

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

# STYLES

## GENRES, AUTEURS

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

Gracq/Colas-Blaise – 979-10-231-2014-1

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.*



CINQUIÈME PARTIE

Julien Gracq



ÉLÉMENTS POUR UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX  
UNE LECTURE SÉMIOLINGUISTIQUE D'*UN BALCON EN FORÊT*

*Marion Colas-Blaise*  
*Université du Luxembourg*

Lors d'un entretien avec Jean Roudaut, Julien Gracq érige la « qualité » de la temporalité en critère distinctif de l'œuvre fictionnelle : « la temporalité qui règne dans la fiction est beaucoup plus inexorable que celle qui s'écoule dans la vie réelle<sup>1</sup> ». Sélectionner la temporalité comme angle d'approche d'*Un balcon en forêt*, c'est s'installer d'entrée au cœur d'une des problématiques transversales qui sous-tendent tous les écrits de Julien Gracq, fictionnels ou non : nouant diversement la remémoration à l'attente, ils mettent en scène différentes tentatives de sémiotisation de l'espace-temps. En même temps, c'est se donner les moyens de saisir la spécificité d'*Un balcon en forêt* qui constitue un de ces lieux de passage où, sans provoquer aucune solution de continuité, se négocie entre les œuvres romanesques antérieures et les recueils de fragments, les récits de souvenirs postérieurs, une « sorte de retournement scriptural<sup>2</sup> ».

Telle est l'hypothèse directrice à la base de cette réflexion : sur le fond d'une temporalité événementielle linéaire, accordée avec le parcours narratif strictement vectorisé de l'aspirant Grange qui, sur le front de la Meuse en 1939, pendant les premiers mois de la « drôle de guerre », vit dans l'attente d'une attaque par les blindés allemands, s'éprouvent, à la faveur de la guerre – un « genre particulier de vacances<sup>3</sup> » –, des formes d'appréhension temporelle concurrentes, qui permettent une remontée dans le sentir. On montrera qu'au fur et à mesure que se desserre la concaténation des événements de la guerre et que s'allège le poids de l'Histoire, des formes intimes de vécu temporel – ainsi, dans l'immédiateté de l'instant – deviennent possibles.

1 Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 80.

2 Patrick Marot, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, Minard, coll. Lettres modernes, 1999, p. 39. Voir également Michel Murat, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p. 248.

3 Julien Gracq, *Entretiens*, op. cit., p. 68.

La question sera abordée, ici, sous l'angle des techniques narratives propres à rendre compte de la vie intérieure du protagoniste, de ses perceptions et pensées, l'expérience temporelle étant indissociable de la gestion du rapport au monde et à l'autre, de l'éprouver passionnel et des choix axiologiques. L'entrée choisie est particulière : focalisant l'attention sur le mouvement du style, c'est-à-dire sur la congruence singularisante d'un ensemble de sélections aux différentes couches de l'écriture affectant de manière solidaire les plans du contenu (thématiques, figures, valeurs...) et de l'expression, jusqu'au modelé de la phrase, on se demandera selon quelles modalités, et en vertu de quels types de fonctionnement, les « ponctèmes » (Catach) – en particulier, ici, le tiret simple, le deux-points et le point-virgule – sont institués en lieux d'inscription privilégiés de la visée énonciative. Prenant le contre-pied de la « thèse de l'auxiliarité » de la ponctuation<sup>4</sup>, on misera sur leur contribution active à la sémiotique. La distribution significative des ponctèmes sera mise en rapport avec les deux étapes ponctuant le cheminement du personnage : d'abord, un mouvement de déshistorisation qui secoue le poids de l'Histoire en marche et réinvente, contre le « recul signifiant<sup>5</sup> », une forme nouvelle d'adéquation sensible ou de présence au monde et à l'autre ; ensuite, le déploiement d'une poétique du battement ou de l'entre-deux, à l'intérieur des horizons du champ déictique et de l'instant-lieu, qu'il s'agit de repousser le plus possible, en creusant l'intervalle qui sépare le protagoniste de l'intrusion de l'ennemi.

Multipliant les ancrages conceptuels, le parcours heuristique mènera de considérations de type syntaxique et sémantique dans l'ordre de la phrase à une approche textuelle focalisant l'attention sur les liens transphrastiques et la dynamique informationnelle. Parallèlement, une analyse du mouvement discursif et de l'énonciation en acte mettra à l'épreuve du corpus les modèles d'analyse de la sémiotique (tensive)<sup>6</sup>.

#### PRISE EN CHARGE AUCTORIALE ET PRISE EN CHARGE ÉNONCIATIVE

Les régimes de la prise en charge – par l'énonciateur qui construit le réel à travers ses perceptions et pensées et par le locuteur-narrateur qui recourt à différentes

4 Franck Neveu, « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne* (Poitiers), n° 52, 2000, p. 201.

5 Gracq parle à propos de Valéry d'un « recul non signifiant » (Julien Gracq, *Lettrines 2 ; Œuvres complètes*, éd. Bernhilde Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995, p. 337).

