

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



Aspremont
Garnier
La Bruyère
Voltaire
Corbière
Cendars

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

Aspremont

LA GUERRE DANS *ASPREMONT*

François Suard

Comme pour la plupart des poèmes épiques médiévaux, la guerre est la matière principale de la chanson d'*Aspremont*. Annoncée dès le début de l'œuvre, avec le message de défi apporté à la cour impériale d'Aix-la-Chapelle par Balant, le messager du Sarrasin Agolant¹, elle ne cessera qu'à la fin de la chanson, avec la mort du chef suprême des Sarrasins.

Cependant, la guerre ne consiste pas seulement dans les combats, mais dans tout ce qui les prépare ou les suit. Les préparatifs de l'affrontement avec Eaumont sont longs dans la première partie de la chanson : ils occupent les vers 1 à 2333. En même temps que la technique des affrontements singuliers et surtout collectifs, on étudiera aussi cet environnement, et l'on verra comment la lutte est révélatrice des personnages. Sous ces différents aspects, la chanson d'*Aspremont* manifeste une réelle originalité².

PRÉPARER LA GUERRE

Première étape

Le conflit n'est pas commencé lorsque débute la chanson, contrairement à ce qui se passe dans *La Chanson de Roland*. Il ne s'agit pas non plus d'une conquête à entreprendre, comme dans *Le Charroi de Nîmes*, ou de la riposte immédiate à une invasion, comme dans *La Chanson de Guillaume*. L'invasion est certes déjà en cours, mais sa

- 1 Le nom du chef sarrasin est orthographié majoritairement « Agoulant » dans le ms. Paris, BnF, fr. 25529. Comme dans le reste de la tradition manuscrite et dans les œuvres apparentées, nous gardons dans notre commentaire la forme « Agolant ».
- 2 Toutes les citations sont faites d'après l'édition de référence, *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. et trad. François Suard, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2008.

poursuite dépend de la réponse de Charlemagne au défi porté au nom d'Agolant. Qu'apporte un tel défi ?

Il rompt tout d'abord la sérénité et la majesté de la cour tenue à Aix-la-Chapelle où Charlemagne apparaît comme un maître incontesté, proche de la divinité : il est « Celui [...] qui amprès Deu a de toz la valor » (v. 100-101). La venue de Balant brise le charme et montre en même temps l'enjeu de l'action qui va commencer : il s'agit de sauver la Chrétienté, qu'Agolant a l'intention de détruire. Repousser l'invasion musulmane, c'est donc pour l'empereur assumer sa fonction religieuse, en s'engageant avec ses chevaliers dans un « pèlerinage » (v. 797) – terme classique pour désigner la croisade³ – qui vaudra pour tous ses participants, selon les propos du pape, absolution de leurs fautes (v. 771-778).

10

Le défi de Balant présente par ailleurs des personnages qui joueront par la suite un rôle important ou essentiel. Il s'agit des deux protagonistes, Agolant, qui veut étendre son pouvoir sur l'Europe, et Charlemagne, qui ne se soumettra pas à lui (v. 358-364). On retiendra aussi le personnage du messager sarrasin, qui remplit avec loyauté et courage le rôle lié à sa mission⁴, est prêt à affronter un champion chrétien en combat singulier (v. 252-258), mais surtout dialogue avec Naimes d'une manière qui laisse augurer son évolution future. Contemplant la magnificence de la cour impériale et le nombre des chevaliers qu'on y trouve, il se prend à douter de l'entreprise de son maître (v. 405-411). Il n'en montre rien à Charlemagne et reste sourd aux arguments de Naimes en faveur du christianisme (v. 450-454), mais le poète précise que, s'il ne craignait de trahir, Balant se convertirait (v. 507-508). Et dans le tableau suivant, le Sarrasin, mal accueilli par les siens, ne dissimulera pas la puissance de Charlemagne et les dangers qu'elle représente (v. 530-531, 683-691), tout en réaffirmant sa fidélité à la foi musulmane (v. 627-629).

