

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



Aspremont
Garnier
La Bruyère
Voltaire
Corbière
Cendars

V de Cornulier – 979-10-231-2126-1

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

DU JEU MÉTRIQUE
DANS *LES AMOURS JAUNES* DE CORBIÈRE

Benoît de Cornulier

En découvrant le recueil des *Amours jaunes*, un lecteur des années 1870 pouvait être stupéfié, et parfois rebuté, entre autres choses, par sa désinvolture provocante à l'égard de certaines régularités traditionnelles de la poésie littéraire. Beaucoup de vers pouvaient paraître faux et ne pouvoir rentrer dans le mètre qu'au prix d'une diérèse aberrante ; de nombreux passages pouvaient paraître irréguliers au niveau de l'organisation strophique ou rimique sans s'apparenter pourtant à la liberté pratiquée dans certaines fables, odes, etc. On se propose ici, d'abord, d'évaluer la régularité contextuelle au niveau des mètres, ce qui impliquera parfois de tenir compte de l'organisation métrique à un niveau supérieur (strophe, poème...) et de la conformité à des modèles qui ne soient pas contextuels, mais culturels. On examinera ensuite quelques-uns des poèmes qui s'écartent de la régularité majoritairement observée¹.

RÉGULARITÉ ET EXCENTRICITÉ PROSODIQUE

Les Amours jaunes sont composées de 103 poèmes ou sous-poèmes si on distingue comme « sous-poèmes » les 8 sonnets de « Paris »² et les 3 actes du « Grand Opéra »³. La plupart semblent avoir une certaine

- 1 Merci à Romain Benini, Bertrand Degott et Delia Gambelli pour leurs suggestions ou pour l'accès qu'ils m'ont fourni à leurs travaux inédits, ainsi qu'à Sébastien Porte et Géraldine Veyssyre pour leur relecture approfondie.
- 2 L'emploi ce terme – peut-être inélégant – pour désigner des parties (composantes) de poème (composé) qui ont elles-mêmes certaines propriétés de poème (comme un sous-ensemble est une partie d'un ensemble envisagée elle-même comme un ensemble, etc.).
- 3 Mise en garde : je donnerai souvent des chiffres précis au risque de quelques erreurs dans mes décomptes.

autonomie rythmique – intuition à vérifier – en fonction de laquelle on peut les considérer comme autant de *pièces métriques*.

À peine a-t-il claironné en tête de la section « Ça » : « Je ne connais pas l'Art » que l'artiste montre dans les 112 vers des 8 sonnets de « Paris » qu'il maîtrise l'art des vers – c'est-à-dire des vers métriques. À leur propos, quelques définitions nous seront utiles. Appelons *tonique d'un vers* la tonique de son dernier mot et *tonique d'un mot* sa dernière *voyelle stable* (c'est-à-dire toute voyelle qui n'est pas un *e* instable ou caduc)⁴. La tonique du vers « Qui le chantent ou qui le sifflent⁵ » est donc le /i/, dernière voyelle stable de « sifflent » :

150

Qui le chan-ten-t'ou qui le s i fflent.

Appelons *anatonique* la partie du vers – soulignée ci-dessus – qui inclut sa tonique et ce qui précède; *catatonique* la partie – en gras et en italiques – qui inclut la tonique et ce qui éventuellement suit – la tonique, commune à ces deux sections, est donc soulignée, en gras et en italiques –; *longueur anatonique* d'un vers le nombre de voyelles de sa partie anatonique (8 dans cet exemple); *longueur catatonique* ou *cadence* celui de sa partie catatonique (2 dans l'exemple). La longueur anatonique détermine le rythme du vers qu'on nomme *mètre* quand il est régulier; elle ne dépend donc pas de l'éventuelle présence, après sa tonique, d'une voyelle posttonique (« sifflent » ou « siffl' »?). Il importe ici de distinguer la longueur anatonique d'un vers et sa longueur totale même si souvent elles coïncident; pour procéder commodément à cette distinction – trop souvent négligée –, convenons de dire qu'un vers dont la tonique est suivie d'une posttonique et qui a donc 8 voyelles anatoniques, mais 9 voyelles en tout, est un *8voyelles* (ou *8v*)⁶, mais un *9-syllabes* (ou *9s*)⁷.

4 Cette définition, approximative, suffira ici.

5 Tristan Corbière, « Paris », dans *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, 2018, coll. « GF », p. 65 (notre édition de référence).

6 Telle est sa longueur anatonique comptée en nombre de voyelles.

7 Telle est sa longueur totale, comptée en syllabes, si on considère que l'*e* posttonique constitue une 9^e syllabe.

Un rythme de vers périodique

On constate que chaque sonnet de « Paris » forme une *suite périodique*⁸ dont la *période*, si on considère la longueur anatonique de ses vers, est 8 – à condition de suivre les conventions traditionnelles de compte syllabique de l'*e* instable, fondées sur la graphie⁹; ces conventions imposent la liaison, et par suite l'emploi d'*e*, dans « chan-ten-t'ou ». Ce qui est métrique fondamentalement, ce n'est pas qu'un vers soit d'une certaine longueur, par exemple 8; c'est que la pièce métrique dont il est un élément soit une suite de vers de *même* longueur: est métrique non pas la période, mais la périodicité.

Des rimes, masculines ou féminines

Tout vers rime avec un vers voisin. La *rime* (*parfaite* ou *intégrale*) est fondée sur une équivalence complète des phonèmes catatoniques. Seule exception certaine dans *Les Amours jaunes*¹⁰: dans « Insomnie », comme pour empêcher les hommes ou gens « de lettres » de dormir, Corbière perturbe la rime à leurs oreilles et à leurs yeux en faisant rimer ces « damnés-de-lettre » avec leur savant « plectre »¹¹. L'irrégularité est double: à *lettre* manque le *c*, donc la consonne /k/, nécessaire à la rime, et les « damnés-de-lettre » sont privés de leur indispensable *s* final au profit de la correction graphique de la rime – ce qui est une manière de se moquer des conventions graphiques pesant sur la rime¹².

8 Une *suite périodique simple* est une suite d'éléments (dits *périodes*) qui sont réitérés sans alternance. Ainsi les rimes *aaaaa...* ont-elles *a* pour période. Par contraste, les rimes *abababa...* constituent une *suite périodique binaire*, construite sur deux périodes *a* et *b*.

9 Voir Benoît de Cornulier, « Notions d'analyse métrique », publication en ligne, 2010, <https://www.normalesup.org/~bdecornulier/notmet.pdf> (dernière consultation 20 septembre 2019), s.v. « Fiction graphique ».

10 Les rimes « Aïeule = feuille », « Tes cheveux sont blancs comme fils = nos petits-fils » (Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 221-222) paraissent défectueuses quant aux consonnes. Mais comme toutes deux figurent dans le « Cantique spirituel » chanté par des « francs-Bretons » (dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne »), il n'est pas exclu qu'elles aient été correctes dans une prononciation régionale où non seulement « feuille », mais « aïeule » se prononçaient avec un /l/ mouillé, et où les homonymes graphiques en « fils » pouvaient être homophones en /fi/ (merci à Yves-Charles Morin que j'ai consulté sur ces points).

11 *Ibid.*, p. 108.

12 De même, ce sont de trop savantes « lyres » qu'en 1870, Rimbaud accommode à la

À l'intérieur de chaque paire de quatrains, ou de tercets, dans « Paris », Corbière se conforme au principe dit aujourd'hui d'*alternance des rimes* : si un vers ne rime pas avec le précédent, il n'est pas de même cadence, masculine ou féminine. Une suite de mots est dite *féminine* si sa forme catatonique inclut deux voyelles (comme celle de « [s]iffilent ») ; *masculine* si elle n'inclut pas d'autre voyelle que sa tonique, comme dans le mot placé à la rime précédente, « (perroqu)ets » ; la succession de ces deux mots dans deux rimes successives est donc conforme à l'*alternance* – mais tel n'est pas le cas de la succession de mots-rimes « casser > perroquets » à la frontière précédente entre quatrains et tercets.

152 Dans l'ensemble des *Amours jaunes*, l'*alternance* s'observe dans la majorité des strophes ou des groupes de rimes¹³ ; on peut parler d'*alternance intra-strophique*. Elle est moins souvent observée aux frontières de strophes.

La régularité, même relative, que montre le recueil de Corbière à cet égard suggère qu'il était attentif, au moins dans sa composante graphique, à la distinction entre les vers masculins et féminins, fondamentale dans les conventions prosodiques de la poésie littéraire. Pour autant, y était-il sensible ? La large domination quantitative des *strophes masculines*¹⁴ dans *Les Amours jaunes* tend à le suggérer.

