

Claire Stolz, Christelle Reggiani, Laurent Susini (dir.)



*Jean Bodel*  
*Adam de la Halle*  
*Des Périers*  
*Viau*  
*Voltaire*  
*Hugo*  
*Bernanos*

*Nous exprimons ici notre plus vive gratitude à Văn Dung Le Flanchec et à Stéphane Marcotte qui ont bien voulu se charger de la relecture des articles concernant le Moyen Âge et le XVI<sup>e</sup> siècle, avec le scrupule que nous leur connaissons tous. Notre reconnaissance va aussi aux contributeurs de cet ouvrage ainsi qu'à l'UFR de Langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui, pour la huitième année consécutive, ont permis la tenue d'une journée d'agrégation consacrée à la langue et au style des auteurs au programme, ainsi que la publication dans ce volume des communications. Nous tenons enfin à remercier Olivier Soutet qui, malgré des délais extrêmement courts, a aimablement accepté de préfacer ce recueil.*

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

## TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

### « Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

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

*René Char : une poétique de résistance.*

*Être et Faire*  
dans les « Feuilletts d'Hypnos »  
Isabelle Ville

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

*Une Syntaxe du sensible*  
*Claude Simon et l'écriture*  
*de la perception*  
David Zemmour

### « 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  
& Laurent Susini (dir.)

Jean Bodel, Adam de la  
Halle, Des Périers, Viau,  
Voltaire, Hugo, Bernanos



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, 2008  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-619-5  
PDF complet – 979-10-231-2016-5

Préface – 979-10-231-2017-2  
I Dominguez-Guillaume – 979-10-231-2018-9  
II Combettes – 979-10-231-2019-6  
II Réach-Ngô – 979-10-231-2020-2  
III Adam – 979-10-231-2021-9  
III Bigot – 979-10-231-2022-6  
III Vuilleumier Laurens – 979-10-231-2023-3  
IV Abiven – 979-10-231-2024-0  
IV Paillet – 979-10-231-2025-7  
V Gouvard – 979-10-231-2026-4  
V Wulf – 979-10-231-2027-1  
**VI Smadja – 979-10-231-2028-8**  
VI Watine – 979-10-231-2029-5

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale  
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial  
Sébastien PORTE

**SUP**

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

SIXIÈME PARTIE

**Georges Bernanos**



# L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN*

ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ

*Stéphanie Smadja*

*Université Denis Diderot-Paris VII*

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. Le phénomène n'est pas nouveau. Il était déjà souligné au siècle précédent, notamment à propos de l'écriture artiste. La même tendance à un impressionnisme de la prose, fondé sur le substantif, se retrouve chez les frères Goncourt, comme chez Jules Vallès, Pierre Loti ou encore Alphonse Daudet, et continue à se développer au xx<sup>e</sup> siècle.

De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. L'usage de l'adjectif est ainsi éminemment significatif chez un auteur qui, s'il est pleinement ancré dans la modernité stylistique de son époque, manifeste une originalité irréductible – immédiatement remarquée par ses contemporains. Une étude des épithètes et des appositions adjectivales<sup>1</sup> permet de mettre en valeur certaines des particularités de son style, entre profusion et poéticité.

1 J'adopterai la terminologie de Franck Neveu (*Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998) et emploierai le terme d'apposition adjectivale (et non d'épithète détachée).

## L'ADJECTIF ÉPITHÈTE

Au xx<sup>e</sup> siècle, l'épithète<sup>2</sup> fonctionne avant tout comme un marqueur littéraire. Issu de la tradition rhétorique, le terme *épithète*, traduit du grec *epitheton*, est lié à la poésie et à ce que nous nommons désormais la « littérature », dès son premier emploi. Les effets de sens varient en fonction de la place de l'épithète et de son appariement sémantique.

### Épithète antéposée

214

À l'origine, l'antéposition représentait la place la plus fréquente<sup>3</sup>, à tel point que les adjectifs qui privilégient encore l'antéposition sont parfois considérés comme des traces d'un ancien état de la langue. Dès les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, la postposition se multiplie. Cette inversion de tendances s'amplifie au cours des siècles. Dans la phrase de nouvelle prose des années 1920, l'épithète antéposée reste rare (27 %), tandis que les épithètes postposées abondent (73 %)<sup>4</sup>. Bernanos tend à se distinguer de ces tendances générales, dans la mesure où il recourt plus souvent à l'antéposition. Les antépositions représentent ainsi dans le corpus environ 39 % des occurrences. Bien plus, ce pourcentage doit être nuancé dans la mesure où une majorité de paragraphes laisse apparaître un nombre environ égal d'épithètes antéposées et d'épithètes postposées (voire un nombre supérieur d'épithètes antéposées). Ces proportions sont contrebalancées par une abondance ponctuelle de postpositions dans certains passages, ce qui rééquilibre les statistiques dans le sens de l'évolution générale de la langue française comme de la langue littéraire. L'antéposition n'en reste pas moins une place privilégiée, pour Bernanos, à plusieurs titres.

- 2 J'emploierai le terme *épithète* dans un sens moderne (syntaxique), ce qui n'exclut pas l'épithète rhétorique qui a été définie par Françoise Berlan selon des critères sémantico-logiques et syntaxiques (voir « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, n° 39, 1981). Cette définition permet d'inclure l'épithète rhétorique dans l'ensemble des épithètes grammaticales.
- 3 Dans *La Chanson de Roland*, d'après Jan Goes (*L'Adjectif entre nom et verbe*, Paris-Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999), 70 % des adjectifs sont antéposés.
- 4 Ces statistiques sont issues de mon étude sur la nouvelle prose française des années 1920 : Stéphanie Smadja, *La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative du début des années 1920*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2006 (à paraître aux Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Poétique et stylistique »).

