

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



Aspremont
Garnier
La Bruyère
Voltaire
Corbière
Cendars

V Dufau – 979-10-231-2127-8

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Tristan Corbière
Les Amours jaunes

TRISTAN CORBIÈRE A DONNÉ SA LANGUE AU ÇA

Benoît Dufau

Un de mes collègues universitaires ne m'avouait-il pas récemment – en mai 84 – qu'il venait de barrer tous les *ça* d'une copie d'agrégatif? Qui lui jettera la pierre? Ne prépare-t-il pas des jeunes à un *concours*, comme mon professeur d'autrefois?

Michel Maillard, *Comment ça fonctionne*, 1989

177

Si le lexique d'un écrivain comporte toujours, comme le pense Roland Barthes, « un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée, donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout¹ », le candidat à ce titre sous la plume de Tristan Corbière est un mot qui ne paye pas de mine et n'appartient pas à la langue poétique : *ça*. Apparaissant 90 fois dans *Les Amours jaunes*, il y occupe d'entrée de jeu le devant de la scène. En effet, promu titre de la première section du recueil et titre du premier poème de cette section, ce monosyllabe se voit offrir une visibilité maximale : en capitales italiquées, les deux lettres de ÇA occupent seules la page 1 de l'édition originale avant de réapparaître à la page 3, suivi d'un point d'interrogation, comme titre du poème qui sert de préface parodique au recueil. Bien que conforme à la mise en page du recueil, la disposition de ÇA n'a pas manqué d'attirer l'attention de Jules Laforgue : « Sa préface porte en titre Ça noyé en une page blanche »². En 1873, une

1 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 156.

2 Jules Laforgue, « Corbière », dans *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, t. 3, 2000, p. 182-193, ici p. 183. Dans l'édition originale de 1873, le titre courant de la page 4 reprend en lettres minuscules celui de la section dans la marge supérieure de la page et porte un accent : Çâ, comme dans le poème : « C'est, ou ce n'est pas çâ ». Alors que le poète refuse quelques vers plus haut de mettre son livre en « maison de correction » et que les italiques invitent le lecteur à réfléchir sur le choix de cette

telle entrée en matière dans un recueil de poésie n'a rien à envier à ce qui sera près de soixante ans plus tard la première phrase du *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline : « Ça a débuté comme ça ». En effet, décrit à tort dans les grammaires traditionnelles comme une simple variante orale, familière et populaire de *cela*, *ça* « n'est pas classique ». Barré à l'écrit et corrigé à l'oral dans les salles de classe³, le mot n'a pas encore acquis ses lettres de noblesse en littérature : « D'abord confiné aux XVII^e et XVIII^e dans le discours direct fictif (théâtre, romans par lettres), *ça* passe au XIX^e dans le discours indirect libre (chez Zola) pour être enfin, au XX^e, assumé par le signataire lui-même (ouvrages littéraires, et même scientifiques) »⁴. Ainsi, Gustave Flaubert, dont Michel Maillard souligne l'emploi de *ça* dans la correspondance, s'en méfie dans ses œuvres littéraires et en reproche l'emploi à Louise Colet dans une lettre du 8 avril 1852 : « Mais que d'abus de *ça* ! » À la fin du XIX^e siècle, Corbière fait donc figure d'exception en « plant[ant] *ça*, crânement, comme un drapeau de corsaire, à la proue de son œuvre, et [en] en assum[ant] l'audace tout au long de son périple poétique⁵ ». Comme le résume Michel Maillard, le choix de *ça* est révélateur de trois choses : « que l'auteur se moque des académismes, qu'il est à l'écoute du

graphie, toutes les rééditions des *Amours jaunes* ont supprimé l'accent de ce qui était l'unique occurrence de *çâ* dans le recueil, comme s'il s'agissait d'une coquille ou d'une faute. Étant donné que la capitale A n'est pas accentuée au XIX^e siècle, on peut considérer que le mot-titre est en réalité ÇÂ. La distinction entre pronom, interjection et adverbe de lieu est donc neutralisée par cette capitale du doute : suspendu, le mot-titre garde en réserve tout son potentiel grammatical. Cette déclassification est confortée par l'interprétation unitaire de *ça* défendue par Marie-Pierre Sales : il s'agirait d'un seul et même morphème (*Influence du lexique et de la syntaxe sur la reprise pronominale : exemple de ça*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2008). Parce qu'il est impossible de dissocier totalement un ÇA1 pronominal d'un ÇA2 adverbial comme le montrent plusieurs cas de recouvrement et la confusion courante entre les graphies *ça* et *çâ*, le potentiel grammatical du morphème ÇA correspond à celui du mot-mana. En effet, Marcel Mauss, à qui Claude Lévi-Strauss et Roland Barthes ont repris le concept de mana, explique que le mot *mana* est à la fois un substantif, un adjectif et un verbe (« Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1999, p. 101).

3 Michel Maillard, *Comment ça fonctionne (ou étude de fonctionnement de ça en français moderne dans la perspective d'une linguistique génétique)*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 1989, t. I, p. 140.

4 *Ibid.*, p. 79.

5 *Ibid.*, p. 253.

monde, qu'il assume les limites du langage verbal⁶. » En étant le premier écrivain à donner sa langue au *ÇA*, Tristan Corbière accepte de faire entrer dans sa langue un mot qui « fait tache »⁷ et qui est le vecteur de ce que Samuel Beckett appellera l'innommable⁸. Contre le classique, il s'agit de faire valoir les droits de l'inclassable.

UN FANTASME DE NEUTRE

« Insaissable » comme le mot-mana cher à Barthes, le pronom *ça*, dont la référence est exophorique quand il renvoie à la situation d'énonciation et endophorique quand il reprend un élément du cotexte, se prête à un grand nombre d'usages qui vont, comme le résume Michel Charolles,

du *ça tabou* (*J'ai trouvé ça dans la poche de ton veston*), au *ça* de reprise renvoyant à une classe dans les constructions disloquées (*Les garçons ça a besoin de se vanter*), en passant par les cas où il sert à désigner une collection de choses hétérogènes (*Emporte ça sur la table*, en l'occurrence : la plateau de fromage, la bouteille et la panière de pain qui attendent sur le coin du buffet) et par ceux où il réfère à des événements ou des états mentaux (*Ça ne m'étonne pas de lui*, i.e. *qu'il ait pu faire cela* ou *qu'il croie cela*), sans compter, enfin, les *ça* résomptifs dont la référence est difficile à expliciter (*Ça va barder*, *Ça fume là-dedans*)⁹.