Corbière se permet tout de même, de temps en temps – plus fréquemment que Hugo et même que Baudelaire –, de faire rimer deux mots dont l'un seulement se termine sur le papier par une graphie de consonne, comme dans la rime « ça = forçat » (« Le renégat »)¹⁵. Mais,

pire césure de « Ma bohème », où viennent dissonner (pour un lecteur accoutumé aux conventions classiques) les mots « lyres, je » (Benôit de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 54-56).

13 Les *groupes rimiques* et leurs constituants, ou *modules*, sont définis et étudiés dans Benôit de Cornulier, « "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> (dernière consultation 20 septembre 2019).

14 C'est-à-dire dont les mots placés à la rime ont une terminaison masculine.

15 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 259. Voir, à ce sujet, l'analyse de Dominique Billy, « 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 (Pa.), John Benjamins, 2009, p. 337-354.

dans un seul cas, il fait rimer deux mots dont l'un, mais non l'autre, se termine par *-s*, *-x* ou *-z*) ; cette paire rimique, « Mort = corps », dans « Cris d'aveugle », peut être liée au fait que, selon le système très particulier des strophes de ce poème, elle reflète la paire antérieure « *morts* = corps » conforme à la règle : les « Colombes de la Mort » sont en effet des « oiseaux croque-morts »¹⁶.

Une excentricité prosodique

Sur un tel fond de régularité prosodique, une seule entorse, fréquente dans *Les Amours jaunes*, tranchait singulièrement et pouvait sembler ahurissante à un lettré à qui elle faisait se prendre les pieds, à première lecture, dans de nombreux vers¹⁷ : l'auteur semait des diérèses loufoques, mais forcées par le mètre, même dans des pièces régulières ; premier exemple dès le 7^e vers de « Ça », « Des papiers ? – Non, non, Dieu merci, c'est cousu ! » qui sonnait faux à première lecture et où il fallait relire en tirant syllabiquement sur la terminaison « pi-ers » de « papi-ers » pour obtenir le rythme contextuel de l'alexandrin. Ces diérèses étaient d'autant plus provocantes qu'elles ne tendaient pas, bien au contraire, à rapprocher la langue des vers de la langue courante, comme l'aurait fait l'omission de diérèses conventionnelles et littéraires, qui pouvaient donner simplement l'impression d'un versificateur débutant ou négligent. Or la scansion en diérèse de certains mots comme *lion*, *louer*, *tua*, qu'il fallait syllaber « li-on », « lou-er », « tu-a », supposait qu'on soit assez familier de la prononciation particulière de ce qu'on peut appeler la langue des vers, et de ce fait était un trait voyant de la distinction sociale de la poésie littéraire. Les diérèses aberrantes des *Amours jaunes* – que nous nommerons ci-dessous *hyper-diérèses* – caricaturaient donc

16 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 232. Il se trouve d'autre part que, dans le poème des *Fleurs du mal* « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive... » – comme dans *Les Amours jaunes*, nous l'avons vu –, une seule rime apparie deux mots respectivement avec et sans finale *-s*, *-x* ou *-z* ; elle y implique aussi un « corps » quasi-mort, soulignant par contraste le peu d'efforts (« sans effort ») qui suffiraient à la femme pour ranimer le « cadavre » de l'homme pour l'amour (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 63).

17 Par exemple dans *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 66, dans des vers où il est question de pieds.

les dièses régulières que, symétriquement, la syllabation spéciale de la poésie littéraire infligeait aux lecteurs peu lettrés quand ils découvraient la langue des vers¹⁸.

La comparaison avec les vers antérieurs de l'album de Roscoff¹⁹ confirme qu'il s'agit d'un choix esthétique récent chez Corbière, d'autant plus significatif socialement que cette volonté s'affirme dans un recueil publié, et à « Paris » ! Les hyper-dièses – consistant à faire compter « ri-en » pour 2 syllabes dans « Ça »²⁰ – s'apparentent aux coordinations loufoques qu'il avait déjà pratiquées dans l'album de Roscoff, parfois en parodiant des enseignes commerciales populaires. De ces traits d'excentricité, il se fait une marque de fabrique : celle d'un poète venu de sa province, qui se moque de « l'art » et peut affecter de ne pas le « connaître », tout en s'y montrant maître. Ce travail un peu pervers de la prosodie métrique marque une posture individuelle (mais aussi sociale), plutôt qu'il ne révèle un quelconque projet de destruction du système de scansion traditionnel.

Ainsi, Corbière fait trébucher le lecteur lettré, habitué aux règles de la métrique, dès le troisième vers de « Paris » : « Bazar ou rien n'est en pierre²¹ ». Pressé par le contexte de le rythmer en 8v, le lecteur est condamné à reconstruire mentalement soit un vers faux en 7, soit un vers de 8 au prix d'une faute de syllabation ; et s'il opte pour cette seconde solution, il est réduit à choisir lui-même de maltraiter, dans ce

18 Dans *Les Amours jaunes*, on trouve aussi des synèreses non conformes à la langue des vers, mais conformes à une prononciation familière. La première implique, ironiquement peut-être, le mot *correction*, en trois syllabes au lieu de quatre, dans le même poème (*ibid.*, p. 62). De telles synèreses sont proportionnellement plus rares que les hyper-dièses dans *Les Amours jaunes* ; sur ces scansions, voir Dominique Billy, « Le sabotage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », *Studi francesi*, 145, janvier-avril 2005, p.73-88.

19 Album de dessins et d'écritures d'Édouard Corbière, portant sur sa couverture « Roscoff », le nom de la ville où il venait de séjourner quelques années (graphié en miroir). Il est parfois nommé « album Louis Noir » d'après la première personne à qui l'artiste l'avait confié probablement en 1870. Il a été récemment redécouvert et publié par Benoît Houzé (Tristan Corbière, « *Roscoff* », *l'album Louis Noir*, présentation Benoît Houzé, [s.l.], Françoise Livinec, 2013).

20 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 62.

21 *Ibid.*, p 64.

« bazar », les syllabes soit de *rien* (« rien »), soit de la *pierre* (« pierre »)²². L'hypothèse selon laquelle Corbière se plaît à maltraiter les lettrés semble particulièrement vraisemblable face au vers suivant : « Le Parnasse en escalier²³ ». Le contexte métrique oblige à scander en quatre *pieds* métriques *l'(es-ca-)lier* du Parnasse, ces mots traduisant précisément le titre latin d'un ouvrage alors utilisé pour enseigner la scansion en « pieds » des vers latins, pensum détesté de milliers de collégiens : le *Gradus ad Parnassum*²⁴. Quelques vers plus loin, la remarque suivant laquelle « On a le *piéd* fait à sa chaîne », puis l'affirmation que, « dans l'art », on peut être « pédicure » – c'est-à-dire tailler les pieds pour qu'ils entrent dans la chaussure –, signifient au lecteur, en même temps qu'au Breton monté à Paris, qu'il faut savoir souffrir pour être un poète recevable dans la capitale de la réputation poétique.

Cas de périodicité pure

Dans la présente étude, on se contentera de rechercher des régularités au moins tendancielle au niveau des suites de mètres ou des longueurs anatoniques de vers ; puis d'examiner de plus près quelques-uns des poèmes qui ne semblent pas conformes aux régularités majoritaires observées²⁵. Partons de l'observation suivante.

- Quatre cinquièmes des poèmes ou sous-poèmes des *Amours jaunes* sont strictement périodiques en longueur anatonique des vers.

22 Voir notamment Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud, Le Meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004, p. 119-120. La conclusion de Dominique Billy, pour qui ces diérèses correspondent à « une véritable entreprise de sabotage du vers » me paraît excessive (« Le sabotage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », art. cit., p. 13).

23 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 65.

24 Comme en témoigne cette protestation de l'écolier dans *L'Enfant* de Jules Vallès : « Ce *Gradus ad Parnassum* où je cherche les épithètes de qualité, et les brèves et les longues, ce sale bouquin me fait horreur ! » (*L'Enfant : Jacques Vingtras*, Paris, G. Charpentier, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1889, p. 205). Ce genre d'ouvrage sévit dans l'enseignement jusqu'aux réformes pédagogiques des années 1880 (voir Corinne Saminadayer-Perrin, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, 113, 2001, p. 87-103).

25 Pour un exemple plus développé de ce type d'approche, voir Benoît de Cornulier, « Métrique de Hugo dans *Les Contemplations* (régularités, exceptions, interprétations) », article publié en ligne le 15 février 2017 (<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/contemplat.pdf>, dernière consultation 11 octobre 2019).

