

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



Aspremont

Garnier

La Bruyère

Voltaire

Corbière

Cendars

II Buron – 979-10-231-2122-3

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bérout, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono
- 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier
- 18 Marie de France, Marot, Scarron, Marivaux, Balzac, Beauvoir

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 19

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

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

© Sorbonne Université Presses, 2019

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0654-1

PDF complet – 979-10-231-2118-6

I Suard – 979-10-231-2119-3

I Ott – 979-10-231-2120-9

II Beaudin – 979-10-231-2121-6

II Buron – 979-10-231-2122-3

III Tourrette – 979-10-231-2123-0

IV Géraud – 979-10-231-2124-7

IV Neveu – 979-10-231-2125-4

V de Cornulier – 979-10-231-2126-1

V Dufau – 979-10-231-2127-8

VI Germoni – 979-10-231-2128-5

VI Vaudrey-Luigi – 979-10-231-2129-2

Composition : 3dzs/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

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>

Anouch Bourmayan & Géraldine Veysseyre (dir.)

Aspremont, Garnier,
La Bruyère, Voltaire,
Corbière, Cendars

Robert Garnier

Hippolyte

L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DE GARNIER DANS *HIPPOLYTE*

Emmanuel Buron

Depuis l'apparition du metteur en scène au début du xx^e siècle, et sans doute plus encore depuis quelques décennies que le théâtre est considéré comme un secteur du domaine socio-professionnel que constitue le « spectacle vivant », nous concevons moins la relation qu'entretiennent le texte théâtral et le spectacle sur le mode de la complémentarité que de la tension, voire de l'opposition. Le metteur en scène utilise le texte comme point de départ d'un spectacle qui tend à s'affirmer comme une œuvre indépendante, parfois faiblement déterminée par sa source. Aujourd'hui, on considère souvent les tragédies humanistes comme peu théâtrales – en tout cas, on ne les joue presque jamais –, sans doute parce que la parole y occupe une place prépondérante et qu'elles ne semblent guère se prêter au développement autonome de la mise en scène. Ce sont des tragédies rhétoriques. Le mot fait peur : il évoque un spectacle ennuyeux, statique et déclamatoire, où les acteurs, plantés comme des piquets, ne feraient que vociférer. Il suffirait pourtant de jouer ces pièces pour constater qu'elles sont souvent plus spectaculaires que les tragédies classiques, et même que bien des pièces postérieures. Si elles sont rhétoriques, c'est qu'elles reposent sur une conception du jeu théâtral comme dérivation de l'action oratoire et que le spectacle qu'elles appellent résulte de la mise en situation de corps parlants. Un « modèle de représentation » est donc inscrit dans le texte¹ et il ne se révèle pleinement que si on envisage le spectacle comme développement des suggestions de la parole.

1 J'emprunte cette notion à Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre / public*, 67, janvier-février 1986, p. 8-12. Voir aussi Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010, p. 21-25.

Nous savons peu de choses précises sur les mises en scène des tragédies humanistes au XVI^e siècle, et *a fortiori* nous ne savons souvent rien sur celle de telle pièce en particulier. Il est d'ailleurs probable que, si certaines tragédies ont été jouées plusieurs fois, elles l'ont été de manière différente à chaque fois. Au XVI^e siècle en effet, il n'existe ni lieu ni troupe dédiés à la représentation des genres humanistes et chaque représentation est unique, si bien que les moyens, financiers et matériels, qui sont investis varient d'une représentation à l'autre. Ce qu'on sait des autres genres de spectacles du XVI^e siècle – les mystères, les diverses variétés de fêtes de cour, etc. – permet de constater qu'ils étaient parfois très spectaculaires et il n'y a aucune raison *a priori* de penser que la tragédie ne l'était pas. Toutefois, à défaut de pouvoir analyser la réalité de ces représentations, nous pouvons du moins interroger celles que les textes appellent. Tout texte théâtral porte en creux les grandes lignes d'une représentation susceptible de lui donner sa cohérence.

Pour analyser l'écriture dramatique de Robert Garnier dans *Hippolyte*, pour comprendre ce qui différencie dans l'écriture cette tragédie d'un poème non dramatique qui raconterait la même histoire et pour dégager certains aspects du modèle de représentation que la pièce porte en germe, il faut donc examiner la relation qu'elle instaure entre le texte et le spectacle qu'il suppose. Garnier a en quelque sorte écrit un texte double qui, d'une part, programme une représentation spectaculaire et, d'autre part, offre un texte cohérent et consistant à la lecture, l'absence de la représentation n'apparaissant pas comme un manque : on peut dire que la tragédie rhétorique combine une pièce de théâtre et un poème dramatique. J'établirai dans un premier temps le sens de dramatique au XVI^e siècle et la relation nécessaire entre écriture dramatique et tragédie rhétorique. Une fois ce cadre posé, et définies les priorités de Garnier, nous pourrions interroger la manière dont la représentation est inscrite dans le texte d'*Hippolyte*, à partir d'une critique de la notion de « didascalies internes ». Mon analyse portera donc sur les répliques des personnages individuels et pas sur celles du chœur, personnage collectif qui, dans *Hippolyte* (à la différence de *La Troade* par exemple), interagit faiblement avec les autres personnages et se limite presque à sa fonction

minimale d'intermède² : son ancrage dans le lieu fictif de l'action est peu marqué.

Pour Garnier, comme pour les humanistes, le théâtre ne constitue pas à proprement parler un genre. Quand la tragédie est évoquée dans les arts poétiques, elle est fréquemment désignée comme « poème tragique », car elle relève de la poésie autant que du théâtre. Elle se distingue des autres types de poèmes par le mode de représentation ou d'imitation. Dans *La République*, Platon distingue le récit, où l'auteur parle en son propre nom, sans imiter quiconque, du discours rapporté au style direct, où l'auteur parle comme s'il était un autre, en imitant un personnage³. La tragédie est ainsi l'exemple archétypal d'une « espèce de récit » où « on retranche ce que dit le poète entre les paroles rapportées, pour ne laisser que les interventions alternées »⁴. Dans *La Poétique*, Aristote reprend une distinction similaire, à ceci près qu'il considère forme narrative et forme dramatique comme deux modes d'imitation différents, et non comme deux dispositifs d'énonciation dont l'un est mimétique et l'autre non⁵. Après eux, la distinction sera fréquemment reprise dans la tradition rhétorique et poétique latine, puis française, si bien qu'à la fin du Moyen Âge, le plus sûr moyen d'indiquer qu'une œuvre est théâtrale consiste à souligner dans le titre qu'elle est « faite en personnages » ou « par personnages ». Le personnage ne désigne pas alors un agent imaginaire mais un locuteur fictif. Dire qu'une œuvre est faite « en personnages » revient à dire que l'auteur n'y intervient jamais sous sa propre identité et dans son propre rôle, mais que toutes les paroles sont

- 2 Sur la fonction du chœur dans *Hippolyte*, voir mon article : « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* », dans Emmanuel Buron (dir.), *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, Les Juifves*, Rennes, PUR, 2000, p. 53-69, en particulier p. 67. Je ne dirai plus aujourd'hui que le chœur entre pour ses interventions, en fin d'acte, et qu'il sort au début du suivant : il me semble qu'il est toujours présent puisque des personnages renvoient parfois à lui, mais qu'il se fait oublier pendant la durée de l'acte. Quant au jeu choral que j'analyse dans *Les Juifves*, il est comparable à celui de *La Troade*.
- 3 Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 174-177, 392 d-394 d.
- 4 *Ibid.*, 394 b.
- 5 Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 39, 1448 a, 19-25.

attribuées à des locuteurs fictifs : l'œuvre est composée exclusivement de dialogues, et l'auteur n'y assume aucun propos⁶.

Dès lors, la tragédie humaniste ne répond pas à une conception aristotélicienne. Pour le Stagirite comme pour les théoriciens de l'Âge classique, la tragédie est imitation d'actions, réalisée grâce à des personnages envisagés comme sujets des actions qu'ils accomplissent. Dans la tragédie humaniste, les personnages sont conçus comme des locuteurs fictifs, substitués énonciatifs de l'auteur, sujets de discours plutôt que d'action. Ainsi, la table des personnages qui figure en début de pièce ne recense que les rôles qui ont au moins une réplique à prononcer : les figurants muets nécessaires à la représentation et au déroulement de l'action ne sont pas mentionnés. C'est parce qu'elle donne le primat à la parole que la tragédie humaniste est rhétorique : elle trouve son principe dans une fiction énonciative, dans un dispositif discursif. Dès lors, le premier travail du dramaturge est d'établir une parfaite adéquation entre les discours qu'il présente et les personnages qui sont censés les tenir. Horace est la principale autorité à laquelle les humanistes se référeront en matière de *decorum* : dans l'*Art poétique*, il conseille d'observer soigneusement la nature du personnage qu'on fait parler – dieu, vieillard ou jeune homme, dame de qualité ou nourrice – pour leur faire tenir des discours qui leur correspondent. De même, il faut donner aux personnages mythologiques ou historiques le discours que leur prête la tradition – Achille doit être impétueux, Médée furieuse – et le caractère de tous doit être cohérent au long de la pièce⁷. Ces principes n'ont pas pour résultat de réduire les personnages de la tragédie humaniste à des figures stéréotypées, reproduisant sans cesse les mêmes caractères. Il y a en effet diverses manières d'être un vieillard ou un roi : l'âge peut rendre sage ou sénile, le pouvoir peut être exercé prudemment ou de manière tyrannique, et même si le caractère

70

6 Voir mon article, « La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral », dans Magda Campanini (dir.), *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman (xvi^e-xvii^e siècles)*, Paris, Champion, 2018, p. 37-54.

