur le mode du paradoxe pragmatique : cette pseudo-spontanéité crée souvent des structures syntaxiques complexes, dominées par la syllepse grammaticale, qui mettent notamment en question la limite entre apposition et juxtaposition. En outre, une telle condensation syntaxique fait tendre le poème vers la poésie pure. La figure de Mallarmé se surimpose parfois au texte verlainien.

158

Nicolas Wanlin, « La désubjectivation de l'énonciation dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* »

Dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles*, Verlaine élabore une forme particulière d'énonciation. Le sujet lyrique s'y dérobe et manifeste une crise de la subjectivation poétique. Celle-ci prend la forme d'une extériorisation des instances de l'intime, d'un usage remarquable de l'expression impersonnelle, d'une dissolution de l'individu dans la pluralité ou encore d'un jeu sur les pronoms personnels tendant à remettre en cause la subjectivité de l'expression personnelle. Ces phénomènes convergent pour donner l'idée d'une désubjectivation de l'énonciation lyrique.

Marion Colas-Blaise, « Éléments pour une poétique de l'entre-deux : une lecture sémiolinguistique d'*Un balcon en forêt* »

Partant de l'idée qu'*Un balcon en forêt* propose une mise à distance de la guerre et du modèle historique au profit d'une focalisation sur la vie intérieure du protagoniste – ce qui le distingue du *Rivage des Syrtes* – on se propose d'analyser les formes que revêt le rendu plus ou moins direct des perceptions et/ou pensées, c'est-à-dire des tentatives de sémiotisation de l'*intervalle* – de l'espace-temps prélevé sur l'enchaînement des événements – que le personnage vise à habiter de l'intérieur.

Le cadre théorique et méthodologique est double : d'une part, il est fourni par les analyses linguistiques des types de représentation des contenus de perception et/ou pensée de l'énonciateur (voir, essentiellement, les travaux d'A. Rabatel) ; d'autre part, sont convoqués les concepts et les modèles de la sémiotique tensive

(voir, surtout, les travaux de J. Fontanille et de C. Zilberberg), qui fournissent un soubassement à une typologie des points de vue et permettent de rendre compte de la dynamique discursive.

Enfin, l'angle choisi est particulier : loin de la théorie de l'auxiliarité de la ponctuation, il s'agit de montrer que certains ponctèmes – le tiret (avant tout le tiret simple), le deux-points et le point-virgule – contribuent directement à l'expression linguistique de cette « intériorisation » du récit.

**Antoine Gautier, « “La clairière était comme une île...” : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* »**

Le mot *comme* se distingue par une grande variété d'effets de sens et de distributions. Si le texte d'*Un balcon en forêt* permet d'appréhender une large part de cette diversité, ce sont les types identifiés comme *comparatifs* et *approximants* qui occuperont l'essentiel de ce travail. Leur contiguïté sémantique et l'isomorphisme de leurs contextes distributionnels suffiraient à justifier un tel rapprochement, mais c'est le rôle fondamental qu'ils jouent dans l'écriture de Gracq (Murat, 1983), et plus encore dans celle d'*Un balcon en forêt*, qui y convie en premier lieu. Car l'étude du morphème *comme*, en s'attachant en particulier à ce double aspect d'opérateur d'analogie et d'opacifiant du *dire*, semble propre à éclairer certains aspects de la poétique de l'œuvre.



## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Préface	
Jean-Louis de Boissieu.....	9
<b>JOACHIM DU BELLAY</b>	
<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
<b>JEAN DE ROTROU</b>	
Théologie de la grâce et rhétorique des peintures dans <i>Le Véritable Saint Genest</i> de Rotrou	
Laurent Susini.....	45
<b>DENIS DIDEROT</b>	
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**