

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



*Aspremont*  
*Garnier*  
*La Bruyère*  
*Voltaire*  
*Corbière*  
*Cendars*

VI Vaudrey-Luigi – 979-10-231-2129-2

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](mailto: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*



PHRASE ET ORALITÉ DANS *L'HOMME FOUDROYÉ* :  
UNE PHRASE PHONOGRAPHE<sup>1</sup> ?

*Sandrine Vaudrey-Luigi*

La tentation est grande lorsque l'on aborde la question de l'oralité chez Blaise Cendrars de pratiquer une stylistique auteuriste. En effet, l'auteur lui-même, par la conception vitaliste de l'écriture qu'il met en avant<sup>2</sup>, privilégiant « la vie contre les règles, l'expression spontanée contre la rhétorique, et, par voie de conséquence, l'oral contre l'écrit<sup>3</sup> », semble nous inviter à aller chercher dans sa biographie des éléments qui servent à expliquer la dimension orale de son œuvre. Ainsi, Jérôme Meizoz donne trois raisons principales à cet intérêt de Cendrars pour la langue orale. D'une part, l'expérience de la Grande Guerre qui lui a fait découvrir « le parler des soldats, la gouaille populaire, directe et crue de ses frères d'armes français [...], un continent cru et violent de la langue<sup>4</sup> », d'autre part son polyglottisme et ses préoccupations philologiques, enfin, ses origines suisses. Sans présenter explicitement le caractère « bourlingueur » de l'auteur comme une raison supplémentaire, Jérôme Meizoz le suggère cependant en affirmant ailleurs que « le cœur de la poétique cendrarsienne » vient du fait que « [l]a “vie” et la “langue” vont main dans la main<sup>5</sup> », et qu'« un rapport subversif à la langue – celui d'un aventurier “improvisé auteur” – est dressé contre la

- 1 Le terme est emprunté à Giono (« je ne fais pas de littérature ; je ne suis plus qu'un simple phonographe ») et est repris par 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, ici p. 74.
- 2 Sur la conception vitaliste de la langue, on pourra consulter Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 286-287.
- 3 Jérôme Meizoz, *L'Âge d'or du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 237.
- 4 *Ibid.*, p. 297.
- 5 Jérôme Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », *Poétique*, 147, 2006/3, p. 297-315, ici p. 306.

maîtrise savante de l'écrit<sup>6</sup> ». Mais on ne saurait céder à une stylistique dépendant exclusivement d'une logique interne, fût-ce pour une œuvre autobiographique<sup>7</sup>— sans rentrer dans les débats sur les termes adéquats pour la qualifier. De fait, Jérôme Meizoz lui-même rappelle que « l'écriture d'une vie dépend certes de faits vécus [...] mais aussi de leur structuration par des patrons ou des modèles textuels issus de la tradition littéraire<sup>8</sup> ». Mais alors qu'il se propose d'« articuler [...] l'interne et l'externe textuel (la figuration linguistique de l'instance auctoriale et l'auteur biographique)<sup>9</sup> », nous aborderons *L'Homme foudroyé* dans ses rapports avec l'oralité en inscrivant l'auteur dans le champ littéraire qui est le sien et en convoquant l'histoire des formes langagières. La justification de cette démarche peut se faire par une simple comparaison, celle des dates de Cendrars avec d'autres auteurs ayant compté dans la constitution d'un métapatron oral, à commencer par Céline, à propos duquel Gilles Philippe affirme :

Le plus grand, le dernier, des écrivains de l'oralité était d'abord le plus grand, et le premier, des romanciers de la vocalité, et l'opposition facile à établir entre *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* confirme que l'on est clairement en train de changer de modèle dans le rapport entre langue littéraire et langue parlée<sup>10</sup>.

En effet les dates des deux écrivains sont très proches (Céline : 1894-1961 ; Cendrars : 1887-1961), presque de façon troublante. Et pour compléter cet aperçu, ajoutons les dates de Ferdinand Ramuz (1878-1947), qui, contrairement à Cendrars, a largement insisté sur ses origines helvètes pour expliquer son rapport à la langue mais qui a aujourd'hui acquis ses lettres de noblesse dans le canon littéraire français, ainsi qu'un

6 *Ibid.*

7 Claude Leroy (*La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 170) rappelle d'ailleurs que « Philippe Lejeune écarte de son anthologie "les mythomanes avoués qui ne croient pas à l'autobiographie, qui ne sont pas dupes et qui inventent à plaisir, comme par exemple Céline ou Cendrars » (Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 29).

8 J. Meizoz, « Posture et poétique d'un bouurlingueur : Cendrars », art. cit., p. 300.

9 *Ibid.*, p. 297.

10 G. Philippe, « Langue littéraire et langue parlée », art. cit., p. 77.

autre contemporain suisse, Charles Bally (1865-1947) dont les travaux sur l'oral ainsi que l'influence sur Cendrars ne sont plus à rappeler.

Par ailleurs, Cendrars lui-même insiste sur sa recherche de l'oralité :

Ce livre deuxième n'a pas été écrit. Il a été entièrement dicté au DICTAPHONE. Quel dommage que l'imprimerie ne puisse pas également enregistrer la voix de Dan Yack et quel dommage que les pages d'un livre ne soient pas encore sonores. Mais cela viendra.