6 Voir surtout Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, 1998.

techniques narratives pour rendre compte des « états de conscience »<sup>7</sup> – exigent un cadre théorique et méthodologique au moins double. Il paraît avantageux de fonder une typologie des stratégies du point de vue selon J. Fontanille, qui correspondent aux réglages perceptivo-cognitifs entre le sujet source et l'objet cible, sur un modèle tensif enregistrant les corrélations, en raison converse ou inverse l'une de l'autre, de deux axes gradués : celui de l'intensité, qui correspond à l'énergie sensible, à l'acuité perceptive et à l'investissement affectif caractéristiques du surgissement spontané, et celui de l'étendue ou extensité, qui enregistre les manifestations du nombre, la localisation dans l'espace et le temps<sup>8</sup>. Ensuite, en dotant les formes du compte rendu ou rapport des perceptions et/ou pensées par le locuteur-narrateur non seulement de degrés d'assomption (de l'adhésion au refus et au rejet du point de vue du personnage), mais encore de modes d'existence ou degrés de présence différents<sup>9</sup>, et en les échelonnant sur un *continuum* borné, grossièrement, par les positions extrêmes du débrayage et de l'embrayage<sup>10</sup>, le modèle tensif jette les bases de l'analyse du raccord entre les « formes de présentation des états de choses » dans une perspective phénoménologique et les structures sémiolinguistiques grâce auxquelles le sens *se montre* dans des formes propositionnelles<sup>11</sup>. Ainsi, alors que dans l'exemple (1), la scène racontée se trouve, tel le discours narrativisé, privée de la « matérialité » du perçu et du pensé, (2) exhibe les aiguillages – du style direct au style indirect libre<sup>12</sup>, lui-même obtenu par un débrayage à partir

- 7 Au sujet du modèle énonciatif caractérisé par la disjonction du locuteur et de l'énonciateur, voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, et la définition du point de vue (PDV) par Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- 8 Voir Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 41-61. Sans doute le réglage entre l'intensité et l'étendue permet-il également de rendre compte des réactions (affective, épistémique...) du sujet énonciateur.
- 9 Les grandeurs sont soit réalisées, soit potentialisées – reléguées à l'arrière-plan –, soit virtualisées, c'est-à-dire frappées par l'oubli, soit actualisées, si elles tendent vers leur réalisation en discours ; voir Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.
- 10 Le débrayage, qui est premier, correspond à la projection d'un « non-je », d'un « non-ici » et d'un « non-maintenant » ; l'embrayage correspond au retour, toujours imparfait, à la position originelle (*ibid.*, p. 94-95).
- 11 Voir Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, 1992. Pour une palette des types de rapport des perceptions et/ou pensées ainsi que de la parole intérieure, voir Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, 2001.
- 12 En l'absence d'un marquage univoque (un imparfait...), la forme « Douze kilomètres » apparaît comme instable, gardant la mémoire du style direct et annonçant le style indirect libre (comme le suggère l'italique).

du premier plan<sup>13</sup> – qui confèrent à la représentation de la parole intérieure du personnage un caractère mouvant :

(1) Grange devina une maison parmi les arbres, dont la silhouette lui parut singulière [...] (p. 20)<sup>14</sup>.

(2) « L'essentiel est de respirer à fond, deux ou trois fois » se dit-il [...], et il commença ses exercices – mais une nouvelle idée, affolante, se mit à galoper dans sa tête : *Douze kilomètres*. Douze kilomètres devant la Meuse !... Il se sentit pris dans un coup de roulis qui le démâtait : *c'était impossible* [...] (p. 221).

Ces « turbulences » invitent à croiser la problématique des types ou styles de rapport avec celle de la participation des ponctèmes à la forme sémiolinguistique qui leur correspond.

130

#### VERS UNE SÉMIOTIQUE DU TIRET SIMPLE : PONCTUATION ET ÉCHAPPÉES DU SENS

*Un balcon en forêt* ne met pas en scène de contre-programme – tel celui du traître – au programme narratif /anéantissement de l'ennemi/. Nul rejet délibéré du modèle historicisant qui procure leur armature aux rapports de consécution et de causalité, à l'ordonnancement algorithmique ou à l'enchaînement des événements assujettis au déroulement chronologique. Grange est un « déserteur » dans l'exacte mesure où il fait l'expérience de différentes formes du *décalage*<sup>15</sup>.

Sur ces bases, on scrutera les manifestations d'une poétique du battement qui, en vertu de deux des acceptions qui, selon *Le Petit Robert*, se partagent l'aire de signification couverte par ce lexème, capte à la fois ce qui se déploie dans la vacance de l'intervalle – la manière dont le personnage habite l'intervalle et le rend signifiant – et ce dont l'alternance entre contractions et dilatations, régulières ou soumises à des variations de *tempo* et de tonicité, constitue un ressort décisif.

