

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

# STYLES

## GENRES, AUTEURS

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

Verlaine/Wanlin – 979-10-231-2013-4

PUPS



STYLES, GENRES, AUTEURS N°7

**Série « Bibliothèque des styles »**

1. *Styles, genres, auteurs*  
Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo,  
Aragon
2. *Styles, genres, auteurs*  
Montaigne, Bossuet, Lesage  
Baudelaire, Giraudoux
3. *Styles, genres, auteurs*  
*La Chanson de Roland*, Aubigné,  
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
4. *Styles, genres, auteurs*  
*La Queste del Saint Graal*, Louis Labé,  
Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,  
Tocqueville, Michel Leiris
5. *Styles, genres, auteurs*  
Marguerite de Navarre, Cardinal  
de Retz, André Chénier, Paul Claudel,  
Marguerite Duras
6. *Styles, genres, auteurs*  
*La Suite du roman de Merlin*, Marot,  
Molière, Prévost, Chateaubriand,  
Saint-John Perse  
  
*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs  
autour du Nouveau Roman*  
Anne Claire Gignoux  
  
*René Char : une poétique de résistance.*  
*Être et Faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*  
Isabelle Ville  
  
*Écrire l'énigme*  
Bernard Magné & Christelle Reggiani (dir.)

**Série « Études linguistiques »**

- Référence nominale et verbale,  
analogies et interactions*  
Maria Asnes
- Par les mots et les textes. Mélanges de  
langue, de littérature et d'histoire des sciences  
médiévales offerts à Claude Thomasset*  
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)
- Empirical issues in formal syntax  
and semantics 4*  
*(Questions empiriques et formalisation  
en syntaxe et sémantique 4)*  
C. Beyssade, O. Bonami,  
P. Cabredo Hofherr & F. Corblin (dir.)
- La Polysémie*  
Olivier Soutet (dir.)
- Cohérence et discours*  
Frédéric Calas (dir.)
- Indéfini et prédication*  
Francis Corblin, Sylvie Ferrando  
& Lucien Kupferman (dir.)
- Études de linguistique contrastive*  
Olivier Soutet (dir.)
- Langue littéraire  
et changements linguistiques*  
Françoise Berlan (dir.)
- Les Moyens détournés d'assurer son dire*  
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani & Claire Stolz (dir.)

Du Bellay, Rotrou,  
Diderot, Verlaine, Gracq



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'Équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN papier : 978-2-84050-549-5  
PDF complet – 979-10-231-2005-9

Préface – 979-10-231-2006-6  
Du Bellay/Lardon – 979-10-231-2007-3  
Du Bellay/Monferran – 979-10-231-2008-0  
Rotrou/Susini – 979-10-231-2009-7  
Diderot/Berlan – 979-10-231-2010-3  
Diderot/Calas – 979-10-231-2011-0  
Verlaine/Fromilhague – 979-10-231-2012-7  
**Verlaine/Wanlin – 979-10-231-2013-4**  
Gracq/Colas-Blaise – 979-10-231-2014-1  
Gracq/Gautier – 979-10-231-2015-8

Réalisation 3D2S (Paris)  
d'après la charte graphique de Patrick Van Dieren

### **SUP**

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

## REMERCIEMENTS

*Nous exprimons nos plus vifs remerciements à l'UFR de langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui ont permis l'existence de la journée d'études du 10 novembre 2007, puis celle de ce livre, qui reprend l'essentiel des communications alors prononcées. Toute notre gratitude va également à Jean-Louis de Boissieu, qui, avec son amabilité inégalable, et malgré des délais extrêmement courts, a bien voulu accepter d'en rédiger la préface.*





QUATRIÈME PARTIE

Paul Verlaine



LA DÉSUBJECTIVATION DE L'ÉNONCIATION  
DANS *FÊTES GALANTES* ET *ROMANCES SANS PAROLES*

Nicolas Wanlin  
Fondation Thiers

Par leur forme versifiée, les textes de *Fêtes galantes* et de *Romances sans paroles* s'inscrivent dans le genre de la poésie. N'étant ni épiques ni dramatiques ou didactiques, ces textes ressortissent à la poésie lyrique. Néanmoins, une telle définition, négative et prudente, du lyrisme ne suffit pas à situer le genre auquel Verlaine participe par sa pratique poétique. Il faut en effet considérer que ces poèmes prennent place dans la tradition de la poésie lyrique telle qu'elle se pratique au XIX<sup>e</sup> siècle ; c'est leur horizon d'attente. On peut grossièrement caractériser ce lyrisme comme « l'expression des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer l'émotion du poète<sup>1</sup> ». Ainsi, le lyrisme se fonde sur le poète comme source subjective d'une expression intime, formule poétique dont le romantisme peut être tenu pour l'apogée<sup>2</sup>. Mais Dominique Rabaté rappelle qu'à partir de Baudelaire, la modernité poétique remet en cause cette conception en faisant peser le doute sur la possibilité même d'une expression du sujet par le langage<sup>3</sup>.