De tels propos, tenus dès 1929 à l'ouverture des *Confessions de Dan Yack* témoignent d'une ambition langagière : celle d'être attentif aux rapports entre langue orale et langue écrite, entre langue commune et langue littéraire, celle d'inscrire la voix dans l'écrit. Et cette ambition est d'autant plus prégnante qu'elle concerne également chez lui la langue poétique, comme le rappelle Gilles Philippe : « Cendrars, fortement marqué par les travaux récents sur la linguistique de l'oral, sera l'un des plus ardents défenseurs de la référence "parlée" en prose comme en poésie<sup>11</sup> ». On le sait, alors que la volonté de restituer les parlures dans l'écrit se traduisait par un certain nombre d'attendus principalement lexicaux – introduction de lexies familières voire grossières – et morphologiques – chute du *e* caduc, disparition du *il* impersonnel, etc. –, la restitution de la voix en tant que *medium* sonore se fait principalement par le biais de la syntaxe.

Bref, à l'instar de la transition entre *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936) de Céline, le passage d'un patron oral – où la restitution des parlures des personnages domine, où la préoccupation philologique est flagrante – à un patron vocal, centré sur la recherche de la voix en tant que *medium* sonore, est observable chez Cendrars, et il suffit de comparer la langue dépouillée, minimaliste de *L'Or* (1925) à celle de *L'Homme foudroyé* (1945) pour en prendre la mesure. Nous nous emploierons donc à montrer comment le paradigme vocal est engagé dans *L'Homme foudroyé* et comment cette œuvre participe à la configuration du champ littéraire des années 1950, tout en soulignant sa singularité indéniable. Pour mener à bien cette étude, nous retenons la

---

11 *Ibid.*, p. 67.

phrase comme observatoire principal en tant qu'elle est le lieu privilégié des expérimentations syntaxiques.

Sans rentrer dans un débat définitionnel<sup>12</sup>, nous retenons à la suite de Julien Piat que deux prototypes sont à l'œuvre pour circonscrire la notion de phrase : syntaxique et typographique, ce qui permet de définir la phrase comme ce qui se situe entre une majuscule initiale et un point, lesquels circonscrivent « les enjeux de la phrase littéraire moderne », à savoir « sa clôture, et à travers celle-ci, sa syntaxe et sa longueur »<sup>13</sup>. Le prototype typographique reste déterminant. En effet, comme le rappelle Julien Piat, il s'agit du « critère le mieux à même de subsumer l'ensemble des phrases possibles, car lui seul insiste sur la nature fondamentalement écrite du phénomène. Qui plus est, c'est entre une majuscule et un point que l'on peut repérer des écarts avec le prototype – et donc des effets de sens. Ainsi délimitée, la phrase est devenue l'objet de jugements stylistiques : un agencement donné des termes convoquera tel effet ; ainsi bornée, la phrase sera étudiée dans son rapport à celles qui la précèdent, à celles qui la suivent<sup>14</sup> ». Nous verrons en ce sens que la recherche de la vocalité et, de fait, le travail de la syntaxe étant extrêmement variables au sein de l'œuvre, les phrases n'obéissent pas toutes, loin s'en faut, à un modèle dominant, au point que l'on peut dresser une typologie des phrases. Nous retenons pour cet exposé d'une part les phrases longues d'autre part les phrases brèves, avant de nous arrêter sur les phrases en *c'est*.

234

## LES PHRASES LONGUES

Afin de mieux cerner l'enjeu de la configuration du modèle vocal qui se joue dans l'œuvre de Cendrars, nous ferons plusieurs fois référence à Marcel Cressot, d'abord parce que ses dates sont parlantes (1896-1961),

---

12 On pourra se reporter utilement à Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2006, p. 201-268 et Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, p. 7-51.

13 Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 181.

14 *Ibid.*

ensuite parce que, même s'il s'est démarqué de Charles Bally dans la mesure où il s'est intéressé aux textes littéraires, l'influence du premier sur le second est indéniable. Or, dès 1938, Marcel Cressot souligne implicitement comment la phrase longue est en contact avec une conception vitaliste de l'écrit et par conséquent avec la place de l'oral dans l'écrit :

Phrase courte et phrase longue ne sont pas uniquement des façons différentes d'écrire, mais correspondent à des façons différentes de penser. La phrase courte convient à l'observateur qui, d'un mot, doit définir le trait d'une situation, mais dès que l'auteur veut communiquer l'impression qu'il est en contact intime avec le mouvement continu et la richesse de la vie, cet instrument se révèle insuffisant<sup>15</sup>.

Jérôme Meizoz précise en quoi consiste cette perspective vitaliste « que Cendrars a découverte auprès des anarchistes lecteurs de Stirner, Nietzsche ou Georges Sorel » : « “le tempérament et l'amour de la vie” (p. 12) suppléent la “grammaire” et “l'orthographe”, à eux seuls ils forment “style”. Autrement dit la qualité littéraire ne relève pas d'une pratique savante, académique, mais d'un rapport à l'existence (“vie”) et d'une participation physiologique au monde (“tempérament”)<sup>16</sup> ».

