

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



Aspremont
Garnier
La Bruyère
Voltaire
Corbière
Cendars

VI Germoni – 979-10-231-2128-5

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bérout, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono
- 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier
- 18 Marie de France, Marot, Scarron, Marivaux, Balzac, Beauvoir

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 19

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2019

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

PDF complet – 979-10-231-2118-6

I Suard – 979-10-231-2119-3

I Ott – 979-10-231-2120-9

II Beaudin – 979-10-231-2121-6

II Buron – 979-10-231-2122-3

III Tourrette – 979-10-231-2123-0

IV Géraud – 979-10-231-2124-7

IV Neveu – 979-10-231-2125-4

V de Cornulier – 979-10-231-2126-1

V Dufau – 979-10-231-2127-8

VI Germoni – 979-10-231-2128-5

VI Vaudrey-Luigi – 979-10-231-2129-2

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Anouch Bourmayan & Géraldine Veysseyre (dir.)

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

Blaise Cendrars
L'Homme foudroyé

AU CRIBLE DES POINTS DE SUSPENSION :
LES DIALOGUES DE *L'HOMME FOU DROYÉ*
DE CENDRARS

Karine Germoni

La critique cendrarsienne n'a, semble-t-il, pas vraiment étudié les modalités d'emploi des points de suspension de l'auteur, pas plus que Julien Rault dans sa thèse de 2014 consacrée à ce qu'il appelle « le point de latence »¹. On pourrait en effet être tenté de ne voir dans l'emploi cendrarsien de ce ponctuant qu'un trait d'époque de ce que Jérôme Meizoz et Gilles Philippe ont respectivement appelé le « roman parlant » ou « le roman de l'oralité »², roman dans lequel les écrivains ont tâché d'inscrire le parler, l'oral ou la voix dans l'écrit, et dont les représentants emblématiques sont Charles Ferdinand Ramuz, Henry Poulaille, Jean Giono, Raymond Queneau, Blaise Cendrars et Louis-Ferdinand Céline qui, lui, fait partie du corpus d'étude de Julien Rault. De fait, les points de suspension font l'objet d'un traitement inégalé chez Céline visant à « transposer » le parler dans l'écrit de manière à donner l'impression au lecteur « qu'on lui parle à l'oreille³ ». Si Céline et Cendrars ont en partage une esthétique valorisant « le primat dans l'écrit de la voix et du corps spontané⁴ », qui a notamment pour corollaire un emploi phonocentré des points suspensifs, Cendrars use de ce signe sans en abuser ; entre « conservatoire » et « laboratoire », il ne prend pas le

- 1 Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, thèse de 3^e cycle, Université de Poitiers, 2014.
- 2 Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001 ; Gilles Philippe, « 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.
- 3 Lettre du 15 mai 1947, Louis-Ferdinand Céline, *Lettres*, éd. Henri Godard et Jean Paul Louis, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 900.
- 4 Jérôme Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », *Poétique*, 147, 2006/3, p. 297-315, ici p. 308.

risque de l'illisibilité dont on a pu faire le reproche au Céline de *Mort à crédit* (1936) qui dégonde la syntaxe de la phrase en la saturant de ces trigraphes qui la découpent en « microphrases⁵ ». Pour autant, le trigraphe est omniprésent dans la production de Cendrars, d'un emploi toujours concerté dans tous les genres que ce bourlingueur a pratiqués, du poème *Les Pâques à New York* (1912) jusque dans le titre de son roman testamentaire *Emmène-moi au bout du monde!...* (1956) – Cendrars, qui a porté entre 1918 et 1920 la casquette d'éditeur à La Sirène, apporte un soin tout particulier à la typographie de ses textes et à la relecture de leurs épreuves. Dans ses textes, ce signe éminemment polysémique et polyvalent remplit des fonctions (prosodique, énonciative) et des valeurs (affective, conative, phatique, métalinguistique, poétique) plurielles même si l'auteur tend à en spécialiser l'usage. Dans le roman expérimental *Les Confessions de Dan Yack* (1929) par exemple, la constellation de jeux graphiques et les points de suspension miment le fonctionnement et les coupures du dictaphone qui enregistre le texte présenté au lecteur comme transcrit et non pas écrit⁶.

Le lecteur familier de l'écrivain retrouve dans *L'Homme foudroyé* des usages cendrarsiens antérieurs des trigraphes (770 en tout) tant en contexte monologal que dialogal⁷, à cette différence près que les dialogues font l'objet d'une nouvelle manière. Leur justesse et leur naturel préoccupent Cendrars, ainsi qu'en témoigne sa correspondance avec Jacques-Henri Lévêque. Alors qu'il vient d'entamer la campagne d'écriture de *La Main coupée*, il adresse deux lettres à son ami et éditeur en l'espace d'une même journée, le 24 novembre 1945, pour l'interroger au sujet des dialogues de *L'Homme foudroyé*, tout en lui explicitant leur visée.

5 François Richaudeau définit les séquences entre points de suspension comme des « microphrases » dans « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication et langages*, 61/1, 1984, p. 53-75.

6 Georgiana M.M. Colville, *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme*, Amsterdam, Rodopi, 2004, chapitre « Dan Yack et les machines », p. 39-46, ici p. 45.

7 « On se rappelle que le contexte monologal renvoie à toute séquence textuelle formellement gérée par un seul et même scripteur et le contexte dialogal, à toute séquence qui intègre une citation ou un dialogue » (Véronique Dahlet, *Ponctuation et Énonciation*, Matoury [Guyane], Ibis rouge, 2003, p. 99).

Mon cher Jacques,

Je voudrais que vous me donniez votre opinion sur mes dialogues dans *L'Homme foudroyé*. J'en emploie beaucoup dans *La Main coupée* [...] pour remplacer les considérations psychologiques de l'Auteur sur ses personnages (encore une de ces conventions des romanciers qui me crise parce qu'elle est fausse!). Sonnent-ils juste? Est-ce nature? Le dialogue fait si facilement théâtre. Vu le grand nombre de personnages qui grouillent dans *La Main coupée* je voudrais que chacun de mes dialogues ouvre au moins des lucarnes sur la vie intérieure de mes personnages *en plus* de ce qu'ils peuvent dire. En somme, on ne devine ses semblables que par ce qu'ils **laissent entendre** sous leurs paroles, même celui qui ne sait pas s'exprimer. Y a-t-il de cela dans les dialogues de *L.H.F.*?

Mon cher Jacques,

(suite au sujet des dialogues) Je crois que seul dans un dialogue on peut marquer, sans avoir l'air d'y toucher (et sans faire un plat!) les qualités et les défauts essentiels d'un personnage, tels que la gentillesse, l'ignominie, l'honneur, l'avarice secrète, la grossièreté, la parfaite éducation, etc., etc., et jusqu'à l'atavisme et les tics individuels. Tout cela **se sous-entend** dans les paroles dites et même dans les plus maladroitement. Quelle économie d'écriture si l'on touche juste et quand l'on arrive à **faire entendre ce son de cloche fêlée sous les propos!** Est-ce que j'y arrive? Assurément pas à chaque coup. Mais je vais pousser ça⁸...

Les dialogues des deux premiers volets de la tétralogie mémorielle de Cendrars⁹ viseraient donc essentiellement à construire l'éthopée de ses personnages au moyen des sous-entendus contenus dans leurs discours, autrement dit de toutes les informations susceptibles d'être, intentionnellement ou pas, véhiculées par leurs paroles, *en plus* de leur

- 8 Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi* ». *Correspondance Cendrars-Lévesque 1924-1959*, éd. Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1995, p. 394-395. Dans cette occurrence comme par la suite, les caractères gras et les soulignements, contrairement aux italiques, sont les nôtres.
- 9 *La Main coupée*, 1946; *Bourlinguer*, 1948; *Le Lotissement du ciel*, 1949.

sens littéral, mais dont l'actualisation et l'interprétation demeurent tributaires du contexte énonciatif. Il va de soi qu'il n'existe pas de lien de corrélation nécessaire entre sous-entendus et points de suspension. Et, c'est un fait, d'une part, le trigraphe ne ponctue ni systématiquement ni régulièrement les dialogues de *L'Homme foudroyé*; d'autre part, il ne saurait être question pour le lecteur de céder au démon d'une herméneutique du sous-entendu au détriment des autres valeurs cendrarsiennes des points suspensifs de *L'Homme foudroyé*, qu'elles se doublent ou non d'une ponctuation pragmatique. Il n'en reste pas moins que, dans les dialogues où il apparaît, ce « signe par évocation¹⁰ » est toujours potentiellement porteur d'un implicite qui s'adresse à l'allocutaire et/ou au lecteur, selon que l'énonciation du personnage est ou non doublée par l'énonciation de cet « archiénonciateur¹¹ » qu'est Cendrars, auteur-narrateur¹².