Le système d'énonciation lyrique est décrit par Georges Molinié comme une « expression de soi à soi pour soi<sup>4</sup> ». Ceci implique que des pôles de la communication puissent être identifiés et cela suppose, fondamentalement, une définition du sujet lyrique par son identité à lui-même ; et en même temps, cela ouvre la possibilité d'un jeu, d'un écart ou d'une discordance dans cette identité. C'est précisément ce jeu qui est magnifié et thématiqué par les grands poètes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec une intensité jusqu'alors inconnue. C'est un

1 Définition du *Petit Robert* citée par Dominique Rabaté, « Lyrisme », dans *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001, p. 446.

2 Voir sur ce sujet l'article de synthèse d'Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 11-37.

3 Dominique Rabaté, art. cit., p. 447.

4 Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1986, p. 158.

tournant important de l'histoire littéraire mais il faut bien avoir conscience qu'il est contemporain de bouleversements culturels qui comprennent, au-delà de la seule histoire littéraire, la naissance de la psychologie moderne, de la sociologie, les signes avant-coureurs de la psychanalyse, c'est-à-dire une effervescence dans tout ce qui touche à la philosophie du sujet.

Or, les premiers recueils de Verlaine offrent un témoignage très riche de ce questionnement sur l'identité subjective sous la forme de ce que j'appellerai ici la « désobjectivation de l'énonciation lyrique ». En effet, si l'on peut convenir d'appeler « subjectivation » l'ensemble des processus qui, dans un contexte culturel, produisent une conception du sujet et lui assignent une place (sociale, politique, énonciative), avec des degrés variables de liberté et de contrainte, on appellera corollairement « désobjectivation » le phénomène d'incertitude ou d'instabilité de cette place de la subjectivité<sup>5</sup>. Je propose d'employer ce terme pour désigner ce qui me semble être le symptôme littéraire d'un phénomène culturel plus vaste. La pratique lyrique de Verlaine, en tant qu'invention poétique personnelle, éclaire en effet un questionnement dont l'enjeu déborde largement l'histoire de la poésie.

112

#### LE SUJET HORS DE SOI<sup>6</sup>

En poète qu'il est, Verlaine emploie des moyens de poète pour formuler les problèmes auxquels il se confronte. Et puisqu'il est question ici de style, remarquons que, selon une conception traditionnelle, celui-ci est la marque personnelle ou, si l'on veut, la signature de l'énonciateur. Autrement dit, le sujet de l'énonciation lyrique pourrait s'identifier à son style. C'est pourquoi Verlaine s'amuse, dans un poème de *Fêtes galantes*, « Lettre » (p. 115-116), à écrire une petite parabole sur le lien entre style et identité<sup>7</sup>. En effet, l'épistolier imaginaire alterne dans ce poème deux registres : tantôt il vouvoie sa destinataire et emploie une langue précieuse et galante, tantôt il la tutoie en évoquant des sujets triviaux dans une langue familière. L'idée qui se dégage de ce jeu désinvolte avec les conventions de la communication épistolaire est que le langage est un masque (parmi les nombreux masques, déguisements, maquillages et autres artifices de la fête galante) et que

5 On peut citer, comme grands moments définitoires de la subjectivation, l'humanisme de la Renaissance, l'émancipation des Lumières, mais aussi le système « disciplinaire » du XIX<sup>e</sup> siècle que décrit Foucault dans *Surveiller et punir*, le « spectateur » de *La Société du spectacle* de Guy Debord, etc.

6 J'emprunte cette expression, ainsi que les idées qui s'y rapportent, à l'article fondamental de Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 113-125.

7 La pagination donnée est celle de l'édition de Jacques Borel, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Gallimard, coll. Poésie, 1973.

quiconque sait jouer des conventions linguistiques peut se créer un personnage. Or, le poète n'est-il pas par excellence l'expert en conventions linguistiques ? Dès lors, ne faut-il pas considérer la poésie lyrique comme un jeu de dupes ? Et quelle authenticité reconnaître à l'origine du discours poétique ?