De nombreuses phrases longues sont évidemment directement liées au prototype textuel engagé. Mais au-delà du discours adressé ou rapporté, le travail de l'oralité passe par une phrase longue dans laquelle on assiste à une mise en scène de la parole du narrateur :

Alors, je me mis à lui raconter que c'était *le bol de lait créole*, ces poches d'air chaud, ces bouffées d'un parfum extatique qui vous donnent le vertige et vous font tourner le cœur quand on voyage, le soir, sur les sentiers qui zigzaguent au pied des mornes, derrière les marais, à cinq, six milles à l'intérieur des terres, tout le long de la côte du Brésil, *bol de*

15 Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle* [1938], Genève, Slatkine, 1975, p. 150.

16 J. Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », art. cit., p. 307. Les références de page entre parenthèses renvoient à : *Bourlinguer*, éd. Claude Leroy, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, Paris, Denoël, t. IX, 2003, p. 7-17.

*lait créole* qui, malgré son bouquet paradisiaque – acacia, mimosa, lis exalté, vanille sauvage, suc de cactus, euphorbe, – n'est que l'exhalaison fiévreuse des lagunes et des lagons sur lesquels, toute la journée durant, le soleil du capricorne a fait la roue, foulant, écrasant le dur chlorophylle du tropique comme olives au pressoir. (p. 55-56<sup>17</sup>)

236

La première personne en position de sujet grammatical, la périphrase verbale d'aspect inchoatif, le verbe *raconter*, les déterminants démonstratifs créant un effet de connivence, contribuent à mettre en place une scénographie énonciative accueillant favorablement une phrase segmentée par l'insertion de nombreux circonstants et d'une parenthèse introduisant une liste. Or, même si, comme le rappelle Marie-Albane Watine, « au sein de l'histoire littéraire, le statut de la liste par rapport à la vocalité n'est pas fixe<sup>18</sup> », ces dernières sont intrinsèquement liées. Notons enfin que, si la phrase contient plusieurs subordonnées, ces dernières semblent se dérouler au fil de la parole, sans jouer véritablement leur rôle de structuration, même si – et cela reste toujours le cas chez Cendrars – l'ensemble reste lisible.

Si la liste est restée contenue entre des tirets dans le premier exemple, le cas le plus fréquent dans *L'Homme foudroyé* est l'allongement de la phrase par la liste :

Je dois faire un voyage préliminaire, aller sur place, voir le pays, me mettre en rapport avec les autorités locales, interroger des chasseurs, des trappeurs, des pisteurs, lire tout ce qui a été écrit sur les boas pour bien connaître les mœurs et les habitudes des serpents, m'entendre au moins un an à l'avance avec Jicky, avec lequel j'ai l'habitude de travailler et pour être sûr qu'il soit libre au moment voulu et non pas accaparé par une star qui lui fait enregistrer des idioties comme il sera en train de le faire dès la semaine prochaine, avec l'ex-belle Liane de Pougy dont il doit tourner la vie avec machin. (p. 89-90)

17 Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 (notre édition de référence).

18 Marie-Albane Watine, « 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, ici p. 395.



Le verbe déontique de la périphrase verbale (*je dois* + verbe à l'infinitif) ne comporte pas moins de sept compléments au sein de la même phrase : véritable liste des choses à faire avant un départ, elle est par ailleurs ramifiée par une énumération plus succincte (« interroger des chasseurs, des trappeurs, des pisteurs »). Certes, la liste initiale reste largement syntagmatique dans la mesure où elle est commandée par la périphrase verbale, mais comme le souligne fort justement Bernard Sève « tout phénomène de retour régulier peut créer un sentiment de liste<sup>19</sup> ». La fin de la phrase comporte quant à elle de nombreuses subordonnées qui reproduisent le flux de la parole sans chercher à éviter les lourdeurs (« avec lequel [...] et pour être sûr qu'il soit [...] et non [...] une star qui [...] comme [...] l'ex-belle Liane de Pougy dont [...] »). Ces phrases longues qui engagent la première personne et cultivent la spontanéité de l'oral peuvent être rapprochées de ce que Marcel Cressot désigne sous l'expression de « phrase affective » : « La phrase affective est le domaine naturel de la langue parlée ; c'est que, quand nous parlons à l'ordinaire, c'est moins pour extérioriser objectivement notre pensée que pour faire partager nos sentiments ou nos jugements. La phrase que nous exprimons se forme au cours même de notre exposé ; les mots viennent dans l'ordre où ils se présentent à la pensée<sup>20</sup> ».

Plus remarquables encore sont les phrases longues où la liste concourt à la description. On connaît les affinités de la liste avec la description<sup>21</sup>. On mesure l'intérêt de la liste dans le cadre de la recherche de la vocalité dans la mesure où « elle réalise en effet l'illusion d'une neutralisation de la progression syntagmatique au profit d'une expansion paradigmatique sans principe de limitation<sup>22</sup> ». Il s'agit donc, sans grande surprise, d'un moule phrastique récurrent dans *L'Homme foudroyé* que cette phrase-liste ou phrase descriptive, ou plutôt phrase-liste-descriptive :

19 Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 76.

20 M. Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 86.

21 Sur ce point, voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 26 et 44.

22 Nicolas Wanlin, « Remarques sur les problématiques actuelles de la théorie du descriptif. En relisant Philippe Hamon », *Polysèmes*, 9, « Le descriptif », 2007, <http://journals.openedition.org/polysemes/1786>.