Dans 78 pièces métriques sur 103, les longueurs anatoniques de vers forment une suite périodique simple comme dans « Paris », de période ou mètre 8, ou binaire comme dans « Pièce à carreaux », où les longueurs 8 et 4 alternent régulièrement dans l'ordre 8.4.8.4.8... Cette proportion de régularité, assez faible pour un recueil de poésie littéraire de ce temps, invite à examiner les choses de plus près²⁶.

Les longueurs anatoniques observées dans la totalité des *Amours jaunes* vont de 2 à 12. Comme les rares vers de longueur 2, 9 ou 11 n'appartiennent pas à des suites périodiques (chacun est contextuellement dépareillé), cette périodicité implique seulement les longueurs 4 à 8, 10, et 12. Mais ce répertoire de longueurs n'est pas forcément un répertoire de rythmes, car une longueur anatonique supérieure à 8 ne peut pas faire rythme en français (*loi des 8 syllabes*, la limite est même inférieure pour de nombreux locuteurs²⁷). Lors d'une première approche, il semble donc y avoir dans *Les Amours jaunes* des vers dont non seulement la longueur, mais encore le mètre, vont de 4 à 8 ; et d'autre part des vers de longueur 10 ou 12 qui ne peuvent être métriques que s'ils ont quelque chose d'autre que cette longueur en commun, et qui puisse être sensible. Ci-dessous je supposerai que ces derniers sont analysables en 66v, 46v ou 55v²⁸ ; dans le répertoire de la poésie littéraire à laquelle s'adosse Corbière, les longueurs anatoniques totales 10 et 12 correspondent en effet essentiellement à ces trois mètres familiers. Moyennant cette hypothèse, les pièces métriques dont il est question ici pourront être dites périodiques en mètres, avec un répertoire de mètres assez traditionnel, car l'auteur des *Amours jaunes* reste à cet égard plus proche de la stricte tradition littéraire que Verlaine par exemple qui, à partir de 1872 ou 1873, recourt notamment à des mètres 36, 45 et 58.

Au-delà de ce bilan brut, il convient de distinguer le mètre de base, unique en cas de périodicité simple, d'un éventuel mètre secondaire contrastant avec le premier en cas de périodicité binaire. Pour définir

26 Par contraste, les vingt-trois poèmes des *Romances sans paroles* de Verlaine 1874 sont tous périodiques en longueur anatonique des vers, sans exception.

27 Voir Benoît de Cornulier, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1982, p. 15-19.

28 Je note « 66 » le rythme « 66 » et ainsi de suite.

le *mètre de base*, posons ce critère : c'est le premier qui apparaisse au moins deux fois et il n'est pas minoritaire²⁹. Par exemple, dans « À une rose », suite de strophes rythmées en 8.4.8.4, le mètre de base est 8 et chaque distique est ponctué par un mètre secondaire de 4, en clausule de distique³⁰. Dans « Steam-boat », ce sont les strophes, rythmées en 8.8.8.4, qui sont ponctuées en 4v (clausule de strophe)³¹. Dans les sixains d'« Après la pluie », rythmés en 7.3.7. 7.3.7, chaque module tercet est marqué au second (et avant-dernier) vers par un contraste en 3v³². Moyennant cette distinction fondamentale, on peut constater la régularité suivante³³ :

- Dans les 78 pièces strictement périodiques, il existe un mètre de base, qui peut être simple ($\leq 8v$) ou composé : 66v, ou 5 5v moins fréquent, ou 46, dans un seul cas.

La fréquence relative du 5 5v s'accorde bien avec l'intérêt de Corbière pour le style métrique de chant, voire de chanson³⁴ ; mais ce mètre pourrait aussi, parfois, être en résonance avec celui du sonnet « La mort des amants », seul poème en 5 5v dans *Les Fleurs du mal* (voir plus bas)³⁵. Quant au 46v, dans la seule pièce où il est mètre de base, « À mon côte *Le Négrier* », il ne l'est que dans les couplets 46.6. 46.6 auxquels il donne – non sans ironie peut-être – un ton de romance³⁶ ; ce mètre, alors commun dans la poésie littéraire et surtout dans les chansons bourgeoises ou élégantes³⁷, est dédaigné par ailleurs dans *Les Amours jaunes*.

29 La définition vaut aussi bien à l'échelle du poème qu'à l'intérieur de chaque strophe dans le cas des poèmes strophiques.

30 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 95.

31 *Ibid.*, p. 88.

32 *Ibid.*, p. 91.

33 Par exemple, il n'y aurait pas de mètre de base selon ce critère dans des strophes rythmées en 4.4.8.8.8.

34 Pour une caractérisation du *style métrique de chant*, voir par exemple Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation : essai sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2009, p. 477-486.

35 Le 55v était bien attesté dans les chansons traditionnelles.

36 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 285. Ce texte porte la mention « Vendu sur l'air de : *Adieu, mon beau Navire* », mais seuls les quatrains en 6.6 6.6 correspondent à cette chanson de l'opéra-comique *Les Deux Reines* (texte de Frédéric Soulié et Arnould, musique d'Hippolyte Monpou), devenue populaire après sa création en 1835.

37 Romain Benini, *Chansons dites populaires imprimées à Paris pendant la Deuxième*

- Dans toutes ces pièces périodiques sauf une, le mètre clausule est nettement plus bref que le mètre de base.

Cette tendance est habituelle en métrique littéraire, sauf dans le cas du style métrique de chant. Dans une seule pièce, « Heures », chacune des quatre stances est ponctuée d'un allongement final en 5v, qui contraste avec les autres vers de 8v³⁸. La chose exceptionnelle dans un sonnet, normalement monométrique.

QUELQUES CAS DE PÉRIODICITÉ NON-STRICTE

« Pudentiane »³⁹

158

La notion de stricte périodicité peut être raisonnablement assouplie en fonction de critères de diverses natures dont « Pudentiane » peut illustrer le premier⁴⁰.

Le sonnet « classique »⁴¹ combinait une tendance forte à la périodicité simple au niveau de la suite de vers (généralement monométrique) avec une dissymétrie au niveau des groupes rimiques : quatrains à modules de deux vers suivis d'un sixain à modules de trois vers ; à ce niveau, c'est par conformité au modèle du sonnet qu'il était métrique. D'une manière assez excentrique pour un sonnet, « Pudentiane » installe la dualité dès le niveau du mètre de base en substituant au 66v installé dans ses quatrains le 5v, presque dissonant avec eux, dans les tercets. Chose beaucoup moins rare, il y a dans ses quatrains un mètre secondaire en clausule des modules en 66.8⁴² ; il y contribuait, combiné à une rime

République, approche stylistique et métrique, thèse de doctorat, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2014, *passim*.

38 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 140.

39 *Ibid.*, p. 90.

40 Sur le sens de ce sonnet, voir Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Textes », 1992, p. 86-89, où les éditeurs signalent notamment que « Pudentiane » ressemble à un nom de fleur.

41 L'emploi – arbitrairement – l'adjectif *classique* pour désigner les traits réguliers de la poésie littéraire dominant approximativement depuis la fin du xvi^e siècle jusqu'au Second Empire inclus. Il n'y a pas de rupture brutale, mais des éléments de continuité variables, aux deux termes (flous) de cette période.

42 Ce sonnet est « trimétrique », comme « Rêvé pour l'hiver » de Rimbaud (*Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010,

quasi litannique en « (m)ent », à parodier les dix « commandements de Dieu » et les dix « commandements de l'Église » qu'on apprendait par cœur au catéchisme, et qui étaient souvent ânonnés et marqués par une diction lourdement scandée : « Un seul Dieu tu adoreras / Et aimeras parfaitement. / Dieu en vain tu ne jureras / Ni autre chos(e) pareillement...⁴³ », etc. ; ceux-ci formaient une suite périodique de 8v, regroupés en une suite périodique de distiques à rime composée continue en « as / ent », où la finale *-as* correspondait toujours à la flexion verbale du futur de commandement, et celle en *ent* la plupart du temps à la désinence adverbiale *-ment*⁴⁴. En parodiant ce rythme, les quatrains scandent la duplicité hypocrite de Pudentiane dont la posture pervertit ces commandements. Son unique commandement à elle, exprimé par l'hémistiche initial, c'est : « Attouchez, sans toucher ». D'entrée il scande en rythme léonin (par rime entre deux moitiés d'hémistiches 3v), la duplicité de la sainte-*nitouche* : *attoucher*, c'est peut-être moins que *toucher*, mais par connotation sexuelle, c'est plus⁴⁵.

p. 60). Pourtant, cette ressemblance, qui tient seulement au nombre de mètres employés, est superficielle : dans « Rêvé pour l'hiver », on observe seulement un changement de mètre secondaire dans un des quatrains. Le poème de Corbière va plus loin : c'est le mètre de base lui-même qui change (du QQ au TT), chose rarissime dans un sonnet. Ces deux sonnets sont comparés dans Thomas Incastori, *Le Sonnet à l'épreuve de la modernité. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière*, tesi di laurea dirigée par Olivier Bivort, Università Ca'Foscari, Venise, 2017.