Dans le cadre de cet article, ce sont donc les configurations formelles des dialogues entre les personnages¹³ de *L'Homme foudroyé* que nous nous proposons d'examiner en les passant au crible des différents emplois des points de suspension, emplois qui y réverbèrent l'imaginaire linguistique de Cendrars tout comme son rapport au lecteur et à ses personnages.

CONFIGURATIONS FORMELLES DES DIALOGUES DANS *L'HOMME FOUROYÉ*

S'imposent d'abord quelques considérations liminaires sur les dialogues cendrarsiens pour en faciliter le repérage et en cerner les principales configurations formelles, punctuo-typographiques en particulier.

10 Jacques Popin, *La Ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998, p. 100-101.

11 Terme employé par Michael Issacharoff (*Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985) pour désigner le dramaturge en tant qu'il est l'énonciateur secret de toutes les énonciations. Nous l'appliquons à Cendrars autobiographe.

12 Nous considérons qu'il y a identité entre auteur et narrateur dans cette « autobiographie idéalisée » qu'est *L'Homme foudroyé*. Dans la lettre du 2 février 1945 adressée à Lévesque, c'est Cendrars lui-même qui évoque la « série des autobiographies, il est vrai idéalisées ! » (« *J'écris. Écrivez-moi* », éd. cit., p. 311).

13 Par opposition aux fictions de dialogue entre narrateur et lecteur.

Dialogues « effilochés » vs dialogues suivis

Le texte¹⁴ de *L'Homme foudroyé* présente deux types formels de dialogue qui peuvent alterner dans une même scène comme autant de séquences, selon le rythme narratif recherché : ceux que Cendrars appelle les dialogues « effilochés¹⁵ » dans une lettre du 10 avril 1946 adressée à Maximilien Vox, son éditeur chez Denoël, au sujet de *La Main coupée* ; ceux que nous nommons les *dialogues suivis*. Alors que les seconds relèvent du dialogue *stricto sensu*, les premiers s'inscrivent plus largement en contexte dialogal, comme dans l'exemple suivant :

[1] Victor me présenta sa femme, la Berthe, qui ressemblait à la Tite comme une sœur. [a]

Mais Félix n'était pas content.

— Vous n'auriez pas dû faire ça ! me dit-il. On n'invite pas la racaille. Mais la Berthe, déjà au courant de ce qui s'était passé l'après-midi et excitée par la Tite qui gesticulait pour me défendre, prit la parole pour elles deux : — ... Ô Bonne Mère ! alors on n'a plus le droit de... [b]

Le dîner fut des plus animés. [a]

— N'empêche, il y a des choses qui ne se font pas, monsieur Cendrars, me disait Félix moins convaincu que jamais par l'intervention des deux femmes en ma faveur.

— Excusez-moi, Félix, si vous avez vu votre établissement envahi par tous ces malheureux. Mais je n'y peux rien. C'est plus fort que moi et ils me reconnaissent...

Et je me mis à lui raconter que quand on a connu la misère, on en porte la marque, et que rien ne peut l'effacer par la suite. [c]

— ... C'est comme les bagnards évadés qui se sont refait une situation et refait une vie. Ils sont à la merci d'un ancien compagnon de chaîne qui les reconnaît au flair. Je ne puis débarquer dans une ville inconnue sans être tôt ou tard repéré par un type qui m'aborde au coin d'une rue, non pas pour me taper mais pour m'exposer ses emmerdements,

14 Par opposition à ce péritexte que sont les notes où il n'y a pas de dialogue.

15 B. Cendrars, *Correspondance inédite*, Berne, Archives littéraires suisses, L 557 ; cité par Michèle Touret, « Notice de *La Main coupée* », dans *Œuvres autobiographiques complètes*, éd. dirigée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2013, p. 937.

comme à un pote, un frère. Je ne sais pas à quoi ils me reconnaissent. Mais cela m'a valu bien des rencontres et des plus curieuses... Ah, la vie... (p. 105-106¹⁶)

206

L'interaction verbale entre Félix et Cendrars personnage est distendue, interrompue par la voix d'un autre personnage, Berthe [b], mais aussi par la voix narrative qui ne fait pas seulement office de voix citante mais résume une partie de la scène dans laquelle s'inscrit l'interlocution [a] et représente au discours indirect certaines des paroles de Cendrars personnage [c]. Les dialogues suivis ne sont constitués que par la succession des tours de parole des interlocuteurs qui alternent ou non avec la voix citante du narrateur ; quand le dialogue suivi ne comporte que l'alternance des voix citées, on peut parler de « dialogue à la suite¹⁷ ». Très souvent, le dialogue suivi verse rapidement – sauf s'il y a plus de deux interlocuteurs¹⁸ – dans le « dialogue à la suite » quand seules les deux premières répliques comportent une incise attributive¹⁹, comme dans cet échantillon du dialogue entre Blaise et l'infirmier de la maison de santé marseillaise où l'a conduit la femme de Jicky :

- [2] — Ce n'est rien, dis-je à l'infirmier de nuit. Faites-lui une piqûre.
Elle n'attend que ça...
— Oh ! fit l'infirmier.
— Vous la connaissez ?
— C'est une ancienne pensionnaire du docteur. Madame Lheaulme...
— Et son mari, je pourrais le voir ? Il m'a fait prier de venir d'urgence.
Ça ne va pas ?
— M. Lheaulme ?... mais il est mort la semaine dernière !...
— Ah !...

16 Toutes les citations renvoient à Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 (notre édition de référence).

17 Jean-Pierre Colignon, *Un point c'est tout ! La ponctuation efficace*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1992, p. 84.

18 Voir par exemple le dialogue entre Le Balafré, Le Rouge et Blaise (p. 302-303).

19 Symétriquement, à la fin d'un dialogue à la suite entre deux locuteurs, une incise attributive peut apparaître pour indiquer le changement d'interlocuteur : « — Cajita, dis-je à madame de Pathmos, Cajita, partons » (p. 208) ; « — Viens, fis-je à Léger. Foutons le camp. Cela va barder. » (p. 239.)

- Oui... et ce n'était pas beau... c'était un tel toqué...
- Ah!... Et le docteur Lelong, je pourrais le voir?
- Le docteur?... mais il n'est jamais là la nuit.
- Bon, bon... Vous avez une chambre de libre?
- Oui, Monsieur. (p. 214-215)

Pareille présentation qui feint d'autonomiser la parole des personnages perd parfois le lecteur lorsque le contenu des interventions – par exemple quand l'absence d'incise attributive n'est pas compensée par une apostrophe désignant l'allocutaire – ne lui permet pas d'identifier l'identité des interlocuteurs, immédiatement tout au moins, l'obligeant à une rétro-lecture pour se repérer. Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles Cendrars, non sans quelque ironie vis-à-vis du lecteur « inconnu », opte pour une présentation théâtrale en une occurrence, unique mais non pas des moindres puisqu'il s'agit du long dialogue avec La Mère (p. 330-334), dans la deuxième rhapsodie. En voici un extrait :

[3] LA MÈRE. – Tu es heureux?

MOI. – Trop.

LA MÈRE. – Fais voir ta main.

MOI. – Voilà. Mais vous savez, Mère, c'est extraordinaire, mes amis disent que je deviens triste. Aussi, je ne les vois plus. C'est tellement rare le bonheur dans la vie que j'en suis gêné. Je crains que ça se voie...

LA MÈRE. – C'est extraordinaire, ta main est en train de changer. Des tas de lignes s'effacent. Mais je vois toujours *ta* prison, là, ces barreaux...

MOI. – Vous me l'aviez déjà dit, Mère. Qu'est-ce que c'est?

LA MÈRE. – C'est extraordinaire. Il n'y a pas deux mains qui soient pareilles, mais je n'ai encore jamais vu ça. Je ne comprends pas. C'est comme si tu te construais un palais, non, un monde, un monde à part pour vous deux. Dans dix ans tu auras fini ta construction. Ce n'est pas de l'argent, de la richesse, de la fortune, non. C'est mieux que ça. Du bonheur? C'est bien mieux que du bonheur. Mais prends garde! dans vingt ans tu auras construit ta prison...

MOI. – Prisonnier de mon amour...

LA MÈRE. – Ne dis pas de bêtises. C'est bien mieux et c'est plus terrible que l'amour. Dans vingt ans, tu seras tout seul, et ça me fait mal pour toi.