Donc, le vide continuant à se faire devant nous, j'entraînai Léger à travers le marché, puis je pris une sente qui zigzaguait entre les cagnas, les courettes, les poulaillers, les jardinets, les terrains vagues des zoniers, clôturés de pans de murs crêtés de tessons de bouteille, délimités par des barbelés, des pieux, de vieilles traverses de chemin de fer, remplis de chiens furieux, le collier hérissé de clous, à la chaîne coulissante le long d'un gros fil de fer ou quelques mètres de câblé tendu leur permettant de se démener comme des démons d'un bout à l'autre de leur enclave pelée, bondissant, aboyant, bavant de rage parmi les bidons vides et défoncés qui s'écroulaient, les tonneaux crevés, les plaques de tôle déchiquetées, les ressorts de sommier qui jaillissaient du sol fait de crassier, de débris de vaisselle ou de poterie, de boîtes de conserves fendues, de monticules d'ustensiles de ménage hors d'usage, de véhicules démantibulés, de tas d'ordures éventrés, entourés d'épinettes, de maigres touffes de lilas ou dominés comme un golgotha d'un squelette d'arbre, sureau rabougri, acacia torturé, avorton de tilleul, le moignon des branches engagé dans l'anse d'un pot de chambre ou la cime étêtée couronnée d'un vieux pneumatique, je traversai la rue Blanqui pour m'engager en face dans une nouvelle sente descendant le fossé des fortifs au pied desquelles était installée l'académie des Petits Charlots, cinq, six cabanes oblongues servant de dortoir aux enfants et de niches aux ours que l'on dressait pêle-mêle dans cette sinistre institution, par surcroît bistrot de nuit et coupe-gorge des maraudeurs et des rôdeurs. (p. 236-237)

C'est précisément ce que Francis Border désigne sous l'expression de « phrase orbiculaire », c'est-à-dire une phrase « qui fonctionne [...] comme un œil sphérique, [...] un œil tous azimuts, un œil auquel aucun détail, aucun aspect n'échappe, un œil qui voit absolument tout, et à trois cent soixante degrés »<sup>23</sup>. On peut d'ailleurs reformuler plus stylistiquement cette expression de « phrase orbiculaire ». Contraint comme tous les romanciers par la linéarité de l'écriture lorsqu'il choisit de faire une description, Cendrars recourt largement à la liste pour

<sup>23</sup> Francis Boder, *La Phrase poétique de Blaise Cendrars : structures syntaxiques, figures de discours, agencements rythmiques*, Paris, Champion, 2000, p. 132.

accumuler à la fois les aspectualisations et les caractérisations d'un objet, d'un portrait ou d'un paysage, afin d'en donner une représentation la plus exhaustive possible. Dans la perspective de Francis Boder qui ne cherche pas à inscrire l'écriture de Cendrars dans une histoire des formes langagières mais à déceler l'étymon spirituel de l'œuvre, l'interprétation se fait certes plus auteuriste :

[...] l'emploi régulier des figures cardinales, telles que l'accumulation et l'énumération, n'a, en soi, rien d'étonnant. C'est l'aboutissement logique d'un écrivain dont la vocation profonde est, d'une part de représenter, dans sa totalité, le monde qu'il porte en lui tout en le recréant, et d'autre part de faire voir ce monde dans son perpétuel bouillonnement<sup>24</sup>.

Elle n'en souligne pas moins une régularité à l'œuvre. Ajoutons par ailleurs que cette technique de description-liste est portée dans notre exemple par une perspective ambulatoire. L'effet désorganisé de la description – ou son effet « naturel » si l'on s'intéresse à sa naturalisation – est ponctué par les différents déplacements du narrateur et de Fernand Léger (« j'entraînai Léger à travers le marché, puis je pris une sente [...] je traversai la rue Blanqui pour m'engager dans une nouvelle sente »).

L'effet vocal de la liste apparaît également parfois conjointement à des phrases courtes qui ouvrent un portrait. Ainsi, le portrait de Gustave Le Rouge commence par des phrases remarquablement brèves :

Lerouge avait les yeux en boules, à fleur de tête. Il était cardiaque. Entre deux voyages, je ne manquais jamais d'aller le voir. Il enflait en vieillissant. Il est mort œdémateux. Sa mort a été atroce.

Puis, sous l'effet d'une liste, la phrase s'allonge :

Il a beaucoup souffert, surtout moralement à cause du régime, de la diète rigoureuse, du jeûne presque absolu auquel il était astreint : sept grains de blé crus, une cuillerée à café de blé cuit, et une minuscule feuille de salade, une demi-cuillerée à soupe de lentilles cuites dans trois eaux, pruneaux dessucrés, une demi-pomme de terre cuite avec des traces de

24 *Ibid.*, p. 80.

sel, une tasse à thé de riz, une quantité parcimonieusement mélangée de fromage sur une biscotte misérable, de la banane, des pruneaux crus, ou bien des amandes comptées à l'unité, ou de ces fameux gâteaux dits à l'œuf qui contiennent un vingtième d'œuf réservé pour la reprise de certaines albumines, la nuit deux tiers de tasse à thé d'eau bouillie avec la valeur d'un quart de morceaux de sucre de chocolat, lui Lerouge un des plus gros mangeurs que j'aie connus! (p. 251-252)

240

Or il est évident que l'intérêt de cette liste ne réside pas dans les informations qu'elle fournit. En revanche, le contraste entre l'extrême précision et des quantités plus floues, l'adjectif axiologique non congruent avec le nom qu'il qualifie [« une biscotte misérable »], et même l'incohérence – ou, en tout cas, la non prévisibilité – des coordonnants, parfois présents (« et une minuscule feuille de salade », « ou bien des amandes [...] ou de ces fameux gâteaux dits à l'œuf ») et régulièrement absents, rappellent qu'il ne s'agit pas véritablement d'une liste descriptive : l'accumulation est filtrée par la subjectivité de Cendrars qui se rit de l'incohérence d'un tel régime et laisse éclater son empathie pour Lerouge. En d'autres termes, l'intérêt des différents éléments de la liste est déplacé dans le champ de la subjectivité et de la vocalité.