L'antéposition peut être favorisée par la brièveté de l'épithète ou encore par un phénomène de désémantisation de l'adjectif. Le changement de sens n'est pas nécessairement une cause ou un effet de l'antéposition, il résulte de l'appariement entre l'adjectif et le substantif. Les adjectifs dits primaires (par exemple les adjectifs de dimension comme *grand* ou *petit*, les adjectifs d'appréciation comme *bon* ou *mauvais*) se prêtent davantage à ce processus de désémantisation, surtout lorsqu'ils accompagnent des substantifs désignant des êtres humains ou des objets liés à une activité humaine. Un grand nombre d'antépositions s'explique ainsi, aussi bien chez Bernanos que chez l'ensemble des prosateurs des années 1920, par le type d'adjectifs, leur longueur et l'appariement avec un substantif désignant un être humain : « petit », « bon » et « grand » reviennent fréquemment sous la plume de Bernanos et prennent place, de façon tout à fait attendue, à gauche du substantif. Les épithètes de caractère, comme « l'héroïque vieillard » (p. 230<sup>5</sup>), sont rares et rappellent, comme souvent dans la prose des années 1920, l'héritage rhétorique. Les épithètes rhétoriques sont plus nombreuses. L'antéposition de l'épithète favorise l'expressivité de la phrase. Servant parfois à dévoiler l'intériorité des personnages, les épithètes antéposées entrent en résonance avec la tentative de scruter l'âme humaine jusqu'aux plus profonds et aux plus sombres de ses recoins.

Par rapport aux autres prosateurs des années 1920, Bernanos fait un usage nettement plus fréquent des antépositions marquées. L'épithète antéposée devient saillante lorsqu'elle dépasse deux syllabes ou qu'elle n'occupe pas une place attendue, ce qui est assez souvent le cas. Les antépositions intensives abondent chez Bernanos :

Et l'abbé Donissan accourait à cet innocent appel. (p. 111)

Son corps tremblait encore de froid, de fatigue et de fièvre, que sa tragique simplicité oubliait déjà plus qu'à demi les noirs prodiges de cette extraordinaire nuit. (p. 141)

5 La pagination renvoie à l'édition suivante : Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Pocket, 1994.

À ce dernier mot, par un violent effort, elle sourit. (p. 155)

[...] que sa terreur accueillait comme un visage ami dans un effrayant rêve, [...]. (p. 156)

Et tout à coup (ainsi qu'au réveil surgit de la mémoire, avec une brutale évidence, l'acte accompli) : [...] (p. 156)

216

Dans tous ces exemples, l'antéposition attire l'attention. L'usage d'un article indéfini dans le quatrième exemple mais aussi la règle de progression par masses volumiques croissantes impliquent plutôt une postposition. De la même façon, l'usage d'un article indéfini dans les troisième et cinquième exemples suggère une postposition. La première occurrence, quant à elle, peut être analysée comme une épithète rhétorique. L'emploi d'un démonstratif anaphorique (qui renvoie à la phrase précédente) permet de désigner clairement le référent, ce qui rend possible l'usage d'une épithète rhétorique. Dans le second exemple, la phrase est émaillée de trois antépositions successives, plus ou moins marquées. Cette phrase est éminemment représentative de l'usage de l'antéposition par Bernanos. L'épithète de couleur « noirs » (normalement de valeur classifiante et postposée) devient intensive, comme l'épithète « tragique ». L'adjectif « extraordinaire », qui se situe de façon frappante dans le groupe nominal en clause de phrase, attire l'attention en raison de sa longueur (qui aurait supposé une postposition). De ce fait, un éclairage particulier est jeté rétrospectivement sur l'ensemble des antépositions dans cette phrase et sur le procédé lui-même, particulièrement saillant ici.

L'antéposition de l'épithète participe également d'un travail sur le rythme de la prose. Les effets rythmiques produits par les épithètes sont très variés mais s'articulent en général autour des déplacements d'accents (suivant que l'épithète est antéposée ou postposée) et de la vitesse (des épithètes antéposées très longues peuvent ralentir nettement le rythme : cette tendance est assez sensible chez Bernanos). Lorsqu'elles sont antéposées, les épithètes (même coordonnées) ne comportent *a priori* aucun accent primaire et forment un groupe accentuel avec le substantif qui les suit, si le nombre de syllabes n'est pas trop élevé. Cependant, la

juxtaposition de deux épithètes antéposées, comme dans « le tragique, l'étonnant oublié » (p. 230), modifie le rythme et la répartition des accents.

En outre, les épithètes antéposées peuvent être redoublées sans coordination ou juxtaposition : « le rude jeune prêtre » (p. 112), « le merveilleux petit corps » (p. 112), « Le crédule vieux prêtre » (p. 114). Dans les trois cas, le second adjectif antéposé (à chaque fois un adjectif dit primaire) forme un groupe accentuel avec le nom, auquel vient s'adjoindre le premier adjectif. Celui-ci s'intègre *a priori* au groupe accentuel qui suit.

Les groupes accentuels peuvent également être étoffés par l'adjonction d'un adverbe. Ce cas de figure reste relativement rare. Bernanos n'emploie guère d'adverbes en compagnie de ses épithètes antéposées et lorsqu'il en ajoute, il choisit des adverbes monosyllabiques avec des adjectifs brefs : *si* (« De si bons arguments », p. 113) ou *très* (« Une très bonne pâte », « Une très bonne chose », p. 112). L'effet prosodique reste ainsi volontairement très ténu et ne modifie guère la répartition des accents.