- 43 Cité d'après Félix Dupanloup, *Le Catéchisme chrétien ou Exposé de la doctrine de Jésus-Christ, offert aux hommes du monde*, Paris, Douniol, 1865, p. 44.
- 44 En l'absence de texte canonique des « commandements », il existait des variantes, dont la métrique était parfois moins régulière.
- 45 Dans les traités français destinés aux confesseurs, lorsqu'est abordé le thème de la « pureté » (ressortissant à la morale sexuelle), le mot français *attouchement* traduit le latin *tactus* (le toucher) ; d'où l'hypocrisie de l'impératif « Attouchez, sans toucher ». Conforme à ces mêmes traités, la damnation déclarée par le premier mot à la rime des tercets répond de manière adéquate aux attouchements sollicités par le premier mot des quatrains : en dehors du mariage, « Tout acte accompli par *attouchement* sur les autres ou sur soi-même, qui produit une jouissance charnelle, quelque innocent qu'il paraisse au premier abord, est un péché mortel, s'il y a advertance et volonté » (abbé de Rivière, *Manuel de la science pratique du prêtre dans le saint ministère*, 3^e éd., Paris, Putois-Cretté, 1873, p. 154). Or le « péché mortel » est celui qui, nous faisant perdre la grâce, « nous rend dignes de la damnation éternelle » consistant « à ne voir jamais Dieu et à brûler éternellement » (Pierre Collot, *Explication des premières vérités de la religion*, Tours, Mame, 1866, p. 306).

Brutalement, au point de bascule entre les quatrains et les tercets, on passe du registre de la parodie et de l'hypocrisie à celui de la condamnation ; ce virage sémantique coïncide avec le passage dissonnant du 66 au 55v, dans un vers où une contre-rime, calée dans la symétrie 55, oppose à la sexualité sincère d'une « autre » qui « se donne » la faute de celle qui « se damne »⁴⁶.

Le mètre 55 est parfois nommé le *taratantara*. Cette appellation est pertinente pour désigner certains de ses emplois : ceux qui ont quelque rapport avec cette onomatopée aujourd'hui désuète, appartenant à la culture classique, spécialement par référence à un vers latin d'Ennius, parfois jugé ridicule : « *At tuba terribili sonitu taratantara dixit* » (« la trompette [guerrière] d'un son terrifiant dit *ta-ra-tan-ta-ra* »⁴⁷). Au xvi^e siècle, alors que le [r], bien roulé, pouvait encore être terrible, Bonaventure Des Périers avait caractérisé comme « en taratantara » un poème qui décrivait en mètre 55 (et non sans humour) des débordements impies conduits par « le Diable » et dangereux pour le Salut des âmes⁴⁸. La sonorité du 5v « ta-ra-tan-ta-ra », ainsi explicitement associée à ces hémistiches de rythme 5, scandait ces charivaris. Peut-être même, en cette époque de guerres de Religion, pouvait-elle évoquer le prix à payer pour les péchés commis en ces occasions. Pour des chrétiens en effet, la plus redoutable trompette était celle de l'Ange qui, en descendant des cieux au dernier jour de ce monde, convoquerait au son de sa trompette les vivants et les morts. Ces derniers ressusciteraient alors – c'était ce qu'on appelait la « Résurrection de la chair »⁴⁹ – et tous ensemble seraient soumis au

46 Dans l'album de Roscoff, l'auteur déclarait préférer à celles qui « se vendent » en mariage celles qui, comme les amies des matelots, « se louent » en prostitution.

47 Cité notamment par Castil-Blaze, *L'Art des vers lyriques* [1857], Paris, Delahays, 1858, p. 160.

48 Dans « Caresmeprenant » (*Recueil des œuvres de feu Bonaventure des Périers*, Lyon, Jean de Tournes, 1544, p. 192-196). Depuis longtemps, on s'autorise de cette indication pour nommer *taratantara* (substantif) le mètre 55 en tous ses emplois, mais cet usage repose sur une interprétation hasardeuse : en précisant que son poème était « en taratantara », Des Périers pouvait renvoyer simplement au rythme de l'onomatopée (évoquant des coups de trompette ou autres instruments charivariques) sans faire de *taratantara* la dénomination précise d'un mètre précis.

49 À l'occasion de chaque messe, lors de la récitation du *Credo* ou « Symbole de Nicée », les fidèles proclamaient collectivement qu'ils croyaient en « la résurrection de la

Jugement dernier. C'est alors qu'ils pourraient être damnés, c'est-à-dire condamnés à un châtement éternel⁵⁰.

Il se trouve, en tout cas, qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, le choix du mètre 5, ou 55, semble être parfois associé à une atmosphère redoutable, voire tonitruante. Le *Dictionnaire des rimes* de Napoléon Landais et Louis Barré, souvent réimprimé, donne pour seul exemple du mètre 5 une céleste et infernale vengeance dans cette strophe alors fameuse d'une cantate de Jean-Baptiste Rousseau : « Sa voix redoutable / Trouble les enfers ; / Un bruit formidable / Gronde dans les airs [...] / La Terre tremblante / Frémit de terreur [...] / La lune sanglante / Recule d'horreur⁵¹ » (avec force [r], alors roulés). C'est en rythme 5 que, dans « Le feu du Ciel », Hugo rythme l'explosion de la nuée que Dieu envoie châtier Sodome et Gomorrhe⁵², et c'est en une série de plus de cinq cents vers de 5 qu'en « février 1870 » (date indiquée dans *Les Années funestes* posthumes), ce Mage fait sonner ses « Coups de clairon » contre le régime impérial (sans succès)⁵³. Dans la « La mort des amants » était discrètement offerte par Baudelaire, en 55v, substituant à la terreur le plaisir, une version érotique de la Résurrection de la chair⁵⁴.

Or le mot qui livre le mètre 55 dans « Pudentiane » oppose à l'amour généreux d'une autre qui « se donne » (à la césure) celui de celle qui « se damne » (à la rime). Les 55v ainsi introduits se concluent par le mot *pêché* ; cette graphie hybride (que quelques éditeurs corrigent) désigne

chair » (« *in resurrectionem carnis* ») (voir, par exemple, F. Dupanloup, *Le Catéchisme chrétien*, op. cit., p. 4).

- 50 Le tarantara est celui du bon Dieu tonnante dans un sermon de Luther cité (à titre de « bouffonnerie ») par Philomneste (Philomneste, *Predicatoriana ou Révélations singulières et amusantes sur les prédicateurs [...]*, Dijon, Lagier, 1841, p. 105).
- 51 Napoléon Landais et Louis Barré, *Dictionnaire des rimes françaises, précédé d'un nouveau traité de versification*, Paris, Didier, 1856, p. VIII.
- 52 Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris, Gosselin, 1829.
- 53 « Coups de clairon », dans Victor Hugo, *Poésie*, t. 3, *Les Années funestes*, éd. Bernard Leuilliot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'intégrale », 1982, p. 1085.
- 54 Un « ange entr'ouv[r]a les portes » des « tombeaux » – des morts à ressusciter (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. cit., p. 163). Chez Corbière, le choix du mètre 55v, dans les sonnets « Duel aux camélias » et « Fleurs d'art » évoquant la « mâle-mort de l'amour », ainsi que dans les « Rondels pour après » annonçant le retour posthume de la « male-fleur » (*Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 114-115), a peut-être été inspiré par le rythme symbolique de « La mort des amants ».

à la fois le péché qui vaut condamnation⁵⁵ et, de manière oblique, le fruit interdit qui le provoque, ambivalence convenant à l'hypocrisie de Pudentiane. Le 55v, s'il évoquait par son rythme la trompette de l'Apocalypse, pouvait faire sonner la fin brutale de sa vie luxurieuse quand pour elle viendrait l'heure d'être jugée. L'Église tonnait en chaire contre la luxure, Corbière en vers contre l'hypocrisie.