#### PHRASES COURTES ET PHRASES AVERBALES

Nous l'avons vu, l'effet de voix peut être travaillé grâce à la phrase longue et aux ajouts successifs qu'elle permet sur la droite de la phrase. Cette dernière est dans ce cas segmentée et n'obéit pas nécessairement à un programme syntaxique très clair. La phrase courte est un autre moyen de créer un effet de voix dans la mesure où la simplicité du moule syntaxique se rapproche de la pratique de l'oral. Tout comme pour la phrase longue, différents types de phrases courtes sont observables dans *L'Homme foudroyé*.

Quand les phrases courtes sont le support de la narration, chacune d'entre elles correspond à une proposition narrative différente. L'enchaînement rapide est ainsi manifeste dans l'exemple suivant :

Cela dégénéra en rixe. Les deux sergents en vinrent aux mains. Van Lees écopa d'un coup de couteau dans l'aine. Ce qui provoqua une enquête et les deux sergents furent cassés. (p. 21)

En revanche, la mise en page peut largement contribuer à modifier le rythme des phrases courtes :

Je m'attendais à recevoir un coup de feu d'une seconde à l'autre. Rien.  
Toujours rien. Rien.

Au bout d'un moment, j'osai bouger. Je collai mon oreille au sol. Rien.  
Attention. Rien. Mais si... J'entends comme un bruit d'herbe froissée...  
On s'approche en rampant... Ils doivent être deux ou trois... Alors, je  
pousse un soupir de soulagement. (p. 51)

comme si le blanc graphique, associé par ailleurs à des segments averbaux, travaillait le temps par ailleurs mentionné plusieurs fois dans cet extrait (« d'une seconde à l'autre », « au bout d'un moment », « Alors »).

On retrouve fréquemment l'utilisation conjointe d'un enchaînement de phrases courtes sur un paragraphe, des alinéas mettant en valeur une seule phrase courte, celle-ci étant parfois averbale. Évidemment, ces manipulations mêlant syntaxe et mise en page multiplient les effets :

Nous y étions. La bouderie allait recommencer. Pis que cela. Pour elle, la désillusion.

Félix était venu me dire que le déjeuner était prêt. Notre table était dressée au coin de la terrasse où les premiers clients s'installaient. Jicky n'arrivait toujours pas. Ma bouteille de vin était vide. Diane avait bu je ne sais combien de pastis. Mais elle tenait le coup. Nous n'avions plus rien à nous dire.

Je la regardais.

Elle avait le front barré.

Je me mis à fredonner mentalement : [...].

Nous deux, nous nous étions rencontrés, mais trop tard.

Tout cela ne rimait à rien.

Un gag. (p. 91-92)

Ainsi, alors que les deux premiers brefs paragraphes assurent une narration au rythme enlevé, la multiplication des alinéas pour des phrases courtes et autonomes ralentit le rythme pour mieux souligner la vacuité de l'échange et le ridicule de la situation. D'ailleurs la note 6 « pour le Lecteur inconnu » ne manque pas de souligner que le mot *gag* est « dans l'argot des studios : une trouvaille irrésistible qui fait rebondir et cascader un film comique » (p. 113). On peut dès lors se livrer à l'hypothèse suivante : les phrases courtes peuvent s'apparenter à une écriture filmique qui cherche à souligner les articulations scéniques et à surligner ce qui devrait être mis en valeur. On pourrait alors suggérer que les phrases courtes font entendre la voix du metteur en scène, suggestion d'autant plus séduisante que Diane de La panne et le narrateur attendent Jicky... Notons par ailleurs que les phrases brèves – si elles y sont évidemment moins sujettes que les phrases longues – peuvent être source d'ambiguïté. Ainsi, on peut se demander si l'enchaînement de phrases brèves dans le deuxième paragraphe ne rend pas compte d'un changement de subjectivité. En effet, la phrase « Notre table était dressée au coin de la terrasse où les premiers clients s'installaient » est-elle du discours indirect libre attribuable à Félix ou relève-t-elle du narrateur ?

Les phrases courtes sont régulièrement averbales, et si elles sont également présentes au cœur des paragraphes, les plus remarquables sont assurément celles qui se situent à l'ouverture d'un paragraphe. Elles peuvent alors ancrer le thème-titre<sup>25</sup> comme dans les phrases suivantes :

La Croix. Les hommes n'aimaient pas monter à La Croix. Depuis que ce poste avait été miné par une section du génie, ils prétendaient que le génie voulait nous faire payer [...]. (p. 24)

La peur de mourir. Jamais je n'ai vu quelqu'un avoir aussi peur que Faval. (p. 41)

<sup>25</sup> Bien que ce terme soit initialement réservé à la présentation du prototype descriptif, je propose ici de l'étendre à des textes moins nettement circonscrits.