MOI. – La mort ?

LA MÈRE. – Non, ce n'est pas la mort. C'est bien pire. C'est la solitude. Et tu vivras longtemps... (p. 332)

Cette disposition où ne figure que la didascalie de source locutoire n'est pas sans rappeler celle du dialogue liminaire entre Jacques le Fataliste et son maître dans le roman éponyme de Denis Diderot, ce roman rhapsodique dont Cendrars est le débiteur à plus d'un titre.

208

Quelle que soit la mise en forme choisie pour cette forme de discours rapporté que sont les dialogues de *L'Homme foudroyé*, Cendrars y use des mêmes signes de conduite.

Les signes de conduite du dialogue

On appelle signes de conduite du dialogue non seulement le dispositif punctuo-typographique de mise en forme du dialogue mais aussi les signes ponctuationnels qui représentent à l'écrit certaines modalités suprasegmentales de l'oralité. Dans *L'Homme foudroyé*, comme dans la suite des mémoires de Cendrars, c'est le tiret long (ou tiret cadratin) couplé à l'alinéa qui marque dans les dialogues l'alternance des voix citées et qui, dans les autres configurations de discours rapportés, est le signe d'une parole donnée comme orale. Le dialogue n'est généralement pas encadré de guillemets, ainsi qu'en témoigne l'édition de 1947, 3^e tirage corrigé par Cendrars, plus fiable, concernant l'apparat typographique des discours rapportés, que les éditions des collections « Pléiade » ou « Folio » où la normalisation ponctuationnelle a émoussé çà et là les effets de fluidité énonciative entre la voix narrative et la voix des personnages. Il n'y a donc pas de surcharge dans l'apparat typographique marquant l'hétérogénéité énonciative.

L'exubérance n'est pas non plus de mise dans les ponctèmes qui marquent conventionnellement les phénomènes suprasegmentaux. Leur spectre est en effet relativement réduit : si l'on relève quelques rares italiques pour marquer le changement de hauteur, en revanche point de capitales marquant l'intensité vocale, point de tirets simples

marquant un décrochage énonciatif et une variation de débit, point de parenthèses entendues comme signifiant graphique signalant une baisse de hauteur vocale, ces trois derniers signes apparaissant en revanche en contexte monologal. Dans les dialogues sont toutefois amplement représentés, comme l'attestent les trois exemples précédents, ces trois signes d'interaction par excellence que sont les points d'interrogation, d'exclamation et de suspension : tantôt ils sont employés seuls ; tantôt les deux premiers sont suivis par le troisième, doté par exemple d'une valeur phatique, conative ou expressive. Les points suspensifs dans *L'Homme foudroyé* ne sont en effet pas redondants par rapport aux deux autres points d'interaction qui apparaissent bien souvent seuls lorsqu'il ne s'agit que de marquer les modalisations d'énonciation interrogative et exclamative, en particulier dans les interactions dialogiques dont les dialogues cendrarsiens sont prégnants. Remarquons que la configuration /... ?/ ou /... !/ ne se rencontre pour ainsi dire jamais dans *L'Homme foudroyé*²⁰. Notons encore que contrairement aux points interrogatif et exclamatif qui se trouvent toujours en position finale, notamment après une interjection, un mot-phrase, un syntagme nominal ou une phrase (a)verbale, les points suspensifs peuvent se trouver en début, en milieu ou en fin d'énoncé, la variation de leurs sites d'occurrence « détermin[ant] les opérations qu'[ils] mettent en œuvre, ainsi que leur action, qui est prospective, ou rétrospective²¹ ». Dans les dialogues, les points de suspension se trouvent la plupart du temps en position interphrastique (le trigraphe absorbant le point final), mais aussi en fin ou en début de réplique, ainsi que nous le verrons.

Cette sobriété des signes ponctuationnels de conduite du dialogue se conjugue à la pauvreté sémantique des *verba dicendi* et à leur rareté relative qui a pour effet la relative fréquence des dialogues à la suite.

20 Une seule occurrence de la séquence /... ?/ : « — Ah, bon... à l'académie... ? [...] » (p. 304).

21 V. Dhalet, *Ponctuation et Énonciation*, op. cit., p. 108.

La réduction du spectre des verbes épilinguistiques de parole dans la voix citante du narrateur de *L'Homme foudroyé* peut surprendre le lecteur cendrarsien en regard de la variété mise en œuvre dans certaines séquences du *Plan de l'Aiguille* (1929), dans la première partie notamment. Presque invariablement dans *L'Homme foudroyé*, c'est *dire*, le plus banal des verbes de parole, qui est employé dans l'énonciation citante, soit en position introductive, soit en incise attributive, ou encore *répondre* ou le vicariant *faire*, comme dans les premières répliques de l'exemple [2]. Cette pauvreté sémantique va de pair avec la fréquence peu élevée des verbes de locution. La physionomie du dialogue apparaît d'autant plus nue qu'il n'est pas souvent « encombré » par des précisions de type didascalique, précisant par exemple une gestuelle ou une posture physique accompagnant le discours d'un protagoniste. Ces informations et plus largement les précisions touchant la contextualisation spatio-temporelle de la conversation rapportée sont le plus souvent prises en charge par la narration en amont ou en aval de la séquence dialoguée.

210

Des dialogues à la configuration allégée : dans quel(s) visée(s) ?

L'allègement de la configuration du dialogue, touchant son dispositif punctuo-typographique de mise en forme mais aussi l'énonciation citante, n'a pas pour objectif nodal, comme c'est le cas chez Samuel Beckett à la même époque²², la remise en cause ostentatoire de conventions énonciatives jugées éculées et donc à remiser, même si la récurrence de *dire* et de ses avatars relève d'un emploi caricatural et moqueur révélant une critique auctoriale en acte. Pareil allègement ne vise pas non plus à infléchir l'écriture de *L'Homme foudroyé* vers le théâtre, même si une veine théâtrale parcourt ce livre agénérique et que, *in fine*, les interactions dialogales font parfois théâtre. Si Cendrars se défie du dialogue théâtral, c'est notamment en raison de ses excès qui, dans les dramaturgies qui se réclament du « vrai » (théâtre bourgeois, romantique et naturaliste) prennent la forme d'une surponctuation, notamment du point de suspension, pour marquer le degré et la

22 Notamment dans *Watt*, écrit entre 1941 et 1945.

qualité d'une émotion souvent débordante – procédé qu'on a pu taxer d'exhibitionniste, de facile ou de factice²³. Si Cendrars revendique lui aussi la recherche du vrai et du « nature » dans l'écriture de ses dialogues, précisons avec Claude Leroy que « [l]a seule parole qui importe à ses yeux est une parole de vie, une parole qui rend vrai ce qu'elle profère. Une vérité d'énonciation²⁴ ».

C'est donc une parole vive telle qu'elle se présente en situation de communication orale dialogale que Cendrars cherche à mimer, l'oral offrant la possibilité de mimiques, de variations d'intonation, d'effets parlés ou vocaux, d'une alternance rapide des tours de parole, d'interruptions de l'allocutaire, etc. C'est dans cette perspective orale qu'il faut appréhender le traitement qualitatif et quantitatif des incises discursives ainsi que la présence des trigraphes. De fait, ce signe a d'abord pour vocation de figurer le rythme, la vocalité et la corporéité de la parole, rémunérant en quelque sorte çà et là la configuration dénudée des dialogues de *L'Homme foudroyé* qui leur confère en retour un rôle physique et physiologique accru.

DES POINTS DE SUSPENSION FIGURANT UNE SITUATION DE COMMUNICATION

ORALE DIALOGALE

Mimer le rythme et les accidents du dialogue : hétéro- et homo-interruptions

Dans sa poésie comme dans sa prose, Cendrars accorde le primat dans l'écrit à une langue orale et parlée, considérée comme l'émanation directe de la « vie ». *L'Homme foudroyé* ne déroge pas à ce principe tant dans la narration que dans les dialogues. Tandis que le récit se présente comme l'œuvre d'un conteur²⁵, comme dans les chroniques de Giono à la même époque, les dialogues sont doublement placés sous le signe de l'oralité : censés avoir été prononcés dans le cadre pseudo-mémoriel de *L'Homme foudroyé*, ils sont réactivés par la narration. Tout ceci n'est évidemment que pure convention et c'est l'image d'une parole vive et

23 Jacques Dürenmatt, *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, 2015, p. 88.

24 Claude Leroy, « Une grande prose abécédaire de la vie », dans Cendrars, *Histoires vraies* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 7-35, ici p. 26-27.