Enfin, l'antéposition, associée à la postposition, revêt une fonction essentiellement prosodique dans le cadre d'une structure syntaxique (le nom et son complément), formant un chiasme sous deux formes : adjectif + nom « de » nom + adjectif (« la haute silhouette du phare blanc », p. 112) ou nom + adjectif « de » adjectif + nom (« les déceptions capitales de sa courte vie », p. 115). Dans les deux cas, l'adjonction d'adjectifs permet d'étoffer le groupe et d'équilibrer le rythme et les accents.

Dans les années 1920, les épithètes antéposées évoquent souvent des stéréotypes de la langue courante ou des romans populaires et possèdent, en général, un caractère citationnel sous forme de mention distanciée. L'antéposition, chez Bernanos, revêt des valeurs différentes. Elle n'y constitue guère un indice d'ironie ou d'intertextualité. Épithètes rhétoriques ou jouant le rôle d'évaluatif affectif, les épithètes antéposées sont pleinement mises au service de l'expressivité, d'une exploration des profondeurs et d'un travail sur la prosodie de la prose.

## Épithètes postposées

Dans les années 1920, les épithètes postposées (73 % des occurrences) sont nettement plus fréquentes que les épithètes antéposées, ce qui ne surprend guère et correspond à l'usage courant de la langue française. Si les excès sont évités avec mesure, dans l'ensemble, l'épithète postposée semble jouer le rôle d'un marqueur littéraire ou poétique. Épithète, littéarité et poéticité sont souvent liées dans l'imaginaire des années 1920. Chez Bernanos, les épithètes postposées représentent environ 61 % des occurrences. Tout en étant proportionnellement moins nombreuses par rapport aux tendances générales en prose à cette période, elles restent majoritaires et leur usage est assez conforme, cette fois-ci, à l'évolution générale de la langue littéraire.

218

Contrairement à la plupart des épithètes antéposées, les épithètes postposées participent souvent du réalisme de la prose et permettent de multiplier les détails et les nuances d'un tableau, comme le montrent les passages suivants :

Après avoir soutenu tant de visions singulières ou farouches, il osait à peine lever les yeux sur cette apparence inoffensive, ce bonhomme si prodigieusement semblable à tant d'autres. Et le contraste de cette bouche à l'accent familier, au pli canaille, et des paroles monstrueuses était tel que rien n'en saurait donner l'idée. (p. 138)

À mesure que s'élevait ou s'abaissait la voix formidable, reçue dans les entrailles, elle sentait croître ou décroître la chaleur de sa vie, cette voix d'abord distincte, avec les mots de tous les jours, que sa terreur accueillait comme un visage ami dans un effrayant rêve, puis de plus en plus confondue avec le témoignage intérieur, le murmure déchirant de la conscience troublée dans sa source profonde, tellement que les deux voix ne faisaient plus qu'une plainte unique, comme un seul jet de sang vermeil. (p. 156)

Les épithètes postposées sont ici massivement descriptives, comme dans l'ensemble de la prose littéraire des années 1920. Le déterminant le plus fréquent est l'article défini mais une grande variété caractérise le choix des déterminants (article indéfini, démonstratif, possessif, indéfini). Les

épithètes sont rarement coordonnées (un seul cas dans les deux exemples « tant de visions singulières ou farouches »). En général, une épithète est associée à un substantif. L'appariement est quasi-systématique dans la dernière phrase du second exemple : presque tous les groupes nominaux sont étoffés par la présence d'un adjectif, en général postposé. Certains adjectifs, comme « formidable » (« la voix formidable »), font écho à des usages antérieurs en langue littéraire, mais, dans l'ensemble, les épithètes tissent une trame étroite, précise et poignante, autour des êtres en proie à leurs propres démons intérieurs.

Postposées, les épithètes peuvent (comme les épithètes antéposées) former un seul groupe accentuel avec le nom qu'elles caractérisent ou, au contraire, représenter un groupe accentuel à part entière. C'est une place qui permet ainsi une grande variété d'effets prosodiques et des ajustements très fins. Dans le second exemple, l'association quasi-systématique d'un nom et d'un adjectif crée un effet de régularité rythmique et aboutit à une sorte de litanie dominée par un rythme ternaire (de nombreuses cellules de trois syllabes scandent cette fin de paragraphe). Le rythme, envoûtant, accentue à la fois l'étrangeté et la beauté de cette clause, la prose elle-même devient « murmure déchirant », « plainte unique ».

Héritière des tendances stylistiques de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, massivement descriptives, l'épithète postposée relève chez Bernanos de l'impressionnisme et de la poéticité de la prose mais aussi, comme l'épithète antéposée, d'une exploration des profondeurs de l'âme. La plupart des procédés convergent vers cette vision singulière et démesurée de l'homme aux prises avec son propre chaos.

#### L'APPOSITION ADJECTIVALE

Contrairement aux épithètes liées, les appositions adjectivales relèvent d'une prédication seconde. La ponctuation fait souvent office de marqueur de prédication, en l'absence de verbe. Il s'agit d'un type d'incidence particulier. L'apposition adjectivale incarne dans les années 1920 l'un des versants de la discontinuité syntaxique, associée à un impressionnisme et au caractère massivement descriptif de la phrase de

prose narrative dans les années 1920. La représentation du réel tend à se faire par petites touches successives. La prose se met en quête d'une poéticité qui n'est ni celle du poème en prose, à la même période, ni celle de la prose poétique des siècles précédents. Peu attirés par les effets trop excessifs ou les dispositifs trop lourds, les prosateurs de cette période privilégient les procédés qui leur permettent un ajustement très fin du rythme de la phrase. La place de l'apposition adjectivale relève avant tout d'une nette tendance de la phrase à s'allonger vers la droite.