3 Voir les chansons de croisade de *Conon de Béthune* – « Ahi! Amors, con dure departie » (v. 25) –, et de *Guiot de Dijon* – « Chanterai por mon corage » (v. 15) –, dans les deux cas, l'*incipit* tient lieu de titre (*Les Chansons de croisade et leurs mélodies*, éd. Joseph Bédier et Pierre Aubry, Paris, Champion, 1909). Le terme *voie*, employé plus loin à propos de Girard (v. 1256), renvoie également à la notion de pèlerinage.

4 Les Français font son éloge : « Dient François : “Bien a parlé Balanz, / Forment menace de parole et de gent” » (v. 317-318).

Rassemblement des troupes et marche vers Aspremont

Après avoir exhorté à la croisade les chevaliers présents (laisse⁵ 44-47), l'empereur convoque ses alliés : Caroër l'Anglais, Gondebeuf le Frison et le roi de Hongrie. Le roi Désier quant à lui apportera de la nourriture (L. 74). L'énumération des renforts apportés à l'expédition a évidemment pour but de souligner l'autorité de Charles et l'extension territoriale de son pouvoir.

Avant de commencer sa longue route vers la Calabre, l'empereur a demandé à Turpin de faire garder à Laon trois jeunes nobles auxquels s'est joint Roland, car ils sont trop jeunes pour participer aux combats, et de faire appel à Girard de Vienne pour l'accompagner dans sa guerre. Roland et ses compagnons s'échappent bientôt de Laon (L. 71) et rejoignent sur-le-champ l'armée de Charles, sans se faire immédiatement reconnaître par le souverain, tandis que Girard refuse de répondre à l'appel de l'empereur (L. 63-67).

Ce passage permet de présenter deux personnages qui joueront un rôle décisif dans la suite de la chanson. Le jeune Roland (un « anfant », selon le vers 946), et Girard, qui sera plus tard fréquemment appelé « Girard le vieux » (v. 2903, 3484, 3857, 4373, 4450), se présentent ici dans des situations et des rôles inversés : Roland est le fidèle, Girard le rebelle.

Néanmoins, tandis que Charles atteint Rome, Girard, sous la pression de sa femme Emeline, décide de participer lui aussi à la défense de la Chrétienté. Cette séquence (L. 75-85), présentée comme un *exemplum* qui dépasse le contexte – « Sa preudefame doit on forment chierir » (v. 1215) –, montre la valeur de la dame, qui est prête à partir en croisade à la place de son époux et fait changer Girard d'attitude : « Crestientez aidera a garder » (v. 1260). Cependant, avant de partir, celui-ci adoube ses neveux et leur attribue des terres, affirmant ainsi son autonomie par rapport à Charlemagne.

Pendant que Girard se met en chemin, Charles poursuit sa route, accompagné par le pape. Commence alors une dernière séquence de préparation à la guerre, particulièrement développée (v. 1436-2333), qui a pour but d'éclairer l'empereur sur les intentions de l'ennemi. Cette

5 Mot désormais abrégé par L.

mission d'éclaireur sera, après discussion, confiée à Naimes. Le passage décrit d'abord une ascension pénible et dangereuse de la montagne d'Aspremont, puis la rencontre d'un messager d'Agolant, que Naimes doit combattre sans le tuer, car sa mission s'en trouverait compromise. L'entrevue avec le chef ennemi est tumultueuse, mais Balant assure la sécurité du messager et une date est fixée pour la bataille générale. Revenu parmi les siens, Naimes rend compte de sa mission : l'armée chrétienne devra contourner Aspremont, dont l'ascension est trop difficile, et attaquer rapidement Eaumont, le fils d'Agolant, avant que les forces de son père ne se soient jointes aux siennes.

Au terme de cette longue préparation, Charles sait comment et à quel endroit passer à l'attaque, et les combats peuvent commencer.

12

LES COMBATS

Les combats occupent le reste de la première partie de la chanson. On peut distinguer trois temps : deux combats préliminaires, l'un mené par l'avant-garde de Charlemagne (L. 141-166), l'autre par Girard et les siens (L. 167-181), occupent la première journée ; le lendemain (après l'arrivée de renforts chez les Sarrasins et suite à des préparatifs dans les deux camps, L. 182-223) se déroule un premier engagement général (L. 224-236), enfin une troisième journée se termine par la mort d'Eaumont (L. 237-250).