Or, tous ces emplois, ajoute Michel Charolles, ont une chose en commun : saisir le référent comme une entité non classifiée. En effet, les analyses de Michel Maillard, de Georges Kleiber et de Francis Corblin ont montré que le pronom *ça*, à l'opposé des pronoms personnels *il*

6 *Ibid.*, t. 2, note 18 du chapitre XX.

7 Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les Voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997, p. 47.

8 « c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus, laissons tout ça, oublions tout ça » (Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2004, p. 195).

9 Michel Charolles, *La Référence et les expressions référentielles en français*, Paris, Ophrys, 2002, p. 116.

et *elle*, a une vocation pour la reprise du non-catégorisé, du « non-nommé » (Maillard) et du « non-classé » (Kleiber). C'est la particularité de ce mode de donation référentielle que nous souhaiterions mettre en perspective avec une observation plus large de Laforgue à propos de Corbière: « il veut être indéfinissable, incatalogable, pas être aimé, pas être haï – bref *déclassé* de toutes les latitudes, de toutes les mœurs, en deçà et au-delà des Pyrénées¹⁰. » Nous voyons dans cette volonté d'être « indéfinissable », « incatalogable » et *déclassé* une expression de ce que Barthes appelle un « désir de Neutre », c'est-à-dire le désir de déjouer le paradigme et ses oppositions binaires¹¹.

180

Le premier paradigme dont *ça* permet de sortir est le paradigme *ceci/cela* représenté par la figure écrasante de la poésie du XIX^e siècle, Victor Hugo. En le présentant comme « L'Homme-Ceci-tûra-cela » dans « Un jeune qui s'en va », Tristan Corbière devient par défaut l'homme-*ça*¹².

Le deuxième paradigme est celui du masculin et du féminin. Étant donné que le français ne comporte que deux genres, l'appellation de neutre pose problème: morphologiquement, le pronom *ça* est masculin¹³. Commentant la formule de Henri Bonnard selon laquelle « les formes neutres *ce, ceci, cela* s'emploient quand on n'a aucun nom dans l'esprit », Francis Corblin explique l'appellation de *neutre* par « l'intuition [...] qu'on est hors du système du Nom, système dans lequel toute unité doit prendre une de ces deux valeurs, constitutive de son identité¹⁴. » Pour le sujet qui nous occupe ici, il importe moins de trancher le problème linguistique de l'existence du neutre en français que de montrer la forme poétique qu'il peut prendre dans un recueil qui brouille les genres et joue sur les catégories grammaticales en opposant terme à terme le « féminin singulier » au « masculin pluriel » pour les

10 Laforgue, « Corbière », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 189. Corbière emploie une fois le mot *déclassé* en évoquant « le grabat du déclassé qui pose » (« Litanie du sommeil »).

11 R. Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, 2002, p. 32.

12 M. Maillard, *Comment ça fonctionne, op. cit.*, t. 1, p. 253.

13 La dénomination de *pronom neutre* est reprise par Pierre Cadiot et Georges Kleiber, mais Michel Maillard préfère parler d'un masculin « neutralisé ».

14 Francis Corblin, « *Ceci et cela* comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, septembre 1987, p. 75-93, ici p. 84.

resexualiser et les renvoyer dos à dos¹⁵. En conservant le terme *neutre* et en nous appuyant sur la manière dont il a été pensé par Blanchot et Barthes, nous cherchons donc à explorer un imaginaire, un désir ou ce que nous appellerons un fantasme de neutre. Parce que « l'inconnu, comme l'écrit Maurice Blanchot, est toujours pensé au neutre¹⁶ », la question du neutre déborde celle des paradigmes *cecil cela* et *masculin/féminin* pour poser le problème du non-nommé et de l'innommable. En effet, le mot *ça* « est typiquement la forme qui nous sert à désigner ce dont nous ignorons le nom¹⁷ », comme le montre une lettre du jeune Corbière à son père: « Je t'envoie dans ma lettre un... ma foi je ne sais pas comment ça s'appelle¹⁸ ». Nous ne saurons pas non plus de quoi il s'agissait. De la lettre au recueil, la tache du mot *ça* a grandi jusqu'à devenir cette tache aveugle dont parle Gilles Deleuze, « "tache aveugle", impérative, questionnante, à partir de laquelle l'œuvre se développe comme problème¹⁹ ».

ÇA FAIT TACHE

Ça est d'abord un mot de marin : c'est que constate Hugues Laroche après avoir relevé un peu plus de la moitié des *ça* du recueil dans la section « Gens de mer » (48 sur 90)²⁰. La confrontation des *Amours jaunes* à l'album *Roscoff* auquel Hugues Laroche n'avait pas accès va dans le même sens : sur les 18 occurrences de *ça* dans un album qui

15 « Du jeune homme rêveur Singulier Féminin ! / De la femme rêvant pluriel masculin ! » (« Litanie du sommeil »). Voir également le titre des deux premiers poèmes de la section des « Amours jaunes » : « Féminin singulier » et « À l'éternel Madame ». Dans le recueil, le genre de plusieurs personnages est brouillé : le douanier est une « bonne femme cynique », le renégat est « limier de femme... ou même, au besoin, femme » et le poète raté d'« Épitaphe » est « très mâle... et quelquefois très fille ». Signalons que Corbière s'est fait photographe en femme.

16 Maurice Blanchot, « René Char et la pensée du neutre », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 439-450, ici p. 440.

17 Francis Corblin, *Anaphore et interprétation des segments nominaux*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1985, p. 505.

18 Lettre du 26 octobre 1859, citée par H. Laroche dans *Tristan Corbière ou les Voix de la corbière*, *op. cit.*, p. 48.