Bernanos se distingue à nouveau par un emploi relativement marqué des appositions adjectivales (comme de l'apposition d'une façon générale) mais rejoint la tendance globale à un allongement de la phrase vers la droite. D'ordinaire, la principale fonction de l'apposition adjectivale en prose est informationnelle, mais elle joue également un rôle prosodique non négligeable. Ici, l'apposition participe d'une dramatisation de la prose et d'une véritable mise en scène syntaxique. La syntaxe de la phrase de prose devient la scène où se joue un drame à la fois extérieur et intérieur, sur fond de lutte épique entre le bien et le mal.

#### Apposition en position frontale

Dans les années 1920, les appositions adjectivales à gauche du substantif, en position frontale, ne sont pas très nombreuses en comparaison des appositions adjectivales en position de clôture : 22 % seulement. L'étude de Franck Neveu révèle qu'à l'inverse, chez Sartre, les détachements en pôle d'ouverture représentent quasiment un cas sur deux<sup>6</sup>. L'apposition adjectivale en position frontale sert souvent de lien avec le contexte discursif de gauche et joue un rôle dans la continuité textuelle.

La quasi-absence d'appositions adjectivales en position frontale dans le corpus étudié manifeste bien la particularité de ses emplois dans la prose de Bernanos. L'une des rares occurrences qui s'en approche s'inscrit dans une phrase elliptique :

Possédé, ou fou, dupe de ses rêves ou des démons, qu'importe, si cette grâce est due, et sera sûrement donnée ?... (p. 141-142)

6 F. Neveu, *Études sur l'apposition*, op. cit., p. 148.

La phrase commence comme si plusieurs adjectifs étaient apposés à un substantif qui ne vient pas. La phrase passe sous silence le thème, qui reste facile à rétablir à partir du contexte discursif de gauche.

Chez Bernanos, l'apposition adjectivale est en général choisie pour accentuer la discontinuité de la phrase et créer un effet dramatique.

#### **Apposition en position non polaire**

Située en position non polaire, l'apposition adjectivale est plus visible à gauche de son support qu'à sa droite et crée un effet de plateau qui permet de varier les intonations de la phrase et la place des accents. La plupart des occurrences se situent à droite du support, conformément aux tendances générales de la prose dans les années 1920<sup>7</sup>. Lorsque l'adjectif est accompagné par un complément ou qu'il est coordonné à un autre adjectif, le détachement reste relativement neutre, aussi bien du point de vue sémantique, syntaxique que prosodique :

Le bonhomme, surpris et flatté, finit par trouver lui-même un sens à son bredouillement confus. (p. 113)

La prédication seconde s'effectue sans aucune ambiguïté, la phrase est légèrement ralentie mais conserve une certaine fluidité. L'apposition est prononcée sur une intonation plate, à la façon d'une parenthèse. L'effet prosodique est tout à fait différent si l'adjectif ou le participe passé est seul, sans complément :

À sa gauche, la mer se devinait, invisible, à la limite de l'horizon pressé d'un ciel mouvant, couleur de cendre. (p. 111)

Son élan la jeta, toute frémissante, non pas aux pieds, mais face au juge, dans son silence souverain. (p. 154)

Le détachement non polaire, dans le premier cas, crée une rupture nette et instaure un rythme saccadé. L'étirement de la distance entre support et

7 Dans la phrase de nouvelle prose française au début des années 1920, on retrouve 4,3 % de détachements non polaires à gauche du support pour 33,5 % de détachements à droite.

apport dû au rejet au-delà du verbe accentue cet effet de discontinuité. L'effet est sensiblement le même, dans le second cas, malgré l'adjonction d'un adverbe. Le support occupe la fonction de complément d'objet direct et non de sujet. La ponctuation permet de souligner la discontinuité de la phrase. Bernanos n'hésite pas à avoir recours, dans ce domaine également, à des effets relativement marqués :

Puis la voix – mais venue de si loin ! – parvint de nouveau à ses oreilles.  
(p. 156)

Mais alors un autre secours lui vint – jamais vainement attendu – d'un maître de jour en jour plus attentif et plus dur ; [...] compagnon et bourreau, tour à tour plaintif, languissant, source des larmes, puis pressant, brutal, avide de contraindre, puis encore à la minute décisive, cruel, féroce, tout entier présent dans un rire douloureux, amer, jadis serviteur, maintenant maître. (p. 154)

Dans le premier exemple, l'usage d'un tiret au lieu d'une simple virgule permet à la fois de suggérer un décrochage énonciatif et de modifier sensiblement le rythme de la phrase. Dans le second, les tirets mettent particulièrement en valeur (pour les yeux comme pour l'oreille) l'apposition dans une phrase longue où elle pourrait passer relativement inaperçue. Par la suite, dans la deuxième moitié de la phrase, les appositions se multiplient jusqu'à créer un rythme heurté, oppressant. Les mots s'enchaînent rapidement, suggérant une respiration haletante.