25 Rôle auquel Cendrars est particulièrement attaché à partir des *Histoires vraies*.

spontanée en situation de communication orale qu'il s'agit de projeter sur l'écran de l'écrit. Cendrars se montre ainsi très attentif au rythme de ses dialogues, qu'il s'agisse du mode d'enchaînement des répliques ou des accidents affectant la parole des personnages, qu'il revient aux points de suspension de mimer.

Hétéro-interruptions

212 Très fréquemment en effet, des points de suspension dits « de jonction²⁶ » marquent l'hétéro-interruption quand l'un des interlocuteurs au moins ne respecte pas son tour de parole. Rappelons qu'il s'agit là du rôle originel des points de suspension alors appelés « points interrompus », une « *didascalie graphique*²⁷ » inventée par les typographes français du XVII^e siècle, pour créer un élément capable de traduire, dans le théâtre imprimé, l'interruption du personnage. En dépit de l'absence récurrente du verbe *interrompre* dans l'énonciation citante de *L'Homme foudroyé*, l'hétéro-interruption n'en laisse pas moins d'être aisément repérable car elle rompt les solidarités syntaxiques élémentaires entre déterminant et déterminé ou encore entre sujet et verbe, verbe et complément, comme dans cet extrait de dialogue au rythme enlevé, où Blaise, en personnage moliéresque ou beaumarchaisien, interromp sans cesse son interlocutrice, tout entier à sa hâte de retrouver Jicky :

[4] — Je voulais vous dire que nous avons appris par hasard que vous étiez dans la région et que nous avons cherché d'avoir votre adresse pour vous écrire. Je voulais...

— **Mais** où est-il ?

— Dans une maison de santé et ça ne va pas du tout. Je voulais...

— Une maison de santé ?

— La maison de santé du docteur Lelong. Je...

— **Mais** où est-ce ?

— À Saint-Barnabé. Je voulais vous dire, Monsieur, que je...

— **Vous** me raconterez cela dans la voiture. Allons-y. Filons... (p. 208)

26 V. Dahlet, *Ponctuation et Énonciation*, op. cit., p. 121.

27 Alain Riffaud, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007, p. 194.

Ici comme dans bien d'autres dialogues, l'hétéro-rupture est d'autant plus facilement identifiable que la jonction est également marquée en tête de l'initiative réactive par un pronom de la deuxième personne ou un *mais* argumentatif. Il est certains cas néanmoins où il n'est pas évident de faire la part entre une interruption externe ou interne. Il arrive que « sans que la parole soit à proprement parler coupée, la réplique arrive avant que la voix de l'interlocuteur ne soit tombée²⁸ ». C'est notamment le cas dans le dialogue entre Gustave Le Rouge et Cendrars dans une scène qui relève du roman policier à la Gaston Leroux. Nous en donnons deux extraits consécutifs :

[5] — Je n'en sais rien, Lerouge, mais je le suppose. Il doit s'agir d'une vendetta. Le Balafré et lui ne pouvaient pas se blairer. Question de clans.

Et c'est le Balafré qui a été élu. **Alors...**

— **Alors?**

— ... alors Marco est un homme mort ou ne vaut guère mieux! [...]

[...]

— Vous en êtes sûr?

— Non. **Mais...**

— **Mais** vous en avez la conviction, Cendrars?

— Exactement, Lerouge. (p. 292-293)

Dans les deux cas, Le Rouge, impatient d'en savoir plus sur l'assassinat du gitan Marco, reprend les mots de Cendrars, selon le principe du dialogisme interlocutif mis en œuvre dans la plupart des dialogues pour en densifier le rythme et en serrer la trame. Dans le premier cas, il s'agit d'une coupure externe. Dans la réplique de Cendrars en effet, la minuscule initiale d'*alors* indique qu'il poursuit son discours, la reprise de l'adverbe fonctionnant comme un raccroc dans le tissu textuel que semblent retendre les points de suspension en contre-interruption. Dans le second cas, il peut encore s'agir d'une interruption de Le Rouge se saisissant de l'adversatif comme d'une balle au bond pour anticiper la réponse de son allocutaire. Il peut encore s'agir d'une auto-interruption de Cendrars qui joue volontairement de mystère en ébauchant tout juste

²⁸ Jacques Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, 1939, p. 94-95.

sa phrase pour mieux aiguïser la curiosité de son ami, ainsi qu'il le fait notamment à la fin du dialogue lorsqu'il lui parle de la loi du talion chez les Gitans, sans trop lui en dire et avec une concision relevant de la brachylogie puis de l'ellipse – et comme le fait avec le lecteur cet énonciateur en surplomb qu'est le narrateur...

[6] — [...] Vous connaissez la justice sommaire des Gitanes : œil pour œil, dent pour dent, tête pour tête. Roumanis et Siciliens. Rivalité de clans. Haine d'hommes. Prestige...
— Oh, racontez ! (p. 294)

Homo-interruptions

En d'autres sites d'occurrence, il s'agit clairement d'homo-interruptions, que l'on rencontre aussi en contexte monologal ; elles peuvent être involontaires ou non.

Interruptions internes non-intentionnelles

L'« interruption interne non intentionnelle²⁹ » s'enracine généralement dans l'émotion qui « a pour cause un événement intime, expressif ou impressif³⁰ ». Ce type d'interruption est illustré par l'exemple [7] où le décousu du propos a une « valeur psycho-émotive³¹ », dénuée de calcul, imputable au tempérament passionné de la très sensuelle Madame de Pathmos et au débordement émotionnel des retrouvailles avec son « Tajito ».

[7] — J'arrive de Venise... Mais je suis folle... Je t'aime, je t'aime!...
Le prince... Dis à ton chien de changer de place, je voudrais me frotter contre toi... (p. 191)

29 Yves Le Bozec, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, octobre 2004, p. 3-6, ici p. 5.

30 Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 259.

31 Albert Doppagne, *La Bonne Ponctuation : clarté, précision, efficacité de vos phrases*, Paris, Duculot, 1978, p. 45.

La brièveté des phrases ou leur inachèvement (« Le prince ») a pour conséquence de nombreux suspens qui, comme autant de syncopes, produisent l'effet d'un débit précipité. Dans les hésitations, les points suspensifs indiquent plutôt un débit ralenti par les pauses de la voix, particulièrement nombreuses dans les répliques de Sophie, « la femme à Mick », dont le bafouillage est souvent marqué par les reprises, comme l'atteste l'exemple [8].

[8] — C'est... c'est qu'i'm'connait votre chien... (p. 148)

Dans le discours de cette femme énigmatique, aussi peureuse que rusée, il n'est pas toujours évident de savoir si les hésitations sont involontaires ou calculées. Si les exemples [9] et [10] demandent une complémentation informationnelle (un verbe *a minima* dans le premier cas, une proposition principale dans l'autre), seul le second relève véritablement de l'aposiopèse.

[9] — Ô!... ô!... C'est Mick!... Sauvez-vous!... Il... ô!... (p. 157)

[10] — ... Ô! ô si Mick savait ça!...

— Alors, quoi?

— I'm' battrait... ô!... (p. 154)

Les réticences qui criblent la parole de Sophie, figurées par de nombreux trigraphes, transforment en « interrogatoire » réitérés ses conversations avec son patron qui, comme ici, doit constamment lui tirer les vers du nez pour qu'elle achève ses phrases. Généralement dans *L'Homme foudroyé*, où « l'usage en suppression³² » des points suspensifs est quasiment inexistant³³, les homo-interruptions intentionnelles

32 C'est Julien Rault qui propose la typologie trilobée suivante pour classer les usages des trigraphes : « Suppression (latence = non-réalisation *in esse*. Lacune) : La Marquise sortit à... Suspension (latence = réalisation *in fieri*. Attente) : La Marquise sortit... à cinq heures. Supplémentation (latence = réalisation *in posse*. Ajout) : La Marquise sortit à cinq heures... » (« Des paroles rapportées au discours endophasique. 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, ici p. 70).

33 Une seule véritable occurrence : « C'est...? » (p. 239).

requièrent plutôt un travail de supplémentation de la part de l'allocutaire et du lecteur, l'énoncé étant complet sur un plan sémantico-syntaxique.

Interruptions internes intentionnelles

Dans ce type d'interruption, les points de suspension sont, pour le lecteur, l'indice graphique d'un sous-entendu qui se signale, en contexte oral pour l'allocutaire, par un trait prosodique, mélodique et/ou pausal. Le trigraphe, comme une sur-virgule ou un sur-point final, fonctionne à l'instar d'un « point d'orgue³⁴ » pour laisser entendre la mélodie du sous-entendu qui relève souvent de la figuralité, comme dans les deux exemples [11] et [12].