Mais, pour la majorité des 55v de cette époque, l'appellation « tarantara » est assez incongrue. Coups de clairon redoutables, *tarratan-ta-rrra!* vraiment, les vers suivants : « J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur... », « Quand nous reverrons le temps des cerises... », et tant de vers de romances ? Pour la même raison, qu'on prenne garde que l'interprétation suggérée ici du 55v – adossé au 66 et dissonant avec lui – n'est pas une interprétation du 55v en général, même chez Corbière. Cet artiste avait au moins deux autres raisons, plus communes, et compatibles entre elles, d'apprécier ce rythme : il pouvait avoir une valeur de style métrique de chant (compatible avec la valeur *tarantara* par exemple en onomatopée du cor de chasse) ; il pouvait se distinguer à la fois du 66 (plus sérieux et dont il peut paraître diminutif⁵⁶), et du 46 (plus académique) en tant que plus modeste et plus marginal que ces derniers.

162

« Soneto a Napoli »

Seules la première et la dernière période d'une suite périodique finie (par exemple les premier et dernier vers) n'ont pas de prédécesseur ou de successeur ; au début, on entre dans la périodicité, à la fin, on en sort. Une modulation au point d'entrée ou de sortie est donc une sorte d'ornement plutôt qu'une exception. Et ainsi, une suite monométrique dont seul le premier ou dernier vers est de rythme différent peut être considérée comme périodique. Ce cas peut être

55 Le « serpent » et la « Pomme » nommés dans les tercets évoquent la Faute qui causa la condamnation d'Adam et Ève selon la Genèse.

56 Comme dans « Résignation », où Verlaine annonçait la réduction de ses ambitions après le « Prologue » des *Poèmes saturniens* (1866) (*Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 60).

illustré par le « Soneto [*sic*] a Napoli », monométrique en 7v, du moins jusqu'à ce dernier tercet :

Lucia, Maz'Aniello, [7]
Santa-Pia, Diavolo, [7]
– CON PULCINELLA – [5]⁵⁷.

On peut s'interroger sur la scansion de ces mots en envisageant d'en accentuer certains à l'italienne mais, de quelque manière qu'on le scande, les deux premiers vers sont d'une longueur anatonique de 6 au moins, le dernier de 5 au plus. Pourtant, dans l'édition originale, il est plus long sur le papier, avec ses grandes capitales et ses tirets. On peut donc juger que ce « Soneto » est vraiment périodique en 7, à une modulation terminale près. Reste que cette clausule pouvait surprendre à la fin d'un sonnet, forme de poème normalement monométrique⁵⁸, au point qu'elle pouvait donner l'impression d'un vers faux, ou du moins suspect de l'être.

Alors, on peut prêter attention à d'autres singularités. Seul des *Amours jaunes*, ce sonnet est tout en vers masculins. Son titre de « Soneto » au lieu de « Sonetto » sent la fumisterie si l'on est vraiment « a Napoli » plutôt qu'à Séville ; la liste de sous-titres en italien jargonnant renforcerait le doute même si on ne savait pas que Corbière connaissait l'Italie. On peut donc s'interroger sur la raison pour laquelle le dernier vers, clausule au parfum de faux, est séparé par des tirets et tout entier en grandes capitales, comme c'était le cas dans le titre.

Avec son titre à rallonge en italien, ce tercet en noms italiens, et sa datation finale – renvoyant à un « venerdì » à « Mergelina » –, le « Soneto a Napoli » situe le lecteur dans Naples. D'où un effet d'ambiance invitant, chez ce poète-peintre, à soupçonner dans « CON PULCINELLA » un élément d'affiche ou de livret proclamant le nom d'un personnage racoleur adjoint (« CON », « avec ») en complément burlesque à des pièces plus ou moins sérieuses – un peu comme, dans le même recueil,

57 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 194.

58 Dans les cas – assez rares – où il y a des clausules dans un sonnet, il s'agit le plus souvent de clausules de modules ou de strophes.

« IMPRIMÉ » évoque un achevé d'imprimer, « CAFÉ DE LA VIE » une enseigne, « DÉFENDU DE POSER DES ORDURES » une inscription ou un écriteau, etc.⁵⁹. Tel pouvait paraître à l'affiche d'un spectacle le nom de Pulcinella. Voici, parmi bien d'autres exemples du même acabit, comment s'annonçait, à « Napoli » en 1854, sur la couverture d'un livret, une pièce dont le titre n'a pourtant rien de napolitain⁶⁰ :

L'AMERICANO

IN

PARIGI

CON

PULCINELLA

FINTO DONNA PER RUBARSI

UNA BORSA.

Commedia novissima secondo il

buon gusto moderno.

Il n'y a, bien sûr, pas l'ombre d'un Polichinelle « avec » les personnages de *La Muette de Portici*, opéra sérieux dont l'intrigue se déroule à Naples ni dans les autres drames évoqués en ce tercet⁶¹. Les tirets encadrant le dernier vers donnent l'impression qu'à une liste complète de personnages vient s'ajouter, à seule fin d'attirer le chaland, un personnage inattendu. La mixture improbable qui en résulte correspondait au goût de l'artiste breton, amateur d'enseignes de débit de boisson, etc. Corbière avait sans doute eu l'occasion de voir des affiches ou des couvertures de livrets de ce genre lors d'un voyage en Italie et d'en apprécier le *buon gusto moderno*. Il s'agit donc vraisemblablement pour lui de susciter l'impression que le vers est faux, ou du moins surprenant, pour signaler en pointe de sonnet une de ces conjonctions loufoques dont il est le spécialiste. Polichinelle était un personnage dissonant à tout égard, difforme (avec

⁵⁹ *Ibid.*, p. 57, 171, 80 respectivement.

⁶⁰ D'après la couverture de son livret dans une édition de 1854.

⁶¹ Sur les opéras évoqués par ces noms, voir Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. É. Aragon et C. Bonnin, p. 281.

sa double bosse dorsale et ventrale), aux manières farcesques, à la voix piaulante, proluxe en pets dont il ponctuait au besoin ses remarques les plus profondes. L'ultime couac du « Soneto a Napoli » lui convient comme un gant.

Des trois éditions suivantes – celle d'Aragon et Bonnin (1992), celle des Classiques de poche (2003) et GF Flammarion (2018)⁶² –, aucune ne reproduit tout à fait fidèlement les titres et sous-titres du « Soneto a Napoli », c'est-à-dire au moins: tout en capitales, les quatre premières lignes en italiques et groupées, la dernière « CON PULCINELLA » en caractères romains et détachée des autres. Seule la seconde de ces éditions l'édite en une page (avec un tas de notes au lieu d'un fleuron en bas). Tel qu'il avait été imprimé par Alcan-Lévy en 1873, le sonnet occupait une page, et l'addition « – CON PULCINELLA – » s'y distinguait en bas du sonnet comme en bas du titre⁶³.

Cette disposition, en favorisant le parallèle entre les lignes qui composent le titre en italien et les noms italiens qui composent le tercet, confirme la valeur d'affichage du dernier vers. La langue italienne du titre est jugée « approximative » ou « fantaisiste » par divers éditeurs: c'est peu dire. Elle fait sens par rapport aux premiers mots de la série des poèmes napolitains (puis italiens): « VOIR *Naples et...* – Fort bien, merci, j'en viens. – Patrie / D'Anglais en vrai, mal peints sur fond bleu-perruquier! », où « D'Anglais », souligné en rejet dès le premier entrevers, dénonce la supercherie: du faux italien pour vrais touristes. Le lecteur du « soneto » est traité en touriste comme son auteur peut-être le fut en Italie. L'accentuation à la française des quatre derniers mots à la rime du sonnet (et de la série napolitaine), parmi lesquels « Pulcinella », s'imposait dans cet italianisme-là. Le choix exceptionnel d'un sonnet en vers systématiquement masculins, s'il est cohérent avec cette accentuation française, s'oppose en revanche au système dominant de la poésie italienne: la plupart des poèmes (sonnets inclus) y sont tout

62 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. É. Aragon et C. Bonnin; *Les Amours jaunes*, éd. Christian Angelet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003; *Les Amours jaunes*, éd. J.-P. Bertrand.

63 Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, Librairie du XIX^e siècle / Glady frères, 1873. Sans point final dans ce titre comme dans les autres.

en vers féminins (*piani*) – petite contribution de la métrique française au faux italianisme du « Soneto »⁶⁴.

« Épitaphe »⁶⁵, « Décourageux », « Rapsodie du sourd »

L'« Épitaphe » peut illustrer simultanément les deux critères précédents : il s'agit d'une pièce composite au plan du mètre, et dotée de modulations en bord de suite périodique. Ce poème formerait une suite périodique pure en 8v, sans ses trois premiers vers qui sont des 66 – alors qu'ordinairement, une modulation initiale au niveau des mètres ne comporte pas plus d'un vers de mètre secondaire – et son huitième vers, un 55v.