En fait, on peut voir un des fondements de la crise du sujet poétique dans la thématization, pourtant courante dans la tradition lyrique, des affects du locuteur. Le sujet lyrique se prenant en effet lui-même pour objet, il occupe ainsi à la fois la place de spectateur-commentateur et de sujet de l'observation. Or, Verlaine pousse le procédé à son point de rupture en mettant nettement à distance les instances de sa subjectivité. Dans l'« Ariette oubliée VII », il imagine une sorte de dialogisme intime par lequel conversent son âme et son cœur :

Et mon cœur, mon cœur trop sensible  
Dit à mon âme [...]

Mon âme dit à mon cœur [...]

Cela ne pourrait être que la mise en scène d'un débat interne, somme toute peu nouveau, entre des instances psychologiques personnifiées. Mais ce poème va plus loin : la dissociation va jusqu'à extérioriser l'âme et le cœur et il se crée alors une nouvelle instance lyrique qui n'est ni l'âme ni le cœur puisqu'elle parle de ceux-ci comme d'éléments étrangers :

Je ne me suis pas consolé  
Bien que mon cœur s'en soit allé,

Bien que mon cœur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme.

Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon cœur s'en soit allé (p. 132).

Il y a même contradiction entre le sentiment du locuteur et les faits intimes qui devraient le concerner au premier chef. C'est que le processus de l'expression est analysé non plus comme la garantie d'une sincère révélation de l'intimité mais plutôt comme la mise en scène de personnages résolument fictifs : le cœur et l'âme. Une telle sortie de soi trouve d'ailleurs à se figurer, dans « Birds in the night », en sollicitant le sens étymologique du mot *extase*, le fait de se tenir littéralement « hors de soi » :

Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge  
Du premier chrétien sous la dent rapace,

Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge  
Un poil de sa chair, un nerf de sa face ! (p. 147).

Si telle est l'attitude de l'amoureux humilié, si cette comparaison illustre bien la dissociation de ce qu'il vit et de ce qu'il en laisse paraître, alors, l'idée d'expression lyrique se complique d'un dédoublement du moi. D'où la tendance très marquée de Verlaine à ne pas parler de ses sentiments à la première personne mais à toujours les réifier en des entités distinctes : « mon âme », « mon cœur », « mon amour », etc. Sur cette base, on peut proposer une définition de l'intime spécifique à ce moment de crise de l'expression lyrique qu'Arnaud Bernadet formule ainsi :

114

L'intime représente une notion critique qui échappe au double écueil du subjectivisme, l'abus lyrique et expressif du moi, et de l'objectivisme, une version inversement transcendantale et intellectuelle où l'illusion du moi doit être surmontée et dépassée. Il se définit plutôt comme une intériorité-extériorité, moins dans le sens d'une dualité que d'une tension féconde. L'examen de soi doit pouvoir coïncider avec une sortie hors de soi<sup>8</sup>.

Si ce traitement de l'intime paraît parfois une manière naturelle de parler de soi-même, son côté systématique, à la lecture des trois premiers recueils, ne peut que frapper. Et Verlaine se trahit, ou plutôt trahit son procédé, lorsqu'il laisse voir ce mouvement de substitution de la troisième personne à la première. C'est ce qui arrive dans la dernière strophe de « Bruxelles. Simples fresques. I » :

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

L'anacoluthie est discrète mais significative : alors que l'adjectif « triste » s'accorde implicitement avec un *je* qu'il annonce, ce *je* se dérobe et laisse place à « toutes mes langueurs ». Cette rupture de construction est la parfaite expression syntaxique de la faille qui s'insinue dans le sujet : il assume à un moment la caractérisation « triste » mais se défait l'instant d'après sur un affect qui n'est déjà plus tout à fait lui mais plutôt une façon de parler de lui-même.

Ce qu'il s'applique à lui-même vaut d'ailleurs comme système dès qu'il s'agit d'intimité amoureuse. Ainsi, dans « Bruxelles. Chevaux de bois » (p. 141-142),

8 Arnaud Bernadet, *Verlaine : « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » et « Poèmes saturniens »*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007, p. 75.

le pittoresque manège n'est pas seulement le décor d'une scène d'idylle populaire mais devient, par intermittence, une allégorie :

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur [...]

Et dépêchez, chevaux de leur âme [...]