216

[11] — Oui... et ce n'était pas beau... c'était un tel toqué... (p. 215)

[12] — Tu peux aller voir la Mère, me dit-il au bout d'un moment, et ton ami peut me poser toutes les questions qu'il voudra pour son journal concernant le vol des petits enfants dans les villages de Hongrie, à condition de ne pas parler de mon élection, cette affaire n'étant pas terminée... et vous reviendrez plus tard, beaucoup plus tard, avec le photographe. Ce n'est pas l'heure de m'afficher. J'ai d'autres soucis. (p. 303)

Dans le premier cas, déjà cité en [1], les points de suspension à valeur euphémistique puis litotique ont le statut d'une figure d'intensité – ignorant la nature des liens entre le visiteur Cendrars et M. Lheaulme, l'infirmier se retient d'en dire plus, par décence autant que par déontologie, même s'il en dit déjà beaucoup. Dans le second cas, il s'agit d'une homo-interruption « suggestive³⁵ » manifestant la réticence, telle que la définit Pierre Fontanier³⁶, à ceci près qu'ici le suspens intraphrastique n'est que momentané, la complétude de l'énoncé n'étant

34 J. Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, op. cit., p. 96.

35 Y. Le Bozec, « Trois points de suspension », art. cit., p. 6.

36 La réticence consiste « à s'interrompre et à s'arrêter tout à coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même beaucoup au-delà. » (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1827], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 134.)

que reportée. Si la réticence du Balafre est bien plus éloquente que son dire pour qui sait comprendre que ses « soucis » sont en réalité les menaces de mort pesant sur lui, pour autant, ce « roi » ne cherche pas à produire d'effets discursifs sur son auditoire. De fait, les personnages de *L'Homme foudroyé* ne sont pas des orateurs dans le sens où ils ne donnent quasiment jamais leur dire en spectacle par « une sorte de rature orale³⁷ » – leurs homo-interruptions ne relèvent ni de l'hyperbate par rallonge ni de l'auto-correction formulative. Les auto-interruptions rhétoriques se concentrent dans le récit d'un narrateur volontiers histrion qui ménage volontiers (comme Cendrars dans sa correspondance) des effets d'attente en détachant avec le trigraphe un mot en fin de phrase pour provoquer la curiosité ou la surprise de son lecteur-auditeur. Ainsi, tout se passe dans les dialogues comme si le rôle essentiel des points suspensifs, outre leur valeur pragmatique et mimétique du rythme oral, était de figurer la vocalité sur un plan musical et physiologique.

TRANSCRIRE LA MODALITÉ : MÉLODIE, MODULATION ET SOUFFLE

Cendrars fait partie de ce que Gilles Philippe a appelé les « romanciers de la vocalité³⁸ » et toute son œuvre illustre la définition de l'écriture vocale proposée par Roland Barthes : « [C]e qu'elle cherche [...], c'est un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. Un certain art de la mélodie peut donner une idée de cette écriture vocale [...]»³⁹. Force est néanmoins de constater qu'entre *Les Confessions de Dan Yack* et *L'Homme foudroyé*, le paradigme vocal qui traverse l'œuvre du bourlingueur a bougé, évoluant vers plus de sobriété. Certes, le Cendrars des années 1940 continue à travailler pour « transcrire » la voix de ses personnages. Mais

37 A. Doppagne, *La Bonne Ponctuation*, op. cit., p. 45. Mentionnons cet hapax produit par Marc Klark qui « [c]omme beaucoup d'Anglais [...] se piquait de parler l'argot » : « Le ra... raccrochage » (p. 473-474).

38 G. Philippe, « Langue littéraire et langue parlée », art. cit., *passim*.

39 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. IV, p. 261.

s'il se montre attentif à (re)produire, sur un plan syntaxique et lexical, leur langage parlé, familier voire « démotique », non sans force concessions à la langue académique⁴⁰, il ne cherche quasiment jamais dans *L'Homme foudroyé*, exception faite des onomatopées⁴¹, à inscrire dans la chair du texte leur prononciation, « cette idiosyncrasie de la langue vivante⁴² », selon sa propre expression, comme il le fait par exemple pour Dan Yack, au moyen d'une orthographe phonétique, à l'instar d'un Queneau. Dans *L'Homme foudroyé*, il est vrai qu'il fait parler « la femme à Mick » avec nombre d'apocopes marquées au moyen d'apostrophes⁴³; mais il renonce à « reproduire [...] ses idiotismes » (p. 155) et ne donne pas plus à entendre le langage fleuri de Berthe⁴⁴ la Marseillaise – qu'il censure même⁴⁵ –, que les « barbarismes » (p. 191) de Madame de Pathmos ou la prononciation du Grêlé, qui font seulement l'objet de métacommentaires.

Tel qu'en lui-même son écriture le change, c'est au rendu de la mélodie vocale qu'il demeure principalement et avant tout attaché. « À l'origine n'est pas le mot, mais la phrase, une modulation », confie-t-il à Michel Manoll avant de lui enjoindre : « Écoutez le chant des oiseaux ! »⁴⁶. Le « chant » des personnages, au sens musical comme métaphorique, est systématiquement donné à entendre au moyen des points de suspension⁴⁷, parfois attelés au point d'interrogation, comme dans les

40 Ainsi que l'exemplifie les répliques dans [1], le premier élément de la négation est très souvent présent dans les paroles directes des personnages qui usent, à l'instar du narrateur, de « puis », forme soignée de « peux ».

41 Par exemple, pour reproduire le chant de l'échassier entendu toute la nuit durant dans des marais sur la frontière du Paraguay : « – *Ou-â, ou-â, hahaha! kete-keteu...* » (p. 439 et 444).

42 Michel Manoll, *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, ici p. 118.

43 Élision du [ə] caduc pour l'essentiel, selon la loi du moindre effort.

44 « La voix sonore de la Berthe et son vocabulaire étaient un enchantement » (p. 107).

45 La réplique inachevée de Berthe dans l'exemple [1] relève d'une « interruption narrative » (Y. Le Bozec, « Trois points de suspension... », art. cit., p. 4).

46 M. Manoll, *Les Grandes Heures, op. cit.*, p. 118.

47 Quand, dans *L'Homme foudroyé*, sont cités des vers ou des chansons, populaires ou non, les points de coupure qui précèdent et suivent l'extrait cité, outre leur fonction typographique, ont une fonction mélodique et fonctionnent comme un indicateur prosodico-générique – le genre chanté, modulé, récité.

roucoula des de la langoureuse « Cajita » (« On va faire l'amour, dis?... », p. 204), plus souvent couplés à un point d'exclamation, comme dans la comptine des enfants de la pièce *La Peau de l'ours*⁴⁸, les onomatopées des bébés ou du père François⁴⁹, dans la plainte de Mick, tiraillé par la colère et l'impuissance face à ce naufrage que sont sa vie et son mariage :

[13] — C'est une voleuse!... (p. 159)

— Ah, la garce!... (p. 161)

— [...] jamais plus elle ne reviendra chez vous!... (p. 162)

Sur un plan prosodique, le trigraphe a une valeur pausale qui apparaît plus nettement lorsqu'il est combiné au point exclamatif ou interrogatif, écrit Jacques Damourette, sa valeur pausale étant jugée « incertaine » quand il est seul⁵⁰. Quand il est employé en tandem, la valeur mélodique réside dans les points d'exclamation et d'interrogation, tandis que les points de suspension prennent une valeur plus pausale pour « prolonge[r] l'attitude interrogative ou exclamative⁵¹ ». Il est difficile de savoir si Cendrars avait en tête, quand il écrivait, de telles subtilités. Néanmoins, s'il n'a pas lu le *Traité moderne de ponctuation* où Damourette classe en 1939 les points interrogatifs, exclamatifs et suspensifs parmi les « signes mélodiques », Cendrars a difficilement pu ignorer les idées. D'une part, l'écrivain a fortement été marqué dès les années 1920 par les travaux sur la linguistique de l'oral, comme en témoignent sa conférence « Poètes » prononcée le 12 février 1924 à São Paulo dans laquelle il fait siennes, non sans distorsions⁵², les idées que Joseph Vendryès développe dans *Le Langage* (1921), sa préface à *John Paul Jones* (1926), ainsi que les discussions d'ordre suprasegmental et pneumatique avec

48 « — Au jus! au jus!... *chantent-ils en riant*. Le café! le café!... hi, hi, hi!... [...] »

— Au jus! au jus!... *chantent-ils en riant*. Le café! le café!... hi, hi, hi!... » (p. 354-355)

49 « Gnâ!... », « Gneû-eû-eû!... », « Rgnâ-â-â!... », « Rgneû-eû-eû!... » (p. 338 et 362); « “hue...hô!...” des “diâ...diâ!...” » (p. 258). Notons que Cendrars transcrit alphabétiquement la hauteur et/ou la durée des onomatopées.