Dans un tel contexte de déshistorisation, le recours au tiret simple paraît significatif : l'hypothèse est que de sa valeur générale de rupteur retardant, puis mettant en valeur la reprise<sup>16</sup>, découle sa propension à rendre compte d'une

13 Voir Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, op. cit., p. 25.

14 Nos références renvoient à l'édition José Corti, 1976 [1958].

15 Gracq écrit ainsi : « embarqué dans cette guerre qui tournait à petit bruit, au point mort, il ne songeait pas à rechigner à la besogne possible, mais il ne participait pas – d'instinct, chaque fois qu'il le pouvait, il gardait son quant à soi et prenait du recul » (p. 14).

16 Voir notamment Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 332-333.

perception et/ou pensée dé-liée qui, quelle que soit la nature des segments ainsi isolés<sup>17</sup>, se forme par à-coups et comme par tâtonnements : bénéficiant d'un nouvel élan, l'ajout creuse, hors du cadre attendu, la profondeur du champ<sup>18</sup>. La réflexion sera déclinée sous trois angles : tensif<sup>19</sup>, aspectuel et énonciatif.

Signifiant la rupture et la reprise, c'est-à-dire l'inachèvement temporaire ou l'achèvement différé, redynamisé parce que conquis sur l'interruption, le tiret simple fonctionne comme un opérateur discursif complexe, mettant en œuvre une logique globalement implicative, qui accueille une composante concessive<sup>20</sup> : l'énoncé se développe et tend vers sa conclusion *malgré*, mais aussi *grâce* à l'interruption ; la réouverture est conquise sur l'illusion de la fermeture<sup>21</sup>, le déploiement – l'« échappement » – bénéficie de la nouvelle impulsion liée au blocage et au déblocage.

Ensuite, du point de vue syntaxique, comme le suggèrent la coordination et la juxtaposition de segments (surtout propositionnels) « homofonctionnels », le tiret donne du *jeu* aux articulations de l'énoncé : il délivre l'instruction de faire correspondre les notations qu'il sépare et relie à des actions et des états « discrets », posés, à la faveur d'actes énonciatifs distincts, de manière discontinue et comme affranchis de la chaîne des causes et des effets, des moyens et des fins. Du point de vue des effets de sens produits, le ponctème peut figurer au plan de la manifestation linguistique – également du point de vue iconique – l'opération de délestage et de déliement dont les personnages font l'expérience, la relance indéfinie<sup>22</sup>. Dans (3), le tiret opère ainsi une double reconfiguration : d'abord, la cellule narrative est coupée des éléments antécédents et subséquents en même

- 17 Il s'agit de syntagmes adjectivaux (ou assimilés fonctionnellement) et nominaux, avec/sans déterminant, expansés ou non, de subordinées, de propositions indépendantes.
- 18 Le tiret simple ressortit à une poétique de l'intermittence. Voir Marion Colas-Blaise, « Comment opère le tiret double ? Éléments pour une "grammaire" du décrochage », dans *Les Linguistiques du détachement*, dir. Denis Apothéloz, Franck Neveu et Bernard Combettes, Berne, Peter Lang, 2007, au sujet de la valeur sémantique et du mode de fonctionnement complexes des tirets doubles.
- 19 Au sujet d'une approche tensives de la ponctuation, voir Marion Colas-Blaise, « Ponctuation et dynamique discursive », dans *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier et Françoise Tilkin, Bruxelles, Duculot, 1998. Face à la multiplication des cadres théoriques, voir notamment la présentation générale de Jean-Pierre Jaffré, « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines », *Pratiques*, n° 70, 1991, et *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004 (présentation de Sabine Pétillon).
- 20 À ce sujet, voir Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensives*, Limoges, PULIM, 2006.
- 21 Voir *Un balcon en forêt* : « à chaque tournant malgré soi on lève la tête, pour voir si le bout de la perspective ne ramènera pas encore une fois la mer » (p. 91).
- 22 Explorant les marges, Grange réaménage l'espace-temps à partir du centre déictique de son champ de présence : grâce à Mona, « toute sa journée restait battante et aérée » (p. 90). L'effet de dilatation et d'intermittence illusoire s'accorde avec la thématique générale du « suspens » (p. 104).

temps que soumise de l'intérieur à des variations de tonicité et de *tempo* ; ainsi (pro)posées, les actions *ne tirent pas à conséquence* ; ensuite, ces « touches » acquièrent une valeur caractérisante plutôt que strictement narrative :

(3) C'est m-mouillé, votre forêt, ooh là là ! fit une voix fraîche et brusquette, [...] – puis soudain le menton se leva avec une gentillesse tendre et tendit le visage nu à la pluie comme à une bouche, pendant que les yeux riaient (p. 55).