La peur. Ils me font rire ceux qui racontent n'avoir jamais eu peur au front. (p. 44)

La pauvre. Elle rentrait bredouille de son périple africain [...]. (p. 96)

Marthe. Je n'ai jamais su comment elle avait été blessée [...]. (p. 280)

Dans la plupart des cas, ces phrases averbales ont une valeur thétique : elles disent, elles prédisent l'existence d'un objet, d'un être, etc., existence qui sera informée par les phrases suivantes. Or, comme le rappelle Julien Piat, « la séquence nominale thétique présente une forme sentie comme non finie, par là même plus proche de l'affectivité<sup>26</sup> ». De fait, la phrase averbale thétique constitue à la fois un filtre thématique et subjectif – sans compter que la détermination définie, présente dans plusieurs cas, participe à la mise en place d'une *deixis*. La subjectivité se manifeste nettement dans les phrases suivantes par la présence du pronom *nous* dans le premier exemple et du *je* dans d'autres phrases ; quant à l'ancrage thématique, il est repris, soit *stricto sensu*, dans les trois premiers exemples, soit sous forme d'anaphore fidèle pronominale dans les deux derniers exemples. Bien évidemment, la phrase averbale thétique n'est pas sans rappeler l'une des configurations langagières chères à Cendrars dans sa poésie, où la phrase averbale cadrative ouvre régulièrement une strophe-paragraphe, rappelant en cela que les habitudes d'écriture peuvent se retrouver dans plusieurs genres :

Le port

Pas un bruit de machine pas un sifflet pas une sirène<sup>27</sup>

26 Julien Piat, *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, p. 37.

27 Blaise Cendrars, « À babord », dans *Du monde entier au cœur du monde* [1957], éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 227.

On aurait pu traiter la question de la phrase longue exclusivement avec les pages sur Marseille tant elles sont d'une richesse remarquable. Ces dernières contiennent également des phrases en *c'est*, très représentatives de la vocalité dans la prose de Cendrars :

Marseille sentait l'œillet poivré, ce matin-là.

Marseille est une ville selon mon cœur. C'est aujourd'hui la seule des capitales antiques qui ne nous écrase pas avec ses monuments de son passé. [...] Ce n'est pas une ville d'architecture, de religion, de belles-lettres, d'académie ou de beaux-arts. Ce n'est point le produit de l'historien de l'anthropogéographie, de l'économie politique ou de la politique, royale ou républicaine. [...] Mais c'est néanmoins une des villes les plus mystérieuses du monde et des plus difficiles à déchiffrer. [...] C'est qu'à Marseille tout a l'air d'avoir été relégué [...]. C'est que cet immense portique, comme tout le reste, semble perdu [...]. Et c'est là l'image de la chance de Marseille. (p. 65-66)

244

La variété étant un maître mot pour l'analyse stylistique de la prose de Cendrars, on retrouve plusieurs schémas convoquant la phrase en *c'est*.

Le premier est une construction clivée (« C'est aujourd'hui la seule des capitales antiques qui [...] ») doublée d'un modifieur du GN « capitales antiques » dénotant l'exclusivité. Or, on le sait, la construction très grammaticalisée dite clivée *c'est... qu-*, qui permet d'extraire l'un des constituants de la phrase pour le faire remonter, par une opération de focalisation, dans la zone gauche de la phrase, est l'une des caractéristiques majeures de la phrase vocale.

D'autres *c'est* correspondent à des présentatifs. Situés à l'ouverture de la phrase (« Ce n'est pas une ville d'architecture [...]. Ce n'est pas le produit de l'historien [...]. Mais c'est néanmoins la ville [...] », ces présentatifs programment à la fois un développement à droite de la phrase et participent, en créant un moule rythmique, à l'oralisation de la page. Alain Rabatel a insisté sur le travail du point de vue décelable avec le présentatif *c'est*<sup>28</sup>. De fait, « le présentatif pose la présence de l'objet

<sup>28</sup> La synthèse proposée par Alain Rabatel est tout à fait éclairante : « Rappelons les



de discours, et présuppose l'existence de la source énonciative à l'origine de cette prédication de présence. Cette valeur concrète joue de surcroît un rôle non négligeable dans la construction de la mimésis : en ce sens, *c'est* est un présentatif existentiel parce qu'il participe de la construction des effets de réel concernant les objets, ce qu'on pourrait appeler une *mimésis de l'objet*<sup>29</sup> ».

Un troisième schéma en *c'est que* est également observable (« C'est qu'à Marseille tout a l'air d'avoir été relégué [...]. C'est que cet immense portique [...] semble perdu [...] ». Les grammaires d'usage considèrent ce tour comme une complétive dans une réponse à une question, « dans un niveau de langue familier<sup>30</sup> »). Point de question chez Cendrars, mais la scénographie énonciative intègre l'interaction avec le lecteur inconnu. Ce tour, qui possède une coloration causale, est en ce sens typique de la recherche de la vocalité.

Pour finir, le dernier tour « Et c'est là l'image de la chance de Marseille », segmentant encore davantage la phrase par l'adverbe *là* qui peut être considéré comme surnuméraire, relève d'un procédé d'insistance qui témoigne encore de la subjectivité de l'énonciateur.