Les formes de la lutte

Avant d'engager la bataille, les troupes sont réparties en groupements de combat, appelés indifféremment « eschieles » (v. 2431), « conroi » (v. 2437), « batailles » (v. 3205) : c'est le motif de la « revue des troupes »⁶. Ainsi procèdent l'avant-garde de Charles avant le premier engagement (v. 2425-2456), Girard avant la première bataille générale (v. 3204-3208), la troupe sarrasine qui vient au secours d'Eaumont (L. 185-189), et enfin Charlemagne (L. 217-223). Ce motif peut être développé,

6 Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation* [Discours de l'épopée médiévale 1], Paris, Champion, 2017, III.a.5, p. 355.

comportant le nom des chefs, le nombre des guerriers, une description de la puissance et de la beauté de leur équipement. C'est le cas tout particulièrement pour les troupes d'Eaumont ; pour celles de Girard, il s'agit en revanche d'une simple mention (v. 3205).

Lorsqu'il s'agit d'un motif développé, la clôture de la laisse est mise en rapport avec le combat qui va se dérouler. Les Sarrasins d'Eaumont ne doutent pas de la victoire, comme le montre l'exhortation de Triamodès, chef de la première échelle : « “Se vos trovez Charle le conbatant, / Si l'an menez tot contrevail fuiant, / Si le rendez Yaumont et Agoulant.” » (v. 3069-3071)⁷. Ces vantardises contrastent avec la situation lamentable d'Eaumont, qui gît à terre piteusement à la fin des premiers engagements (v. 3116-3118), mais aussi avec la clôture des laisses présentant le dénombrement des escadrons chrétiens, où le poète dénonce l'inanité des prétentions sarrasines : « Or sache bien Agolant et Yaumont / Qu'il n'avront France tant come cil vivront » (v. 3616-3617)⁸. Les deux dénombrements se renvoient ainsi l'un à l'autre et laissent attendre la victoire chrétienne.

La mêlée reste la forme essentielle du combat. Elle oppose soit deux masses de guerriers anonymes (motif de la mêlée générale⁹), soit deux troupes à l'intérieur desquelles se détachent un ou plusieurs combattants, qui sont ainsi mis à l'honneur¹⁰.

Si l'on prend la séquence des laisses 225-231, on observe une série de laisses parallèles dont le vers d'intonation crée une sorte d'arrière-plan sonore à la description que propose la laisse : « Fier sont li cri de la gent mescreant » (L. 225, v. 3709)¹¹. La laisse 226 et, pour l'essentiel, la laisse 227 sont l'exemple de mêlées desquelles n'émerge aucun combattant¹², mais ce n'est pas le cas général. À la laisse 225 par

7 Voir aussi v. 3079-3082, 3087-3089, 3095-3096, 3107-3108.

8 Voir aussi v. 3625-3627, 3634-3636, 3641-3643, 3653-3655.

9 J.-P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste*, op. cit., III.c.6, p. 358.

10 *Ibid.*, III.c.5, p. 358.

11 Voir aussi v. 3739, 3750, 3766, 3774. Sur les vers d'intonations, voir l'article de Muriel Ott, ci-dessous, p. 27-50.

12 Le nom de Balant, qui rallie les siens en sonnand du cor, figure dans l'avant-dernier vers de la laisse 227 (v. 3764).

exemple, après l'évocation des cris de l'ennemi (v. 3712-3713), l'avant-garde française passe à l'attaque, et le texte énumère le nom de ses chefs (v. 3715-3718). Lorsque le choc se produit, les Français abattent trois adversaires anonymes, tandis que Balant, sans le tuer, désarçonne Hue de Clarvant (v. 3727-3729). Enfin, dans les neuf derniers vers de la laisse, on revient au motif de la mêlée générale (v. 3730-3738), qui insiste à nouveau sur le vacarme de la bataille.

La laisse 228 détache nettement le personnage de Girard qui, posté sur un tertre, a observé les Sarrasins et se rue maintenant sur eux ; la laisse 229 met ses neveux à l'honneur, tandis que la laisse 230 revient à Girard, qui met à mort un roi auquel Agolant avait d'avance fait don de la Bourgogne.