La discontinuité de la phrase peut être ainsi très marquée :

Il y devine, autour du confessionnal, le petit peuple féminin, habile à gagner la première place, querelleur, à mines dévotes, regards à double ou triple détente, lèvres saintement jointes ou pincées d'un pli mauvais – puis, auprès du troupeau murmurant, si gauches et si roides !... les hommes. (p. 112)

C'est un bon prêtre, assidu, ponctuel, qui n'aime pas qu'on trouble sa vie, fidèle à sa classe, à son temps, aux idées de son temps, prenant ceci,

laissant cela, tirant de toutes choses un petit profit, né fonctionnaire et moraliste, et qui prédit l'extinction du paupérisme – comme ils disent – par la disparition de l'alcool et des maladies vénériennes, en maillots de laine, à la conquête du royaume de Dieu. (p. 203)

Dans le premier extrait, les appositions adjectivales se multiplient à droite du groupe nominal « le petit peuple féminin », premier complément d'objet direct du verbe « deviner ». Deux adjectifs apposés et coordonnés, « si gauches et si roides », séparés du reste de la phrase par un tiret, se situent (place peu commune) à gauche de leur support, « les hommes », qui constitue le second complément d'objet direct du verbe « deviner ». La syntaxe ici se complique. Les mots et les signes de ponctuation sont subtilement mis en scène pour suggérer les états d'âme contrastés des fidèles, hommes et femmes distingués. Dans la seconde phrase, les adjectifs apposés sont juxtaposés à des relatives, des participes présents ou des participes passés en emploi adjectival. La phrase s'allonge vers la droite, conformément aux tendances générales de la nouvelle prose française dans les années 1920. Les appositions adjectivales en position de clôture, nombreuses, confirment cette tendance.

#### **Apposition en position de clôture**

Dans les années 1920, les détachements les plus fréquents situent l'apposition non en cours mais en fin de phrase, dans la zone rhématique (40,2 % des occurrences dans mon corpus de nouvelle prose française des années 1920). Située en position de clôture, l'apposition participe de divers mouvements rythmiques. Elle peut contribuer à la création d'un brusque raccourci final, comme dans la phrase :

Depuis un moment le regard de Mouchette trahissait une surprise, déjà déçue. (p. 155)

À la modification du rythme s'allie un effet de suspens et de relance qui participe d'une certaine théâtralité de la prose.

L'apposition en position de clôture, comme en position non polaire, peut contribuer à créer un rythme saccadé :

Chaque pas le rapprochait de la vieille église, déjà reconnue, si étrangement casquée dans sa détresse solitaire. (p. 112-113)

[...] conclut-il, prudent comme un chanoine, et déjà hérissé de textes...  
(p. 203)

224

Dans les exemples cités, l'adjectif ou le participe passé est souvent accompagné par un complément, ce qui en confirme le caractère fortement rhématique. Dans les deux exemples, l'apposition apporte des précisions sous une forme condensée. Plutôt que d'ajouter une seconde phrase ou une proposition subordonnée, l'information est donnée par la simple adjonction d'une apposition, à forte valeur informative. L'incidence peut être endophrastique ou exophrastique. En effet, l'incidence tend à porter non sur un seul constituant (le support de l'apposition) mais sur la relation prédicative dans son ensemble, et devient par là-même exophrastique. Les effets rythmiques sont variés. L'adjonction d'un complément (« prudent comme un chanoine ») multiplie le nombre de groupes accentuels (et, par conséquent, le nombre d'accents primaires). À l'inverse, l'adjonction d'un ou plusieurs adverbes (« déjà reconnue ») permet simplement d'étoffer le groupe accentuel final.

En outre, le détachement en position de clôture participe massivement de l'allongement de la phrase vers la droite (fréquent dans les années 1920). Cet allongement est souvent souligné chez Bernanos par l'usage des tirets :

Ce qu'elle entendait, ce n'était pas l'arrêt du juge, ni rien qui passât son entendement de petite bête obscure et farouche, mais avec une terrible douceur, sa propre histoire, l'histoire de Mouchette non point dramatisée par le metteur en scène, enrichie de détails rares et singuliers – mais résumée au contraire, réduite à rien, vue dedans. (p. 156)

C'est dans ce type de détachement que les prosateurs des années 1920 donnent toute leur mesure. Ils privilégient massivement la zone rhématique de la phrase, bouleversant ainsi la hiérarchie des informations et mettant en valeur les éléments caractérisants. L'une des fonctions principales de ce type d'apposition réside dans la répartition des

informations sur les premiers et arrière-plans. Mais elle joue également un rôle prosodique non négligeable. Les effets rythmiques varient en fonction du volume de l'apposition. Bernanos s'inscrit ici pleinement dans les tentatives de renouvellement en prose de son époque, tout en y ajoutant une touche personnelle (comme l'usage du tiret).

Par ses emplois de l'adjectif, Bernanos s'inscrit dans plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »<sup>8</sup>, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnage se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. L'adjectif est mis à l'honneur au même titre (voire davantage) que le verbe ou le substantif, au point de devenir le pivot de certaines phrases (p. 151, 244 et *passim*). Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Thibaudet évoquait à propos de ce roman, en 1926, « une troisième sorte de roman et de romanciers catholiques qui auraient pour sujet non pas, comme les premiers, les survivances de la vie catholique dans la vie qui ne l'est plus ; non pas, comme les seconds, la défense et l'illustration de l'ordre catholique ; mais la vie catholique elle-même, vécue de l'intérieur, sentie dans ses exigences et ses profondeurs »<sup>9</sup>. Telle semble bien être l'une des clés des usages de l'adjectif par Bernanos. De cette étude des emplois de l'adjectif, on peut conclure avec Malraux que le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »<sup>10</sup>.

8 L'expression fait référence à l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

9 Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature, le roman catholique », *Nouvelle Revue française*, juin 1926, p. 729.

10 André Malraux, « L'Imposture, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 407.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

BERLAN, Françoise, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, n° 39, 1981, p. 5-23.