19 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 257.

20 H. Laroche, *Tristan Corbière ou les Voix de la corbière*, *op. cit.*, p. 45.

ne veut ni de *ceci* ni de *cela*, 15 figurent dans le poème « Le Panayoti » où Corbière donne libre cours à la langue des matelots et une dans un autre poème maritime, la « Barcarolle des Kerlouans naufrageurs »²¹. Quant aux deux occurrences restantes, elles sont à proprement parler marginales : on les trouve dans des commentaires écrits en haut à droite du feuillet 24 pris à l'envers (« Du reste ça sent la pose » ; « Cà m'est égal »). L'usage de *ça* dans l'album *Roscoff* et dans la section « Gens de mer » comme le signe d'une parlure authentique montre que Corbière est comme dirait Michel Maillard « à l'écoute du monde » – ou plutôt d'un monde : celui des matelots. Mais cet usage privilégié ne doit pas cacher l'essentiel de ce qui est en train de se jouer : de l'album au recueil, le statut de *ça* a changé. En étant promu à la place de mot-titre, *ça* devient ce drapeau de corsaire planté à la proue du recueil qui embarque sous sa bannière non seulement la langue des matelots, mais aussi l'oralité dans son ensemble : Corbière est à l'écoute de la Bohème littéraire à Paris et des mondes interlopes où l'argot circule. Désormais, *ça* n'est plus réduit à un élément d'une parlure extérieure qu'on imite : il fait partie intégrante de la langue d'un poète qui en assume pleinement les conséquences.

La première d'entre elles est qu'en sautant aux yeux du lecteur dès le seuil du recueil, *ça* fait doublement « tache » : tache stylistique dans un recueil de poésie et tache visuelle sur une page blanche. Le mot-titre *ÇA* n'est pas seulement un déictique qui force les yeux du lecteur à s'arrêter sur le livre comme objet matériel en le pointant du doigt²² : parce qu'il est noyé en une page blanche et privé de tout cotexte, le mot exhibe sa propre tache. Une fois la page tournée, celle-ci s'étale à plusieurs niveaux. En effet, en raison de sa valeur péjorative, de ses connotations sociolinguistiques et de son mode de donation référentielle, *ça* décline

21 Tristan Corbière, « *Roscoff* », *l'album Louis Noir*, présentation Benoît Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013. Sur cet album, voir ci-dessus, p. 154, note 19.

22 En anglais, les déictiques sont appelés *indexical expressions*. Comme le dit Charles S. Peirce, « l'indice [*en anglais*, *index*] n'affirme rien : il dit seulement "Là !" Il saisit nos yeux, pour ainsi dire, et les force à se diriger vers un objet particulier et là il s'arrête. Les pronoms démonstratifs et relatifs sont des indices presque purs parce qu'ils dénotent les choses sans les décrire » (*Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 144).

l'œuvre avant même que le lecteur n'ait le temps de se faire sa propre idée sur elle.

D'abord, parce que *ça* est perçu comme une variante orale, familière et populaire de *cela*, il est l'agent du déclassement à la fois stylistique et sociologique que Pierre-Olivier Walzer a mis en évidence chez Corbière : « De même qu'il a joué toute sa vie au déclassé social, il tend également à déclasser son style, travaillant rageusement à l'arracher à l'ordre classique²³ ». Alors que son père, après avoir connu une vie de marin, d'aventurier et d'écrivain est devenu un respectable notable de province et le président de la chambre de commerce de Morlaix, Tristan cherche à prendre le chemin inverse. Ensuite, parce que *ça* peut prendre une valeur péjorative, il déprécie et déclassé l'œuvre qui est entre nos mains en la montrant du doigt et en la mettant pour ainsi dire à l'index : déclassement qui est à mettre en parallèle avec celui, « systématique » selon Jean-Pierre Bertrand, que Corbière fait subir aux « ténors de la poésie française » dans son recueil²⁴. Enfin, parce que *ça* permet de saisir le référent comme une entité non classifiée, il est aussi ce qui permet de présenter l'œuvre comme absolument inclassable.

LA LOI DU GENRE

Pour reprendre une formule de Barthes, le projet de Corbière « n'est pas de se déporter hors de toute classe, mais hors de la classification elle-même²⁵ ». Dans le poème-préface du recueil, la déclassification opérée par le pronom neutre fait de l'œuvre non identifiée et soustraite à la « généralité du nommable »²⁶ une menace pour la classification littéraire et ses genres arrêtés. Si le lieu de la préface est la préfecture de police, c'est

23 « Introduction », dans Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 683.

24 Jean-Pierre Bertrand, « Présentation » à son édition des *Amours jaunes*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018, p. 32-33 (notre édition de référence).

25 Roland Barthes, « Rêquichot et son corps », dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 189-214, ici p. 205.

26 Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003, quatrième de couverture.

parce que le contrôle d'identité auquel le livre et l'auteur sont soumis les rappelle à « la loi du genre ». Dans la réflexion qu'il consacre à cette notion, Jacques Derrida montre que

la question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux, d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin²⁷.

184

Derrida explique que le génie est ce qui se soustrait au commun et qui excède la loi du genre : genres littéraires, mais aussi genres sexuels et genre humain, car « on nourrit le soupçon, chaque fois qu'on risque le mot “génie”, que quelque force surhumaine, inhumaine, voire monstrueuse, vient excéder ou déranger l'ordre de l'espèce ou la loi du genre²⁸ ». Ainsi, plus loin dans le recueil, *ça* fera sortir le renégat, comme le poète contumace, « en dehors de l'humaine piste » : « Ça mange de l'humain, de l'or, de l'excrément, / Du plomb, de l'ambroisie... ou rien – Ce que ça sent. – » Comme le montre Derrida, le génie est cette force monstrueuse qui donne naissance à l'œuvre en coupant court avec toute généalogie, genèse et genre. L'interrogatoire de la préface s'achève sur cette formule lapidaire par laquelle le poète se met « hors-jeu »²⁹ : « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. » En désignant son livre à la fin du recueil comme un « honteux monstre de livre » (« La Cigale et le Poète ») et au début de son exemplaire personnel comme un « monstre d'artiste », Corbière présente son œuvre comme littéralement dé-générée. Du monstre à la monstration : c'est à cause de *ça* que l'auteur et le livre décadents, déclassés et dégénérés sont montrés du doigt et mis