Bref, *c'est*, dans ses multiples emplois, reflète bien le rapport à la langue de l'écrivain. Et s'il était besoin d'ajouter un exemple pour s'en convaincre, retenons cette phrase aux accents céliniens :

---

points saillants de notre analyse de *c'est* nécessaires à notre analyse des autres présentatifs. L'analyse énonciative montre que le "présentatif" *c'est* dans les récits est, sémantiquement, un représentatif, y compris dans les cas où il est "non-représentant". Cette valeur résulte de son aptitude à la prédication, notamment dans les emplois de relais topique (I.1). Sa valeur énonciative l'apparente à un présentatif existentiel, construit à partir d'une double mimésis, de l'objet représenté et du sujet énonciateur à l'origine de la représentation : l'objet est posé de telle façon qu'il présuppose un sujet de conscience, lequel est à son tour posé, comme sujet percevant et pensant, en étant à la source des mises en relation effectuées par *c'est* (I.2). En ce sens, *c'est* signale l'existence d'un PDV : la seule présence de *c'est* suffit à créer un embryon de point de vue, ce PDV embryonnaire se développant dans le cadre du débrayage énonciatif résultant de l'opposition des premier et second plans (I.3) » (« 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, ici p. 117).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>30</sup> M. Riegel, J.-Chr. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 758.

C'est la guerre, ça, ce calme, ce repos, cette paix entre les lignes et cette canonnade continue et monotone qui descend du nord et que l'on n'entend plus tellement elle fait partie du grand paysage nocturne dont elle est la respiration, une force cosmique, depuis les mois et les mois qu'elle roule et se déverse avec la régularité, le bercement de l'océan? (p. 48-49)

246

Le démonstratif neutre *ça*, qui assure la transition entre le présentatif *c'est* à l'ouverture de la phrase et l'expansion « ce calme, ce repos, cette canonnade [...] », que l'on peut analyser comme une apposition à *ça*, n'assure que de manière transitoire la logique syntaxique de la phrase qui se poursuit par un enchâssement de subordinées venant brouiller ce dernier, d'autant que l'interrogation finale – réduite au seul point d'interrogation – n'est pas programmé par la structure de la phrase. On comprend parfaitement ici la place qu'il faut accorder à Cendrars dans la constitution du modèle vocal. Comme le rappelle Jérôme Meizoz, « [l]e motif de l'écriture oralisée contre l'assèchement de l'écrit est donc un topos de l'entre-deux guerres, lorsque certains romanciers francophones ont imposé l'«âge d'or du roman parlant». Dans cette esthétique, la langue parlée est présentée comme originelle, spontanée, vivante, contre la langue académique, dénoncée comme seconde, inauthentique et morte. Dans cette configuration, les auteurs issus des marges de la francophonie – je pense bien sûr ici à Cendrars et Ramuz – présentent une sensibilité particulière aux variations de la langue française<sup>31</sup> ».

Quelle place précise accorder à Cendrars dans la constitution du modèle vocal? Cédons tout d'abord la parole à l'écrivain, dans *Blaise Cendrars vous parle...* :

[...] je suis très sensible au langage – correct ou incorrect, je m'en bats l'œil. J'ignore et je méprise la langue qui est au point mort, mais je suis un grand lecteur de dictionnaires et si mon orthographe n'est pas trop sûre, c'est que je suis trop attentif à la prononciation, cette

---

31 J. Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », art. cit., p. 308.

idiosyncrasie de la langue vivante. À l'origine n'est pas le mot, mais la phrase, une modulation<sup>32</sup>!

De tels propos traduisent en effet sa place dans le champ littéraire. Très méfiant à l'égard de la langue écrite – la mention de l'orthographe indiquant que son positionnement quant au « langage » se fait en réalité par rapport à la langue écrite –, il souligne l'importance de la phrase dans ce qu'elle peut avoir de plus phonique, de plus sonore (« une modulation »). En d'autres termes, alors que la notion de faute avait obsédé le champ littéraire des années 1920, Cendrars rejette ces préoccupations datées touchant à la norme (« correct ou incorrect, je m'en bats l'œil ») pour mettre en avant la phrase vocale. Parce que son objectif est différent, parce qu'il ne relève plus de préoccupations sociolinguistiques et qu'il ne s'agit plus de restituer les parlures des personnages, le modèle vocal se débarrasse des considérations strictement philologiques et grammaticales. Et l'on se souvient de la définition donnée par Roland Barthes de l'écriture vocale :

ce 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 [...] <sup>33</sup>.

Pour autant, Cendrars, malgré ses propos très virulents à l'égard de la langue écrite et de la langue académique, a été bien moins loin dans ses expérimentations syntaxiques que certains de ses prédécesseurs – on pense bien évidemment à Céline – ou de ses contemporains – on pense aux premiers romans de Claude Simon par exemple. Finalement, ce qui est incontestablement passionnant avec Cendrars, c'est d'observer le modèle vocal en cours de constitution. Soit telle phrase :

32 Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...* suivi de *Qui êtes-vous ?*, *Le Paysage dans l'œuvre de Léger* et de *J'ai vu mourir Fernand Léger*, éd. Cl. Leroy, dans *Tout autour d'aujourd'hui*, éd. cit., t. XV, p. 17.