7 Horace, *Art poétique*, dans *Épîtres*, éd. et trad. par François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, CUF, 1934, p. 208-209, v. 114-127.

d'un héros est constant, il se réalise de différentes façons et il prend différentes valeurs selon les circonstances dans lesquelles on le considère et selon le sens qu'on prête à son action. Le *decorum* n'interdit donc nullement le jugement ni l'interprétation de la part du dramaturge, mais il demande que le caractère et les discours singuliers ne soient pas envisagés comme les manifestations d'une psychologie individuelle, mais comme les actualisations d'un type. Ainsi, les diatribes misogynes d'Hippolyte⁸ ne sont pas l'expression d'une phobie pathologique, mais l'interprétation de la chasteté traditionnellement prêtée au personnage. Ce trait de caractère apparaît comme le développement du désir de liberté que le personnage exprimait auparavant et qui le poussait à rejeter la vie sociale et ses corruptions, au nombre desquelles il compte l'amour et la séduction⁹. Il en va de même de la profession de foi naturaliste de Phèdre¹⁰ : sa fascination pour l'amour libre, débarrassé de toute contrainte matrimoniale, traduit son désir de liberté et la Nourrice y voit une régression vers une forme de bestialité sexuelle qui rattache le personnage à sa lignée (elle descend de Pasiphaé) et à son image traditionnelle¹¹. Le *decorum* permet non seulement d'interpréter un caractère individuel, mais aussi de tendre les liens qui l'unissent au type qu'il réalise et au système de valeurs qui le soutient. En l'occurrence, il permet aussi de mettre en évidence le fait que Phèdre et Hippolyte aspirent à une liberté qui se définit en dehors de l'ordre social, mais qu'ils comprennent différemment. Tous deux s'opposent à Thésée, figure royale, garant de l'ordre social et matrimonial ; mais aussi roi épuisé, à l'autorité affaiblie. Dès sa première réplique, il se dit brisé¹² et les deux derniers actes de la tragédie illustreront cette faiblesse du roi, scandalisé par le désordre qu'il constate et incapable de ramener l'ordre, se condamnant finalement à l'exil hors d'une société et loin d'un pouvoir

8 Robert Garnier, *Hippolyte*, v. 1263-1286, dans *Hippolyte et La Troade*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019, *Hippolyte*, v. 1263-1286 (notre édition de référence)

9 *Ibid.*, v. 1209-1212 et, plus généralement, toute la fin de cette réplique, jusqu'au v. 1240.

10 *Ibid.*, v. 515-537.

11 *Ibid.*, v. 537.

12 *Ibid.*, v. 1623-1626.

qu'il ne sait plus maîtriser¹³. Le travail de Garnier consiste à construire des personnages fidèles à leur modèle culturel (Hippolyte chaste, Phèdre lubrique, Thésée tout-puissant), fidèles à un type et dotés d'un caractère individuel. Ce travail de caractérisation typologique permet de renouveler l'interprétation d'un scénario connu et de construire des affrontements et des oppositions dramatiques, puisque les relations entre les caractères programment en quelque sorte le scénario de la tragédie.

72

Une fois établi ce cadre d'une dramaturgie rhétorique du personnage, on peut interroger l'inscription du jeu et de l'espace dans le texte. En effet, la performance d'un orateur n'est pas purement vocale : la rhétorique suppose à la fois un contexte préalable déterminant le discours qui y trouve place et une performance physique de l'orateur, qui intervient pour changer la situation. Puisque la tragédie représente par définition des situations paroxystiques, elle appelle un jeu violemment animé. De plus, comme toute pièce de théâtre, elle suppose une mise en espace des personnages, des déplacements, etc., que le texte prend en charge.

On sait que, sauf exception, il n'y a pas plus de didascalies dans les tragédies humanistes que classiques¹⁴, et je voudrais montrer qu'il n'y a pas non plus de *didascalies internes*, ou du moins que si quelques formules pourraient mériter ce nom, ce n'est pas par ce moyen que Garnier entend déterminer la relation entre son texte et le spectacle qu'il appelle. Quand on la confronte à la pratique des auteurs humanistes, la notion de « didascalies internes » appelle quatre réserves principales. Elle suppose d'abord que le discours est indépendant de son contexte d'énonciation, et que tout renvoi de l'un vers l'autre relève d'un artifice théâtral ; or il arrive, même dans la parole quotidienne, en dehors du cadre littéraire, qu'un locuteur soit amené à décrire ou à évoquer tout ou partie du contexte dans lequel il prend la parole. Ces passages référentiels peuvent donc avoir une fonction pragmatique, autre que le souci de

¹³ *Ibid.*, v. 2363-2378.

¹⁴ Voir Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.

décrire un fait contextuel. Les désigner comme didascalies internes écrase ces motivations complexes éventuelles. En outre, la désignation suppose que les informations sur le cadre de la parole sont concentrées en une formule ramassée. Or nous verrons que, dans *Hippolyte*, elles sont souvent beaucoup plus diffuses, et non pas localisables en un segment précis du discours. Enfin, la notion de « didascalie interne » attribue une fonction d'autorité à ces formules en deux sens. Elle laisse entendre – troisième réserve – que le texte veut instaurer une relation prescriptive avec le spectacle, qui constitue un au-delà qu'il prétend néanmoins contrôler alors que, nous le verrons, l'espace de jeu constitue un en-deçà, qui informe implicitement le texte. Cette autorité que le texte voudrait affirmer est en fait celle de l'auteur, qui voudrait contrôler, au-delà de son texte, une représentation qui lui échappe. Or – quatrième réserve et sans doute la plus forte –, même dissimulée, cette intervention auctoriale bat en brèche la conception du discours dramatique des poètes du début de l'époque moderne. Ils rêvent d'un auteur qui s'efface derrière ses personnages et c'est disqualifier ce projet que d'y réintroduire, avec les didascalies, le discours de l'auteur. Toutefois, il ne s'agit pas d'invoquer des principes mais d'examiner, dans *Hippolyte*, comment Garnier a inscrit, dans le discours des personnages, les références au cadre et aux circonstances de leur énonciation.

Dans *Hippolyte*, certains vers ou certains passages semblent constituer des didascalies internes, mais ils sont rares et trop partiels pour attester que Garnier les considérait comme tels. Les plus évidents se trouvent dans les répliques de la nourrice, au cours de l'acte III. L'acte s'ouvre par les deux monologues parallèles, de Phèdre d'une part, qui pleure ses souffrances amoureuses, et de la nourrice de l'autre, qui s'inquiète de son état. Le second s'achève sur ses mots : « Mais ne la voy-je pas / Croisant les mains au ciel dresser ici ses pas¹⁵ ». S'ensuit un bref dialogue entre Phèdre et la nourrice, qui s'interrompt quand cette dernière voit venir Hippolyte : « Taisez-vous je le vois sortir de la maison. / Retirez-vous à part, l'heure m'est opportune. / C'est luy, c'est luy sans doute, et si n'a

15 Garnier, *Hippolyte*, v. 1123-1124.

suite aucune¹⁶ ». « Où dressez-vous vos pas, Nourrice [...] ? », demande aussitôt après Hippolyte¹⁷, indiquant que la nourrice s'est dirigée vers lui, tandis que Phèdre est rentrée dans sa maison, conformément aux ordres de la vieille. Cette dernière essaie de convaincre le jeune homme de céder à l'amour, puis voit finalement la reine :

Mais ne voy-je pas Phedre ? hélas que son beau teint
De cinabre et de lis est pallement desteint !
Hélas qu'elle est desffaitte ! hà hà ce n'est plus elle,
Ce n'est plus elle, non, comment elle chancelle !
Hélas elle est tombée¹⁸ !

74 Elle incite alors sa maîtresse à reprendre ses esprits en lui montrant Hippolyte : « Madame esveillez-vous, voici vostre Hippolyte¹⁹ ». Phèdre le voit au vers 1333 et commence à lui parler au vers 1335.

On peut considérer ces passages comme des didascalies internes, puisqu'un personnage présent sur l'espace de jeu, la nourrice, décrit l'action qu'un autre personnage doit accomplir au même moment. Toutefois, ces informations sont partielles, puisqu'elles précisent seulement les changements qui modifient la situation de communication et qui n'affectent pas le locuteur. Le locuteur ne décrit jamais ce qu'il fait lui-même ni le cadre dans lequel la modification qu'il constate prend place. Ces éléments qu'on pourrait analyser comme des didascalies internes sont nombreux dans l'acte III, du fait que Garnier doit organiser un espace de jeu comportant trois lieux, entre lesquels la nourrice sert de lien et de médiateur. À la fin de l'acte II, Phèdre et la nourrice se séparent : Phèdre rentre seule dans sa maison tandis que la nourrice se met en quête d'Hippolyte²⁰ et rejoint peut-être le chœur. Au début de l'acte III, les deux femmes prononcent donc leurs monologues respectifs à distance l'une de l'autre, et les vers 1123-1124 marquent le moment de leur rencontre et laissent deviner la nouvelle

16 *Ibid.*, v. 1152-1154.

17 *Ibid.*, v. 1155.

18 *Ibid.*, v. 1299-1303.

19 *Ibid.*, v. 1306.

20 *Ibid.*, v. 871-873.

configuration de l'espace de jeu : celui-ci présentait auparavant deux lieux actifs – celui où Phèdre parlait, sans doute depuis l'intérieur de sa maison, et celui où se tenait la nourrice, sans doute près du chœur –, qui se réduisent à un seul avec la rencontre des personnages. Les vers 1152-1154 et 1299-1303 marquent l'entrée d'Hippolyte puis le retour de Phèdre, sans modifier la configuration de l'espace de jeu, puisque les nouveaux entrants rejoignent le lieu où les acteurs déjà en scène sont en train de jouer. Les informations référentielles que nous examinons sont trop partielles pour qu'on puisse considérer comme des didascalies internes les vers qui les délivrent. À l'évidence, la préoccupation première de Garnier n'est pas de décrire l'espace de jeu ou ce qui s'y passe : en attestent tous les éléments de jeu, de décor ou d'organisation de l'espace qu'il n'évoque même pas. Ce que fait la nourrice reste implicite. Elle est avec Hippolyte avant le vers 1299 quand elle voit Phèdre tomber à une certaine distance d'eux : elle se rend alors là où gît la reine, et c'est à distance qu'elle lui montre Hippolyte²¹, puisque le dialogue entre Phèdre et le jeune homme ne commence qu'une trentaine de vers plus loin. Entre-temps, Hippolyte s'est rapproché. Tous ces déplacements au sein d'un même espace sont suggérés, mais demeurent implicites. Les indications présentes dans les dialogues permettent d'articuler partiellement divers moments de l'acte III, sans en décrire précisément le dispositif, que seules une analyse ou une mise en scène peuvent rendre apparent.

En outre, les informations données ne prennent souvent tout leur sens qu'en rapport avec des éléments qui demeurent implicites. Au vers 1154, la nourrice dit qu'Hippolyte sort de sa maison « et si n'a suite aucune ». Pourquoi préciser qu'il n'est pas accompagné ? D'abord parce que c'est un point essentiel à la suite de l'action. Phèdre va avouer son amour scandaleux au jeune homme et elle ne peut y consentir qu'en privé, sans témoin, comme elle le souligne explicitement :

PHÈDRE

Si ce n'est en secret, je ne veux l'entreprendre.

21 *Ibid.*, v. 1306.

HIPPOLYTE

Personne n'est ici, qui vous puisse écouter²².