27 J. Derrida, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 249-287, ici p. 277.

28 J. Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, op. cit., p. 10.

29 Serge Meitinger, « Une poétique de hors-jeu », *La Nouvelle Tour de feu*, 11-13, 1985, p. 115-123.

à l'index³⁰. Le *ça* inaugural du recueil ne se réduit pas pour autant à une auto-dévalorisation feinte ou non de l'auteur et de son livre. Comme le remarquent Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, le déictique *ça* « mime [...] l'Autre, ou les autres, en train de désigner [l'œuvre] avec mépris³¹ » : polyphonique, il anticipe la réception de l'œuvre en même temps qu'il la provoque, parce qu'il est à la fois le mot dévalorisé stylistiquement par ceux qui rejeteront l'œuvre et le mot qu'ils utiliseront pour la rejeter – à la fois l'objet du délit et le jugement sans appel.

LE FRISSON DU NEUTRE

« Qu'est-ce que tu as l'intention de faire de ça ? », demande Amélie à son mari dans *La Symphonie pastorale* (1919) d'André Gide, lorsqu'il ramène chez eux une jeune fille aveugle et orpheline. Parce que l'emploi de *ça* pour désigner un être humain le déclassifie et lui fait perdre son humanité en le ravalant au rang de chose, la réaction du mari ne se fait pas attendre : « Mon âme frissonna en entendant l'emploi de ce neutre et j'eus peine à maîtriser un mouvement d'indignation »³². Dans *Les Amours jaunes*, trois personnages sont pris à des degrés différents dans le même processus de déclassification : le bossu Bitor, la rapsode foraine et le renégat. Malgré la difformité physique qui pourrait faire passer Bitor pour un monstre dans la lignée de Quasimodo, le narrateur le désigne par le pronom *il* tout au long du poème. C'est dans les derniers vers que *ça* fait irruption à son sujet : « Un cadavre bossu, ballonné, démasqué / Par les crabes. Et ça fut jeté sur le quai ». La mort a fait du

30 « [...] lorsqu'on dit : "Qu'est-ce que c'est que ça ?" en pointant vers un objet ou en le désignant simplement visuellement, on ne pose pas une question portant sur le référent – puisque l'ayant sous les yeux, il ne fait aucun doute qu'il existe – mais on demande soit des renseignements sur les propriétés de cet objet : à quoi peut-il bien servir ?, soit on indique que de par ses propriétés, l'objet n'a pas à être là. » (Béatrice Godart-Wendling, « Comment *ça* réfère ? », *Revue de sémantique et pragmatique*, 7, 2000, p. 120.)

31 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 23.

32 Cité par Albert Henry dans « 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, ici p. 109.

corps de Bitor un « cadavre » qui peut être désigné par *ça* en position de contre-rejet à la césure – comme le corps jeté sur le quai – sans que la reprise anaphorique ne passe pour un coup de force. Mais tandis que la déclassification de Bitor correspond au passage de la vie à la mort qui réduit son corps à une chose inerte, la rapsode et le renégat sont désignés par *ça* alors qu'ils sont encore en vie. En réalité, les poèmes qui portent leur nom les montrent plutôt dans un état intermédiaire, entre la vie et la mort : neutre. Tandis que le renégat transgresse le paradigme *vie/mort* en étant comme le Juif errant « recraché par la mort, recraché par la vie³³ », le narrateur ramène la naissance et la mort de la rapsode à « la même chose » :

Ça s'est trouvé né par hasard.
 Ça sera trouvé mort par terre...
 La même chose – quelque part.

Mot fantôme, *ça* est un signifiant suffisamment flottant pour désigner ces êtres entre deux mondes qui hantent un recueil où le poète apparaît lui-même comme un mort-vivant dans son tombeau : « viveur vécu, revenant égaré » (« Le poète contumace ») ; « vif / Enterré » (« Le crapaud ») ; « J'y pensais, en revenant... » (« La Cigale et le Poète »). *Ça* donne le fantasme et le frisson du neutre. « Quoi c'est ça, *captain*? », demande l'Américaine dans la nouvelle éponyme de Tristan Corbière³⁴, en apercevant depuis le navire du narrateur, par une nuit de tempête en pleine mer, « une forme noire, monstrueuse », qui n'est autre que le Hollandais volant – inquiétante étrangeté du plus « connu » des vaisseaux fantômes. Alors que l'apparition de ce vaisseau est le funeste présage d'« un trou dans l'eau », l'Américaine se montre d'un enthousiasme à toute épreuve : « *Aoh! very charming! very very!... Charming!...* », tant et si bien que le narrateur se demande : « Ah! ça... est-ce qu'elle serait bête? » Décalque de l'anglais « *What's that?* », la question à peine française de l'Américaine entre en écho avec

33 « Le Neutre, la douce interdiction du mourir [...]. Parole encore à dire au-delà des vivants et des morts » (M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 107).

34 « L'Américaine » a été publiée dans la revue *La Vie parisienne* en novembre 1874. Il s'agit d'un récit de mer qui s'avère être un rêve.

le poème-préface des *Amours jaunes*, son titre et la pseudo-épigraphe de Shakespeare « What?... » , mais « en vérité, écrit Michel Maillard, c'est toute l'œuvre de Corbière qui est une sorte de *vaisseau fantôme*³⁵. » Livre fantôme d'un poète « maudit » dont la préface « porte en titre ÇA noyé en une page blanche », le recueil des *Amours jaunes* échoue entre les mains d'un lecteur qui, saisi par un sentiment comparable à celui de l'Américaine, croit halluciner en voyant la poésie « *out of joint* », comme en témoigne le premier compte rendu connu de l'œuvre : « En ouvrant au hasard ce volume de vers, la première impression que l'on éprouve est l'étonnement, pour ne pas dire la stupéfaction³⁶ ». Sans équivalent exact dans d'autres langues, on ne s'étonnera pas de voir que *ça* est la traduction française de *it* dans le titre du célèbre roman d'horreur de Stephen King (1986) et la traduction proposée par Derrida de *es* dans la locution allemande *es spukt* : « Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre, il y a du fantôme là-dedans, ça sent le mort-vivant – [...] » C'est cette hantise de l'identité qui pose le problème de la localisation et de la classification du sujet : « Le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme »³⁷.