50 J. Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, op. cit., p. 96-97.

51 *Ibid.*, p. 98.

52 Voir Patrice Thompson, « Blaise Cendrars et le langage », *Cahiers Blaise Cendrars*, 3, « L'encrier de Cendrars », 1989, p. 55-74.

Charles-Albert Cingria, évoquées dans la deuxième rhapsodie (p. 313). D'autre part, Damourette, qui partage avec Ferdinand de Saussure « l'idée que l'oral constitue le meilleur observatoire de la langue », « représente une étape majeure » dans la « tradition phonocentriste »⁵³. La position phonocentriste cendrarsienne n'a évidemment rien de naïf chez celui qui a, avant Guillaume Apollinaire, et dans le sillon de Stéphane Mallarmé, révolutionné la mise en page et la typographie pour révolutionner la poésie⁵⁴. La voix demeure « voix d'encre » (Edmond Jabès) et s'inscrit dans la sphère de l'énonciation écrite. À ce titre, la notion de « phonographisme tempéré⁵⁵ » conviendrait sans doute mieux à l'imaginaire linguistique cendrarsien. Néanmoins, Cendrars n'a de cesse de regretter que le livre papier ne puisse être sonore⁵⁶ et d'utiliser la ponctuation comme un outil apte, faute de mieux, à transcrire les ressources expressives de la langue parlée. La « *relation [qui] existe entre l'oreille et la langue...* » (p. 73) demeure pour lui un horizon désirable qu'il tentera d'atteindre par diverses voies génériques, et finalement, dans les années 1950, par la traverse du théâtre radiophonique dans le cadre de ses trois *Films sans images*⁵⁷ écrits en collaboration avec Nino Franck.

53 Sabine Pétilion-Boucheron, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain/Paris, Peeters, 2003, p. 36.

54 Voir Jean-Baptiste Baronian, « La révolution du livre », *Le Magazine littéraire*, janvier 1984, p. 37-38.

55 C'est le nom que donne Jacques Anis à la position intermédiaire entre celle des phonocentristes et des autonomistes (*L'Écriture, théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck, 1988, p. 245).

56 Rappelons qu'en exergue des *Confessions de Dan Yack* figure cette citation de « B.C. » : « ... *Quand les pages d'un livre seront-elles sonores ? Pauvres poètes, travaillons. Cette Deuxième Partie a été parlée au Dictaphone ; elle n'a pas été écrite. Quel dommage qu'on n'entende pas la voix de Dan Yack entre ces pages* » (*Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, éd. dirigée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 645). En 1946, quand *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* sont réunis pour former *Dan Yack*, moyennant certaines corrections, Cendrars maintient intacte cette épigraphe, ce que l'on peut interpréter comme son impossibilité à faire le deuil d'une écriture qui ne soit pas l'image de la voix et corollairement d'une ponctuation mélodique.

57 *Serajevo*, en 1954 ; *Gilles de Rais*, en 1955 ; *Le Divin Arétin*, en 1957 (*Films sans images*, Paris, Denoël, 1959).

Sur le plan mélodique, gageons que pour Cendrars, sa plus-value consiste à retenir dans ses mailles les modulations des voix qui se sont tues. Voix féminines le plus souvent, aux tonalités variées mais toutes déliées par des points suspensifs et scandées par les éclats de l'interjection *ô/oh* exclamée. Qu'on pense à la mélopée de la « *donzella* » (p. 410) qui retient dans le français cendrarsien les inflexions chaloupées du portugais brésilien (p. 409-411), à la cantilène de Paquita la dolente (« oh ! mes pauvres reins... », p. 392 et 491) ou à la cacophonie sautillante de Sophie qui « jacassait comme une pie » (« ô!... ô!... ô!... », p. 155 et 159) qui reviennent pour les deux dernières hanter, au moins vingt ans après, la mémoire du narrateur comme une ritournelle.

Gageons enfin que dans l'imaginaire linguistique de Cendrars, ce sont les points de suspension qui demeurent les ponctuations les plus aptes à transcrire les traces que laisse le travail de l'appareil phonatoire dans le corps du texte. Cendrars, rappelle Jérôme Meizoz, « désire revivifier la langue, et insiste sur une écriture qui ait du "souffle" et de la vive voix. La préface à *John Paul Jones* (1926) souligne déjà la parole vive et l'énonciation comme un événement physiologique : "[...] un être humain, c'est-à-dire un souffle, un cœur, des poumons, cinq sens, un cerveau [...]"⁵⁸ ». Ainsi, les points de suspension, en particulier lorsqu'ils se trouvent en contre-interruption ou en fin d'énoncé, semblent présents pour transcrire le souffle, dont le rythme est la manifestation⁵⁹, comme dans l'exemple [14] ou encore [15], pour mimer le début et la fin de l'émission vocale qui ne commence ni ne s'arrête avec les mots, ainsi que l'illustre la minuscule liminaire dans la réplique en [15] – la première des interactions dans le dialogue effiloché entre Cendrars et la « négresse » brésilienne.

[14] — ... Ô Bonne Mère! alors on n'a plus le droit de... (p. 140)

58 Blaise Cendrars, *John Paul Jones ou l'Ambition*, Montpellier, Fata Morgana, 1996, p. 28. Cité par J. Meizoz, « Posture et poétique d'un bouurlingueur : Cendrars », art. cit., p. 309.

59 « La conférence de São Paulo insiste ainsi sur le rythme dont le souffle est la manifestation » (*ibid.*, p. 310).

[15] — ... ô, j'ai tout de suite compris qu'il n'était pas un bandit de grand chemin quand j'ai vu une si belle voiture... (p. 409)

« Les <...> », écrit en effet Iván Fónagy, « sont associés à l'idée ou à l'image d'une extinction graduelle, tandis que < - > est plutôt lié à celles d'une fin brusque ou violente⁶⁰. » Sans doute est-ce la raison pour laquelle Cendrars privilégie dans le discours direct rapporté les trigraphes aux contours filandreux qui, iconiquement, gardent en suspens des éclaboussures de voix et en matérialisent les tensions. Cette tension vocale est notamment illustrée par une séquence dialoguée entre Cendrars et Sophie :

222

[16] — Oui, je sais ce que c'est, ma belle. Ce n'est pas de l'hysope, c'est de la fausse, c'est de la rue. Dans mon village on appelle cette herbe de la traverse ou de la traversette. Les femmes... [a]

— Ô!...

— ... les femmes en prennent... [b]

— Ô!... ô!...

— ... c'est pour l'hystérie! [c]

— À Marseille, me confia-t-elle en se penchant vers moi et en baissant la voix, à Marseille elles en boivent une « décoquitation », et puis elles sautent à la corde, et ça leur passe... (p. 142)

Les points en contre-interruption et l'absence de majuscule au début des interventions [b] et [c] conjointement aux points en fin de réplique en [a] et [b] produisent un effet de simultanésisme vocal déjouant la linéarité de l'écriture. La valeur physiologique que peuvent revêtir les trigraphes cendrarsiens s'inscrit dans sa volonté de « rendre compte du langage vivant, tel qu'il se forge dans les corps, reçoit d'eux le rythme, les unités respiratoires⁶¹ ».

60 Iván Fónagy, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, 75/1, 1980, p. 95-129, ici p. 125.

61 J. Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », art. cit., p. 310.

L'INSCRIPTION DU CORPS DANS LA PAROLE :
DES POINTS SUSPENSIFS PANTOMIMIQUES

De fait, dans *L'Homme foudroyé*, certains points suspensifs inscrivent la présence du corps dans une réplique selon deux modalités principales. Tantôt ils figurent de façon redondante un geste, un mouvement, une mimique décrits par une précision narratoriale qui précède la réplique, comme en [17] (où les points suspensifs ont la même valeur conative que le geste de la main), ou qui la suit, comme en [18] (où l'imparfait « recommençait » indique rétroactivement que les trigraphes manifestent l'agitation de Mick tandis qu'il parle).

[17] Le gosse tendait sa main avec la pièce de cent sous.