14

En ce qui concerne la technique même du combat, les coups portés dans la bataille sortent rarement du motif classique du combat à la lance ou à l'épée¹³. Conformément à la tradition des coups hyperboliques, on voit trancher le cou d'un destrier (v. 2953-2954, 3998-3999, 4019-4020, 5055), fendre un crâne jusqu'à la cervelle (v. 3966), jusqu'aux dents (v. 4034), jusqu'aux épaules (v. 4231), faire voler une tête (v. 5040), couper un adversaire par le travers (v. 4633). Le poète mentionne aussi l'usage de flèches par les Sarrasins (v. 2776-2778, 2894, 3735, 3757, 4460), technique qu'il présente comme dangereuse, mais qui n'impressionne pas toujours les combattants chrétiens (v. 2779-2781).

On notera aussi que la chanson n'ignore pas le spectacle lamentable du champ de bataille après le combat : elle évoque le gémissement des blessés et la douleur de leurs amis (L. 232), ou les chevaux courant sans cavaliers (v. 4117-4118)¹⁴. Elle décrit aussi un butin razié puis laissé à l'abandon par les Sarrasins qui l'avaient réuni (v. 2585-2588)¹⁵.

13 J.-P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste*, op. cit., III.c.3 et III.c.4, p. 357-358.

14 Voir aussi v. 3941-3942.

15 S'y ajoutent les statues des idoles païennes (v. 2589-2590, 2657-2664), abandonnées elles aussi.

Les duels, c'est-à-dire les combats opposant longuement deux adversaires, peuvent prendre des formes différentes, soit développement d'un affrontement singulier dans une mêlée, soit combat hors de la mêlée.

Les deux combats successifs d'Ogier contre Eaumont (v. 3972-4024, 4641-4712) sont du premier type. Non seulement ils illustrent la vaillance du héros, souvent mis en avant dans la chanson, mais encore ils évoquent le duel entre Cortain, l'épée d'Ogier, et Durendart, celle d'Eaumont. C'est l'occasion d'expliquer le nom de la première épée, malencontreusement raccourcie lorsqu'elle fut forgée, et qui ne peut pour cette raison triompher de Durendart¹⁶.

Le combat entre Richier et Eaumont se déroule, lui, hors de toute mêlée. Aux laisses 155-157, le chrétien se lance à la poursuite du Sarrasin, qui réussit à rentrer dans la tour dont il a la garde; Richier lui lance de loin un épieu qui atteint et tue son cheval. Mais le duel hors mêlée le plus important est celui qui oppose Charlemagne à Eaumont et dont la clôture, permise par Roland, marque la fin de la première partie de la chanson. Très développé (sur plus de trois cents vers, 5125-5436¹⁷), il montre à plusieurs égards la liberté avec laquelle le poète traite un motif en lui-même classique.

Au terme d'une longue poursuite (v. 5133-5146), Charlemagne rejoint son ennemi lorsque celui-ci s'est arrêté au bord d'une source pour se désaltérer. Il le laisse récupérer ses armes et son cheval, mais il le défie et indique qu'il lui disputera la source: « Car ele est moie, si la vol deresnier / Mar an beüstes, vos le comperroiz chier » (v. 5170-5171). Le lieu près duquel se trouvent les deux adversaires, le motif allégué par Charles, évoquent les romans arthuriens: on songe à Esclados, possesseur et défenseur de la fontaine de Brocéliande dans *Le Chevalier au Lion*¹⁸.

16 On trouve également cette légende dans des épopées à peu près contemporaines d'*Aspremont: La Chevalerie Ogier*, t. 1: *Enfances*, éd. Muriel Ott, Paris, Champion, 2013, v. 1635-1651, et *Renaut de Montauban ou les Quatre fils Aymon*, éd. Ferdinand Castets, Montpellier, Coulet et Fils, 1909 (réimpr. Genève, Slatkine, 1974), v. 7956-7958. Renseignement communiqué par Muriel Ott.