C'est reproduire mimétiquement une « forme de vie<sup>23</sup> » qui se caractérise par une présence maximale dans l'instant, à laquelle une manière de jeter les phrases « tout à trac » (p. 58), de s'approprier l'espace sans consentir à aucun parcours vectorisé ou de balayer l'épaisseur du temps fournissent un plan de l'expression<sup>24</sup>. Confirmant l'utilité d'une distinction entre la valeur générale et la variété des exploitations en discours, le tiret-rupteur peut exprimer à la fin du livre la dramatisation de la situation, devenue incontrôlable :

132

(4) Il éteignit la lampe : aussitôt l'angoisse se dissipa un peu ; il se rendait compte d'instinct que la nuit autour du blockhaus *tenait* encore comme tient une neige épaisse – mais le froid noir le fit claquer des dents [...]. [...] il commença ses exercices – mais une nouvelle idée, affolante, se mit à galoper dans sa tête [...] (p. 220-221).

En même temps, l'instruction d'une saisie « décalée », au-delà et en deçà des démarcations initiale et finale, qui met à profit l'étendue interne et répugne à constituer un tout cohérent, suturé de part en part, s'accorde naturellement avec la structure aspectuelle sécante du temps verbal de l'imparfait. Dans un contexte itératif, le tiret peut renforcer l'idée d'une poche déconnectée de la trame narrative (p. 54). Son intervention est plus nette dans (5) : tout en fournissant à l'imparfait le « supplément d'ancrage » dont il a besoin<sup>25</sup>, la « poussée » événementielle liée à la spécificité aspectuelle du passé simple et à sa domiciliation au premier plan est comme atténuée ou suspendue provisoirement ; si le tiret est impliqué dans la production de l'effet de sens dont l'imparfait est responsable<sup>26</sup>, sa contribution propre est d'un autre ordre :

23 Voir Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 192.

24 Mona se déleste d'un passé dont les traces sont ténues (un livret de famille attestant son veuvage...). Elle vit tout entière dans l'instant (p. 59).

25 Voir Jacques Bres, « Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours », *Cahiers de praxématique*, n° 41, 2003, p. 80.

26 L'imparfait suffit pour reléguer au second plan et présenter comme imperfectif et concomitant un procès qui aurait pu s'enchaîner sur le premier et traduire la succession des fixations du regard (« sous le capuchon », « au fond du capuchon »).

le temps d'une métaphore « motivée » par la comparaison, il donne à entrevoir un élargissement du cadre thématique<sup>27</sup> :

(5) comme il arrivait à sa hauteur, Grange aperçut sous le capuchon qui se levait vers lui deux yeux d'un bleu cru, acide et tiède comme le dégel – au fond du capuchon, comme au fond d'une crèche, on voyait une paille douce de cheveux blonds (p. 55).

Deux points méritent considération. Les exemples montrent que la « vie intérieure » peut donner lieu à une gamme relativement étendue de types ou styles de compte rendu, qui regroupe le PDV, le discours indirect libre (DIL), le discours direct libre (DDL)/monologue intérieur ainsi que le discours direct (DD)<sup>28</sup>. Le « direct » connaît des degrés, en fonction de la nature des marques, qui peuvent être lexicales, morphosyntaxiques, typographiques, pragmatico-communicationnelles, ainsi que de leur concentration ou dilution. Ainsi dans (5), alors que l'ajout pourrait être interprété comme un énoncé descriptif endossé par le narrateur<sup>29</sup>, le pronom personnel « on » référant à un observateur anonyme et sans doute pluriel, l'instruction délivrée par le tiret infléchit la lecture : comme pour le DIL, les actes cognitifs du locuteur-narrateur, sensations et perceptions incluses, se superposent à ceux du personnage. La réflexion, qui porte entre autres sur la perception du « on », débrayée au moins partiellement, coréfère au personnage<sup>30</sup>. Le tiret ouvre sur une pensée à la fois naissante, qui porte les marques d'une conscience préreflexive et renvoie à la dimension affective du sujet, et intégrant déjà au donné sensible lié à la « scène phénoménale » un savoir culturel (à travers la comparaison).

Ainsi se confirme la valeur générale du tiret simple liée, du point de vue énonciatif ou narratif, à l'expression plus ou moins mimétique d'une « intimité » et, plus précisément, à une forme de rendu plus « directe » de l'appréhension sensible et cognitive des états de choses et d'âme ou des actions par un sujet énonciateur<sup>31</sup>.

27 On peut considérer aussi, à l'inverse, que la comparaison prend appui sur une caractérisation lexicalisée du référent du nom *cheveux* au moyen de l'épithète *paille* (voir *Le Petit Robert* au sujet de la « couleur jaune pâle de la paille de blé »).

28 Au sujet de la différence entre le PDV et le DIL, voir Alain Rabatel, art. cit., p. 88.

29 Au sujet de la relation d'inclusion que l'imparfait entretient avec le procès au passé simple, voir Jacques Bres, art. cit.

30 La reformulation à l'aide d'un présentatif : *il y avait une paille douce* indique la perception du personnage ; voir Alain Rabatel, « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” *c'est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, n° 9-10, 2001.

31 Au sujet de l'hyperbate comme mode d'expression de la spontanéité, voir Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, coll. 10/18, 1980, p. 237 et Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 140.