— Ajoutez encore une pièce, me dit-il avec le sourire, et je vous le dirai... (p. 239)

[18] — La peinture ? Le vieux se retourna saisi. Ah, vous savez ? On vous l'a dit... Eh bien, vous pouvez le leur dire, je ne descendrai jamais plus à La Redonne, rapport aux mauvaises langues...

Mick recommençait à s'agiter. (p. 160)

Tantôt ils en tiennent lieu, à la manière d'une didascalie graphique sollicitant l'imagination du lecteur, comme en [19] et en [20] où les pronoms *là* et *ça* ont un fonctionnement sémantico-référentiel déictique tributaire en contexte d'un geste de monstration de la main ou du bras.

[19] — [...] Qui c'est qui t'a dressée ? C'est Mick, et avec une corde à nœuds?... Attends, on va trouver une cachette pour y mettre la clé. Là..., là..., tu ne crois pas qu'elle serait bien dans ce vieux cactus, là, au fond, près de la tige, personne n'ira la chercher là, hein?... (p. 151)

[20] — Monsieur est un ami. Je crois que l'heure est venue de t'interviewer. Tu paraîtras dans le journal *Le Petit Parisien* et, si tu le veux bien, on y mettra ta photographie grande comme ça!... (p. 300)

Il arrive que les deux modalités précédemment examinées soient employées conjointement. C'est le cas dans l'exemple [21] où les points suspensifs en [b] miment le mouvement de Cendrars personnage et de « la

filles » – Mme Lheaulme en l’occurrence –, qui est explicité dans l’alinéa suivant par le narrateur. Les autres points de suspension ne redoublent pas mais complètent les informations verbales d’ordre kinésique.

[21] La fille était debout sous le lustre de la petite salle. Je me levai.

— Vous désirez, Mademoiselle?... [a] Tenez, mettons-nous là, nous serons mieux pour causer... [b]

Et je l’entraînai vers une petite table d’angle.

— ... asseyez-vous... [c] Vous venez de la part de qui?... [d] (p. 206-207)

224

Le trigraphe en [a] indique que Cendrars personnage se porte vers la visiteuse, après s’être levé. En [d], la valeur conative des points de suspension – qui disparaissent un peu plus bas lorsque la question, n’ayant pas trouvé de réponse suffisamment précise, est reposée – confère une dimension gestuelle à l’interrogation dans l’ordre de l’*actio*, celle d’une main tendue, comme en [17]. En [c], le second trigraphe traduit la durée du mouvement des deux personnages prenant place à la « petite table » mentionnée; quant au trigraphe en contre-interruption couplé à la minuscule, il indique une tension vocale continue mais aussi l’inscription de cette tension dans la tension corporelle – à moins qu’il ne s’agisse de l’inscription inverse.

Les trigrammes examinés dans cette sous-section ont véritablement une valeur pantomimique⁶²: cadrant scénographiquement le dit, ils en suggèrent les conditions d’énonciation et permettent une saisie des sujets parlants ailleurs que dans le verbal. Ainsi, les points suspensifs pantomimiques apparaissent souvent dans les répliques de Cendrars, contribuant à forger l’éthos d’un personnage qui a la bougeotte et, à travers lui, celui d’un auteur bourlingueur. De fait, les trigrammes dans *L’Homme foudroyé* sont aussi l’un des outils de la construction éthopéique des personnages sur la « vie intérieure » desquels ils « ouvrent des lucarnes ».

62 Selon la définition élargie de « pantomime » que donne le *TLFi*: « Ensemble de gestes, de jeux de physionomie qui remplacent ou accompagnent et renforcent le langage parlé ». À l’instar de celle qu’ils revêtent parfois dans *Jacques le Fataliste et son maître*, ainsi que l’a montré Jacques Proust (« La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90, 1978, p. 369-387).

« FAIRE ENTENDRE » UN « SON DE CLOCHE FÊLÉE » À LA « LUCARNE » DES POINTS DE SUSPENSION

Le rejet de la psychologie et de la psychanalyse par Cendrars ne signifie en aucun cas le rejet de la psyché de ses personnages. Le lecteur y a accès grâce aux portraits qui en sont brossés mais aussi au moyen de commentaires narratoires qui sont parfois dans *L'Homme foudroyé* un peu redondants⁶³ par rapport aux informations psychiques que les dialogues sont censés fournir de façon indirecte *en plus* de ce que les personnages « peuvent dire ». Cendrars, à la suite de Joseph Vendryès, considère que le langage est psychologie en acte⁶⁴. Et s'il ne parle pas de « subconscient » ou d'« inconscient », il se montre attentif à ce qu'il nomme les « lapsus psychae » dans sa conférence « Poètes » et dont les points suspensifs sont l'un des sites d'occurrence privilégiés. Pareils lapsus relèvent des sous-entendus involontaires que mentionne Cendrars lorsqu'il écrit à Lévesque : « on ne devine ses semblables que par ce qu'ils **laissent entendre** sous leurs paroles, même celui qui ne sait pas s'exprimer⁶⁵ ». Selon toute apparence, la périphrase renvoie aussi pour l'auteur aux sous-entendus volontaires, englobant par conséquent ces deux conduites langagières que sont le « laisser entendre » et le « donner à entendre » et que distingue François Récanati⁶⁶. Dans le premier cas, c'est l'énonciation qui permet de tirer des inférences que le locuteur n'a nullement l'intention de susciter. Dans le second, le locuteur produit son énonciation dans l'intention d'amener son destinataire à tirer une inférence donnée. Ces deux conduites sont exemplifiées par « la femme à Mick », « qui

63 Le narrateur donne ainsi au lecteur le mode d'emploi des conversations entre Sophie et son patron. Les commentaires font ainsi perdre de leur opacité aux personnages tels que Paquita.

64 Dans sa conférence « Poètes », Cendrars récusé la focalisation de Ferdinand de Saussure sur la « langue » : « [!] est faux de considérer le langage comme une entité idéale évoluant indépendamment des hommes et poursuivant ses fins propres. La vérité, c'est que le langage est en rapports étroits avec la vie psychique [...] » (« Poètes », dans *Aujourd'hui ; Tout autour d'aujourd'hui*, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, t. XI, 2005, p. 98-114, ici p. 99).

65 Lettre du 24 novembre 1945, déjà citée.

66 François Récanati, *La Transparence et l'Énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, *passim*.

ne sait pas s'exprimer », répondant « à côté » (p. 155), mais qui est aussi suffisamment habile pour laisser entendre le plus en en disant le moins ». Quand elle répond « — Septante... » (p. 141) à Cendrars qui l'interroge sur l'âge de Mick, cet helvétisme laisse entendre à son allocutaire et au lecteur témoin de leur échange que cette trimardeuse est une menteuse et qu'elle n'est peut-être pas aussi parisienne (p. 143) qu'elle l'affirme... Dans l'échange en [22], les réponses normandes de Sophie sont criblées de points de suspension qui donnent à entendre à son interlocuteur qu'elle a envie d'accepter la proposition qui lui est faite mais qu'elle craint les représailles de Mick.

[22] — Alors, tu viens?

— Ô!... j'sais pas... c'est pas moi qui décide... faut qu'j'en parle à Mick...

— Tu dis ça, mais...

— Ô!... ô!... j'n'dis pas non... je viendrai ou je n'viendrai pas! (p. 143)

Bien plus, à travers les non-dits, l'auteur fait entendre au lecteur les minauderies du personnage qui cherche à faire désirer ses services domestiques à défaut de se faire désirer. Sophie a beau être rustre, gouape et hommasse, elle n'en est pas moins femme, heureuse lorsqu'elle est vêtue de la « tenue irréprochable de gouvernante de bonne maison » et « inondée d[u] patchouli » (p. 155) que lui offre son patron. Car, pour Cendrars, il s'agit bien de « faire entendre » au travers des « paroles dites et même dans les plus maladroites » les caractéristiques des personnages, y compris et surtout leurs contradictions et leurs failles. Quand, dans la seconde lettre du 24 novembre 1945, il s'exclame « Quelle économie d'écriture si l'on touche juste et quand l'on arrive à **faire entendre** ce son de cloche fêlée sous les propos! », c'est bien l'auteur qu'il désigne, le pronom générique *on* fonctionnant en réalité comme l'énallage d'un *je* qui ne tarde guère à apparaître dans l'interrogation qui suit : « Est-ce que j'y arrive? » Ce son de cloche fêlée, il le fait entendre au travers des points suspensifs qui, iconiquement, représentent cette « fêlure » qu'il entendait notamment dans les « confidences » de Paquita – « fêlure » qui apparaît bien plus éloquente et marquante pour la mémoire que les mots puisque le narrateur se reprend :

Je dis des confidences, mais Paquita ne m'en a jamais faites [sic]. Nous bavardions, tout simplement. Seulement après tant d'années, les propos que nous avons pu échanger ont pris une singulière résonance dans ma mémoire. Peut-être que je n'entends aujourd'hui que les paroles qui n'ont jamais été prononcées dans la réalité, des propos d'outrage-tombe... (p. 484)

À travers le désenchantement qui filtre dans les paroles de Paquita, perdue comme un enfant au milieu de ses poupées, l'auteur fait entendre le même désespoir que celui des poilus condamnés eux aussi à attendre dans un monde où Godot n'arrive jamais.