Comme pour Baudelaire dans « Le Cygne », tout dans le paysage urbain peut devenir allégorie, tout détail pittoresque peut être investi d'un sens et d'un affect<sup>9</sup>. Ici, le manège est sans doute ce qui exprime le mieux la psychologie sentimentale de la bonne et du soldat : griserie, précipitation, naïveté... Verlaine joue de ce que la figure allégorique peut avoir de plus puissant mais aussi de plus brutal dans la figuration du sujet. Et fondamentalement, l'allégorie est un passage par ce qui est *autre*, ce qui est extérieur ; c'est un détour qui est censé éloigner de l'objet pour y revenir avec plus de pertinence et d'acuité, mais Verlaine voit dans ce détour un artifice, c'est-à-dire non pas un défaut de l'expression lyrique mais plutôt son essence même.

115

NICOLAS WANLIN  
La désubjectivation de l'énonciation

#### UN VOUS POUR UN JE OU SOI-MÊME COMME UN AUTRE

Il est dans la langue française un usage qui permet de parler de sa propre expérience en lui supposant une valeur de généralité : on pourrait l'appeler une forme d'énallage de personne consistant à employer la « deuxième » personne (P2 ou P5) pour en fait désigner, d'une part soi-même, d'autre part la communauté de tous ceux qui peuvent faire la même expérience. C'est le cas par exemple dans « Bruxelles. Chevaux de bois » (p. 141) : « C'est ravissant comme ça vous soule ». Le « vous » ne suppose pas que l'allocutaire soit effectivement « soulé ». C'est une façon de dire que toute personne faisant la même expérience éprouverait la même sensation. Il n'y a certes là rien de particulièrement poétique ou de singulièrement verlainien.

En revanche, cette énallage de personne revêt une tout autre portée dans le premier vers de « Clair de lune », qui est aussi le premier de *Fêtes galantes* : « Votre âme est un paysage choisi » (p. 97). La P5 de « votre âme » ne désigne pas une femme, ni un quelconque allocutaire, réel ou imaginaire, mais le poète lui-même. Et ce n'est pas même par discrétion, comme le suggère Jacques Robichez, que Verlaine utilise la cinquième

9 « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. » (Charles Baudelaire, « Le Cygne », dans *Les Fleurs du mal ; Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 86.)

personne<sup>10</sup>. Cette figure manifeste parfaitement, à l'*incipit* du recueil, le revirement du lyrisme personnel : le sujet parle de lui-même comme s'il était un autre ; il suppose une distance à lui-même<sup>11</sup>. Or ce procédé est encore plus puissant que d'employer la troisième personne ou la quatrième car, cette énallage de personne représentant précisément la généralisation à partir du cas personnel, tout se passe comme si l'individualité du sujet était d'emblée dissoute dans l'indistinction d'une communauté psychologique. « Clair de lune » constitue ainsi une sorte de clé de lecture de *Fêtes galantes* ou, si l'on veut, un exemple éminemment représentatif de la poétique du sujet dans ce recueil.

Pour sa part, Junko Fukuda a proposé d'interpréter le système énonciatif de *Fêtes galantes* à partir des catégories de lyrisme et d'ironie. Alors qu'elles sont censées s'exclure, Verlaine aurait réuni ces deux modalités de l'énonciation dans son recueil pour figurer la crise du sujet lyrique :

116

Peut-être l'énoncé ironique est-il aussi une expression lyrique, lorsqu'il prend pour cible l'auteur même de cet énoncé ; l'ironie révèle, dans ce cas, la structure profonde du « je » qui, se déchirant et se pulvérisant, pourrait apparaître comme un « autre » devant lui-même : le « je » se divise pour devenir à la fois un masqué et un masque, lequel se multiplie pour former un « kaléidoscope » où « l'ariette de toutes lyres » brouille le contour du « je ». Si *Fêtes galantes* nous apparaît comme une œuvre lyrique, ce n'est sans doute pas seulement parce que ce recueil décrit le bonheur fugitif et la vanité de la vie : il nous montre comment le « je » peut être un objet énigmatique et insaisissable, difficile à localiser<sup>12</sup>.

Avec tout ce que l'expression, *a priori* antithétique, d'« ironie lyrique » peut avoir de stimulant et de discutable, cette analyse converge avec la proposition d'une prise de distance du sujet par rapport à son statut de source subjective du lyrisme.