DÉCLASSÉS DE TOUTES LES LATITUDES

Dans la dernière partie de « La rapsode foraine » surgit une « forme humaine qui beugle ». Celle-ci est identifiée et classifiée à la strophe suivante comme étant une *rapsode* (« C'est une rapsode foraine »), nom considéré encore aujourd'hui comme masculin par les dictionnaires. Après avoir été reprise par le pronom personnel *elle* (« Elle hâle [...] »), la rapsode prend deux strophes plus loin le chemin inverse en se voyant déclassifiée par le pronom *ça* dont l'apparition est précédée par un tiret, signe de rupture et de décrochage. En l'espace de 4 quatrains, on compte 9 occurrences de *ça*, voire 10 si l'on inclut « ç'a deux

35 M. Maillard, *Comment ça fonctionne*, op. cit., t. I, p. 253.

36 [Anonyme], « *Les Amours jaunes*, par Tristan Corbière », *La Bibliographie contemporaine*, Paris, 1^{er} octobre 1873, p. 140.

37 J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 216.

sous ». Hugues Laroche précise qu'il s'agit d'un « record absolu pour un poème³⁸ ».

À chaque fois, *ça* réfère à la rapsode. On peut qualifier avec Francis Corblin cette opération de « forte », « puisqu'elle enregistre la permanence référentielle sous la disparition de la classe nominale qui construit l'objet »³⁹. En retirant à son référent sa dénomination usuelle, mais aussi sa double appartenance au genre féminin (« Femme : on dirait hélas ») et au genre humain (« Une forme humaine qui beugle »), le pronom *ça* décline et décatégorise la rapsode sur plusieurs strophes pour en faire, comme le poète contumace, un « Être »⁴⁰ : un être informe ou protéiforme, situé dans un nouvel entre-deux, quelque part entre un animal qui aurait perdu les attributs de son espèce (« Triste oiseau sans plume et sans nid ») et une chose flottante, indéterminable ou indéterminée (« La même chose »). Georges Kleiber a montré que le trait qui unifie *chose* et *ça* est l'absence de dénomination : terme non marqué du couple animés/inanimés, *chose* est une « dénomination postiche » qui ne dévoile pas l'identité du référent. Lorsque *chose* s'applique à un être humain, le mot produit le même effet de déclassification que *ça*⁴¹. La déclassification n'est pas pour autant toujours une dépréciation. En effet, le pronom *ça*, lorsqu'il reprend une entité de type [+ humain], a une valeur chargée d'affectivité : le plus souvent négative, elle peut être aussi positive⁴². C'est ainsi qu'à l'avant-dernière strophe, Corbière fait de la rapsode la « sœur » du poète.

Comme la rapsode, le personnage « amphibie » et ambigu du renégat a perdu son nom et l'ensemble de ses traits individuels et généraux : « race » (à la fois « nègre » et « blanc »), classe (« fait ce qui concerne tout état »), genre (« ou même, au besoin, femme », « Ignace ou Cydalise »), mais aussi appartenance au genre humain (« Singe », « Ça mange de l'humain »). Si toute forme d'identité lui fait défaut, c'est parce que le renégat est en excès par rapport à elle : *ça*, c'est tout ça à la fois, c'est-à-dire un ramassis

38 H. Laroche, *Tristan Corbière ou les Voix de la corbière*, op. cit., p. 47.

39 Fr. Corblin, « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », art. cit., p. 86.

40 « C'est plutôt un Anglais... un Être. » (« Le poète contumace »)

41 Georges Kleiber, « Mais à quoi sert donc le mot *chose* ? », *Langue française*, 73, février 1987, p. 109-128, ici p. 115.

42 M.-P. Sales, *Influence du lexique et de la syntaxe sur la reprise pronominale : exemple de ça*, op. cit., p. 26-27.

de contradictions, comme le montrent dans la première strophe le défilé des antithèses et l'effet-liste créé par la parataxe et l'énumération. Or la capacité de *ça* à saisir le référent comme une entité non classifiée est particulièrement flagrante, comme le souligne Michel Charolles, quand ce pronom subsume une collection de choses hétérogènes et des « assemblages conjoncturels d'objets hétéroclites qui ne correspondent à aucune catégorie établie et pour lesquels les langues n'offrent pas de noms spécifiques⁴³. » Ainsi, la déclassification opérée par le pronom *ça* dans « La rapsode foraine » et « Le renégat » permet moins de reprendre un individu tout d'une pièce – simple, unique et uni – que de ramasser sous ce pronom un agrégat complexe de pièces rapportées – hétérogènes, disparates, rapsodiques – dont l'activité pulsionnelle déborde le cadre clair et net de ce qu'on appelle communément identité ou individualité. Comme le fera l'Inconscient de Laforgue dans la « Complainte de Lord Pierrot », le pronom *ça* brouille donc les cartes, les dictionnaires et les sexes. Ce brouillage n'est pas une annulation pure et simple : le Neutre ne se révèle pas être le ni-ni, mais – « coup de théâtre », dit Barthes – le complexe, le complexe « indémêlable » et « insimplifiable »⁴⁴. En se situant du côté de l'hétérogène et de l'hétéroclite⁴⁵, le Neutre « n'est pas ce qui annule les sexes, mais ce qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à tour, etc.⁴⁶ ». Entre la non-résolution des antithèses et le caractère hétéroclite de la liste, on comprend dès lors l'importance d'une figure de style comme la syllepse dans le désir de Neutre et la poétique de Corbière : en faisant prendre simultanément le même mot en deux sens différents sans en annuler aucun, la syllepse est ce qui permet de rendre les mots, comme le douanier, le renégat, le crapaud ou le mort-vivant, « amphibies ».