GOES, Jan, *L'Adjectif entre nom et verbe*, Paris-Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999.

226

LARSSON, Björn, *La Place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation morphologique*, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », n° 50, 1994.

MALRAUX, André, « *L'Imposture*, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 406-408.

NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998.

SMADJA, Stéphanie, *La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative du début des années 1920*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2006 (à paraître aux Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Poétique et stylistique »).

THIBAUDET, Albert, « Réflexions sur la littérature, le roman catholique », *Nouvelle Revue française*, juin 1926, p. 727-734.

WILMET, Marc, « Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain », *Travaux de linguistique*, n° 7, 1980, p. 178-201.

—, « La place de l'épithète qualificative en français contemporain, étude grammaticale et stylistique », *Revue de linguistique romane*, t. XLV, 1981, p. 17-73.

—, « Sur l'antéposition et la postposition de l'épithète qualificative en français, apologie linguistique », *Revue de linguistique romane*, t. LVII, n° 225-226, 1993, p. 5-25.

## RÉSUMÉS

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME, « PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES DANS *LE JEU DE SAINT-NICOLAS* DE JEAN BODEL, *LE JEU DE LA FEUILLÉE* ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION D'ADAM* DE LA HALLE »

Les Jeux des poètes arrageois Jean Bodel et Adam de la Halle, à l'origine de notre théâtre ? L'article examine les liens des textes à la performance, à partir des rares indices que les manuscrits médiévaux en ont laissés, et qui s'avèrent moins les didascalies que les rimes, les mètres et les personnages, conçus à la fois comme types ou emplois et comme formes définies par leur participation à l'action (P. Pavis, A. Ubersfeld).

Prologues : une comparaison du début des trois œuvres montre qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. Rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémonique », du jeu et de la mise en scène ? On a souligné les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire leur observation comme indications de mise en scène. Enfin, incarnation, rimes et mètres rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages. C'est ainsi que les Jeux arrageois honorent la désignation comme « jeu par personnages » que seuls les manuscrits postérieurs de deux ou trois siècles donnent aux textes théâtraux.

BERNARD COMBETTES, « LE SYSTÈME DES DÉMONSTRATIFS DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

Cet article propose une description du système des démonstratifs, déterminants et pronoms, tel qu'il est mis en œuvre dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers. On essaye de déterminer comment s'opère la répartition des deux familles (radical *cest-*,

radical *cel-*) et dans quelle mesure ce texte est un témoin de l'évolution vers la spécialisation et la distinction nette, en français moderne, des formes pronominales et des déterminants. Une attention particulière est accordée à la valeur des formes composées à l'aide de *-ci* et de *-là*, les formes en *-là* apparaissant comme non marquées, alors que les formes en *-ci* ne sont utilisées que pour renvoyer à la sphère de l'énonciateur. On étudie également le fonctionnement textuel du déterminant *ce*, qui présente des différences notables avec les tendances du français moderne, un conflit s'établissant entre le rôle normal de reprise anaphorique et la valeur de « mise en valeur » par détachement du contexte que peut également présenter le démonstratif.

248

**ANNE RÉACH-NGÔ, « MODALITÉS DISCURSIVES ET POLYPHONIE ÉNONCIATIVE DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »**

L'étude de la distribution de la parole dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers met en valeur combien la structure énonciative de ce recueil repose sur une polyphonie qui distingue et confond à la fois la voix du narrateur, la voix du conteur et celle des personnages. On pourra dès lors se demander, à la lumière des stylèmes qui différencient les voix des différentes instances représentées, dans quelle mesure cette réorganisation de la structure énonciative du récit, notamment par le dédoublement de l'instance énonciative chargée de la conduite narrative entre narrateur et conteur, permet à Bonaventure Des Périers de réexploiter le modèle de la narration avec histoire-cadre pour intégrer le commentaire au sein même de la nouvelle au lieu de proposer deux espaces énonciatifs distincts. En analysant les principaux procédés stylistiques qui caractérisent chacune de ces instances, on s'intéressera donc à la manière dont s'enchevêtrent les discours et dont la scène narrative se dédouble en une seconde scène dialogale qui met en scène la confrontation facétieuse des deux instances énonciatives.

Le cliché est un élément de la littérarité du texte et le signe d'un travail poétique à deux niveaux : il est présent comme outil rhétorique, que l'on va remodeler, et comme sujet d'une réflexion sur la poésie.

Outil, il est la plupart du temps combiné à d'autres clichés et lieux communs. Si dans l'univers amoureux, cette combinaison construit simplement une isotopie, soulignant bien l'immédiateté et la banalité du cliché, le genre polémique fait de lui le signe d'une contestation des lieux communs, non plus parole répétée d'un autre, mais signe d'une énonciation personnelle. La réception du cliché autorise alors plusieurs lectures possibles. L'univers héroïque propose quant à lui de répéter le même cliché et construit ainsi une forme de regroupement qui exhibe et multiplie les figures contenues dans le cliché.

Parallèlement à ces jeux de dispositions macrostructurelles, le cliché, comme figure, fait l'objet d'un renouvellement permanent : ses composantes passent par des déplacements multiples. Aux transferts habituels (syntaxiques et sémantiques) s'ajoute la transposition générale d'un genre poétique à l'autre, d'une énonciation à une autre, ou partielle, des sens, des matières convoqués par les vocables du cliché. On ne perd pas pour autant la nature du cliché : le sens instantanément compris est inscrit dans une combinaison certes renouvelée, mais utilisée chez d'autres poètes. On a alors affaire à un cliché secondaire, redevenu banal quoique né d'un cliché renouvelé.