17 Le duel entre Charlemagne et Baligant ne comporte que 64 vers (*La Chanson de Roland*, éd. Cesare Segre, Genève, Droz, 2003, v. 3562-3619).

18 Voir Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, éd. Mario Roques, Paris,

La suite est plus conforme aux règles habituelles. Les deux adversaires se présentent l'un à l'autre, affirmant leur pouvoir territorial (Charlemagne, v. 5193-5200) ou leur volonté de le disputer à l'ennemi (Eaumont, v. 5205-5212) : l'un est le maître de l'Occident, l'autre celui de l'Orient (v. 5245-5246).

Le combat déroule ensuite les motifs classiques, combat à la lance d'abord, à l'issue duquel les deux adversaires sont désarçonnés, puis à l'épée, après qu'Eaumont a demandé à Charles s'il a l'intention de se soumettre à lui et d'abandonner sa religion, ce que l'empereur refuse hautement¹⁹.

16

Au cours du duel à l'épée, les deux adversaires se portent des coups violents. Le poète introduit ici un élément merveilleux : des pierres d'origine sacrée, auxquelles Dieu a conféré leur pouvoir, sont fixées sur le heaume de Charles et empêchent son casque de se fendre sous les coups. Comprenant la raison de son échec, Eaumont commence un corps à corps qui pourrait être fatal au chrétien, puisque son adversaire réussit à délayer le heaume impérial. Roland intervient alors, utilisant sa massue pour forcer Eaumont à lâcher son épée Durendart et lui fracassant ensuite la tête avec celle-ci (v. 5394-5436).

Le duel au sommet est ici modifié de deux façons complémentaires. D'une part, le héros ayant engagé la lutte ne l'achève pas seul : Charles s'est contenté d'empêcher Eaumont de récupérer son épée en le tenant à bras les corps. D'autre part, le mode d'intervention du vainqueur déroge aux règles du combat. Si, dans la version que nous éditons, Roland tue son adversaire avec une arme chevaleresque, l'épée Durendart, c'est avec un solide morceau de bois qu'il fait lâcher son arme à Eaumont et amorce ainsi sa victoire. D'autres manuscrits attribuent au seul gourdin de Roland la mort du Sarrasin²⁰, et notre version semble elle-même

Champion, 1960, v. 478-516.

19 On avait également ce type d'échange dans *La Chanson de Roland* lors du duel entre l'empereur et Baligant (L. CCLXI).

20 Telle est sans doute la version originale, comme le montre Giovanni Palumbo : « 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,

reconnaître plus loin qu'il en est bien allé ainsi, puisqu'elle attribue aux coups de cette masse les blessures terribles que montre ensuite le visage du cadavre : « Dou trox de hante li avoit tant doné / Que li dui oil li estoient volé, / Mais sor sa face estoient aresté » (v. 5502-5507)²¹.

Le texte du manuscrit Bnf, fr. 25529 semble ainsi mêler deux versions différentes, l'une centrée sur la conquête par Roland des attributs qu'immortalise *La Chanson de Roland* (Durendal, l'olifant et le cheval Veillantín), l'autre, sensible au statut du héros (il n'est encore qu'écuyer) et à sa puissance extraordinaire, lui fait massacrer Eaumont avec un simple mais solide morceau de bois.

Ce duel hors normes a donc un double objectif : d'une part terminer en apothéose une première partie de la lutte entre chrétiens et Sarrasins, avec la mort du fils d'Agolant, de l'autre sonner l'entrée en scène tumultueuse de Roland dans l'histoire épique. Il construit ainsi un couple réunissant oncle et neveu, Charlemagne symbolisant un pouvoir d'origine sacrée et Roland l'audace et la puissance d'un héros exceptionnel.

Deux autres motifs méritent d'être signalés. Le premier est le refus de quitter le champ de bataille pour aller chercher du secours, lorsque l'avant-garde impériale prend la troupe de Girard pour une armée ennemie et que seul Turpin accepte d'aller trouver Charlemagne (L. 195-199). Il s'agit ici d'exalter le courage des chevaliers, comme le permet aussi, lors du premier engagement, la décision prise par la même avant-garde d'attaquer seule Eaumont (L. 141 et 145).