43 M. Charolles, *La Référence et les expressions référentielles en français*, op. cit., p. 116. À mettre en parallèle avec l'hypothèse de Béatrice Godart-Wendling selon laquelle « les antécédents de *ça* seraient des agrégats de propriétés ». Son statut de démonstratif « neutre » résulterait donc de « l'hétérogénéité grammaticale (masculin, féminin, singulier, pluriel) des propriétés, prises une à une, qu'il anaphorise. » (« Comment *ça* réfère ? », art. cit., p. 119.)

44 R. Barthes, *Le Neutre*, éd. cit., p. 239.

45 *Ibid.*, p. 171.

46 *Ibid.*, p. 239.

C'est pourtant le phénomène inverse à « La rapsode foraine » qui se produit dans « Le renégat » : une fois que *ça* a servi à introduire le renégat et à le décrire dans ce qu'il a de moins humain et de plus animal, c'est le pronom personnel *il* qui se substitue à lui jusqu'à la fin du poème. Est-ce le signe que nous revenons de l'espace neutre du non-nommé et du non-classifié au domaine arrêté du nommé et du classifié⁴⁷ ?

Étrange coïncidence : c'est après cette substitution que nous apprenons qu'« il [le renégat] ne porte plus *ça* », comme s'il s'agissait de prendre acte du passage de relais pronominal. Il n'est en effet pas évident de comprendre d'emblée à quoi *ça* réfère : le pronom semble renvoyer cataphoriquement au *T. F.* marqué au fer rouge sur l'épaule des condamnés aux travaux forcés dont il est question au vers suivant : « Il a bien effacé son *T. F.* de forçat !... » Si *ça* renvoie moins à ce qu'il reprend qu'à « ce que le locuteur en fait⁴⁸ », la marque désignée par le pronom devient le signe métonymique de l'identité, comme le montre l'unité thématique de la strophe qui commence par opposer une fin de non-recevoir à la volonté de connaître le nom du renégat. En abolissant la marque au fer rouge, la loi du 31 août 1832 a rendu plus difficile la répression des récidivistes qui changent d'identité⁴⁹. Dans « Le renégat » comme dans le poème-préface, l'identification et la classification sont avant tout des opérations policières.

Il faut pourtant tenir compte de la conjonction de trois phénomènes : la substitution d'*il* à *ça*, la rime *çalforçat* et le changement de page dans l'édition originale. En effet, si le renégat ne porte plus *ça* et qu'il est

47 À propos du pronom personnel *il*, Georges Kleiber soutient qu'« une de ses propriétés sémantiques est de référer à des entités classifiées, nommées, c'est-à-dire déjà rangées dans une catégorie de choses. Son emploi exige ainsi un référent qui soit conçu ou appréhendé comme une entité placée dans une catégorie, c'est-à-dire comme portant d'une manière ou une autre un nom. » (« Quand *il* n'a pas d'antécédent », *Langages*, 97, mars 1990, p. 24-50, ici p. 38).

48 Pierre Cadiot, « De quoi *ça* parle ? À propos de la référence de *ça*, pronom sujet », *Le Français moderne*, 3/4, octobre 1988, p. 174-192, ici p. 177.

49 Voir Martine Kaluszynski, « 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>.

celui qui a réussi à tuer « toute *bête* », s'il a conquis de haute lutte le droit au pronom personnel *il* et qu'il a été purgé et purifié comme au terme d'une longue et éprouvante traversée aux allures de *catharsis*, la question est ouverte de savoir si l'accès à cette pureté, inédite dans un recueil qui privilégie l'incorrection, la bâtardise et le fourre-tout, ne signe pas l'arrêt de mort de *ça*, ce mélange adultère et impur de tout ce qui composait le renégat dans la première strophe. Comme le remarquent Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, c'est après le dernier vers de cette strophe que le lecteur doit tourner la page : une fois la page tournée, il n'est plus question de *ça*⁵⁰. Le renégat a-t-il lui aussi « tourné la page » ? Si tel est le cas, sa pureté est-elle « rien ou quelque chose » ? Est-elle une vacuité comme « l'écho vide » du poème « Paria » ? Si le dégoût est le dernier mot du poème, cette obscure pureté mène-t-elle droit au nihilisme, comme celui dans lequel sombre le « héros » du *Négrier*, le grand roman d'Édouard Corbière, qui n'est autre que le père de Tristan et le dédicataire des *Amours jaunes* ? Le renégat ne serait alors plus que le fantôme de lui-même.

ÇA PULSE

Si comme le fait remarquer Gérard Dessons, à propos de « La rapsode foraine », « *ça* désigne en réalité davantage que la personne⁵¹ », la question est de savoir si la déclassification qui plonge la rapsode et le renégat dans le Neutre n'est pas au service d'une reclassification : la prédication de propriétés que la subjectivité du locuteur juge universellement vraies de la classe des rapsodes et de la classe des renégats⁵². Mais en faisant d'eux à la fois une espèce à part et la ruine de toute espèce, le pronom neutre bloque leur distribution dans quelque genre que ce soit : le neutre, écrit

50 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Aragon et Bonnin, p. 377.

51 « La rapsode, en tant que chanteuse ambulante, incarne le poème dans sa dimension collective, le pronom *ça* élevant une singularité individuelle au rang d'un mythe incarnant tout à la fois la dimension politique d'une réalité sociale [...] et la fonction collective de l'artiste passeur de culture [...] » (Gérard Dessons, *La manière folle*, Paris, Manucius, 2010, p. 103). Voir également les analyses de G. Dessons sur *ça* dans le même ouvrage, p. 100-104.