76

Cette précision souligne aussi qu'ordinairement, sauf indication explicite dans le texte de la pièce, les personnages royaux ne sont pas seuls. La présence d'une « suite » (même réduite à une seule personne) à leur côté est l'attribut théâtral de leur puissance. Ainsi, à l'acte IV, lorsque Thésée veut arracher le secret de la tristesse de Phèdre, il ordonne de faire parler la nourrice : « Sus qu'on la serre au corps²³ ». Cet ordre n'a de sens que s'il y a au moins un soldat à ses côtés. Or, jusque là, rien dans le texte n'a indiqué la présence de celui-ci. C'est que Thésée est toujours accompagné. C'est encore le souci de ne pas présenter un personnage royal solitaire qui pousse Garnier à identifier le chœur de l'acte I, sans doute identique par sa composition comme par son emplacement au chœur des actes suivants, comme un « chœur de chasseurs », alors que par la suite, il est simplement désigné comme « chœur » et que la table des personnages l'identifie comme « chœur d'Athéniens ». Le « chœur de chasseurs » constitue la « suite » d'Hippolyte, sans laquelle il aurait été seul pendant le monologue précédent.

Même dans les répliques qui pourraient passer pour des didascalies internes, le souci de Garnier n'est pas de décrire ni de contrôler l'action scénique puisqu'il laisse dans l'ombre certains aspects essentiels du spectacle qui se déroulent au même moment, ou par rapport auxquels ses notations prennent sens. Ce qui se passe sur l'espace de jeu demeure largement implicite.

On peut le vérifier en constatant la présence dans les répliques d'*Hippolyte* d'indices référentiels, de formules qui ne prennent sens que dans leur relation aux lieux et à l'espace de jeu, auxquels ils renvoient de manière allusive. Pour un lecteur qui ne cherche pas à construire la représentation, ces indices sont presque invisibles : le texte seul présente un sens satisfaisant. La représentation – réelle ou imaginaire – ajoute

²² *Ibid.*, v. 1338-1339.

²³ *Ibid.*, v. 1707.

du sens au texte ou exalte ses effets mais son absence ne crée pas un manque ou un trou. C'est sans doute un des aspects essentiels de la tragédie rhétorique que de proposer un texte qui fonctionne aussi bien sur le papier, comme poème dramatique, que sur l'espace de jeu, comme spectacle.

Dans sa forme minimale, ce type de renvoi peut consister en un déictique, comme l'adverbe *icy*. Au vers 1628, Thésée explique que, « de l'enfer », il a « sceu monter jusques icy à mont ». L'adverbe *icy* à la fois désigne le lieu réel où se tient l'acteur, qu'il peut désigner du geste, et signifie Athènes, le lieu fictif où se déroule l'action de la tragédie. C'est sur un usage plus spécifique du mot que je voudrais m'arrêter. Au vers 1368, Phèdre invite Hippolyte à régner et à prendre soin « de ce peuple icy ». Dans l'« index verborum » de son édition, Jean-Dominique Beaudin précise qu'*icy* est appelé par *ce* et qu'il constitue le « deuxième élément du démonstratif composé, placé après le substantif déterminé, au sens du français moderne *-ci*²⁴ ». Jean-Dominique Beaudin interprète de la même manière « ceste Phedre icy²⁵ » dans le discours initial d'Égée²⁶. L'usage décrit est parfaitement attesté et l'analyse grammaticale proposée recevable mais, dans le cadre d'une représentation, *ici* ne perd pas sa valeur d'adverbe de lieu. Il renforce la valeur déictique du démonstratif et renvoie spécifiquement au lieu où se trouve la personne désignée. Même si Phèdre évoquait *ce peuple-ci*, il resterait à comprendre de quel peuple il s'agit. Comme le démonstratif n'est pas anaphorique, il a le sens d'un déictique. « Ce peuple icy », c'est le peuple d'Athènes et, dans une représentation, la formule désigne le « chœur d'Atheniens », toujours présent devant les spectateurs. Le texte renvoie à l'espace de jeu, mais pas sur le mode de la didascalie : il ne décrit pas ce qu'on doit voir, il le présuppose.

Un exemple analogue est fourni par le mot *maison*. Dans l'« index verborum », Jean-Dominique Beaudin note que le mot signifie « famille » ou « ensemble des personnes habitant sous un même toit »²⁷.

²⁴ *Ibid.*, p. 316, entrée : « ici / icy ».

²⁵ *Ibid.*, v. 129.

²⁶ Sur cette occurrence, voir *infra*, p. 85.

²⁷ *Ibid.*, p. 317, entrée : « maison ».

Dans plusieurs des cas qu'il cite (par exemple au vers 1159), ce sens s'impose en effet. Toutefois, au vers 1152 – qui n'est pas mentionné dans l'index puisqu'il n'est pas concerné par l'explication proposée –, la nourrice voit Hippolyte « sortir de la maison », et le mot désigne à la fois le palais d'Hippolyte dans la fiction et le praticable qui le représente sur l'espace de jeu. En effet, dans la scénologie médiévale, la *mansion* ou *maison* désigne une construction sur la scène de théâtre, dans laquelle les acteurs peuvent entrer et d'où ils peuvent sortir. Le mot *mansion* ou *maison* n'est pas un terme technique : c'est le mot courant, qui désigne en même temps le lieu où habitent les personnages dans la fiction et l'édifice qui le représente sur l'espace de jeu²⁸. Or, à plusieurs reprises dans *Hippolyte*, le sens de « famille » et le sens local sont inextricablement confondus. Ainsi, aux vers 95-96, quand Égée annonce que Thésée va revoir sa « fatale maison, maison où les Furies ont [...] fondé leurs seigneuries ». Introduite par *où*, la relative invite à interpréter *maison* comme le lieu où se déchaînent les Furies, mais il peut aussi désigner la famille de Thésée. Il en va de même à l'acte IV, lorsque Thésée à son retour entend la nourrice s'exclamer : « Hâ maison désolée²⁹ ». Jusqu'à ce qu'il l'interpelle au vers 1639, Thésée ne voit pas la nourrice, puisqu'il s'étonne seulement de ce qu'il entend : il s'interroge sur le « bruit » ou le « tonnerre » qui frappe ses oreilles³⁰ et qu'il compare aux « cris » des damnés³¹, si bien que lorsqu'il apostrophe la nourrice, il lui demande : « quel tumulte entendé-je entre vous³²? » La vieille femme a donc commencé ses plaintes avant de sortir du palais, et elle était encore à l'intérieur quand elle s'exclamait : « Hâ maison désolée ». Le nom *maison* renvoie à la fois à la famille de Thésée et, théâtralement, au palais d'où sortent ces plaintes.

28 Voir Gustave Cohen, « Un terme de scénologie médiévale : "lieu" ou "mansion"? », dans *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 60-66 ; et Graham A. Runnalls, « "Mansion" and "lieu": two technical terms in medieval French staging? », dans *Id.*, *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 467-478.

29 Garnier, *Hippolyte*, v. 1631.

30 *Ibid.*, respectivement v. 1631 et 1633.

31 *Ibid.*, v. 1634.

32 *Ibid.*, v. 1639.

Ces indices référentiels sont presque imperceptibles et ils ne prennent leur plein sens que dans le cadre d'une représentation, réelle ou imaginaire (dans l'esprit du lecteur). Le texte ne décrit pas l'espace de jeu ni ce qui s'y déroule : il le présuppose comme une donnée implicite, préexistante, qui lui assure une plénitude de sens. La conclusion ne vaut pas seulement au niveau micro-textuel : on peut la vérifier dans l'organisation spatiale de l'ensemble de la tragédie.

La référence à certains éléments essentiels du décor est fragmentée et disséminée en une pluralité d'indices, parfois fort dispersés dans la pièce. Le lecteur peut ne pas les remarquer, car ils font sens indépendamment de la référence à l'espace de jeu ; mais s'il les néglige, il perd le relief saisissant que leur apporte une lecture référentielle ou, à plus forte raison, une représentation. On peut le vérifier par exemple sur un élément essentiel du décor, qui est pourtant passé inaperçu jusqu'à ce que Jean-Dominique Beaudin le mette en valeur : l'entrée des Enfers doit figurer sur l'espace de jeu³³. Cette affirmation résulte du rapprochement de quatre passages de la pièce. L'ombre d'Égée ouvre la tragédie et déclare : « je sors de l'Achéron » (v. 1). On peut lire ce vers comme une indication de provenance ou de nature – un spectre revient par définition du royaume des morts –, mais on peut aussi donner à *sortir* son plein sens de verbe de mouvement : au moment où il prononce ces mots, Égée est effectivement en train de sortir d'un lieu que son discours identifie comme l'Achéron. Cette lecture littérale est autorisée par le début de l'acte IV, lorsque Thésée, revenant lui aussi des Enfers, déclare de même : « Je viens du creux séjour des éternelles nuits, / Et de la triste horreur des Enfers pleins d'ennuis³⁴ ». Ces deux formules équivalentes accompagnent un même jeu : dans les deux cas, un personnage entre en disant venir des Enfers, ce qui incite à penser qu'il y a, sur l'espace de jeu, une issue censée communiquer avec ce lieu. Une fois formulée cette hypothèse, on peut chercher dans le texte de quoi décrire cette

33 Voir J.-D. Beaudin, *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier dans « Hippolyte » et « Les Juifves »*, Paris, SEDES, 2000, p. 55 et son introduction à Garnier, *Hippolyte*, p. 29-30.

34 *Ibid.*, v. 1611-1612.

issue. Jean-Dominique Beaudin suggère qu'elle consiste en une grotte, sans doute parce qu'Égée désigne les Enfers comme un « antré »³⁵. Ce mot est peut-être un indice référentiel, mais il me paraît plus important encore de souligner que cette issue consiste en une trappe dans le sol, qui permet aux acteurs d'entrer en montant depuis une coulisse placée sous l'espace de jeu. Les Enfers sont généralement placés sous la terre et Thésée se félicite d'avoir « de l'enfer, sceu monter jusques icy à mont³⁶ » : le déictique invite à donner une valeur référentielle au verbe qui indique un mouvement vertical. En outre, au moment de mourir, la nourrice et Phèdre soulignent qu'elles quittent l'espace de jeu en accomplissant un mouvement descendant vers les Enfers : « Sus sus descen, meurtriere, en l'Orque³⁷ », déclare la première dans son avant-dernier vers. Quant à la seconde, juste avant de se tuer, elle voit les Furies et l'Enfer qui s'ouvre : « Quelle rouge fournaise horriblement ardent, / Hà ce sont les Enfers, ce le sont, ils m'attendent, / Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent³⁸ ». Le système référentiel est parfaitement cohérent : on sort des Enfers en montant tout comme on y entre en descendant, enfin on y tombe quand le sol se fend. Comme la mort de Phèdre constitue un point d'orgue de la pièce, je donnerais volontiers valeur référentielle à l'ensemble de l'hallucination qui la conduit aux Enfers : le sol s'ouvre effectivement devant elle (« leurs cavernes ils fendent ») et des acteurs déguisés en Furies en sortent pour s'emparer d'elle et l'entraîner dans les Enfers au moment de son suicide, permettant ainsi au personnage de quitter définitivement l'espace de jeu. Ce jeu infernal récrit dans le goût humaniste – c'est-à-dire en lui adjoignant des noms et des déguisements à l'antique – une mise en scène dont usent, à l'occasion, les mystères des xv^e et xvi^e siècles : on peut y trouver des jeux de scène impliquant l'usage de trappes dans le plancher et des démons qui viennent de l'Enfer pour s'emparer des damnés et les entraîner vers leur châtement³⁹.