On constate que, contrairement au deux-points, le tiret ne négocie pas de changement de perspective locutive ou énonciative (par exemple, le passage d'un énoncé descriptif à des formes de rendu de la perception et/ou pensée). En tant que « manière » de voir et/ou penser, il contribue à moduler la dynamique intérieure, en soumettant les traces de l'aspectualisation et de la modalisation de l'état de choses par le sujet de conscience<sup>32</sup> à des variations de *tempo* et de tonicité. Il n'embraye pas sur le vécu intérieur ; s'y imprimant, il le présuppose plutôt, tant en amont qu'en aval.

D'autres types ou styles de compte rendu sont possibles : le parallélisme de construction de (6) confirme que le ponctème est mis au service de l'intrication serrée des marques laissées par un double mouvement d'objectivation, mais aussi de subjectivation (expressions affectives et évaluatives, modalisations épistémiques coréférant au personnage) ou de déictisation à partir de la situation spatio-temporelle du personnage<sup>33</sup> :

134

(6) Grange pour la première fois songea avec un frisson de plaisir incrédule qu'il allait vivre ici – que la guerre avait peut-être ses îles désertes (p. 23).

Malgré le passé simple, qui se caractérise par une vision externe globale<sup>34</sup>, et qui est la marque d'une narration assumée par le narrateur, les exemples (3) et (4) n'invalident pas les explications. Il suffit de reconnaître au tiret le rôle de révélateur d'une subjectivité scopique plus discrète, qu'il présuppose : ainsi, la valeur proprioceptive de l'événement, renforcée par la soudaineté qui déjoue toute prévisibilité et prend de court, provoque sur le personnage sensible et percevant un effet euphorique ou dysphorique<sup>35</sup>.

#### ENTRE CONTRACTION ET DILATATION

Là-dessus, on montrera que le deux-points fonctionne comme un opérateur de mobilité supérieur, pour trois raisons au moins : à cause de l'événement tensif créé ; à cause des modulations du sens placées sous sa dépendance et de sa valeur structurante, qui permet de préciser la typologie des points de vue ; enfin, à cause de son rôle de « passeur » énonciatif.

<sup>32</sup> Il en va déjà ainsi des variables spatiale, chronologique, aspectuelle et phorique dans la partie amont de (5).

<sup>33</sup> Le narrateur, dont la « tutelle » se renforce, met les pensées de Grange en perspective au style indirect, avant un glissement qui rappelle celui du DI (avec le jonctif *que*) vers le DIL.

<sup>34</sup> Voir notamment Jacques Bres, art. cit., au sujet du choix d'un « point de saisie » extérieur au procès.

<sup>35</sup> La scène est envisagée à partir de la perspective du personnage, sans que pour autant il s'agisse d'un PDV représenté. Voir également Alain Rabatel, art. cit., p. 56.

On a pu noter que l'agir de Grange ne vise pas – du moins pas directement – à démonter l'ordre de prévisibilité lié à la guerre. En même temps, la sémiotisation de l'espace suppose qu'il soit parcouru, que la direction fasse alliance avec l'élan. On présume ici que le deux-points contribue à donner forme à une autre façon d'habiter l'intervalle : à son tour – mais selon des modalités propres –, ce ponctème fournit un plan de l'expression au mouvement. Si le tiret correspond à une forme particulière de commerce de l'intensité et de l'extensité, le deux-points fonctionne lui-même comme un dynamiseur au niveau de la phrase ou du texte, en faisant choix d'un *tempo* rapide et d'une tonicité vive<sup>36</sup>. Il s'agit moins, cette fois-ci, de prendre du recul par rapport à la fatalité de la guerre que de secouer la « maladie de langueur » (p. 93) qui touche le monde. Si la progression textuelle est placée sous le signe de l'« enchérissement » et de l'apothéose, comme pour l'amplification qui actualise le régime du parvenir selon C. Zilberberg, le deux-points marque l'éclat de l'événement énonciatif, qui relève du survenir et se greffe sur la même base thématique que l'entrée « en coup de vent ». Alors que le tiret participe d'une dynamique du retardement, qui met en œuvre une logique de la dilatation et de la distension, le deux-points est au service de la contraction, du resserrement des membres concernés ; si la tension vive culmine dans l'éclat énonciatif, c'est parce que le deux-points provoque un entrechoquement de mots, de syntagmes ou de sous-phrases. La concession, désormais, intervient non plus au cœur des grandeurs, mais *entre* elles<sup>37</sup>.

Ensuite, l'ellipse de la « formule conjonctive » ouvre une gamme de possibles : « ligueur zéro », selon l'expression de M. Wilmet, le deux-points appelle à rétablir la coordination et à préciser le rapport de cause, d'explication et de justification, de conséquence, d'opposition ou de restriction... ; ailleurs, il peut opérer une ellipse de la copule. Du point de vue de la dynamique informationnelle, il engage une relation « bi-directionnelle », de type tantôt anaphorique, à la faveur d'une rétroaction sémantique, tantôt cataphorique ; il ménage une clôture ou annonce un développement prédicatif, une reformulation paraphrastique.