En tous cas, il faut noter que cette contestation, peut-être pré-wittgensteinienne, d'un privilège du point de vue de la première personne sur son intériorité semble se mettre en place dès *Poèmes saturniens*, dans « Jésuitisme » ou encore

10 Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Paris, coll. Classiques Garnier, 1969, p. 550, note 1. Jacques Robichez proposait cette interprétation contre celle de Jacques-Henri Bornecque (*Études verlainiennes. Lumières sur les « Fêtes galantes »*, Paris, Nizet, 1959, p. 71) qui voyait dans cette adresse une expression « d'altruisme et de ferveur ».

11 Il faut donc nuancer l'idée de Jean Mourot selon qui « "Votre âme est un paysage choisi" peut se lire : "mon âme [...]" » (Verlaine, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, p. 115). Tout l'intérêt vient de la différence qu'implique l'énallage de personne.

12 Junko Fukuda, « L'ironie lyrique dans les *Fêtes galantes* », *Revue Verlaine*, n° 5, 1997, p. 76.



« Nuit du Walpurgis classique », mais se ressent encore dans *Romances sans paroles*<sup>13</sup>. En effet, de manière certes plus discrète, l'ariette I donne un statut assez inhabituel à la deuxième personne. Celle-ci n'intervient qu'au vers 11, après une description impersonnelle de l'environnement :

Tu dirais, sous l'eau qui vire,  
Le roulis sourd des cailloux.

Au lieu du *on* assumant habituellement l'expression de cette sorte d'hypothèse, personnelle mais jugée partageable, c'est une instance nettement extérieure qui est convoquée. Et cette délégation de la subjectivité devient plus évidente dans la troisième strophe :

Cette âme qui se lamente  
En cette plainte dormante  
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?  
La mienne, dis, et la tienne [...] (p. 125).

Le poète constate à tel point l'extériorité de son âme qu'il doit prendre autrui à témoin. Encore une épanorthose souligne-t-elle la bizarrerie qu'il y a à confondre la P1 (« mienne ») et la P2 (« tienne ») en une P4 (« nôtre ») lorsqu'il s'agit de ce qui est traditionnellement supposé être la part la plus intime de la personne : son âme. C'est qu'en fait, une fois acquis le principe d'une extériorisation de l'intime, non seulement une parfaite communicabilité s'établit entre *je* et *tu*, mais c'est aussi le principe du paysage intérieur qui s'en trouve généralisé : l'intériorité est aussi bien représentée par le paysage que par de supposées entités intérieures. Ainsi, les premiers vers de l'ariette VIII concrétisent cette forme d'aliénation du moi par une figure de caractérisation non pertinente :

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine [...] (p. 133).

C'est ici le substantif « ennui » qui porte la caractérisation mais il est évidemment l'expression d'une subjectivité et ne s'applique au paysage que par une sorte d'hypallage *in absentia*, ou en tous cas par une projection de la subjectivité en dehors du sujet. Après coup, on comprend que l'adjectif « interminable » est syllephtique car il caractérise dans un sens spatial « la plaine » mais aussi, dans un sens temporel, le sentiment qu'elle suscite. Le fait de se figurer comme un autre, ou hors de soi, a donc pour conséquence de modifier les

13 Pour l'explicitation de cette problématique de l'intériorité selon la philosophie de Wittgenstein, voir Sandra Laugier, « Le mythe de l'extériorité. Wittgenstein, le scepticisme et la dualité intérieur/extérieur », *Modernités* (Bordeaux), n° 12, 1998.

données du discours descriptif : dans les deux recueils, les notations descriptives donnent à voir la dissolution du sujet et l'éparpillement de son identité dans le multiple.

#### LA DISSOLUTION DANS LE PLURIEL

118 Le pluriel peut être un simple choix thématique sans valeur caractérisante particulière. Dans l'ariette I, « Le chœur des petites voix » n'a pas vocation – du moins au premier abord – à signifier la dispersion de la voix du poète. De même, le retour dans l'« Ariette oubliée II » de ce thème « des voix anciennes » est certes énigmatique mais n'a pas *a priori* de portée métapoétique. Et pourtant, tout au long de *Romances sans paroles*, l'usage du pluriel forme comme une sorte de basse continue dont l'insistance même finit par forcer l'attention. Ce chœur de voix, ce murmure indistinct, d'où n'émerge aucune parole bien identifiable, fait penser à ce que l'on a pu appeler le « bruissement de la langue<sup>14</sup> ». La pluralité des sources permet cette impression d'une parole qui ne vaut pas pour son message mais pour l'impression sonore, voire mélodique, qu'elle produit.