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

Assaillie, pillée, incendiée par les Sarrasins, les Normands, les Espagnols et les Bourguignons, plusieurs fois saccagée de fond en comble, Marseille subsiste à la même place, insolente, heureuse de vivre et plus indépendante que jamais. (p. 70)

248

Elle possède des caractéristiques qui, si elles n'étaient pas surnuméraires et amplifiées, pourraient relever de la belle langue. C'est le cas pour la saturation de la première place de la phrase par un autre constituant que le sujet grammatical ou pour les segments apposés à droite de *Marseille*. Mais à chaque fois, l'excès semble faire de cette phrase un contre-modèle esthétique. De même, l'ordre des mots de la phrase peut parfois rappeler une langue travaillée, peut-être d'ailleurs signalée par la référence à Corneille :

Une grande clarté tombait des étoiles que tamisaient des vapeurs fantomatiques et des lambeaux et des traînes d'un léger brouillard laiteux qui montaient du sol. (p. 48)

La postposition du sujet (« que tamisaient des vapeurs fantomatiques »), le vocabulaire relativement recherché, ne parviennent pas à faire oublier que les ajouts successifs (« et [...] et [...] ») ainsi que le complément de détermination suivi d'une relative rompent l'équilibre et la sobriété phrastique. Dans le même ordre d'idées, on ne saurait trouver chez Cendrars de phrases déponctuées, ni même de ponctuation hasardeuse. Mais on observe pourtant quelques tentatives de phrases presqu'inachevées. Ainsi, certains chapitres s'achèvent par un segment présentatif suivi de deux points :

Voici sa face brutale: (p. 47)

C'est là la plus grande réussite de Cendrars : animé par une conception vitaliste qui ne saurait séparer la vie de l'écrit, il fait de la phrase le creuset du modèle vocal : telle un phonographe en train de fonctionner, cette dernière se présente en cours d'élaboration, ce qui est assurément un des plus sûrs moyens de faire entendre la voix dans l'écrit.

## BIBLIOGRAPHIE

### **ASPREMONT**

#### **Édition de référence**

*Aspremont, chanson de geste du XI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, éd. Louis Brandin, Paris, Champion, 2<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, éd. Marc Le Person, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003.

*Gui de Bourgogne, chanson de geste du XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>re</sup> éd. Villeneuve d'Ascq, Centre d'études médiévales et dialectales de l'université de Lille, 1992).

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

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

- langue, d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2019, 2 vol., t. II, p. 629-652.
- ROUSSEL, Claude, *Conte de geste au XIV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Champion, coll. « Moyen Âge. Outils et synthèse », 2011.
- SUBRENAT, Jean, *Étude sur Gaydon, chanson de geste du XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- MARTY-LAVEAUX, Charles-Joseph, *La Langue de la Pléiade*, Paris, [s.n.], 1896-1898, 2vol.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2002.
- RUNNALLS, Graham, « “Mansion” and “lieu”: two technical terms in medieval French staging? », dans *Études sur les mystères. Un recueil de vingt-deux études sur les mystères français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998, p. 467-478.

## JEAN DE LA BRUYÈRE

### Édition de référence

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

### Autres œuvres citées

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

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

### Études critiques

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

- CHOI-JONIN, Injoo, « Présentation générale. Propriétés de la corrélation grammaticale », *Langages*, 174, 2009/2, p. 3-12.
- DENIS, Delphine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- GACHET, Frédéric, « Les structures temporelles en *à peine* : évolution diachronique et fonctionnement syntaxique », *CMLF*, 2010 [en ligne, <http://doi.org/10.1051/cmlf/2010126>], p. 207-221.
- GREVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, 7<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> éd., Genève, Droz, 1977.
- WAGNER, Robert-Léon, PINCHON, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne* [1962], nvlle éd., Paris, Hachette supérieur, 1991.
- WILMET, Marc, « *À peine* avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminboeuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. I, *Entre dépendance et intégration*, p. 69-89.

## VOLTAIRE

### Édition de référence

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

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

### Autres œuvres de Voltaire citées

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

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

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

256

### Autres textes cités

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

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

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

### Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MAINGUENEAU, Dominique, « L'ethos discursif et le défi du Web », *Itinéraires*, 2015/3, « Ethos numérique », 2016 (mis en ligne le 1<sup>er</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> octobre 1873.
- BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 189-214.
- , *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, 2002.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- BENINI, Romain, *Chansons dites populaires imprimées à Paris pendant la Deuxième République, approche stylistique et métrique*, thèse de langue française et stylistique sous la dir. d'Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2014.
- BERNADET, Arnaud, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, 1, « Ça? », 2018, p. 61-93.
- BILLY, Dominique, « Le sabordage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », *Studi francesi*, 145, janvier-avril 2005, p. 73-88.
- , « Convention and parody in the rhyming of Tristan Corbière », dans Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, Amsterdam/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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-début XXI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 ( $\leq 8$ ) ou composé (6-6, 5-5 ou une seule fois 4-6). Pour dégager ces généralités sont examinées des singularités dans quelques poèmes: « Pudentiane » (changement de mètre de base en plein sonnet, emploi particulier « taratantara » du 5-5), « Soneto a Napoli » (clausule finale étrange), « Épitaphe » (vides métrique et référentiel), « À la mémoire de Zulma » (trou métrique), parodies de Jean de La Fontaine (modulation métrique initiale), « À mon chien Pope » (modulation métrique finale complexe),

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

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

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