52 B. Godard-Wendling, « Comment *ça* réfère ? », art. cit., p. 113-114.

Blanchot, « est ce qui ne se distribue dans aucun genre : le non-général, le non-générique, comme le non-particulier⁵³ ». Ainsi que le montrent les antithèses et l'effet liste qui font du renégat tout et son contraire, le neutre est inclassable. Plonger la rapsode et le renégat dans le neutre, c'est les plonger dans cette « marmite d'Arlequin » en ébullition (« Litanie du sommeil ») qui est un « mélange adultère de tout » (« Épitaphe »). Parce que le Neutre, poursuit Blanchot, « refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet », le pronom bloque également la distinction nette entre d'un côté l'agent ou le producteur et de l'autre le produit fini de son activité (chant, pensée ou parole) : l'un et l'autre se fondent dans l'activité sourde d'un *ça* qui est, selon l'expression de Francis Corblin, une « forme à contenu indistinct ». « Ça chante comme ça respire » ; « ça les boit » ; « ça peut parler » ; « ça peut penser » : comme respirer, boire et manger – et peut-être aussi parler et penser –, chanter est une fonction vitale et physiologique de ce corps meurtri. Si notre corps aspire et expire de l'air sans que nous ayons besoin de nous en charger consciemment, l'air projeté par le corps de la rapsode est quant à lui musical et ça se fait tout seul. Le produit final qui pourrait en résulter est comme débordé et dévoré par l'activité du *ça* qui rend rapsodique le corps même de la rapsode – borgne, dent noire, main galeuse, visage creux, haillons – et qui pousse le renégat à transgresser le tabou du cannibalisme : « Ça mange de l'humain ». Ainsi, *ça* renvoie en-deçà du sujet à l'activité pulsionnelle d'un corps dans des « limites qui ne sont plus humaines », comme l'explique Arnaud Bernadet au sujet du renégat :

En cannibale ou en olympien, l'identité du sujet réside dans l'activité du corps, la plus littéralement physiologique voire animale. L'oralité du déphrasé s'y relie à des réflexes vitaux et pulsionnels (« ça mange ») tandis que la connaissance convertit le sentir en flair, se bornant soudain à la primitivité d'un des cinq sens (« ça sent »)⁵⁴.

53 M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 140.

54 Arnaud Bernadet, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, 1, « Ça ? », 2018, p. 61-93, p. 79.

Ça ne s'arrête jamais et ça dévore tout sur son passage : rapsode qui va « où son instinct l'attire » et qui « boit » le peu que son activité lui rapporte, renégat qui change de peau comme de chemise et qui mange de tout, flux intarissable et sans point final de l'épigraphe d'« Épitaphe », « Impalpable Bête » qui fait perdre le sommeil à la victime d'« Insomnie » et de la « Litanie du sommeil » – « Je ne veille pas », dira Lévinas : « “ça” veille »⁵⁵. Parce qu'il est dans le recueil le dé-nominateur commun d'une série d'entités en tous genres, tout se passe comme si le pronom *ça* finissait par s'émanciper de ce à quoi il est censé renvoyer : n'est-ce pas plutôt la rapsode, le renégat ou le crapaud qui nous renvoient encore et toujours à *ça* ?

Pour des raisons syntaxiques et typographiques, « ÇA c'est un renégat » fait écho au vers du poème-préface : « ÇA, c'est naïvement une impudente pose ». Parce que ce pronom peut désigner tout et n'importe quoi, *ça* est bien un renégat. Mais s'il fallait donner un nom plus consistant à ce *ça* ou à cette « chose qui court encor » dans tout le recueil (« Litanie du sommeil »), ce serait peut-être ce que Corbière surnomme la Bête. Version radicale de ce que Xavier de Maistre appelait « la bête », c'est l'inquiétante étrangeté du monstre qui vit en nous en prenant des formes différentes, transforme les instincts sadiques de la femme en « Bête féroce » et devient une puissance de feu et de mort dans le poème retrouvé « Une mort trop travaillée ». La psychanalyse substantivera au siècle suivant ce *ça*, part animale et pulsionnelle que seule la pipe du poète – celle de la rapsode est éteinte – parvient à calmer dans un épais nuage de fumée et de rêve⁵⁶.

55 Emmanuel Lévinas, *Éthique et Infini*, Paris, LGF, coll. « Biblio essais », 1984, p. 47. La description par Lévinas de l'insomnie comme l'horreur d'une « situation sans commencement ni fin » et de « la conscience que cela ne finira jamais » (*Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, 2014, p. 27) rappelle l'épigraphe du poème « Épitaphe ».

56 « Je suis la Pipe d'un poète, / Sa nourrice, et : j'endors sa Bête » (« La pipe au Poète »). Dans le chapitre VI du *Voyage autour de ma chambre* (1794), Xavier de Maistre explique que la bête, c'est l'autre qui vit en nous.

« Ça se tait : Viens, c'est là, dans l'ombre... » (« Le crapaud ») Dans ce poème qui prend à rebours la forme du sonnet et le scénario des contes de fées, le crapaud ne se change pas en prince charmant : c'est le poète qui se change en crapaud en révélant au dernier vers que l'amphibien est son *alter ego* « repoussant et repoussé »⁵⁷ : « Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi. » Dans un retournement de situation qui fait l'économie de la comparaison, celui qui désigne se révèle être ce qui est désigné : ça, c'est le crapaud, mais en fin de compte, c'est celui qui dit ça qui l'est.

194

« Le crapaud » pose le problème de savoir ce à quoi ça réfère selon le niveau auquel on se place dans le texte. En effet, le pronom ça est pris entre anaphore et cataphore, d'une part, et entre endophore et exophore, d'autre part. Si l'on peut considérer qu'à l'échelle des tercets, le pronom ça est anaphorique et renvoie à la double occurrence de *chant*, il ne fonctionne pas pour autant comme une reprise à l'identique de cet antécédent : ce n'est pas le chant qui « se tait », mais la source encore non identifiée du chant, à laquelle le pronom renvoie par anaphore associative. Mais étant donné que la source du chant est aussitôt identifiée au vers suivant (« – Un crapaud ! »), le pronom ça, si l'on se place à l'échelle du poème entier, est également cataphorique : ça, c'est le crapaud. L'innommable du ça prend donc la forme d'un monstre aux yeux de la personne qui, parce qu'elle s'arrête aux apparences, est incapable de voir « son œil de lumière ».