35 *Ibid.*, v. 9-10.

36 *Ibid.*, v. 1629.

37 *Ibid.*, v. 1897.

38 *Ibid.*, v. 2254-2256.

39 À ceci près que, dans les mystères, il s'agit de l'Enfer chrétien et que, pour inscrire l'action dans une problématique morale sans équivoque, il fonctionne en opposition avec le Paradis, représenté à l'autre bout de l'espace de jeu. Le rejet d'une telle

Si on peut reconstruire un jeu et un décor parfaitement cohérents en rapprochant ces quatre entrées ou sorties de personnages, il faut aussi remarquer qu'aucun passage ne les décrit explicitement. Pour chacun des extraits que nous venons d'analyser, le lecteur a le choix de leur donner ou non une valeur référentielle et c'est par rapprochement, donc par construction, qu'une telle référence prend de l'épaisseur. Garnier a inscrit ce jeu en creux dans son texte, qui en porte la marque mais qui fonctionne aussi si le lecteur ne le repère pas. Le texte trouve sur le papier une cohérence qui ne se confond pas avec celle qu'il peut gagner en plus sur l'espace de jeu. Il n'y a pas de didascalie, car Garnier écrit en même temps, en les superposant et sans les confondre, un poème dramatique et une pièce de théâtre.

Dans d'autres cas, les indices qui révèlent des événements implicites sont encore plus discrets : ils ne sont perceptibles que lorsque le lecteur se prend à interpréter un faisceau de répliques comme des réponses à ces faits tacites. Ainsi à l'acte V, lorsqu'un messager raconte la mort d'Hippolyte et conclut par ces mots :

puis dessus nos espauls
L'apportons veuf de vie estendu sur des gaules.
Or je me suis hasté pour vous venir conter
Ce piteux accident, qu'il vous convient domter⁴⁰.

Pendant qu'il prononce ces paroles, un groupe de chasseurs doit entrer en scène en portant le corps, sanglant et démembré, d'Hippolyte. Un lecteur persuadé qu'on ne peut pas représenter les morts dans une tragédie et qu'on doit les laisser en coulisse pourrait arguer que les chasseurs qui portent le corps sont encore en chemin (le présent n'indique pas qu'ils sont arrivés) et que, si le messager s'est « hasté » pour arriver avant eux, c'est afin que son récit dispense de montrer le corps. Garnier se conformerait ainsi au précepte fameux d'Horace :

polarisation morale est constitutif de l'univers tragique et les actions qui s'y déroulent ne se laissent pas réduire à une leçon simple.

40 *Ibid.*, v. 2147-2150.

Aut agitur res in scænis aut acta refertur.

[...] *non tamen intus*

*digna geri promes in scænam multaque tolles
ex oculis, quæ mox narret facundia præsens.*

Où l'action se passe sur la scène ou on la raconte quand elle est accomplie. [...] Il est des actes toutefois bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin⁴¹.

82

Toutefois, Phèdre entre peu après sur l'espace de jeu et prononce sa dernière réplique avant de se tuer sur le corps d'Hippolyte: « Il est temps de mourir, sus, que mon sang ondoie / Sur ce corps trespasé, courant d'une grand playe⁴² ». Il faut bien que les corps d'Hippolyte et de Phèdre soient l'un à côté de l'autre pour que le sang de l'une puisse « ondoyer » sur l'autre. Si, à la lecture, on peut à la rigueur accorder une valeur anaphorique au démonstratif *ce* (« ce corps trespasé »), il est évident que lors de la représentation, le démonstratif prend une valeur déictique. Le cadavre d'Hippolyte a donc été amené au moment de l'annonce du messager qui trouve, à distance, une confirmation rétrospective.

Sitôt qu'on reconnaît la présence du corps sur l'espace de jeu entre ces deux passages, un certain nombre de répliques voient s'accuser des significations qu'elles ne révéleraient pas à un lecteur indifférent au spectacle. Après le récit du messager, Thésée reconnaît avoir « pitié » du « mal » d'Hippolyte⁴³. Comme le messager s'étonne de « l'esmoï » qu'il manifeste pour une mort qu'il a lui-même appelée⁴⁴, le roi répond qu'il n'est pas tant affecté par la mort méritée de son fils que par le fait d'avoir dû lui-même prononcer la sentence⁴⁵. Le messager conclut que deuil ou regret sont de toute façon inutiles et qu'il convient désormais de

41 Horace, *Art poétique*, éd. cit., p. 212, v. 179 et 182-184.

42 Garnier, *Hippolyte*, v. 2259-2260.

43 *Ibid.*, v. 2151.

44 *Ibid.*, v. 2154.

45 *Ibid.*, v. 2155-2156.

faire ériger un tombeau pour le défunt⁴⁶. Comme le trouble de Thésée se manifeste immédiatement après l'arrivée du corps d'Hippolyte, ce n'est pas tant une réaction au récit de la mort de son fils qu'à l'évidence de cette mort, au choc provoqué par la vue du cadavre. Si le messenger s'est « hasté » pour « conter » à Thésée « ce piteux accident, qu'il [lui] convient domter »⁴⁷, c'est parce qu'il estime que le récit d'un événement affecte moins vivement l'auditeur que le spectacle, conformément à l'analyse d'Horace dans le même passage :

*Segnius iritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator.*

L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle de ses yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur⁴⁸.

Dans le texte, l'émoi du roi peut très bien être une réaction à l'annonce de la mort de son fils mais, lors de la représentation, il prend une valeur différente : ce n'est pas en entendant la nouvelle que le roi réagit, mais en voyant le corps démembré que l'on vient d'apporter.

De la même manière, si l'on s'en tient au texte, on peut analyser le long discours prononcé par Phèdre avant son suicide comme une apostrophe rhétorique à un Hippolyte absent ; mais sur l'espace de jeu, il devient un discours adressé au cadavre. La déploration de la beauté que le mort a perdue n'est pas seulement une variation mélancolique sur le motif élégiaque des *ubi sunt...*, elle redonne à celui-ci une vigueur frénétique. Phèdre demande en effet :

Las! où est ce beau front? où est ce beau visage,
Ces beaux yeux martyrans, nostre commun dommage?
Où est ce teint d'albâtre, où est ce brave port?
Helas hélas! où sont ces beautez, nostre mort?

⁴⁶ *Ibid.*, v. 2157-2160.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 2149-2150.

⁴⁸ Horace, *Art poétique*, éd. cit., p. 212, v. 180-182.

Ce n'est plus vous, mon cœur, ce n'est plus Hippolyte?
Las! avecques sa vie est sa beauté destruite⁴⁹.

84

La question ne porte pas sur les substantifs, mais sur les adjectifs. Ce n'est pas à proprement du front, du visage ou des yeux d'Hippolyte que Phèdre déplore la perte, car ces parties de son corps sont effectivement présentes devant elle et devant les spectateurs ; mais c'est celle de la beauté qui constituait leur attribut principal. De même l'interrogation sur la blancheur du teint se pose par contraste avec la pâleur du cadavre et peut-être la rougeur du sang qui lui couvre le visage. Bref, le *planctus* de Phèdre est une description en négatif du corps qu'elle a sous les yeux ; son regret de la beauté une réponse à l'horreur évidente. De même, quelques vers plus loin, lorsque Phèdre s'exclame : « Belle ame, si encor vous habitez ce corps, / [...] / Je vous prie, ombre sainte, [...] / mes fautes oubliez⁵⁰ ». Le démonstratif *ce* devant *corps* revêt une valeur déictique et permet d'interpréter l'invocation de l'âme comme l'appel dubitatif d'un destinataire incertain, potentiellement absent. La présence du cadavre accentue la vigueur sémantique de l'hypothèse et souligne la présence conditionnelle de l'âme. Le texte ne perd pas son sens si on le lit sans tourner son esprit vers le spectacle afférent, mais la représentation accuse ses lignes sémantiques et dessine plus vigoureusement son propos.

En dehors de ces indices référentiels, on ne trouve guère d'évocation du décor ou de l'atmosphère du spectacle que dans les récits, relatant précisément des actions qui ne sont pas représentées et qu'ils cherchent à rendre visibles au spectateur par la force de l'hypotypose. Le monologue d'Hippolyte à la fin de l'acte I évoque l'ambiance oppressante de ses cauchemars et le chœur de l'acte I décrit précisément le cadre de ses chasses. Si on considère non plus les lieux mais les êtres agissants, le monstre marin qui tue le jeune héros est décrit précisément, à la différence des protagonistes. Toutefois, le cadre fictif dans lequel jouent les acteurs n'est évoqué que dans les premiers vers, lorsque l'ombre

⁴⁹ Garnier, *Hippolyte*, éd. cit., v. 2203-2208.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 2213-2218.

d'Égée établit une opposition entre le séjour des Enfers, plus plaisant malgré son horreur, « que toy, que je deplore, / Ville Cecropienne, et vous mes belles tours⁵¹ ». L'apparition de la deuxième personne dans le monologue du fantôme donne à l'apostrophe une valeur déictique, et permet d'identifier l'aire de jeu à Athènes. La référence aux tours suggère un décor architecturé, ce qui coïncide avec le décor de la scène tragique décrit par Vitruve aussi bien qu'avec les représentations gravées qu'on en trouve dans les traités d'architecture de Sebastiano Serlio⁵². Si on considère en outre qu'un certain nombre de tragédies humanistes ont été jouées dans des cours de château ou de collège et qu'elles utilisaient probablement les bâtiments qui entouraient cette cour comme décor, il apparaît que la référence à Athènes peut trouver un référent plausible dans le décor d'une tragédie.