À travers la structuration du texte s'expriment des « inflexions » du sens qui correspondent à autant de tentatives d'appropriation et de sémiotisation de l'*intervalle*. Parmi elles, on retiendra la résolution de la tension nouée par une

36 Pour Julien Gracq, « [t]out style impatient, soucieux de rapidité, tout style qui tend à faire sauter les chaînons intermédiaires, a spécialement affaire à lui comme à un économiseur, péremptoire et expéditif » (*En lisant en écrivant ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 737).

37 Pour Julien Gracq, le deux-points marque un « mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé » (*ibid.*, p. 737).

relation de type cataphorique comme dans (7) : le deux-points met en valeur le segment faisant fonction de support référentiel qui vient clore l'attente créée par le segment caractérisant :

(7) entre la rue la plus basse et la rivière, un pâté de maisons avait sauté, laissant un carré vide que rayait sous le soleil oblique un stylet sec de cadran solaire : la place de l'Église (p. 18).

Dans (8), le deux-points *donne à voir* le cumul des dimensions anaphorique, cataphorique (à travers la tension vers la suite du texte) et déictique (relativement au personnage) engagées conjointement par le présentatif ; il rehausse d'autant l'introduction d'un élément nouveau en position rhématique et, plus largement, la prédication identificatrice ou existentielle, qui embraye sur le savoir encyclopédique de la source perceptive<sup>38</sup> et esquisse une réponse aux interrogations qui affleurent dans la partie en amont du deux-points, sous le couvert du conditionnel d'hypothèse :

136

(8) On eût dit que la caillasse de la route avait été charruée sur toute sa largeur : c'était une sorte de *reg* saharien, un fleuve de pierres sans fossé ni banquettes entre les deux murs des taillis (p. 16).

Fréquemment, le deux-points fait entrer en tension des énoncés de statuts différents, plus nettement narratifs, constatifs ou descriptifs, commentatifs ou interprétatifs, se chargeant d'une valeur plus concrète et particularisante ou, au contraire, plus abstraite, conceptuelle et généralisante. Il peut ainsi ponctuer la progression thématique d'un ensemble textuel et servir d'échangeur pour des stratégies ajustant le rapport entre la source perceptive et la cible :

(9) Pourtant la laideur ne se laissait pas complètement oublier : (1) de temps en temps le train stoppait dans de lépreuses petites gares, couleur de minerai de fer, qui s'accrochaient en remblai entre la rivière et la falaise : (1') contre le bleu de guerre des vitres déjà délavé, des soldats en kaki somnolaient assis à califourchon sur les chariots de la poste – (2) puis la vallée verte devenait un instant comme teigneuse : (2') on dépassait de lugubres maisons jaunes, taillées dans l'ocre [...] – (3) et, quand l'œil désenchanté revenait vers la Meuse, il discernait maintenant de place en place les petites casemates toutes fraîches [...], et le long de la berge les réseaux de barbelés où une crue de la rivière avait pendu des fanes d'herbe pourrie : (3') avant même le premier coup de canon, la rouille, les ronces de la guerre, [...], déshonoraient déjà ce canton encore intact de la Gaule chevelue (p. 10-11 ; nous numérotions).

38 L'italique souligne le caractère singulier de l'apport étranger.

D'abord, la dérivation à partir de l'hyper-thème introduit dans le premier énoncé – la laideur, dont la présence est jugée insistante – commande un développement à valeur rhématique<sup>39</sup> et une illustration en trois segments majeurs : en tant que « nom concret non matériel », qui renvoie à un référent « accessible aux sens » mais « sans matière »<sup>40</sup>, *laideur* appelle un développement fournissant des supports référentiels concrets matériels qui captent l'attention du voyageur. Ces occurrences matérielles sont présentées en interaction avec la source perceptivo-cognitive, elle-même complexe : si la description du train qui emporte Grange est à mettre au compte du narrateur, on peut s'autoriser du cotexte amont, où les pensées de l'aspirant Grange sont reproduites sous forme directe, mais aussi – en vertu des instructions qu'il délivre – de la présence du tiret simple, pour supposer qu'au fil des mots, le locuteur-narrateur-énonciateur superpose à ses réflexions, jugements axiologiques, réactions affectives et choix de modalités ceux du personnage-énonciateur, sous une forme indirecte libre. C'est à cette instance perceptivo-cognitive mixte que peut incomber la responsabilité de l'anonymisation du regard à travers le débrayage énonciatif (« on ») et, plus largement, à travers l'économie des stratégies mises en œuvre. Ainsi, enserrée par des énoncés où se déploie une stratégie « englobante » ou surplombante<sup>41</sup>, la partie médiane de l'architecture opte pour une stratégie « cumulative », qui égrène trois segments homofonctionnels (1-3), dont l'agencement est assuré par des tirets simples assortis de connecteurs, et qui commandent eux-mêmes des développements, à l'exception du troisième palier, où se produit une dissymétrie : à la faveur d'une syncope, le dernier deux-points embraye directement sur le premier palier<sup>42</sup>.