Une telle manipulation de la parole n'annule certes pas le fait que les poèmes, eux, sont imputables à un énonciateur précis et qui assume nécessairement la responsabilité auctoriale de ses énoncés. Mais certains procédés, ou choix de composition, lui permettent de suggérer que quelque chose se passe dans l'ordre de l'énonciation. On pouvait sans doute déjà voir un signe de ce trouble dans « Sur l'herbe » (p. 99) dans *Fêtes galantes*. Verlaine y transcrit les paroles de quatre personnages sans attribuer clairement les répliques. L'effet est troublant : un réflexe critique serait de chercher à reconstituer les didascalies manquantes de cette scène pour identifier les locuteurs<sup>15</sup>. Mais faut-il restituer des didascalies là où le poète s'est ingénié à les escamoter ? Lu tel quel, le texte de Verlaine donne l'impression d'une série de brefs énoncés, parfois inachevés et singulièrement mêlés de notes de musique. Est-ce trop tirer ce poème vers une esthétique moderne que d'y voir une sorte de « bruissement de la langue » où les paroles tendent à se rapprocher de pures émissions sonores dissociées de leur sens ? À l'évidence, Verlaine n'entendait pas proposer une scène très construite ni des interactions verbales très complexes. Il ne s'agit pas d'une action théâtrale dans laquelle les instances actanciennes seraient déterminantes, mais plutôt d'une

14 Voir Roland Barthes, « Le bruissement de la langue », dans *Le Bruissement de la langue ; Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 93-96.

15 Voir Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992, p. 759 et *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, éd. cit., p. 552-553, note 1.

conversation entendue par-delà une certaine distance, comme de derrière un bosquet. La distinction des personnages perd de sa netteté. Cette sorte de mise à plat ou de nivellement des paroles peut être lue comme un nouveau jeu sur la notion de personne : Verlaine fait l'expérience d'une voix, ou plutôt d'une série de voix qui ne trouvent plus leur origine dans une personne, qui ne sont plus l'expression de personnages. Ainsi, il dissocie radicalement la parole de l'intériorité subjective et en exhibe la très matérielle extériorité, jusqu'à la limite que représente le chant sans paroles : « – Do, mi, sol, la, si » (*ibid.*). C'est déjà une forte intuition de ce que résumera le titre de *Romances sans paroles*.

Dans ce recueil, comme je l'ai dit, l'usage du pluriel finit par se charger d'une connotation particulière, celle d'une moindre individuation du sujet lyrique dans son énonciation. Ainsi, le système d'énonciation est tout à fait remarquable dans « Walcourt » (p. 136). La syntaxe est entièrement nominale et le ton – pour ne pas dire la modalité – exclamatif si bien que l'énonciateur n'y livre aucune marque syntaxique ou morphologique de sa fonction. Les exégèses du texte ont toujours compensé cette vacance du sujet par une lecture biographique : les pluriels sur lesquels s'achèvent les quatre strophes, « amants », « buveurs », « fumeurs », « juifs-errants » désigneraient le poète lui-même et Rimbaud lors de leur escapade en Belgique. Dans cette perspective, le flou qui caractérise les personnages serait simplement l'effet de la pudeur, voire d'une auto-censure. Mais ne peut-on pas y voir de surcroît une portée d'ordre plus général et surtout un enjeu plus spécifiquement poétique ? D'ailleurs, l'expression du dernier vers, « Bons juifs-errants », signale que cet usage du pluriel a quelque chose d'insolite. Selon la légende, le personnage du Juif errant est un voyageur particulièrement solitaire et même voué à la solitude. Que ce nom soit ici au pluriel montre qu'il y a confusion entre l'individu et le couple, voire entre l'individu et la multitude.

C'est encore cette confusion qui se décline dans l'étrange « nous » de l'ariette IV (p. 128). Sans qu'aucune donnée préalable ne permette de construire une référence, ce double énonciateur féminin ne précise guère son identité, pas plus que les « choses » du vers 1 : « âmes sœurs » peut bien être une métaphore qui n'assure pas le sexe féminin et, dans ce contexte, même « deux jeunes filles » peut ne pas être pris au sens propre. D'ailleurs, *Romances sans paroles* n'est-il pas un grand champ d'expérience de la féminité ? C'est bien sûr, au plan biographique, le moment de chercher une attitude à l'égard de la femme quittée (« Birds in the night », « Child wife »), mais c'est aussi une série sans précédent de poèmes utilisant massivement la rime féminine. L'épigraphe même de l'ariette IV semble autoriser une interprétation métapoétique : « De la douceur, de la douceur, de la douceur ». C'est sans doute l'effet recherché par l'association, à l'encontre de la règle classique, de paires de rimes féminines. Dès lors, même si l'image d'un couple saphique n'est pas tout à fait improbable sous

la plume de Verlaine, il faut sans doute voir dans cette mystérieuse et double entité féminine une manière de plus de métamorphoser le sujet lyrique<sup>16</sup>.