Nous avons déjà évoqué un autre indice référentiel qui apparaît un peu plus loin dans la même réplique, quand l'ombre annonce les événements qui vont se produire dans la pièce en détaillant le destin de chaque personnage. Égée prédit qu'Hippolyte trouvera la mort « par ceste Phedre icy⁵³ ». Comme nous l'avons vu, le mot *icy* a une valeur déictique : au moment où Égée nomme Phèdre, il la désigne d'un geste, ou montre l'endroit où elle se trouve encore cachée. Le spectre identifie ainsi les lieux et les personnages pour le spectateur. Dans l'« argument des actes » qui figurait en tête de la première édition d'*Hippolyte*, Garnier écrit en effet : « Au premier acte est introduit en forme de prologue l'ombre d'Égée⁵⁴ ». Or, dans le théâtre humaniste comme dans le théâtre latin, il ne faut pas envisager le prologue seulement comme un texte ou un discours métatextuel : c'est aussi un rôle, assumé par un acteur, qui ne confond pas avec l'auteur, qui désigne éventuellement celui-ci

51 *Ibid.*, v. 12-13.

52 Références devenues canoniques depuis l'article de Gustave Lanson, « Note sur un passage de Vitruve et sur l'origine de la distinction des genres dans le théâtre de la Renaissance », *Revue de la Renaissance*, 5, 1904, p. 72-84. Pour une reproduction facilement accessible de la gravure de la « Scena tragica » selon Serlio, voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, pl. 22.

53 Garnier, *Hippolyte*, v. 129.

54 *Ibid.*, p. 183.

à la troisième personne⁵⁵ et qui s'adresse au public juste avant le début de la pièce, pour gagner son attention. Une des fonctions possibles de ce discours est d'installer la fiction en assimilant les différents lieux de l'espace de jeu aux lieux fictifs qu'ils représentent ou les acteurs aux personnages. Le prologue d'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, qui a été représenté à Lausanne en 1550, est exemplaire :

Tu penses estre au lieu où tu n'es pas.
Plus n'est ici Lausanne, elle est bien loin :
[...]
Maintenant donc icy est le país
Des Philistins. Estes vous esbaïs ?
Je dy bien plus, voyez vous bien ce lieu ?
C'est la maison d'un serviteur de Dieu,
Dict Abraham⁵⁶.

86

On peut lire sur ce modèle le discours d'Égée dans *Hippolyte*, qui situe d'abord le cadre de l'action à Athènes, puis qui prédit le destin des différents personnages en indiquant le lieu où ils se trouvent, si bien que lorsqu'il apostrophe Hippolyte et Phèdre, présents à Athènes, il désigne en même temps qu'eux la maison d'où le spectateur les verra sortir.

Dans le cadre d'une représentation, il ne s'agit pas de didascalies internes, puisque l'adjectif *interne* indique que l'information est donnée de l'intérieur de la fiction : une apparition n'existe que dans le regard de celui qui la voit et, même s'il vient du monde représenté, Égée n'est visible que par les spectateurs et s'adresse à eux, non pas pour décrire

55 Ne citons que deux exemples fondateurs : les premiers vers des prologues de l'*Andrienne* de Térence et d'Eugène d'Étienne Jodelle : « *Poeta cum primum animum ad scribendit adpulit* », « L'auteur, du jour où il s'est mis en tête d'écrire » (*Comédies*, éd. et trad. Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1942-1949, t. I : *Andrienne. Eunuque*, p. 124) ; et « Assez, assez le poète a pu voir » (*Eugène*, éd. Anna Bettoni, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, t. VI : 1541-1554, Paris/Florence, PUF/Olschki, 1994, p. 367). « *Poeta* » ou « le poète » désignent respectivement Térence et Jodelle : le prologue est un acteur qui parle de l'auteur au public. Sur les différents aspects du prologue – texte, acteur et performance –, voir Douglas Bruster et Robert Weinmann, *Prologues to Shakespeare's Theatre. Performance and Liminality in Early Modern Drama*, London/New York, Routledge, 2004, chap. I.

56 Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, éd. Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman, Genève, Droz, 1967, v. 20-29.

l'aire de jeu, mais pour projeter sur ses différents lieux une identification fictive. Il présuppose l'espace scénique et le construit comme espace fictif, instaurant le spectacle. Si on envisage maintenant le cas du lecteur, et non du spectateur, la fonction de prologue d'Égée s'affaiblit : il n'y a plus de lieux présents à identifier, les indices référentiels de son discours pâlissent et les apostrophes à Athènes ou aux personnages ultérieurs perdent en grande partie leur valeur référentielle. Reste le discours d'un fantôme, ressassant son histoire dans un espace indécis, sans pouvoir ancrer sur des supports matériels les noms et les lieux qui ont déterminé son existence. Selon qu'on l'envisage dans le cadre de la représentation ou de la lecture, le même texte trouve donc une cohérence différente, mais il fonctionne dans les deux cas. Le texte présuppose donc la représentation, qui est inscrite en lui, mais il est aussi lisible comme texte indépendant du spectacle. En d'autres termes, Garnier a écrit en même temps et sans les confondre un poème dramatique et une pièce de théâtre. C'est bien parce qu'elle tend à écraser ces deux niveaux, à réduire le texte à la partition du spectacle futur, que la notion de didascalie interne s'applique mal aux tragédies humanistes.

BIBLIOGRAPHIE

ASPREMONT

Édition de référence

Aspremont, chanson de geste du XI^e siècle, éd. et trad. François Suard, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2008.

Autres éditions d'Aspremont

La Chanson d'Aspremont. Chanson de geste du XI^e siècle, éd. Louis Brandin, Paris, Champion, 2^e éd. revue, 1923-1924, 2 vol.

Autres textes cités

La Chanson de Roland, éd. Cesare Segre, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003.

Les Chansons de croisade et leurs mélodies, éd. Joseph Bédier et Pierre Aubry, Paris, Champion, 1909.

Chevalerie Ogier, t. I : *Enfances*, éd. Muriel Ott, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2013.

Fierabras, chanson de geste du XI^e siècle, éd. Marc Le Person, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003.

Gui de Bourgogne, chanson de geste du XIII^e siècle, éd. Françoise E. Denis et William W. Kibler, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2019.

Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis, éd. Yvan G. Lepage, Genève, Droz, 1978.

Renaut de Montauban ou les Quatre fils Aymon, éd. Ferdinand Castets, Montpellier, Coulet et Fils, 1909 (réimpr. Genève, Slatkine, 1974)

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1960.

Études critiques

BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988.

—, « Guerre et société au miroir de la chanson d'Aspremont », dans Dominique Barthélemy et Jean-Claude Cheynet (dir.), *Guerre et société au Moyen Âge : Byzance-Occident (VIII^e-XIII^e siècle)*, Paris, ACHCByz, 2010, p. 173-184.

BURIDANT, Claude, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.

CALIN, William, « Problèmes littéraires soulevés par les chansons de geste : l'exemple d'Aspremont », dans [coll.], *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, Publications du CUERMA, 1987, t. I, p. 333-350.

250

CHAILLEY, Jacques, « Études musicales sur la chanson de geste et ses origines », *Revue de musicologie*, 85/88, 1948, p. 1-27.

GITTLEMAN, Anne Iker, *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1967.

LABANDE, Edmond-René, « Le credo épique. À propos des prières dans les chansons de geste », dans [*Mélanges Clovis Brunel*], Paris, Société de l'École des chartes, 1955, 2 vol., t. II, p. 62-80.

LACHET, Claude, « Les vers d'intonation dans la chanson de geste d'Ami et Amile », dans Jean Dufournet (dir.), « Ami et Amile ». *Une chanson de geste de l'amitié*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1987, p. 93-105.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *L'Évolution du français. Ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1995.

MARTIN, Jean-Pierre, *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XII^e siècle. Traditions et innovations*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2005.

—, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation [Discours de l'épopée médiévale 1]*, Paris, Champion, 2017 (1^{re} éd. Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'université de Lille, 1992).

OTT, Muriel, « Les vers d'intonation du *Couronnement de Louis* », dans Vân Dung Le Flanchec et Stéphane Marcotte (dir.), *Styles, genres, auteurs*, 13 : « Le Couronnement de Louis », *Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard*, Paris, PUPS, 2013, p. 45-60.

PALUMBO, Giovanni, « Comment Roland a-t-il tué Eaumont ? Quelques remarques sur la tradition de la *Chanson d'Aspremont* », dans Marie-Geneviève Grossel et al. (dir.), « *Uns clers ait dit que chanson en ferait* ». *Mélanges de*

- langue, d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2019, 2 vol., t. II, p. 629-652.
- ROUSSEL, Claude, *Conte de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1998.
- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Paris, Droz/Giard, coll. « Publications romanes et françaises », 1955.
- SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (X^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, coll. « Moyen Âge. Outils et synthèse », 2011.
- SUBRENAT, Jean, *Étude sur Gaydon, chanson de geste du XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, coll. « Études littéraires », 1974.

ROBERT GARNIER**Édition de référence**

Hippolyte (1573) et La Troade (1579), éd. Jean-Dominique Beaudin (2009 et 2018), Paris, Classiques Garnier, 2019.

Autres textes cités

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrificiant*, éd. Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1967.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. Henri Chamard, Paris, Fontemoing, 1904.
- EURIPIDE, *Théâtre complet*, éd. et trad. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, CUF, 1934.
- JODELLE, Étienne, *Eugène*, éd. Anna Bettoni, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, t. VI: 1541-1554, Paris/Florence, PUF/Olschki, 1994, p. 341-438.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Georges Lafaye, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 2009.

- PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- SOPHOCLE, *Électre*, dans *Théâtre : Ajax, Atigone, Electra, Œdipe-roi, Les Trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colone, Les Limiers*, trad. Robert Pignarre, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1934.
- TÉRENCE, *Théâtre*, éd. et trad. Jules Marouzeau, t. I, *Andrienne. Eunuque*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1942.
- VIRGILE, *Énéide*, dans *Œuvres complètes*, éd. et trad. Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.

252

Études critiques

- BEAUDIN, Jean-Dominique, *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier dans « Hippolyte » et « Les Juifves »*, Paris, SEDES, 2000.
- BRUSTER, Douglas, WEINMANN, Robert, *Prologues to Shakespeare's Theatre. Performance and Liminality in Early Modern Drama*, London/New York, Routledge, 2004
- BURON, Emmanuel, « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* » dans Emmanuel Buron (dir.), *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, Les Juifves*, Rennes, PUR, 2000, p. 53-69.
- , « La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral », dans Magda Campanini (dir.), *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Champion, 2018, p. 37-54.
- CECCHETTI, Dario, « Dalla Tragedia classica alla *tragédie sainte* », dans Michele Mastroianni (dir.), *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 117-151.
- COHEN, Gustave, « Un terme de scénologie médiévale : "lieu" ou "mansion" ? », dans *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 60-66.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2010.
- DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/public*, 67, janvier-février 1986, p. 8-12.

- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Bouillon, 1881-1902, 10 vol.
- LANSON, Gustave, « Note sur un passage de Vitruve et sur l'origine de la distinction des genres dans le théâtre de la Renaissance », *Revue de la Renaissance*, 5, 1904, p. 72-84.
- LOCHERT, Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- MARTY-LAVEAUX, Charles-Joseph, *La Langue de la Pléiade*, Paris, [s.n.], 1896-1898, 2vol.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2002.
- RUNNALLS, Graham, « “Mansion” and “lieu”: two technical terms in medieval French staging? », dans *Études sur les mystères. Un recueil de vingt-deux études sur les mystères français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998, p. 467-478.

JEAN DE LA BRUYÈRE

Édition de référence

Les Caractères, éd. Emmanuel Bury, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 1995.

Autres œuvres citées

- AULNOY, Mme d', *Contes*, Paris, Atlas, 2010-2011, 7 vol.
- BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin* [1831], éd. Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006.
- BELLEGARDE, Abbé de, *Œuvres diverses*, Paris, Claude Robustel, 1723, 4 vol.
- BOUVIER, Nicolas, *L'Usage du monde* [1963], Paris, La Découverte, 2014.
- BRASEY, Édouard et Stéphanie, *La Grande Bible des fées*, Paris, France Loisirs, 2011.
- DEFORGES, Régine, *La Bicyclette bleue* [1981], Paris, France Loisirs, 2014.
- FABRE, Michel, *La Micheline de 18 h 23*, Paris, France Loisirs, 2018.
- FRANQUIN, *Les Aventures de Spirou et Fantasio : Le Nid des marsupilamis*, Marcinnelle, Dupuis, 1960.

- JOUVE, Franck, *Les Plus Belles Légendes de France*, Paris, France Loisirs, 2011.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- , *Contes*, Paris, Atlas, 2017, 3 vol.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Mémoires*, éd. Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006.
- MORRIS, *Lucky Luke: Sous le ciel de l'Ouest*, Marcinelle, Dupuis, 1952.
- ORSENA, Erik, *La Fabrique des mots*, Paris, France Loisirs, 2014.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé* [1927], éd. Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990.
- QUENEAU, Raymond, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.
- SIMENON, Georges, *L'Affaire Saint-Fiacre et 28 autres enquêtes de Maigret*, Paris, France Loisirs, 2014.
- TOLSTOÏ, Léon, *La Sonate à Kreutzer et 8 autres récits*, trad. fr., Paris, France Loisirs, 2016.

Études critiques

- Grammaire de l'Académie française. Nouvelle édition*, Paris, Firmin-Didot, 1933.
- ALLAIRE, Suzanne, *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs: étude en français moderne*, thèse, Université de Rennes II, 1977, Lille, ANRT, 1982.
- ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.
- BONNARD, Henri, *Code du français courant*, Paris, Magnard, 1981.
- BORDAS, Éric, « À propos de quelques occurrences de subordination inverse chez Marivaux: fait de langue ou trait de style? », *L'Information grammaticale*, 92, 2002/1, p. 31-35.
- CHEVALIER, Jean-Claude, BLANCHE-BENVENISTE, Claire, ARRIVÉ, Michel, PEYTARD, Jean, *Grammaire du français contemporain* [1964], Paris, Larousse, 1995.

- CHOI-JONIN, Injoo, « Présentation générale. Propriétés de la corrélation grammaticale », *Langages*, 174, 2009/2, p. 3-12.
- DENIS, Delphine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- GACHET, Frédéric, « Les structures temporelles en *à peine* : évolution diachronique et fonctionnement syntaxique », *CMLF*, 2010 [en ligne, <http://doi.org/10.1051/cmlf/2010126>], p. 207-221.
- GREVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, 7^e éd., Gembloux, Duculot, 1961.
- HADERMANN, Pascale, PIERRARD, Michel, « La construction corrélatrice et les marqueurs en *qu-* », *Langue française*, 182, 2014/2, p. 91-106.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- MAUREL, Jean-Pierre, « Subordination inverse et neutralisation du relatif », *Travaux linguistiques du Cerlico*, 5, « Subordination, subordinations », 1992, p. 72-88.
- MOREL, Mary-Annick, *La Concession en français*, Gap/Paris, Ophrys, 1996.
- PELLIZZA, Marie-Antoinette, « Subordination, corrélation et insertion : syntaxe de la concession dans *Le Misanthrope* et *George Dandin* de Molière », *L'Information grammaticale*, 84, 2000/1, p. 37-40.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
- ROIG, Audrey, VAN RAEMDONCK, Dan, « *À peine* avaient-ils introduit une inversion dans leur énoncé que la subordination s'imposa : Subordination inverse et inversion subordonnante ? », *Langages*, 200, 2015/4, p. 31-54.
- SANDBELD, Kraus, *Syntaxe du français contemporain*, t. II, *Les Propositions subordonnées* [1936], 2^e éd., Genève, Droz, 1977.
- WAGNER, Robert-Léon, PINCHON, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne* [1962], nvlle éd., Paris, Hachette supérieur, 1991.
- WILMET, Marc, « *À peine* avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminboeuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. I, *Entre dépendance et intégration*, p. 69-89.

VOLTAIRE

Édition de référence

Zadig et autres contes orientaux, éd. Jean Goldzink, Paris, Pocket, coll. « Pocket. Classiques », 2009.

L'Ingénu, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009.

Autres œuvres de Voltaire citées

Œuvres complètes de Voltaire, t. IX : *Mélanges littéraires, commentaires sur Corneille*, Paris, Furne, 1846.

Dictionnaire philosophique, éd. René Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Questions sur l'Encyclopédie, éd. Nicholas Cronk, Christiane Mervaud et Gilian Pink, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2019.

256

Autres textes cités

CRÉBILLON FILS, *La Nuit et le Moment*, suivi de *Le Hasard du coin du feu*, préface d'Henri Coulet, Paris, Desjonquères, 1983.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, éd. Paul Vernière [1975], Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », éd. revue, 1987.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Philippe Sellier établie d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1991.

Études critiques

AUROUX Sylvain, *La Raison, le langage et les normes*, Paris, PUF, 1998.

BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 1958.

COMBARIEU DU GRÈS, Marceline de, « Les couleurs dans le cycle du Lancelot-Graal », dans [coll.], *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications du CUERMA, 1988, p. 451-588.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet*, éd. Frédéric Gros, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 2001.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit par Denis Messier, préface de Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, 1988.

GARAGNON, Anne-Marie, *Cinq études sur le style de Voltaire*, Orléans, Paradigme, 2008.

GÉRAUD, Violaine, « Humour et lois du discours dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », dans Anne-Marie Paillet et Florence Leca-Mercier (dir.), *Le Sens de l'humour : style, genres, contextes*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, 2018, p. 71-80.

GRICE, H. Paul, « Logic and conversation », dans Donald Davidson et Gilbert Harman (dir.), *The Logic of Grammar*, Encino (Calif.), Dickenson, 1975, p. 57-72 ; traduction française par Peter Cole et Jerry L. Morgan, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.

JAUBERT, Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette supérieur, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique, « L'ethos discursif et le défi du Web », *Itinéraires*, 2015/3, « Ethos numérique », 2016 (mis en ligne le 1^{er} juillet 2016, <https://journals.openedition.org/itineraires/3000>).

MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

REY, Alain, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Le Robert, 1994.

STAROBINSKI, Jean, « Le fusil à deux coups de Voltaire : la philosophie d'un style et le style d'une philosophie (À la mémoire de Leo Spitzer) », *Revue de métaphysique et de morale*, juillet-septembre 1966, p. 277-291.

TRISTAN CORBIÈRE

Édition de référence

Les Amours jaunes, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018.

Autres éditions et œuvre de Corbière citées

Les Amours jaunes, éd. Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992.

Les Amours jaunes, éd. Christian Angelet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2003.

« *Roscoff* », *l'album Louis Noir*, présentation de Benoît Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013.

CROS, Charles, CORBIÈRE, Tristan, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

Autres œuvres citées

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1972.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2004.

—, « Lettre allemande » [1937], dans *Objet Beckett*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 14 mars-25 juin 2007, Paris, Centre Pompidou/IMEC, 2007, p. 14-16.

CASTIL-BLAZE, François Henri Joseph, *L'Art des vers lyriques* [1857], Paris, Delahays, 1858.

COLLOT, Pierre, *Explication des premières vérités de la religion*, Tours, Mame, 1866.

[DES PÉRIERS, Bonaventure], *Recueil des œuvres de feu Bonaventure des Périers*, Lyon, Jean de Tournes, 1544.

DUPANLOUP, Félix, *Le Catéchisme chrétien ou Exposé de la doctrine de Jésus-Christ, offert aux hommes du monde*, Paris, Douniol, 1865.

GOUGET, Émile, *Saynètes et scènes comiques à l'usage des écoles et pensionnats de demoiselles*, Paris, Larousse, 1891.

HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, Gosselin, 1829.

—, *Poésie*, t. III, *Les Années funestes*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'intégrale », 1972.

LAFORGUE, Jules, « Corbière », dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, t. III, 2000, p. 182-193.

LANDAIS, Napoléon, et Louis BARRÉ, *Dictionnaire des rimes françaises, précédé d'un nouveau traité de versification*, Paris, Didier, 1856.

PEIGNOT, Gabriel *Predicatoriana ou Révélations singulières et amusantes sur les prédicateurs [...]*, Dijon, Lagier, 1841.

[PIRON, Alexis], *Œuvres choisies de Piron*, éd. Jules Troubat, Paris, Garnier Frères, 1866.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.