Mais cette double interprétation endophorique ne va pas sans poser un problème : si le tiret est le signe d'un passage au discours direct – ce que semble confirmer l'impératif « Viens » –, comment *chant* peut-il être l'antécédent de ça, puisqu'il appartient à un autre régime de discours ? Même chose pour l'exclamation « – Un crapaud ! » qui semble échapper de la bouche du second personnage. Ainsi, bien que le référent ne puisse pas être pointé du doigt puisqu'il se tient hors du champ visuel des personnages, il est la source du chant qu'on entend : couplé au déictique là, ça renvoie donc exophoriquement à la situation d'énonciation fictive

57 La formule est employée par É. Aragon et Cl. Bonnin dans leur édition des *Amours jaunes*, p. 131.

du poème, comme le signale Michel Maillard⁵⁸, mais aussi à l'espace de la page où s'instaure par contumace la communication entre l'auteur et son lecteur. Les déictiques attirent là encore l'attention du lecteur sur l'inquiétante étrangeté de l'objet qu'il a entre ses mains et de la voix qui parvient jusqu'à lui comme un écho lointain. Pour Michel Maillard, « Le crapaud » est un exemple du rôle primordial joué par *ça* dans l'esthétique ou plutôt la contre-esthétique de la discontinuité que Corbière cherche à élaborer à partir de phrases nominales, de tirets ou encore de points de suspension⁵⁹. Mais Michel Maillard ne croit pas si bien dire en signalant que Corbière ne rate pas une occasion de rompre la chaîne référentielle : si, avant Beckett, *ça* lui permet déjà de trou dire⁶⁰, les trous que *ça* fait dans le texte comme dans l'eau⁶¹ sont autant d'appels d'air et d'appels à creuser le texte pour voir où *ça* se terre.

LA FIN RETOURNÉE

Comme le peintre Appelle qui a réussi à rendre l'écume du cheval sur son tableau en jetant l'éponge – au sens propre comme au sens figuré de l'expression –, Tristan Corbière a réussi le geste littéraire le plus paradoxal qui soit en étant le premier écrivain à donner sa langue au ÇA. « Coup de raccroc » beau comme la rencontre fortuite sur une table de billard d'une pipe et d'un crapaud⁶², ÇA c'est le sombre précurseur de tout un pan de la littérature qui prendra acte au siècle suivant de la substantivation du mot par la psychanalyse et

58 M. Maillard, *Comment ça fonctionne*, op. cit., t. II, note 78 du chapitre XX.

59 *Ibid.*, note 82 du chapitre XX.

60 Pour contribuer au discrédit du langage, Beckett veut « y forer un trou après l'autre jusqu'à ce que ce qui est tapi derrière lui, que ce soit quelque chose ou rien, commence à suinter » (« Lettre allemande » [1937], dans *Objet Beckett*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 14 mars-25 juin 2007, Paris, Centre Pompidou/IMEC, 2007, p. 14-16, ici p. 15).

61 Les matelots creusent leur propre cimetière marin simplement « comme ça », en tombant à la mer : « Ça le connaît, ça va le désoûler. / Il finit comme ça, simple en sa grande allure, / D'un bloc : — *Un trou dans l'eau, quoi!* » (« Matelots »).

62 « Le neveu du financier Laffite, qui l'avait vu à Douarnenez, me disait : "Un garçon insupportable ! Je ne pourrais pas vivre avec lui. Il prétend que *le billard est le jeu de hasard par excellence.*" » Anecdote rapportée par Léon Durocher dans « Tristan Corbière à Paris », *Le Fureteur breton*, avril-mai 1912, p. 129-134, ici p. 131.

qui acceptera la part d'innommable consubstantielle à toute forme de création artistique (Antonin Artaud, Louis-Ferdinand Céline, Jean-Paul Sartre, Georges Hyvernaud, Samuel Beckett, Maurice Blanchot, Nathalie Sarraute...) ⁶³. Si le Neutre n'est pas la morne grisaille, il ne faudrait pas non plus en conclure trop hâtivement à la recherche par Corbière de ce qu'on appellera au xx^e siècle une écriture blanche : « Ce n'est pas blanc, et c'est trop décousu ». La couleur de Corbière reste le jaune. Les commentateurs n'ont insisté que sur l'aspect négatif de cette couleur : cocuage, trahison, maladie, prostitution, or dégradé, rire jaune... Parce qu'il était peintre, Corbière savait comme Wassily Kandinsky que le jaune prend cette teinte malade quand on essaie de le refroidir, « comme un homme plein d'énergie et d'ambition qui se trouve empêché par des circonstances extérieures d'exercer cette énergie et cette ambition » ⁶⁴. Pourtant, comme le rappelle Olivier Parenteau, « si le jaune condamne et décline, il lui arrive aussi de briller » : couleur excentrique par excellence, le jaune « déborde toujours des cadres où l'on voudrait l'enserrer » ⁶⁵, à l'image du mot ÇA noyé en une page non plus blanche mais jaune dans les 9 exemplaires du recueil que Tristan Corbière a fait tirer sur papier jonquille. ÇA a débuté comme ça.

63 Dans ses *Essais de psychanalyse*, Sigmund Freud a reconnu sa dette à l'égard de Georg Groddeck, qui a nominalisé le pronom allemand *es* dans son livre *Das Buch vom Es* (1923). La traduction française témoigne des réticences face à *ça* en choisissant d'abord en 1963 le titre *Au fond de l'homme, cela*. Il faut attendre 1973 pour une traduction littérale : *Le Livre du Ça*. Voir Michel Maillard, « 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. Pour la notion de « sombre précurseur », voir G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 156-157.

64 Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, p. 146.

65 Olivier Parenteau, *Gloire et infortune dans « Les Amours jaunes » de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »*, mémoire de Master, Université de Montréal, 2004, p. 18. Voir Wassily Kandinsky, *Écrits complets*, t. III, *La Synthèse des arts*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, p. 206.

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 XI^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 Corminbœuf (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 sabotage 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/Philadelphia, 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/polysesmes/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 DUFAU (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
--------------------------	-----