#### UN SUJET IMPERSONNEL

On a vu que la syntaxe nominale dont Verlaine fait parfois l'expérience peut avoir pour fonction d'effacer les marques de l'énonciation. Mais d'autres choix énonciatifs y contribuent et l'on pourrait les regrouper sous le terme d'impersonnalité. Il s'agit tout d'abord, à un premier degré, de la forme vocative de l'énoncé signalée par l'interjection *ô*. On en trouve un grand nombre d'exemples concentrés dans les « Ariettes oubliées » :

Ô le frêle et frais murmure ! (p. 125).

Ô mourir de cette mort seulette [...]

Ô mourir de cette escarpolette ! (p. 126).

Ô bruit doux de la pluie [...]

Ô le chant de la pluie ! (p. 127).

Et dans « Walcourt » :

Ô les charmants

Petits asiles

Pour les amants ! (p. 136).

Cette forme vocative est certes traditionnelle en poésie lyrique et c'est même une marque assez forte de la tonalité lyrique. On peut néanmoins s'étonner d'une présence aussi massive dans un recueil qui rompt par ailleurs avec de nombreux aspects de la tradition lyrique. L'interjection *ô*, en particulier, rappelle une tendance grandiloquente du lyrisme ancien à laquelle Verlaine tourne résolument le dos. C'est qu'ici son effet se trouve fondamentalement infléchi parce que l'énoncé vocatif n'est jamais suivi de la première ni de la deuxième personne ni même d'un verbe conjugué. Il appelle dans la plupart des cas des noms communs dénotant des objets concrets et, dans le seul cas où il est associé à un verbe, c'est à la forme de l'infinitif (« Ô mourir ») : le procès de ce verbe n'est donc pas actualisé et sa relation au sujet de l'énonciation reste ainsi indéterminée. Toutes les hypothèses sont donc permises quant à la valeur de ce

<sup>16</sup> Ce poème est probablement le premier que Verlaine ait écrit en hendécasyllabes, ce qui, ajouté à la thématique féminine, fait penser à l'influence de Marceline Desbordes-Valmore : voir Steve Murphy, « Au-delà de l'angoisse », *Europe*, avril 2007, p. 189-193.

ô : souhait, constat, admiration, étonnement, regret, etc., mais cette valeur se voit de toutes façons affectée d'une incertitude sémantique et d'une moindre assise énonciative.

Le sujet lyrique fuit ainsi sa responsabilité énonciative ou du moins son rôle assertif. Mais il peut aussi, à d'autres moments, choisir une forme d'assertion minimale sous la forme de la tournure présentative *c'est*. Là encore, il faut distinguer entre plusieurs usages plus ou moins caractérisants de cette tournure. Dans l'ariette VI, l'anaphore de « c'est » évoque simplement un trait stylistique du proverbe et de la chanson populaire : « C'est le chien de Jean de Nivelles » fait référence d'une part à l'expression proverbiale « C'est le chien de Jean Nivelles qui s'enfuit quand on l'appelle », d'autre part aux chansons commençant sur le modèle de « C'est la mère Michel qui... » (p. 130). En revanche, l'usage de la même tournure présentative à quatre reprises dans la première ariette, du fait de sa systématisme et parce qu'elle en arrive quasiment à monopoliser le mode de thématisme, est bien plus remarquable. Comme l'écrit Arnaud Bernadet :

des traits syntaxiques s'imposent à la lecture qui excentrent d'autant la présence du locuteur. Le régime démonstratif domine l'ariette I : « c'est », « cela », « cette âme », « cette plainte ». Elle affirme moins le *je* qu'elle ne pose avec inquiétude une forme confuse d'existence<sup>17</sup>.

C'est bien là en effet l'altération verlainienne de la subjectivation lyrique. Alors qu'elle accorde, traditionnellement, toute sa consistance à la notion de personne, en lui assignant une identité individuelle et une subjectivité inaliénable, le sujet se trouve ici redéfini, à l'opposé, comme impersonnel. L'indice le plus simple et le moins fort de cette impersonnalité envahissante est bien sûr l'emploi parfois légèrement étonnant du pronom personnel *on*. Ainsi dans l'ariette VIII :

On croirait voir vivre  
Et mourir la lune [...] (p. 133),

ou encore dans « Charleroi » :

On veut croire [...]  
On sent donc quoi ? (p. 137).