Enfin, le deux-points apparaît comme un « passeur » énonciatif. Il peut jouer le rôle d'un convertisseur des types de rapport des perceptions et/ou pensées, donnant en spectacle l'accolement de la prédication d'une perception/pensée et de sa re-production sous forme directe (10) ou le glissement, à partir d'un énoncé narratif, vers une représentation de la vie intérieure sous une forme parente du DIL (11, 2) :

39 Voir Véronique Dahlet, *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis rouge, 2003, p. 61, au sujet de la répartition en thème et rhème.

40 Au sujet des noms « abstraits », voir Georges Kleiber, *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 48-64.

41 La conclusion donne lieu à un élargissement de la perspective, à travers la mention de la « Gaule chevelue ».

42 La polyfonctionnalité du ponctème fait que le passage de (1) à (1') correspond à un changement de stratégie (la stratégie particularisante consiste à isoler un détail) ; (2') n'apporte qu'une justification/explication à la description qui précède.

(10) Grange pensa que la moitié de sa vie allait lui être rendue : à la guerre, la nuit est habitée « À la belle étoile... » songea-t-il, et il pensait confusément à d'étroites routes blanches sous la lune, [...] (p. 16).

(11) Grange s'aperçut qu'elle frissonnait et se serrait contre son bras sans parler : (1) tout à coup sa gaîté tomba, et il lui vint une pitié tendre, plus grave : (2) maintenant c'était la nuit et il n'avait plus près de lui qu'une petite fille mal gardée, perdue dans ces forêts de la guerre : (3) il avait envie de l'appeler par son nom (p. 60 ; nous numérotions).

On dirait que, non sans paradoxe apparent, à force de se répéter, les « mini-catastrophes » tensionnelles qui scandent la phrase, fût-ce à des intervalles irréguliers, ont – également du point de vue iconique – une vertu homogénéisante, qui tend à gommer les différences sémantiques, syntaxiques et énonciatives : dans (11), entre le rapport de conséquence (1) et l'embrayage sur le point de vue du personnage au style indirect libre (2) ; dans (12), entre le dépliement du tout par apposition de ses parties (1) et le rapport au style direct (2) qui, masquant davantage le passage, fait l'économie des guillemets :

(12) Il [Grange] déambulait maintenant dans une rue pauvre et grise [...] ; le crépuscule rapide d'octobre la vidait brusquement de ses passants civils, mais partout, des façades jaunes, suintait la rumeur soldatesque : (1) tintements de casques et de gamelles, choc des semelles cloutées contre le carreau : (2) à l'ouïe, pensa Grange, [...] les armées modernes tintinnabulent encore de toutes les armures de la guerre de Cent ans (p. 12 ; nous numérotions).

Le lecteur n'en est que davantage appelé à rétablir ces différences, sans forcément résoudre les ambiguïtés<sup>43</sup>. Si le deux-points signifie le primat du sensible, le besoin de l'intelligible se fait jour ensuite : le ponctème apparaît comme un lieu de sens multiples mais aussi fuyants, fondamentalement critique. En contexte, il peut ainsi – tout comme le tiret simple – concourir à matérialiser l'appréhension sensible, mais aussi le décalage, voire la faille : aspectuellement, le décalage n'est plus seulement libération d'un ordre imposé et installation au centre du champ de présence ; la lisière « crépusculaire » n'est plus seulement une bordure ou bande<sup>44</sup>, mais – tel le bord – elle peut se trouver chargée de la négativité du manque et renvoyer à une irréductible inadéquation (p. 250).

43 Il en va ainsi de l'attribution de la réaction affectivo-cognitive introduite par le dernier deux-points de (11).

44 Voir la définition du *Petit Robert* : « Bordure limitant de chaque côté une pièce d'étoffe, parfois d'une armure différente ».

Enfin, l'enjeu est interprétatif et communicationnel : le deux-points est non seulement la « trace d'un menu court-circuit » qui, à l'instar de l'italique, « vivifie »<sup>45</sup> les deux membres de la phrase, mais volontiers indécis, il inscrit en creux la collaboration du lecteur ; affecté vivement par ces pics d'intensité en cascade, celui-ci se sent interpellé, sommé de résoudre les tensions.

#### L'ILLUSION DE LA COÏNCIDENCE

La topographie de l'espace du sens se dessine, enfin, à travers l'emploi du point-virgule. Si le deux-points contribue à manifester la mise en branle d'une totalité organisée, le point-virgule crée l'illusion d'une adéquation ou d'une coïncidence : il se distingue du deux-points en substituant au « décrochage énonciatif » dont celui-ci est crédité par J. Anis une force intégrative qui agit par sommation et intégration des parties dans un ensemble. Divisant et unissant, le point-virgule associe des entités pourvues d'une certaine autonomie « dans une seule action, une seule pensée, un seul geste<sup>46</sup> », perpétuant à sa façon la pratique du fragment ou de la vignette<sup>47</sup>.