[23] — [...] Mais tout cela n'est pas drôle... Je ne comprends pas... [...] D'ailleurs la vie des femmes n'est pas drôle. Nous sommes condamnées à attendre. Toujours. Et attendre quoi?... que ça vienne! (p. 484)

[24] « ... Attendre, mais, bon Dieu! attendre quoi?... » (p. 29)

Pour que le lecteur opère ce rapprochement selon ce principe moteur qu'est l'analogie, dans *L'Homme foudroyé*, Cendrars use de la même question rhétorique ponctuée par un trigraphe qui sous-entend la réponse « rien ». D'une voix à l'autre, ce sont les mots mais aussi les ponctuants qui font signe, tels des sémaphores. De fait, les points de suspension sont souvent interprétables comme le signal d'un implicite adressé au lecteur par cet archiénonciateur qu'est l'auteur, un implicite qui peut être décorrélé de ce qu'en énonciation interne le locuteur laisse entendre ou donne à entendre dans ses propos. C'est tout particulièrement vrai dans le traitement des répliques des personnages féminins. Si Cendrars n'est pas insensible à la condition que la société fait aux femmes, il fait preuve d'un cynisme féroce et cruel qu'il assume pleinement. Le fait que ce soit dans les paroles des femmes que les trigrammes soient les plus nombreux (qu'il s'agisse de Sophie, de Madame de Pathmos, de Paquita, de la femme noire, de sa fille Bébé, de la mère Caroline, de sa fille Madeleine) n'est sans doute pas sans rapport avec l'assimilation de ce signe, et avec lui du point d'exclamation, à un tic féminin, ainsi qu'en témoigne ce passage du *Démon du bien* (1937) :

[25] Attendez, dit Costals. Il faut que je saupoudre ça de quelques paillettes du génie d'Ève. À la fin d'une phrase sur deux il mit trois points de suspension, et, à la fin de chacune des autres, un point d'exclamation. Il termina la dernière phrase par : Et voilà⁶⁷!

228

L'usage que fait Cendrars des trigraphes recèle donc une part d'ironie tout comme l'usage parodique de l'interjection « Ô!... » qui, plus adaptée à l'élégie, sonne dans le « contre-chant » de Sophie – parce qu'elle chante faux ou à côté – comme la cloche d'un lyrisme fêlé. Le recours aux points suspensifs est également à corrélérer avec les humeurs des filles d'Ève, au sens moral et humoral, c'est tout un – « Elles saignent... » (p. 485), écrit Cendrars. Elles qui passent leur vie à « attendre » et à « chie[r] des gosses » « sont des chiennes » qu'il faut « fouetter » (p. 486). « Pas une qui ne le soit pas. » : c'est sans doute ce que Cendrars fait entendre à travers la dernière occurrence des points suspensifs de l'exemple [7]. Ce n'est pas sans disgrâce que Volga cède la place qui est la sienne à cette chienne en chaleur qu'est Madame de Pathmos. Ajoutons, pour ne pas rester sur l'image d'un Cendrars qui ne serait que misogyne, qu'il n'est pas forcément plus tendre avec les hommes qui se conduisent comme des « chien[s] » (p. 39), à l'instar de Tarasa. L'éthopée de ce personnage aussi couard que calculateur se construit dans le différentiel ponctuationnel de ses deux interventions en [26] et [27].

[26] Et une voix, celle de Tarasa, un Espagnol, se mit à beugler :
— Caporal!... Un brancard, caporal!... Je suis blessé!... je ne veux pas crever ici!... Caporal, un brancard!... (p. 37)

[27] — Caporal, caporal, un brancard, un brancard! J'y ai droit! Je suis blessé. Descendez-moi sur un brancard, je ne veux pas crever ici. Un brancard, un brancard! braillait sans arrêt Tarasa, en tenant son genou à deux mains et en se tordant de douleur. (p. 39)

67 Henry de Montherlant, *Le Démon du bien* [1937], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 79.

L'absence des trigraphes dans la seconde réplique semble *a priori* arbitraire et déceptive puisqu'elle n'est motivée ni sur un plan sémantique (le sens des répliques est globalement le même), ni sur un plan prosodique (*brailler*, un parasyonyme de *beugler*, laisserait attendre un marquage prosodique et donc ponctuationnel identique). Cette absence, sémiotiquement motivée, appelle en réalité à une lecture déviante. Le narrateur-scripteur invite le lecteur à voir clair dans le jeu de Tarasa ; si sa souffrance n'est pas feinte, il simule en revanche une panique qui ne dure pas puisqu'il se ressaisit très vite pour donner des ordres et revendiquer ses droits. Faire entendre la fausseté d'un personnage en jouant de l'absence sémiotique des points suspensifs est donc encore une autre modalité cendrarsienne de « faire entendre » un « son de cloche fêlée sous les propos ».

Au terme de l'analyse des différents emplois des points de suspension dans les dialogues de *L'Homme foudroyé*, il apparaît que ce ponctème aux valeurs multiples – phatique, prosodique, pantomimique, pragmatique, sémiotique –, est une vertigineuse boîte à surprises sollicitant du lecteur « inconnu » un déchiffrement indirect voire oblique. Emblème de l'« écriture aztèque »⁶⁸ de Cendrars, le trigraphe est aussi la marque du principe rhapsodique à l'œuvre dans *L'Homme foudroyé* consistant avant tout à « coudre » et à « ajuster des chants »⁶⁹. Enfin, ne peut-on pas encore y voir l'image de ces cendres encore fumantes qui parcourent l'œuvre comme autant de traces de voix et de vie qui n'attendent, pour renaître, que le souffle et la présence d'un lecteur « diligent⁷⁰ » ?

68 En référence à l'abécédaire aztèque de Paquita dans la troisième rhapsodie. « L'alphabet aztèque, tel que [Cendrars] l'approprie à sa poétique », écrit Claude Leroy, « est une clef des *Rhapsodies*, de même que la doctrine des quatre sens de l'Écriture sainte (littéral, allégorique, moral ou anagogique) » (Notes sur *L'Homme foudroyé*, dans *Œuvres autobiographiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 915, note 9).

69 *TLFi*, s.v. « Rhapsode ».

70 C'est ainsi que Blaise Cendrars désigne dans les premières notes de *Bourlinguer* [1948] les « Inconnus diligents » qui lui ont adressé « un curieux courrier » au sujet des notes de *L'Homme foudroyé* (*Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, éd. cit., p. 945).

BIBLIOGRAPHIE

ASPREMONT

Édition de référence

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

Autres éditions d'Aspremont

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

Autres textes cités

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

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

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

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

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

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

OTT, Muriel, « Les vers d'intonation du *Couronnement de Louis* », dans Vàn 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*, Marcinel, 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 Cerlco*, 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 sabotage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », *Studi francesi*, 145, janvier-avril 2005, p. 73-88.
- , « Convention and parody in the rhyming of Tristan Corbière », dans Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, coll. « Language Faculty and Beyond », 2009, p. 337-354.
- BLANCHOT, Maurice, « René Char et la pensée du neutre », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 439-450.
- , *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud, le meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004.

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

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

- PARENTEAU, Olivier, *Gloire et infortune dans « Les Amours jaunes » de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »*, mémoire de master, Université de Montréal, 2004.
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- SALES, Marie-Pierre, *Influence du lexique et de la syntaxe sur la reprise pronominale : exemple de ça*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2008.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, 113, 2001, p. 87-103.

BLAISE CENDRARS

Édition de référence

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

Autres éditions et œuvres de Cendrars citées

- Œuvres autobiographiques complètes*, éd. dirigée par Claude Leroy Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, 2 vol.
- Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, éd. dirigée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.
- « À babord », dans *Du monde entier au cœur du monde* [1957], éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006.
- Films sans images*, Paris, Denoël, 1959.
- « J'écris. Écrivez-moi ». *Correspondance Cendrars-Lévesque 1924-1959*, éd. Monique 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