166

Les vers de ce texte sont regroupés en quatorze paragraphes dont, en 1873, l'individualité était marquée par la typographie : leur mot initial était imprimé en lettrine et petites capitales (sauf dans le cas du second paragraphe). Comme ils partagent cette marque avec tous les poèmes du recueil⁶⁶, cette particularité souligne le fait que l'« Épitaphe », bien longue pour une épitaphe même littéraire, est composée d'une série de descriptions ou de portraits dont chacun s'apparente à celui d'une épitaphe de longueur plausible. Ce sont autant de variations sur la nullité de l'auteur mort/vivant⁶⁷ dont la première, d'emblée, tend à confondre la vie et la mort (conformément à l'épigraphe).

Dans ce cadre, l'unique 55v – « Du *je-ne-sais-pourquoi*. – Mais ne sachant où » – apparaît comme une modulation initiale de la troisième mini-épitaphe, voire de tout ce qui, suivant la précédente (qui évoque la naissance), va jusqu'à la mort (trois vers avant la fin).

64 Scandé à l'italienne, « Con Pulcinella » aurait fait un bon hémistiche (4v féminin d'*endecasillabo*...

65 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 72.

66 Un marquage typographique semblable, suggérant la présence de mini-poèmes dans le poème, apparaît dans la « Litanie du Sommeil » et pour le dernier vers de « Male-fleurette » (donc des « Rondels pour après »), ce dernier pouvant ainsi faire écho à la variation finale et définitive de l'« Épitaphe » (*ibid.*, p. 170 et 303), observations typographiques contrôlées sur l'édition de 1873 [voir *supra*, n. 63]).

67 « Nullité » au sens qu'a le mot latin *nullus* : celui qui est nul n'est personne ni rien. Voir la formule « il véquit nul » dans l'épitaphe de Piron citée plus bas p. 168, où la forme *véquit*, désuète, était ironiquement solennelle, ayant longtemps servi dans des traductions d'énoncés bibliques du genre « Adam véquit donc cent trente ans... » (Genèse, v, 5 ; *La Sainte Bible*, Lyon, Chez Carteron, 1690, p. 4).

Seul le second paragraphe fait exception à ce marquage. C'est aussi le seul qui se réduise à un alinéa métrique (un seul vers) et, par suite, ne soit pas autonome au plan de la rime. Les trois premiers vers (incluant celui-là) forment donc un groupe comparable à ceux des paragraphes suivants. À s'en tenir là, on pourrait se contenter de considérer le poème comme composé de treize variations pour une épitaphe, et chacune de ses pièces composantes comme une suite monométrique (en 66 ou en 8v), à l'exception de la troisième, se distinguant par sa modulation initiale en 55v.

Tout cela ne peut qu'attirer l'attention sur la singularité de la mini-épitaphe initiale. Or elle se singularise à plusieurs autres égards. Sa paire de vers initiale est le seul paragraphe qui ne se termine pas par une ponctuation forte. Sa ponctuation terminale, deux points, implique que ce qui la suit fait corps avec elle ; cette solidarité des vers 2 et 3 est apparemment confirmée par le mot « voici » dans : « [...] voici ce qu'il se laisse : // – Son seul regret fut de n'être pas sa maîtresse ». Mais le troisième vers commence par un tiret, signe de séparation. Soit un conflit bizarre entre le 2-points qui dit : ce qui me suit colle à moi, et le tiret qui dit : je suis décalé de ce qui me précède. Enfin « voici ce qu'il se laisse » annonce un legs que le vers suivant, impliquant que le poète n'avait rien à se laisser, ne peut pas constituer.

Ces bizarreries convergent pour donner sens à l'interligne interne à la seule première sous-épitaphe. Ces deux sous-paragraphes, de deux et un vers respectivement, forment un paragraphe-quatrain qui devient cohérent moyennant l'hypothèse qu'il inclue un troisième vers vide, signe visuel de ce qu'« il » se laisse : rien. Le vers suivant ce vide – qu'on peut donc considérer comme le quatrième – implique dès lors qu'il n'avait nul regret d'être dépourvu de tout, même de maîtresse autre que soi. Poète-peintre, graphiste et designer comme il l'avait montré (confidentiellement) dans son album de Roscoff, Corbière pratique ici la poétique du vers vide⁶⁸.

68 Le vers vide a disparu dans la citation des *Poètes maudits* où les morceaux visibles du paragraphe à trou sont recollés (Verlaine, *Les Poètes maudits*, Paris, Vanier, 1884, p. 9).

Il y a du reste, à l'autre bout du poème, un autre vide, référentiel, en ces épitaphes où le personnage concerné n'est pas désigné autrement que par anaphore, ce que résume, dans la treizième – rang fatidique ? – et dernière d'entre elles, l'inscription tombale « CI-GÎT ». « CI » y dénote sa tombe virtuelle (son dernier trou)⁶⁹. CI-GÎT qui ? Au moment, enfin, de lire « son » nom, qui devrait suivre en lettres capitales, celui-ci manque⁷⁰ ; mais ce trou syntaxique et référentiel signifie assez clairement le défaut d'identité de celui qui « ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose » et eut « trop de noms pour avoir un nom » (vers 42 et 14, en italiques dans le texte). Les deux vides complémentaires, quatrain à trou et inscription à sujet vide, bouclent l'« *Építaphe* » sur le trou vide de celui qui, vivant « nul »⁷¹, n'a rien⁷². À la fin du recueil (avant l'envoi à Marcelle), le dernier vers détaché – « Ici reviendra la fleurette blême » –, avec son mot initial en capitales avec lettrine, peut faire écho à l'inscription tombale en annonçant le retour posthume du revenant, toujours anonyme, en « fleurette blême ».

Corbière n'ignorait sans doute pas la célèbre építaphe en deux variantes – l'une en dix vers de longueur 10, l'autre en deux vers de 8 rimés en *aa* –, du spirituel Piron, mort un siècle avant lui, et « qui ne fut rien, / Pas même académicien » ; l'importance syllabique de l'« académicien », avec sa diérèse vaniteuse rimant à « rien », était déjà digne des *Amours jaunes*⁷³. La variante longue commençait par ce vers : « Ci-gît... Qui ? Quoi ? Ma foi, personne, rien ». Négative, elle explicitait le fait que l'auteur, dont le nom y manquait, « véquít nul », etc. Chez Corbière, les deux variantes sont fondues en un ensemble discursif où l'identité du défunt, que le titre ne nomme pas, est seulement évoquée de place en place par le pronom *il* (et une ribambelle d'appositions) jusqu'à l'ultime distique

69 Trou voilé, sinon carrément bouché, dans les mêmes *Poètes maudits* dans : « Ci-gît, cœur sans cœur [...] » (*ibid.*, p. 10).

70 Effacement anthume, pire que l'effacement post-posthume du nom sur l'« humble pierre » des marins d'« *Oceano Nox* », poème parodié à « La fin » des *Amours jaunes* (Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 292).

71 Au sens de Piron, voir *infra*, paragraphe suivant.

72 L'intérêt de Corbière pour zéro a été souligné par Benoît Dufau dans une conférence qu'il a donnée à Sorbonne-Université le 4 juin 2018.

73 *Œuvres choisies de Piron*, éd. Jules Troubat, Paris, Garnier Frères, 1866, p. 572.

où la formule tronquée manque à lui donner – enfin – le référent tant attendu. Ultime raté (très réussi) de ce « raté ».

La composition métrique de l'« Épitaphe » en variantes dont chacune est autonome par ses rimes permet de considérer le changement de mètre de base comme une modulation initiale, le mètre 66 distinguant la première sous-épitaphe.

« Décourageux », dont la série de 66v est interrompue par un 8v, peut être considéré comme composite⁷⁴. L'unique 8v sert de clausule à une première partie où on parle du poète sans le faire parler ; la seconde, strictement monométrique, le fait parler.

Même chose – à peu près – pour la « Rapsodie du sourd », dont les quatrains sont monométriques en 66, sauf le second dont les modules sont ponctués par une clausule de 8⁷⁵. Le quatrain initial ainsi démarqué de ses semblables fait parler « l'homme de l'art » ; les suivants lui répondent. Le quatrain marqué par ces clausules, amorçant la réponse, est à la charnière des deux parties ; une sorte d'enchaînement rimique de son mot-rime final, « orgueil », au premier groupe nominal de la seconde suite de quatrains monométriques, « *À l'œil* », semble marquer la transition.