Parmi les propriétés de ces séquences textuelles fragmentaires, elles-mêmes interstitielles, on retiendra leur propension à la « mise en perspective » homogénéisante, selon l'expression de N. Catach. L'effet de « nappage » est tel que dans (13), le passé simple « tira » bloque, comme rétroactivement, l'interprétation qui ferait de la proposition à l'imparfait le site d'une perception et/ou pensée représentée du personnage :

(13) Il ouvrit les fenêtres toutes grandes et s'assit sur une malle, complètement dégrisé. Les draps, les couvertures, fleurait la pomme pourrie comme un vieux pressoir ; il tira le lit tout contre la fenêtre ouverte (p. 14-15).

Le caractère homogène du fragment et la « mise à plat » opérée expliquent sans doute l'effet de neutralisation de la valeur affective ou, du moins, d'apaisement et de détachement<sup>48</sup>. Grâce à la netteté de ses contours, le fragment donne prise et offre la possibilité d'un débrayage, comme si la responsabilité énonciative se trouvait déportée vers le cadre naturel ; il se prête à l'expression de la « naturalisation » de la guerre mais aussi à l'évidence de l'étreinte (p. 66-67). Ailleurs, le fragment accueille la transfiguration de la forêt sous l'effet des souvenirs intertextuels, qui embrayent sur un univers mythique ou fabuleux.

45 Voir Julien Gracq, *André Breton* (1948), Paris, José Corti, 1977, p. 185.

46 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 371.

47 Voir Patrick Marot, *La Forme du passé*, op. cit.

48 Voir Nina Catach, *La Ponctuation*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1994, p. 71.

Il peut également contenir l'expression d'un désir de présence à soi, à travers le rabattement de l'extéroceptivité sur l'intéroceptivité (les souvenirs) grâce au proprioceptif ; là-dessus, à la faveur d'une construction objectivante, l'attention de Grange peut se porter sur le corps blessé qui « se rassembl[e] peu à peu dans ce silence noir [...] » (p. 249)<sup>49</sup>.

Au terme de ces explorations, on voit mieux comment le tiret simple, le deux-points et le point-virgule se greffent sur un schéma plus général (la mise à distance de la guerre, le creusement et l'aménagement de l'intervalle) qui subsume des figures, motifs et thématiques, mais aussi des procédés morphosyntaxiques et énonciatifs/narratifs (en particulier, la gamme des techniques narratives permettant de rendre compte des pensées et/ou perceptions du protagoniste). Participant au façonnement d'une forme idiosyncrasique solidarissant les plans du contenu et de l'expression, la ponctuation contribue à produire un effet d'identité. Elle alimente même la singularité d'un style au sens où l'entend Greimas : elle est au service d'une « manière d'être au monde fondamentale » – d'une « forme de vie » se détachant sur le fond des choix possibles.

140

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Œuvres de Julien Gracq

GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt* (1958), Paris, José Corti, 1976.

GRACQ, Julien, *André Breton* (1948), Paris, José Corti, 1977.

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, édition de Bernhilde Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1995.

GRACQ, Julien, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

### Références théoriques

ANIS, Jacques, (collab. Jean-Louis CHISS et Christian PUECH), *L'Écriture. Théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck Université, 1988.

BRES, Jacques, « Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours », *Cahiers de praxématique* (Montpellier), n°41, 2003, p. 55-84.

---

<sup>49</sup> Jusqu'à la fin, la coïncidence reste imparfaite : « la vie ne se rejoignait pas à elle-même » (p. 251).

- CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1994.
- COLAS-BLAISE, Marion, « Ponctuation et dynamique discursive », dans *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier et Françoise Tilkin, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1998, p. 69-85.
- , « Comment opère le tiret double ? Éléments pour une “grammaire” du décrochage », dans *Les Linguistiques du détachement*, dir. Denis Apothéloz, Franck Neveu et Bernard Combettes, Berne, Peter Lang, à paraître en 2007.
- DAHLET, Véronique, *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2003.
- DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1980.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.
- , *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.
- , *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- FONTANILLE, Jacques, et ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, 1998.
- JAFFRÉ, Jean-Pierre, « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines », *Pratiques*, n° 70, 1991, p. 61-83.
- KLEIBER, Georges, *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, 1994.
- MAROT, Patrick, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, Minard, coll. Lettres modernes, 1999.
- MURAT, Michel, *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.
- NEVEU, Franck, « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne* (Poitiers), n° 52, 2000, p. 201-215.
- OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, 1992.
- POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- RABATEL, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- , « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 72-95.
- , « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” *c'est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, n° 9-10, 2001, p. 43-74.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 1998 [2<sup>e</sup> édition].
- ZILBERBERG, Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM, 2006.



## RÉSUMÉS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

158

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Préface	
Jean-Louis de Boissieu.....	9
<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