Ce travail rhétorique, syntaxique et poétique sur le cliché aboutit à sa convocation dans les vers comme sujet d'un discours métapoétique : signe de l'*imitatio*, il s'inscrit dans une volonté de renouveler les genres et les pratiques poétiques et de refuser pillage et plagiat. Les mythologismes et les images de la tradition pétrarquiste sont alors dénigrés au nom d'une poésie libre, personnelle et simple de l'imagination, désireuse de retrouver dans les figures leur origine imaginaire et matérielle. Simplicité, liberté, figuration et imagination dont d'autres clichés sont justement les porteurs. Le cliché est ainsi le lieu d'une poésie paradoxale qui le déforme, le dénigre et lui redonne sa force figurative, imaginaire et littéraire.

Théophile de Viau prétendait « écrire à la moderne », mais que voulait-il dire ? Les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ou les contemporains donnent-ils le même sens à cette notion de modernité ? Nous commencerons par mettre en perspective cette idée de modernité, plus particulièrement dans sa version contemporaine, qui consiste à attribuer à Théophile un style personnel. Comment faut-il comprendre l'expression « style personnel » ? Désigne-t-on par là l'omniprésence du « je » dans l'écriture poétique ? Est-ce ainsi qu'il convient de définir le lyrisme de Théophile ?

250

Nous serons donc conduit à faire le point sur le lyrisme dans l'œuvre de Théophile, et nous chercherons à dégager la singularité de son écriture poétique.

Comme les autres poètes lyriques du préclassicisme, Théophile s'est efforcé de renouveler les formes poétiques, du moins lorsque le genre le permettait. C'est pourquoi l'essentiel de son souci de diversification métrique a porté sur la forme poétique de l'ode, alors que le sonnet reste très respectueux des conventions. Mais au-delà de ce travail formel qui consiste à diversifier les mètres et les schémas strophiques dans la forme poétique de l'ode, on peut apercevoir dans les pièces les plus singulières un véritable travail sur le rythme. Ces effets rythmiques, rythmes prosodiques et accentuels relèvent alors d'une certaine transgression de la poétique classique.

On peut y lire ce que Henri Meschonnic appelle une subjectivation de l'écriture, une véritable inscription du « sujet du poème » dans son écriture, par le biais de ces « formes-sens » qui se mettent en place dans les odes les plus originales. Ainsi quand nous parlons de forme énonciative, il ne s'agit pas seulement de la mise en œuvre des dispositifs linguistiques fournis par la langue. Il faut entendre l'expression dans un sens plus large, comme l'inscription du sujet dans son dire, la singularité d'un style, qui passe en poésie par la réalisation d'une rythmique spécifique. Or cette « forme-sens » ne peut se réaliser que dans les formes poétiques les moins contraintes. Il existe donc bien une co-variation entre forme poétique et forme énonciative, comme en témoigne la poésie lyrique de Théophile de Viau.

FLORENCE VUILLEUMIER LAURENS, « THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE : NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES »

Tout en reconnaissant la présence épisodique, dans l'œuvre de Viau, de paysages macabres, projection symbolique des angoisses de la psyché, on a choisi de s'arrêter sur les pièces où s'exprime avec bonheur un authentique sentiment de la nature. Ces compositions, qui s'inscrivent dans la tradition de la pastorale, illustrent, avec ses conventions, le style « floride » défini par Quintilien : paysages de l'idylle, dont la réalité familière est restituée en une suite de tableaux marqués par la délicatesse et la justesse originale des sensations et par la fluidité et la musicalité d'un vers sans complication ; mais paysages enchantés et érotisés, d'abord par les souvenirs de la fable ovidienne, puis par une vision héritée de la génération précédente, qui, sur les ailes du mythologisme et de l'allégorie, étend aux éléments naturels une part mystérieuse de sensibilité ; et enfin paysages transfigurés par le travail de la métaphore par lequel notre poète mérite d'être inscrit, en ce premier quart du siècle, aux côtés de ces autres pionniers et ouvriers du style que sont en Italie Giambattista Marino et en Espagne don Lluís de Góngora.

KARINE ABIVEN, « QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI » : LE STYLE COUPÉ DANS LE DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE DE VOLTAIRE »

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié de vif, bref, ou tranchant. La notion rhétorique de style coupé permet de préciser les faits textuels qui étaient cette impression de lecture. Massivement paratactique, haché par une ponctuation dense, le style voltairien fait l'économie des ligatures logiques qui livreraient une pensée préconstruite à un lecteur passif. Au contraire, le caractère elliptique de l'écriture paratactique, ainsi que son allure conversationnelle, invitent le destinataire à une co-construction du sens. La brièveté permet ainsi de rendre compte des aspects tonaux du texte – satiriques et conversationnels –, de son inscription dans l'histoire des formes – le XVIII<sup>e</sup> siècle marquant la fin du règne incontesté de la période –, et de son appartenance générique – l'article étant analytique par nature. La brièveté est donc un stylème aux multiples implications esthétiques.

ANNE-MARIE PAILLET, « CHIMÈRES ET PRÉJUGÉS : SUR QUELQUES DÉTOURNEMENTS VOLTAIRIENS DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* »

Cette étude examine les jeux de détournement à l'œuvre dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Le détournement du genre dictionnaire, tout d'abord, se manifeste à travers la subversion des formes de la définition et de l'autonymie, notamment dans les *incipit*. Les exemples et l'historique des notions sont également enrôlés dans une stratégie textuelle de démystification, glissant du didactique au polémique. Au recadrage notionnel et culturel, ébranlant dogmes et systèmes, s'ajoute un ensemble de détournements rhétoriques et argumentatifs, dont l'ironie reste le moyen privilégié.