« À la mémoire de Zulma » à propos de trous

À propos de trou métrique ou référentiel, mentionnons « À la mémoire de Zulma », suite monométrique en 8v, sauf le vers faux « La lune a fait trou dedans » (cette lune qui favorise les amours)⁷⁶. Certains éditeurs ont résolu le problème en restituant un article indéfini : « fait [un] trou ». L'un deux, dans l'édition des *Classiques de Poche*, explique en note : « Le poème est construit sur la déformation de l'expression "faire un trou à la lune" : faire faillite⁷⁷ ». Peut-être ; mais dans ce vers c'est la lune qui « a fait trou » dans la nuit où fut placée le louis des amoureux ; or le groupe verbal « faire trou », sans article, faisait sens dans le domaine

⁷⁴ Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 163.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁷ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. C. Angelet, p. 73 (je souligne).

des effets visuels, notamment pour désigner ce qui, par contraste avec un fond, peut créer l'impression d'être un trou. Dans un texte composé à la mémoire d'une fille et d'*un* louis (rond) perdus, texte de comptabilité délirante où il n'est question que de « trous » (divers), et où le mot *lune* est générateur d'une ritournelle de rimes en « une », parmi lesquelles l'article *une* en suspens à la fin du vers, le trou dans la comptabilité métrique du (vrai) vers faux peut mimer le trou fait par la lune dans le ciel nocturne. Disons que si le hasard, plutôt que l'art, a fait ce trou rythmique au vers de Corbière, il a été bien inspiré.

« La cigale... », « Le renégat », « Guitare », « À mon chien Pope »

170

On pourrait analyser la célèbre fable liminaire de La Fontaine, « La cigale et la fourmi », dans les termes suivants : « Le premier vers est un 7v, le second est un 3v, le troisième est un 7v... », et ainsi de suite après cette seule exception au deuxième vers. Mais les deux premiers forment un distique, rimé en *aa* et constitué d'un groupe minimal cohérent : « La Cigale ayant chanté / Tout l'été ». Il s'agit donc bien d'une modulation initiale, dans cette suite de 7v, groupés d'abord en distiques rimés en *aa* (puis groupés en *ab-ba*), seul le distique *initial* étant rythmé en 7.3.

En 1668, situé en tête non seulement d'une fable, mais d'un recueil de fables, l'*incipit* de La Fontaine parodiait opportunément un rythme métrique de poésie chantée bien connu au siècle précédent. Corbière le parodie à son tour en le plaçant en tête non seulement de sa poésie liminaire, mais des *Amours jaunes*, position significative que confirme, à la fin du recueil, la parodie parallèle intitulée, en miroir, « *La Cigale et le Poète* », également en italiques⁷⁸. Le recueil est bouclé en style métrique de chant par ces deux parodies parallèles.

Dans cet incipit, l'impression en capitales du mot-vers 3v « *IMPRIMÉ* » est justifiée par le fait que les achevés d'imprimer étaient parfois imprimés ainsi. C'est justement le cas de celui de l'édition de 1873 : « FINI D'IMPRIMER / PAR ALCAN-LÉVY », etc. ; le mot-vers « *déchanté* », qui dans la parodie terminale correspond à « *IMPRIMÉ* », n'est pas en

⁷⁸ Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 304.

capitales parce qu'il n'évoque aucune inscription. L'évocation de l'achevé d'imprimer au seuil du recueil confirme l'équivalence des deux parodies qui l'encadrent ; l'*incipit* évoque d'avance la fin qui, à son tour, lui fera écho – et ne sera pas une véritable fin puisqu'on y demandera encore à la Cigale de « *chant[er]* », « *maintenant* » ; en effet, jusque-là, elle a plutôt que « *chanté, déchanté* ». Ces rapports développent, en l'amplifiant, la valeur de l'*incipit* métrique de la fable.

Des considérations du même ordre permettent de qualifier « Le renégat » et « Guitare » de périodiques⁷⁹.

Le poème « À mon chien Pope », suite périodique en 8v, présente une modulation terminale complexe par des clausules, au niveau strophique⁸⁰. Cette modulation est atypique parce que le mètre clausule change d'un module à l'autre dans la dernière strophe et que le rythme aboutit à l'exceptionnellement bref « Enrage ! ». Quoique le rythme 2v soit théoriquement conforme au répertoire des mètres simples ($\leq 8v$)⁸¹, ainsi employé seul, il produit un effet de rupture. Cette finale prend sens si on la rapporte à une formule enfantine populaire dans diverses régions de France, qu'on chantonait souvent sur une intonation de provocation pour faire « rager », « enrager » ou « bisquer » quelqu'un en attisant sa colère (sa rage) ; la variante la plus fréquemment citée en est « Bisque, rage », parfois « Bisque, enrage ! »⁸². Dans la bouche d'un enfant, cette formule pouvait être relativement innocente. Elle ne l'est plus du tout dans le contexte des consignes du poète à Pope, moyennant un sinistre jeu de mot sur le sens anodin ou grave du verbe *enrager* : le philosophe-chien qu'on fait enrager, donc « enragé » (avant l'invention du vaccin), est provoqué à rendre rage (mortelle) pour rage (anodine) en violant (des chiens, pas la « Chienne ») et en mordant. La surprenante

79 *Ibid.*, p. 258 et 130.

80 *Ibid.*, p. 158.

81 Comme dans deux strophes des « Djinn » de Hugo dans *Les Orientales* en 1829 (*op. cit.*, p. 219-226).

82 Eugène Rolland, *Rimes et jeux de l'enfance*, Paris, Maisonneuve, coll. « Les littératures populaires de toutes les nations », 1883, p. 274, cite : « Bisque, bisque, rage, / Mange du fromage ; / Si le fromage n'est pas bon, / Mange de la poison [*sic*] ». *Enrager*, synonyme de *rager*, apparaît par exemple dans Émile Gouget, *Saynètes et scènes comiques à l'usage des écoles et pensionnats de demoiselles*, Paris, Larousse, 1891, n.p. : « Bisque, bisque, bisque ! enrage ! ».

précipitation rythmique de cette fin de poème scande cette surenchère dans la violence.

« Le douanier »

Finalement restent seulement un dixième des pièces métriques des *Amours jaunes* – onze sur cent trois sauf erreur – qui ne sont pas périodiques en mètres, ou du moins en longueurs anatoniques, si on accepte de considérer que certaines, avec leurs subdivisions internes métriques périodiques, sont composites, et que des modulations initiales ou terminales, même complexes, n'altèrent pas la périodicité interne. Quelques concessions supplémentaires permettraient encore de réduire encore le nombre des poèmes non périodiques. Contentons-nous, pour finir, d'examiner un seul exemple parmi la poignée des plus irréguliers : le fameux poème du « Douanier »⁸³.

172

Une « chanson » insérée dans l'élégie

Au premier coup d'œil, la versification de cette centaine de vers paraît un peu désordonnée. S'y succèdent au moins 5 suites : 1) une suite périodique en 66 ; 2) une suite de vers 8 ou 7v, incluant un vers 10 et un 3v ; 3) une suite en 66 incluant un vers 11v ; 4) une suite périodique en 55 incluant un vers 9v ; 5) enfin une suite périodique en 66. Mais ce découpage purement linéaire ne tient pas compte du sens. Globalement, le poème se présente par son titre comme une « élégie », mais les 66v initiaux y annoncent « une chanson », en la présentant comme une image du douanier que l'auteur, dans les vers qui suivent, va « coller » empaillé ou desséché dans son élégie (dans l'album de Roscoff, il avait dessiné le douanier dans la marge gauche du poème). L'individualité de cette « chanson » est marquée, dans le rythme, par le passage des vers composés aux vers simples (8 ou 7v)⁸⁴. Au tout début de la chanson, le mot-rime « brises », de cadence

⁸³ Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 278.

⁸⁴ À la seule exception du premier vers de la « chanson » qui est encore un vers composé, mais (seul) en rythme 46 ; cette transition métrique réalise une modulation initiale à l'instant où on passe de l'élégie en alexandrins à la chanson ; le 46v était à cette époque beaucoup plus commun que le 66 en vers de chant.

féminine, succède au mot-rime « maritimes » de même cadence ; l'alternance des rimes féminines et masculines étant observée partout ailleurs dans ce poème, cet unique défaut d'alternance contribue à matérialiser la discontinuité décelable lors du passage de l'élégie à la chanson. La chanson se distingue également du fond élégiaque par le fait qu'elle peint le douanier au présent dans son activité. Plutôt qu'elle ne succède à une série de 66v et n'en précède une autre dans une continuité homogène, elle apparaît comme une *insertion* au sein de l'« élégie » en alexandrins.