Mais dans ce dernier poème, on remarque surtout « Quoi donc se sent ? ». Ici, le recours à la tournure pronominale (médio-passive) est si peu naturel qu'il révèle un effort particulier dans le sens d'un effacement de la personne. Cet effacement ne se limite pas à une sorte de primat de la sensation et de prédilection pour le dispositif du paysage, fût-il « paysage intérieur ». La description de la

17 Arnaud Bernadet, *Verlaine...*, *op. cit.*, p. 121.

sensation contamaine en effet la représentation du sentiment intime qui se voit ainsi contester sa singularité irréductiblement intérieure :

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville (p. 127).

Ces vers de l'ariette III sont souvent cités, à juste titre, comme représentatifs de la poésie du sujet verlainien. Ils transforment en effet l'expression lyrique en présentant le sentiment comme intérieur, mais objectif et non subjectif : le sentiment survient au sujet comme la pluie se met à tomber. Pour exprimer cela, Verlaine se saisit de la singularité d'un verbe défectif tel que *pleuvoir* pour suggérer que les pleurs sont comparables au phénomène météorologique : on ne peut leur attribuer un sujet personnel. C'est là la formulation la plus resserrée de la conception postromantique du paysage intérieur. Il ne s'agit plus tant de chercher la correspondance d'un état d'âme dans le paysage contemplé que d'accorder à l'intime le même statut phénoménologique d'objectivité qu'à un autre objet du monde. Il semble que Verlaine déploie – pour ne pas dire *explique* – ce déplacement de la problématique lyrique dans la seconde strophe de l'ariette IX :

122

Combien, ô voyageur, ce paysage blême  
Te mira blême toi-même,  
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées  
Tes espérances noyées ! (p. 135).

Selon un horizon d'attente romantique, on attendrait plutôt une phrase du type « tu te miras dans le paysage ». Mais c'est ici l'élément extérieur qui est thématiqué, au prix de l'emploi transitif du verbe *mirer*, non attesté et néologique dans l'acception de « refléter ». Mais il y a une progression au sein du quatrain et les deux derniers vers explicitent encore un peu plus l'objectivation de l'intime.

*Fêtes galantes* et plus encore *Romances sans paroles* manifestent donc de la part de Verlaine une intense recherche sur le *moi*, ses instances, ses visages et les possibilités de le représenter. Un travail sur les formes de l'énonciation produit dans ces poèmes des solutions pour exposer les termes de la crise du sujet lyrique sous l'aspect de ce que l'on a pu appeler la *désobjectivation*. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce questionnement poétique ne vaut que parce qu'il reflète une crise de la conception du sujet en général. Dominique Rabaté en résume ainsi l'enjeu :

Si le « je » de l'énonciation est bien la source de l'énoncé, ce à quoi l'énoncé réfère comme sa source, il ne faut pas se laisser leurrer par cette métaphore

originaires. Le « je » de l'énonciation est, tout autant, produit par l'énoncé qui en porte trace. [...] Le sujet lyrique n'est donc pas un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité<sup>18</sup>.

La quête d'identité, au sens plein du mot *identité*, est en effet ce qui tiraille et motive Verlaine tout au long de son existence, et ce à quoi chaque phase de son œuvre, après la position du problème dans les premiers recueils, s'efforce de proposer une réponse.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue ; Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal ; Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975.
- BERNADET, Arnaud, *Verlaine : « Fêtes galantes », « Romances sans paroles » et « Poèmes saturniens »*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2007.
- BORNECQUE, Jacques-Henri, *Études verlainiennes. Lumières sur les « Fêtes galantes »*, Paris, Nizet, 1959.
- Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety, Paris, PUF, 2001.
- Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996.
- LAUGIER, Sandra, « Le mythe de l'extériorité. Wittgenstein, le scepticisme et la dualité intérieur/extérieur », *Modernités* (Bordeaux), n° 12, 1998.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1986.
- MOUROT Jean, *Verlaine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988.
- Revue Verlaine*, n° 5, 1997.
- Surface et intériorité*, dir. Jean-Louis Cabanès, *Modernités* (Bordeaux), n° 12, 1998.
- Verlaine*, dir. Steve Murphy, *Europe*, avril 2007.
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1973.

<sup>18</sup> Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 66.

- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec revue par Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1969.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992.



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

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