- RIVIÈRES, Claude-Gustave Serré de (abbé), *Manuel de la science pratique du prêtre dans le saint ministère*, 3^e éd., Paris, Putois-Cretté, 1873.
- ROLLAND, Eugène, *Rimes et jeux de l'enfance*, Paris, Maisonneuve, coll. « Les littératures populaires de toutes les nations », 1883.
- VALLÈS, Jules, *L'Enfant : Jacques Vingtras*, Paris, G. Charpentier, 1889.
- VERLAINE, Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, Vanier, 1884.
- , *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

Études critiques

- [Anonyme], « *Les Amours jaunes*, par Tristan Corbière », *La Bibliographie contemporaine*, 1^{er} octobre 1873.
- BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 189-214.
- , *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, 2002.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- BENINI, Romain, *Chansons dites populaires imprimées à Paris pendant la Deuxième République, approche stylistique et métrique*, thèse de langue française et stylistique sous la dir. d'Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2014.
- BERNADET, Arnaud, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, 1, « Ça? », 2018, p. 61-93.
- BILLY, Dominique, « Le sabordage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », *Studi francesi*, 145, janvier-avril 2005, p. 73-88.
- , « Convention and parody in the rhyming of Tristan Corbière », dans Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, coll. « Language Faculty and Beyond », 2009, p. 337-354.
- BLANCHOT, Maurice, « René Char et la pensée du neutre », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 439-450.
- , *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud, le meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004.

- CADIOT, Pierre, « De quoi ça parle ? À propos de la référence de *ça*, pronom sujet », *Le Français moderne*, 3/4, octobre 1988, p. 174-192.
- CHAROLLES, Michel, *La Référence et les expressions référentielles en français*, Paris, Ophrys, 2002.
- CORBLIN, Francis, *Anaphore et interprétation des segments nominaux*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1985.
- , « *Ceci et cela* comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, septembre 1987, p. 75-93.
- CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1982.
- , « “Groupes d’équivalence rimique”, modules et strophes “classiques” en métrique littéraire française ; vers 1560-1870 », publication en ligne, 2008, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf>.
- , *De la métrique à l’interprétation : essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- , « Notions d’analyse métrique », publication en ligne, 2010, <https://www.normalesup.org/~bdecornulier/notmet.pdf>.
- , « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* (régularités, exceptions, interprétations) », article publié en ligne le 15 février 2017 (<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/contemplat.pdf>).
- , « Corbière et la poésie comptable », *Cahiers Tristan Corbière*, 1 : « Ça ? », 2018, p. 233-270.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 249-287.
- , *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- , *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.
- DESSONS, Gérard, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.
- DUROCHER, Léon, « Tristan Corbière à Paris », *Le Fureteur breton*, avril-mai 1912, p. 129-134.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1975.
- GODART-WENDLING, Béatrice, « Comment ça réfère ? », *Revue de sémantique et pragmatique*, 7, 2000.

- HENRY, Albert, « Considérations sur la fortune de *ça* en français », dans *Études de syntaxe expressive. Ancien français et français moderne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1977, p. 75-110.
- INCASTORI, Thomas, *Le Sonnet à l'épreuve de la modernité, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière*, tesa di laurea dirigée par Olivier Bivort, Università Ca'Foscari, Venise, 2017.
- KALUSZYNSKI, Martine, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus*, « Identification, contrôle et surveillance des personnes », 2014, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2716>.
- KANDINSKY, Wassily, *Écrits complets*, t. III, *La Synthèse des arts*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
- , *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.
- KLEIBER, Georges, « Mais à quoi sert donc le mot *chose* ? », *Langue française*, 73, février 1987, p. 109-128.
- , « Quand *il* n'a pas d'antécédent », *Langages*, 97, mars 1990, p. 24-50.
- LANDAIS, Napoléon, BARRE, Louis, *Dictionnaire des rimes françaises, précédé d'un nouveau traité de versification*, Didier, Paris, 1856.
- LAROCHE, Hugues, *Tristan Corbière ou les Voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Éthique et Infini*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1984.
- , *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, 2014.
- MAILLARD, Michel, « Les enjeux d'un choix linguistique pour la psychanalyse française. "Au fond de l'homme : *cela, ça* ou *soi*?" », *Archives et documents de la Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage*, 3, 1982, p. 45-58.
- , *Comment ça fonctionne (ou étude de fonctionnement de ça en français moderne dans la perspective linguistique)*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 1989, 2 vol.
- MAUSS, Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1999.
- MEITINGER, Serge, « Une poétique de hors-jeu », *La Nouvelle Tour de feu*, 11-13, 1985, p. 115-123.

PARENTEAU, Olivier, *Gloire et infortune dans « Les Amours jaunes » de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »*, mémoire de master, Université de Montréal, 2004.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

SALES, Marie-Pierre, *Influence du lexique et de la syntaxe sur la reprise pronominale : exemple de ça*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2008.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, 113, 2001, p. 87-103.

BLAISE CENDRARS

Édition de référence

L'Homme foudroyé [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

Autres éditions et œuvres de Cendrars citées

Œuvres autobiographiques complètes, éd. dirigée par Claude Leroy Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, 2 vol.

Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires, éd. dirigée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

« À babord », dans *Du monde entier au cœur du monde* [1957], éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

Films sans images, Paris, Denoël, 1959.

« *J'écris. Écrivez-moi* ». *Correspondance Cendrars-Lévesque 1924-1959*, éd. Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1995, p. 394-395.

John Paul Jones ou l'Ambition, Montpellier, Fata Morgana, 1996.

Bourlinguer, éd. Claude Leroy, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, Paris, Denoël, t. IX, 2003.

« Poètes », dans *Aujourd'hui*, éd. Claude Leroy; *Tout autour d'aujourd'hui*, Paris, Denoël, t. XI, 2005, p. 98-114.

Blaise Cendrars vous parle... suivi de Qui êtes-vous? Le paysage dans l'œuvre de Léger et de *J'ai vu mourir Fernand Léger*, Paris, Denoël, 2006.

Correspondance inédite, Berne, Archives littéraires suisses.

Autres œuvres citées

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Lettres*, éd. par Henri Godard et Jean Paul Louis, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

MONTHERLANT, Henry de, *Le Démon du bien* [1937], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Études critiques

ANIS, Jacques, *L'Écriture, théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck, 1988.

BARONIAN, Jean-Baptiste, « La révolution du livre », *Le Magazine littéraire*, janvier 1984.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BODER, Francis, *La Phrase poétique de Blaise Cendrars: structures syntaxiques, figures de discours, agencements rythmiques*, Paris, Champion, 2000.

COLIGNON, Jean-Pierre, *Un point c'est tout! La ponctuation efficace*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1992.

COLVILLE, Georgiana M.M., *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

CRESSOT, Marcel, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle* [1938], Genève, Slatkine, 1975.

DAHLET, Véronique, *Ponctuation et Énonciation*, Matoury [Guyane], Ibis rouge, 2003.

DAMOURETTE, Jacques, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, 1939.

DOPPAGNE, Albert, *La Bonne Ponctuation: clarté, précision, efficacité de vos phrases*, Paris, Duculot, 1978.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.

DÜRRENMATT, Jacques, *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, 2015.

FÓNAGY, Iván, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, 75/1, 1980, p. 95-129.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1827], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

- ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.
- LE BOZEC, Yves, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, octobre 2004, p. 3-6.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- , « Une grande prose abécédaire de la vie », dans Cendrars, *Histoires vraies* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 7-35.
- MANOLL, Michel, *Les Grandes Heures. Entretiens avec Colette, Blaise Cendrars, Georges Simenon... [et al.]*, Paris, La Table ronde, 2013 : entretiens avec Cendrars diffusés sur Radio France du 15 octobre au 15 décembre 1950, p. 41-120.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge d'or du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- , « Posture et poétique d'un bouurlingueur : Cendrars », *Poétique*, 147, 2006, p. 297-315.
- PÉTILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain/Paris, Peeters, 2003.
- PHILIPPE, Gilles, « Langue littéraire et langue parlée », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 57-89.
- PIAT, Julien, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 179-234.
- , *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960) : Beckett, Pinget, Simon. Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, 2011.
- POPIN, Jacques, *La Ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.
- PROUST, Jacques, « La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90, 1978, p. 369-387.
- RABATEL, Alain, « Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" C'EST, IL Y A, VOICI/VOILÀ : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, 9, 2001, p. 111-144.

- RAULT, Julien, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, thèse de 3^e cycle, Université de Poitiers, 2014.
- , « Des paroles rapportées au discours endophrasique. Point de suspension : latence et réflexivité », dans Stéphane Bikialo et Julien Rault (dir.), *Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e-début XXI^e siècle)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2015, p. 67-83.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'Énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- RICHAUDEAU, François, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication et langages*, 61/1, 1984, p. 53-75.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2006.
- RIFFAUD, Alain, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.
- ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.
- SÈVE, Bernard, *De haut en bas, Philosophies des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- THOMPSON, Patrice, « Blaise Cendrars et le langage », *Cahiers Blaise Cendrars*, 3, « L'encrier de Cendrars », 1989, p. 55-74.
- WANLIN, Nicolas, « Remarques sur les problématiques actuelles de la théorie du descriptif. En relisant Philippe Hammon », *Polysèmes*, 9, « Le descriptif », 2007, <http://journals.openedition.org/polysemes/1786>.
- WATINE, Marie-Albane, « Le modèle vocal de la liste ou comment conjurer la rationalité graphique », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet-liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 395-407.

RÉSUMÉS

ASPREMONT

François SUARD (Université Paris Nanterre),

« La guerre dans *Aspremont* »

La guerre dans la chanson d'*Aspremont* fait l'objet d'une longue préparation qui a pour but de présenter les enjeux du conflit – l'existence même de la Chrétienté – et ses protagonistes : du côté chrétien, l'empereur Charlemagne et ses principaux vassaux ou alliés, Naimés, qu'illustre une mission auprès des païens, Ogier, Turpin, Girard l'indomptable, le jeune Roland ; du côté ennemi, Agolant, qui interviendra peu dans la première partie de la chanson, Balant, le futur converti, et surtout Eaumont, fils d'Agolant, personnage à la fois démesuré et naïf. La guerre proprement dite met en avant des engagements séparés où domine la mêlée, mais qu'un duel entre Charlemagne, aidé par le jeune Roland, et Eaumont, vient conclure. La stratégie, dans laquelle Girard est passé maître, joue un rôle important, ainsi que les fréquents changements de plans, qui permettent au lecteur une vue globale des engagements. Le rythme du récit accélère à mesure qu'approche la fin des batailles, et le poète mobilise, à côté des motifs classiques du combat singulier ou collectif, un usage original des passages parlés, des quiproquos ou de l'alternance entre le grave et le plaisant.

Muriel OTT (Université de Strasbourg, EA 1337),

« Les vers d'intonation dans la chanson d'*Aspremont* »

L'examen des vers d'intonation des laisses 56 à 177 de la chanson d'*Aspremont* (éd. François Suard) permet de dégager nettement les divers types représentés, de distinguer quelques vers atypiques, et de mettre en évidence des phénomènes d'échos entre laisses dans une chanson plus

narrative que lyrique, où les vers d'intonation sont cependant clairement caractérisés dans l'ensemble.