Au niveau des rythmes des vers, cette « chanson » se distingue de l'ensemble de l'élégie par la combinaison peu régulière des 8v et des 7v. La promiscuité, dans deux passages, de ces deux longueurs proches l'une de l'autre est défavorable à la discrimination des impressions rythmiques correspondant à ces deux longueurs. Cette difficulté est aggravée ponctuellement par l'indétermination qui pèse sur le nombre de syllabes du mot *goéland* qu'on peut, chez Corbière, envisager de scander en « goé » selon la langue française dominante ou en « gwe » selon la prononciation régionale et bretonne. Dans le contexte relativement libre de ces vers et groupes de vers, il est d'autant moins pertinent d'essayer de déterminer quelle est la bonne scansion que le flou ou l'incertitude métrique n'est pas rare quand on couche sur le papier des paroles de chansons traditionnelles : sous forme écrite, elles perdent leur architecture musicale. Ce flou peut convenir aux paroles d'une « chanson » adressée par un poète à un douanier qui « ne savai[t] pas lire »⁸⁵. Il en va tout autrement des vers résolument faux, en contexte métrique net, dont nous parlerons tout à l'heure.

Vision détonante

Le distique en *aa* initial de la vision du douanier est une transition métrique, son premier vers prolongeant les 66v du fond élégiaque et le second amorçant la suite en 55v. Ce changement de mètre de base de 66 à 55, comme dans « Pudentiane », est brutal : les mesures de 6 et de 5

⁸⁵ *Ibid.*, p. 280.

étaient rarement mêlées en style métrique littéraire pur, et les mètres 66 et 55 appartenait à des registres hétérogènes⁸⁶.

Ici encore, la valeur « taratantara » du 55v pourrait être pertinente. Le jour de la fin du monde est deux fois nommé dans l'*incipit* « *Dies iræ, dies illa* » (« Jour de la Colère, ce jour-là ») tiré de l'hymne liturgique alors connu de tous. Dans l'*incipit* de la vision – « Un jour – ce fut ton jour ! » –, « ton jour » pourrait distinguer le jour où le douanier apparaît « redoutable » de celui où, selon l'hymne, reparaitra le « roi de majesté redoutable » (« *rex tremendæ majestatis* »)⁸⁷. Le « papier timbré » sur lequel le fonctionnaire verbalise semble être un double burlesque du « livre écrit » du Jugement dernier. Le nez qui dans ses efforts lance la foudre fait écho à la « *tuba mirum spargens sonum* » (« trompette répandant un son surprenant »). À Roscoff, pourtant, il ne s'agit que d'écrire un procès-verbal peut-être dicté par l'ami écrivain pour quelques objets de contrebande insignifiants : si grande est la peine que se donne pour écrire celui qui « ne savai[t] pas lire » !

174

Les deux passages insérés ou inscrits dans l'élégie du « douanier » s'opposent symétriquement. Le premier, en style plus populaire, chansonnait le bonhomme à « bonne trogne d'amour » ; l'autre le claironne au moment où, terrible, il tente de verbaliser.

Une belle paire de vers faux

Parmi ces 55v, déjà détonnants en eux-mêmes, un vers, unique, détonne : « Sillonnaient d'éclairs ton nez cabré », et dans ce vers, c'est précisément l'hémistiche « ton nez cabré » qui boite en rythme 4 au lieu de 5. Il est corrigé dans l'édition des *Classiques de Poche* en « ton grand nez cambré »⁸⁸. Peu avant grinçait un autre vers faux en contexte 66 :

86 Ceci relève de la contrainte de discrimination des mètres ; voir B. de Cornulier, « Notions d'analyse métrique », art. cit., p. 8.

87 Dans ce vers, « ton jour » pourrait être en contraste avec « le jour du Seigneur » (ou « de Dieu »), appellations qu'on donnait parfois au jour du Jugement dernier (d'après la seconde Épitre de saint Pierre dans le Nouveau Testament).

88 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. C. Angelet, p. 228. Dans l'édition prétendument « définitive » des *Amours jaunes* publiée en 1926 chez Albert Messein, Charles Morice, chargé de revoir le texte – « travail de restitution délicate » [*sic*], précise l'éditeur dans l'avertissement qui suit la préface –, avait déjà lui aussi « restitué » des vers corrects au lieu des deux mêmes vers faux.

« Je te disais ce que je savais écrire ». Il est corrigé par le même éditeur en « *tout* ce que je savais écrire », où la cheville *tout* n'empêche pas le triplé d'*e* instables « ce-que-je » d'enjamber d'un hémistiche à l'autre. Dans le vers authentique, la longueur anatonique totale 11 (supérieure à la limite rythmique 8) ne laisse au lecteur aucune chance de trouver une décomposition rythmique usuelle.

Notons qu'il faut un certain courage pour corriger, pour songer à corriger, les rares vers absolument faux chez le poète qui s'est vanté que « ses vers faux furent ses seuls vrais ». L'audace confine à l'héroïsme quand il s'agit d'un vers obstinément faux comme celui que Corbière avait déjà soigneusement écrit faux, de sa main, dans son album avant 1870⁸⁹, puis republia faux en 1873 dans son unique recueil, non pas mécaniquement, mais en prenant le soin d'y remplacer le mot-rime sur lequel tombe le poids du faux, « cambré », en « cabré ». L'héroïsme se teinte d'humour involontaire quand, pour allonger d'une syllabe le vers trop court du poète, on corrige simplement son « nez » en « grand nez ». Le nez du douanier se cabrait contre le mètre, celui de Corbière pourrait se renfrogner contre ses réviseurs.

Les deux vrais vers faux sont sémantiquement corrélés. Le premier dit la complicité spirituelle entre le lettré qui croyait « sav[oir] écrire » et l'illettré dont « [la] philosophie était un puits profond » ; le second, la collaboration entre le premier, qui dictait, et le second, qui écrivait. Est-ce là pour l'écrivain une manière de s'excuser de son statut social supérieur que de commettre un vers faux en prononçant les mots qui disent sa supériorité culturelle ? En tout cas, par une sorte de sympathie rythmique, ils boitent de conserve : le premier faux, digne d'un illettré de la métrique, boite par « ce que je savais écrire », comme si son poète ne savait pas écrire en vers ; le second, par le nez de son complice qui se « cabr[ait] » contre le simple geste d'écrire⁹⁰.

89 L'hémistiche était faux dans l'album de Roscoff, avec un nez « cambré » (« *Roscoff* », *l'album Louis Noir*, éd. cit., p. 22).

90 À cette autodérision métrique de l'artiste correspond son autodérision graphique dans la version antérieure de « I Sonnet » (celle de l'album de Roscoff). Ici le nez de celui qui écrit « se cabre » rythmiquement, là le cheval poétique déboitait graphiquement (voir B. de Cornulier, « Corbière et la poésie comptable », *Cahiers Tristan Corbière*, 1, « Ça ? », 2018, p. 233-270).

À défaut d'une analyse exhaustive du corpus, notre enquête partielle permet de suggérer trois conclusions. D'abord, Corbière s'appuie sur la tradition métrique plutôt qu'il ne la rejette, même s'il en secoue le joug ; pour l'apprécier, il faut donc l'adosser à cette tradition historique. Ensuite, plutôt que d'appliquer aveuglément des critères généraux à l'analyse rythmique de ses poèmes, il vaut la peine d'examiner chacun d'eux dans sa cohérence propre de rythme et de sens. Enfin, détail d'importance, la meilleure édition des *Amours jaunes* est encore, un siècle et demi plus tard, celle qui, probablement suivie de près par l'auteur, a été imprimée avec soin en 1873⁹¹ ; tant il est présomptueux de réviser le texte imprimé d'un poète peintre et même graphiste⁹².

91 Comme me l'a signalé Benoît Dufau.

92 Ceci ne remet pas en cause le précieux apport que constituent les commentaires joints à leur édition des *Amours jaunes* par Élisabeth Aragon et Claude Bonnin.

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], nulle éd., Paris, Hachette supérieur, 1991.
- WILMET, Marc, « *À peine* avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminboeuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. I, *Entre dépendance et intégration*, p. 69-89.

VOLTAIRE

Édition de référence

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

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

Autres œuvres de Voltaire citées

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

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

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

256

Autres textes cités

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRISTAN CORBIÈRE

Édition de référence

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

Autres éditions et œuvre de Corbière citées

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

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

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

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

BLAISE CENDRARS

Édition de référence

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

Autres éditions et œuvres de Cendrars citées

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

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

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

Films sans images, Paris, Denoël, 1959.

« J'écris. Écrivez-moi ». *Correspondance Cendrars-Lévesque 1924-1959*, éd. Monique Chéfdor, 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
--------------------------	-----