252

JEAN-MICHEL GOUVARD, « L'ALEXANDRIN D'*HERNANI*. ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO »

On examine ici de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 : ruptures énonciatives, enjambements de vers à vers et enjambements à la césure. On montre ainsi comment le vers d'*Hernani*, disruptif, dissonant et on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, s'applique à saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification apparaissait comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

JUDITH WULF, « LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI* »

L'enjeu de la création d'*Hernani* en 1830 pour le poète chef de file du mouvement romantique est d'imposer son esthétique sur la scène du théâtre afin de la diffuser plus largement. Conscient des difficultés d'une réception hétérogène, constituée aussi bien du public des lettrés que de celui du théâtre populaire, le poète doit adapter son écriture aux contraintes de la représentation. Ces concessions laissent des traces dans le drame, sous la forme notamment d'une pragmatique complexe. Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentremments, du texte vers la scène,

d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les dispositifs dramatiques qui illustrent ce phénomène, nous nous intéresserons au récit. Après avoir étudié les formes originales qu'il prend dans *Hernani*, nous envisagerons la question de son insertion textuelle pour mieux en préciser la portée interactionnelle.

STÉPHANIE SMADJA, « L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN* ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ »

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. Par son usage de l'adjectif, Bernanos participe ainsi de plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »<sup>1</sup>, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnages se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Comme le soulignait déjà Malraux en 1926, le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »<sup>2</sup>.

1 L'expression fait référence à l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

2 André Malraux, « L'imposture, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 407.

Si la parole du saint de Lumbres se montre souvent elliptique, le texte du roman lui-même semble creusé de multiples manques qui engagent le lecteur à revenir sur ses pas et mettent en jeu la cohérence textuelle. Mais l'ellipse, concept flottant situé entre la grammaire et la rhétorique, fait l'objet de définitions diverses et concerne des niveaux d'analyse hétérogènes. C'est donc une définition et une typologie de l'ellipse que tente dans un premier temps de proposer cette étude. Elle s'attache ensuite à étudier les effets des diverses ellipses sur la cohérence textuelle. Alors que l'ellipse syntaxique, peu remarquable dans le texte, tend à renforcer les liens cohésifs, l'ellipse logique tend, elle, à produire d'irréductibles brouillages. Le manque de cohérence évidente entre deux phrases consécutives conduit souvent le lecteur à construire diverses inférences causales ou analogiques pour rétablir la continuité sémantique et logique du texte ; mais chez Bernanos, en l'absence de marqueur cohésif, ces inférences peuvent être multiples et contradictoires. La continuité ne peut être rétablie, et le sens reste en oscillation. Effet qui est le résultat d'un travail conscient : le manuscrit montre que, en plusieurs lieux stratégiques du texte, les phrases permettant de guider le travail interprétatif ont été retranchées. Quant à l'ellipse narrative, qui habituellement ne remet pas la cohérence textuelle en cause, elle creuse ici un hiatus référentiel entre les diverses désignations de l'abbé Donissan, et met en place un référent évolutif qui, en l'absence de prédicats transformationnels, occulte la transformation de l'homme en saint. Le texte elliptique du roman, alogique et discontinu, invente ainsi un style fidèle à la théologie négative, qui pose que l'expérience mystique échappe au logos.

## TABLE DES MATIÈRES

### PRÉFACE

|                     |   |
|---------------------|---|
| Olivier Soutet..... | 7 |
|---------------------|---|

### PREMIÈRE PARTIE

#### JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

|   |    |
|---|----|
| Prologues, rimes, personnages dans <i>Le Jeu de saint Nicolas</i> de Jean Bodel,<br><i>Le Jeu de la Feuillée</i> et <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> d'Adam de la Halle<br>Véronique Dominguez..... | 11 |
|---|----|

### DEUXIÈME PARTIE

#### BONAVENTURE DES PÉRIERS

|   |    |
|---|----|
| Le système des démonstratifs dans les <i>Nouvelles créations et Joyeux devis</i><br>de Bonaventure Des Périers<br>Bernard Combettes.....                        | 35 |
| Modalités discursives et polyphonie énonciative dans les <i>Nouvelles créations</i><br><i>et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers<br>Anne Réach-Ngô..... | 55 |

### TROISIÈME PARTIE

#### THÉOPHILE DE VIAU

|   |     |
|---|-----|
| Poétique du cliché dans la première partie des <i>Œuvres poétiques</i><br>de Théophile de Viau<br>Véronique Adam..... | 73  |
| Forme poétique et forme énonciative dans les odes de Théophile de Viau<br>Michèle Bigot.....                          | 93  |
| Théophile poète de la nature : nouvelles stratégies descriptives<br>Florence Vuilleumier Laurens.....                 | 109 |

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

« Quatre mots auraient suffi » :  
le style coupé dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire  
Karine Abiven ..... 129

Chimères et préjugés : sur quelques détournements voltairiens  
dans le *Dictionnaire philosophique*  
Anne-Marie Paillet ..... 143

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers  
dans le théâtre de Victor Hugo  
Jean-Michel Gouvard ..... 163

Les décentrement narratifs dans *Hernani*  
Judith Wulf ..... 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

L'adjectif dans *Sous le soleil de Satan*, entre profusion et poéticité  
Stéphanie Smadja ..... 213

Ellipse et cohérence dans *Sous le soleil de Satan*  
Marie-Albane Watine ..... 227

RÉSUMÉS ..... 247