ROBERT GARNIER, *HIPPOLYTE*

Jean-Dominique BEAUDIN (Sorbonne Université, Lettres),

« Lexique et poétique dans *Hippolyte* : Garnier disciple de la Pléiade »

Robert Garnier est l'héritier des théories poétiques de Joachim du Bellay et de Pierre de Ronsard. Son vocabulaire en témoigne. Mais il adapte les principes de ses aînés au genre de la tragédie, telle que la concevaient ses contemporains. S'il enrichit le lexique par l'emploi de mots nobles, par le recours raisonné aux mots anciens, par la suffixation et la composition, par la périphrase poétique, il ne perd jamais de vue le genre qu'il cultive. Loin de se comporter en servile imitateur de ses maîtres, il a conscience d'élaborer une œuvre poétique dramatique, fondée sur l'union du tragique et de l'épique. C'est dire que les procédés traditionnels retrouvent sous sa plume une motivation renouvelée et originale.

Emmanuel BURON (Université Rennes 2, CELLAM),

« L'écriture dramatique de Garnier dans *Hippolyte* »

Cet article analyse la relation entre le texte et le spectacle qu'il appelle dans *Hippolyte* de Robert Garnier en partant de la conception du poème dramatique qui prévalait au XVI^e siècle, et de la conception du personnage qui en découle. Le personnage est un locuteur fictif et un substitut énonciatif de l'auteur, si bien que le texte se réduit à la succession des répliques. À partir d'une critique de la notion de « didascalie interne » appliquée à ce corpus, il s'agit de montrer que les tragédies humanistes présupposent un jeu et un espace de jeu complexes, mais ne cherchent nullement à les décrire. Comme l'action oratoire, ils constituent une condition de cohérence implicite des répliques, non leur cadre fortuit qu'il faudrait préciser.

JEAN DE LA BRUYÈRE, *LES CARACTÈRES*

Éric TOURRETTE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« La subordination inverse dans *Les Caractères* »

Dans *Les Caractères*, Jean de La Bruyère fait un emploi particulièrement fréquent des subordinations inverses à valeur temporelle, au point qu'on peut se demander s'il ne convertit pas un simple fait de langue en authentique trait de style ou d'écriture. Il en tire des effets littéraires, pour caricaturer plaisamment l'impatience des personnages ou pour suggérer la brièveté tragique de la vie. L'examen des exemples permet de faire apparaître deux situations tout à fait distinctes : soit un second procès succède aussitôt à un premier qui s'est bel et bien réalisé, ou a du moins commencé à le faire, soit au contraire son surgissement trop précoce intervient avant même que le premier procès ne se réalise. Cette différence sémantique majeure se traduit par des formes linguistiques bien distinctes, que les travaux antérieurs n'ont pas toujours décrites avec précision. Il n'est pas sûr que la description désormais consensuelle en termes de « corrélation » soit pleinement adaptée.

VOLTAIRE, *ZADIG ET L'INGÉNU*

Violaine GÉRAUD (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« Les enjeux philosophiques de l'écriture humoristique dans *Zadig et L'Ingénu* »

Ironie et humour fleurissent ensemble sous la plume de Voltaire. Si l'ironie est une polyphonie qui tire son origine de la technique de feint questionnement qu'employait Socrate, l'humour procède de l'humeur qu'il est destiné à rendre gaie. L'humour crée des effets de surprise, et son inventivité est telle, sous la plume de Voltaire, qu'elle fait parfois passer la fonction poétique avant la fonction référentielle. Dans *Zadig*, le saugrenu humoristique s'inverse en parfait à propos, de sorte qu'il prépare le retournement final ; d'absurdes malheurs conduisant au bonheur providentiel. Dans *L'Ingénu*, l'humour se fait volontiers licencieux afin de mettre en question l'assignation des femmes à la vertu, assignation qui fait d'ailleurs basculer le conte dans la tragédie de son dénouement.

Franck NEVEU (Sorbonne Université, Lettres),

« Voltaire et l'éthique de la langue. Petite cartographie de la phrase voltairienne dans *Zadig* et *L'Ingénu* »

270

La notion d'éthique de la langue est envisagée dans ces deux œuvres du seul point de vue de l'expression. La relation événementielle (ou plan du récit) ne prend jamais le pas sur le plan de l'écriture, car la tension idéologique du conte philosophique (entendons par là sa dimension argumentative et démonstrative) impose en permanence la figure du narrateur qui ne se fait jamais oublier au profit de celle de son personnage. Cette présence massive et constante produit une tension discursive d'autant plus grande que le format textuel est court et ramassé. Prédicats d'états ou d'actions servent une même cause, qui est moins celle de l'avancement du récit par accumulation événementielle et développement de l'intrigue que celle de l'aboutissement d'une démonstration passée par des strates récréatives et/ou édifiantes. L'unité, donc, prévaut, tout comme la brièveté et la densité sémantique, qui doivent être tenues pour des nécessités structurales du genre. On étudie ici les effets de cette configuration textuelle sur la structure phrastique, et le traitement particulier que leur applique Voltaire.

TRISTAN CORBIÈRE, *LES AMOURS JAUNES*

Benoît de CORNULIER (Université de Nantes),

« Du jeu métrique dans *Les Amours jaunes* de Corbière »

La plupart des poèmes (neuf dixièmes environ) des *Amours jaunes* ou des pièces métriques qu'on peut y distinguer sont périodiques en ce sens qu'elles sont constituées de vers d'un, deux ou trois mètres réapparaissant toujours dans le même ordre. Toutes ont un *mètre de base* simple (≤ 8) ou composé (6-6, 5-5 ou une seule fois 4-6). Pour dégager ces généralités sont examinées des singularités dans quelques poèmes: « Pudentiane » (changement de mètre de base en plein sonnet, emploi particulier « taratantara » du 5-5), « Soneto a Napoli » (clausule finale étrange), « Épitaphe » (vides métrique et référentiel), « À la mémoire de Zulma » (trou métrique), parodies de Jean de La Fontaine (modulation métrique initiale), « À mon chien Pope » (modulation métrique finale complexe),

« Le douanier » (emploi particulier du 5-5, paire sémantiquement corrélée de vers faux).

Benoît DUFAY (Sorbonne Université, Lettres),
« Tristan Corbière a donné sa langue au ÇA »

En étant le premier écrivain à donner sa langue au ÇA, Tristan Corbière place à la proue de son œuvre un mot qui fait tache dans un recueil de poésie et qui fait souffler un frisson de neutre dans la langue française. Tache aveugle à partir de laquelle l'œuvre se présente comme problème, ce mot-mana fait valoir les droits de l'inclassable et de l'innommable. En nous appuyant, d'une part, sur la manière dont Maurice Blanchot et Roland Barthes ont pensé le neutre et, d'autre part, sur la manière dont Michel Maillard, Francis Corblin et Georges Kleiber ont mis en évidence la vocation de *ça* pour la reprise du non-nommé et du non-classifié, nous verrons que le mot *ça* est non seulement l'agent d'un déclassement sociostylistique dont Corbière assume les conséquences, mais aussi le sombre précurseur de la substantivation du mot par la psychanalyse et de tout un pan de la littérature du xx^e siècle.

BLAISE CENDRARS, L'HOMME FOUROYÉ

Karine GERMONI (Sorbonne Université, Lettres), « Au crible des points de suspension : les dialogues dans *L'Homme foudroyé* de Cendrars »

Si les points de suspension sont omniprésents dans l'ensemble des textes de Blaise Cendrars, dans *L'Homme foudroyé*, ils apparaissent comme un signe-clé lorsqu'ils figurent dans les dialogues. Ce sont donc les configurations formelles des dialogues de *L'Homme foudroyé* que nous examinons en les passant au crible des différents emplois des points de suspension (prosodique, pantomimique, pragmatique, sémiotique), emplois qui y réverbèrent l'imaginaire linguistique de Cendrars auteur-narrateur tout comme son rapport au lecteur et à ses personnages.

Sandrine VAUDREY-LUIGI (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3),

« Phrase et oralité dans *L'Homme foudroyé* : une phrase phonographe ? »

Par ses dates, par sa position dans le champ littéraire d'entre-deux-guerres et d'après-guerre, Blaise Cendrars participe pleinement à la constitution du modèle vocal qui cherche à faire entrer la voix, en tant que *medium* sonore, dans l'écrit. Cette ambition langagière se fondant principalement sur la syntaxe, l'étude de la phrase dans *L'Homme foudroyé* permet de mesurer comment l'écrivain négocie avec cette contradiction fondamentale. Phrases courtes, phrases longues et phrases en *c'est* constituent alors autant d'observatoires privilégiés pour décrire les expérimentations à l'œuvre, mais aussi leurs limites.

TABLE DES MATIÈRES

ASPREMONT

La guerre dans <i>Aspremont</i> François Suard	9
Les vers d'intonation dans la chanson d' <i>Aspremont</i> Muriel Ott	27

ROBERT GARNIER

HIPPOLYTE

Lexique et poétique dans <i>Hippolyte</i> : Garnier disciple de la Pléiade Jean-Dominique Beaudin.....	55
L'écriture dramatique de Garnier dans <i>Hippolyte</i> Emmanuel Buron	67

JEAN DE LA BRUYÈRE

LES CARACTÈRES

La subordination inverse dans <i>Les Caractères</i> Éric Tourrette	91
---	----

VOLTAIRE

ZADIG ET L'INGÉNU

Les enjeux philosophiques de l'écriture humoristique dans <i>Zadig</i> et <i>L'Ingénu</i> Violaine Géraud	109
---	-----

Voltaire et l'éthique de la langue. Petite cartographie de la phrase voltairienne dans <i>Zadig</i> et <i>L'Ingénu</i> Franck Neveu.....	127
--	-----

TRISTAN CORBIÈRE
LES AMOURS JAUNES

Du jeu métrique dans <i>Les Amours jaunes</i> de Corbière Benôit de Cornulier	149
--	-----

Tristan Corbière a donné sa langue au ÇA Benôit Dufau	177
--	-----

274

BLAISE CENDRARS
L'HOMME FOUROYÉ

Au crible des points de suspension : les dialogues de <i>L'Homme foudroyé</i> de Cendrars Karine Germoni	201
--	-----

Phrase et oralité dans <i>L'Homme foudroyé</i> : une phrase phonographe ? Sandrine Vaudrey-Luigi.....	231
---	-----

Bibliographie	249
---------------------	-----

Résumés.....	267
--------------	-----

Table des matières	273
--------------------------	-----