Le second est le quiproquo, dont la chanson offre plusieurs exemples. Trois d'entre eux sont rapidement traités et servent à faire rire de ceux qui en sont victimes. Ainsi des Sarrasins qui, voyant leur compagnon revenir avec Naimés, croient que celui-ci est captif, alors qu'il a vaincu son adversaire (L. 120-121). Le second est encore plus bref : Eaumont, revenant du pillage, prend l'avant-garde de Charlemagne pour une troupe amie (L. 148). Enfin, lors du duel qui l'oppose à Charles, Eaumont

2 vol., t. II, p. 627-642.

21 Dans la version du manuscrit Bnf, fr. 25529, les vers 6917-6929, où Charlemagne rappelle les circonstances de la mort d'Eaumont, ne mentionnent nullement l'utilisation de Durendal.

investive son épée qui ne peut rien contre le heaume de l'empereur (v. 5280-5287, 5299-5302), avant de voir les pierres magiques qui le rendent invulnérable.

Le quatrième est plus développé et plus significatif. Avant que ne commence la première bataille générale, la troupe de Girard, qui s'est déployée sous Aspremont après avoir pris la tour d'Eaumont, est méconnue par l'avant-garde de Charles. Quatre messagers impériaux sont envoyés vers cette troupe pour savoir si elle a l'intention d'engager la bataille, et Girard, de son côté, ordonne à ses fils et à ses neveux d'aller combattre les chevaliers qui approchent. Le choc est rude : tous sont désarçonnés et l'un des combattants (Flavant, ou Fagon²²) est grièvement blessé. Ce n'est que lorsque les enseignes sont criées – « Monjoie lai Charlon ! » (v. 3425) pour les Français, « l'ansengne au Borgoignon » (v. 3426) pour les Girardiens –, que la méprise est levée.

18

Un quiproquo de ce type n'est pas exceptionnel dans la chanson de geste : on en trouve un exemple dans *Gui de Bourgogne*²³, mais qui ne va pas jusqu'à l'affrontement périlleux entre alliés. Il s'agit ici de magnifier la valeur des neveux et des fils de Girard, qui combattent d'égal à égal avec les meilleurs chevaliers de Charlemagne, et de montrer, par voie de conséquence, le péril que constituerait, en cas de conflit entre les deux princes, le clan girardien. Dans le passage qui suit immédiatement, Girard fait solennellement alliance avec l'empereur pour la durée de la lutte contre les Sarrasins (L. 214), et cet accord sera tenu jusqu'au bout. Mais la fin des combats contre les envahisseurs semble rompre ce qui n'était qu'une trêve, puisque Girard refuse de se reconnaître comme l'« hom » et le « juré » (L. 523, v. 11145) de Charles, et que ce dernier laisse imaginer la possibilité d'un conflit (v. 11153-11154) – conflit que les vers 1181-1184 ont par ailleurs prédit. Le quiproquo initial prend alors tout son sens.

22 Le nom de Fagon, proposé par le manuscrit BnF, fr. 25529 au vers 3379, puis remplacé plus loin par celui de Flavant (v. 3407), est probablement une erreur. Voir aussi la note aux v. 3413-3414 de notre édition.

23 *Gui de Bourgogne, chanson de geste du XIII^e siècle*, éd. Françoise E. Denis et William W. Kibler, Paris, Champion, 2019, v. 1080-1149 (L), 764-825 (T). Il s'agit d'une édition synoptique des manuscrits Londres, British Library, Harley 527 (L), et Tours, Bibliothèque municipale, 937 (T).

Inflexions opérées par le poète

L'étude des duels a montré que l'auteur d'*Aspremont*, tout en respectant les codes de la chanson de geste, les utilise avec une grande liberté. D'autres aspects de la représentation de la guerre confirment cette originalité.

Il s'agit tout d'abord des exhortations, prières et propos divers tenus au cours de la bataille.

Du côté chrétien, les exhortations à bien combattre sont particulièrement fréquentes ; elles sont prononcées aussi bien par Girard (v. 3188-3191, 4088-4095) ou par Charlemagne (v. 3927-3928) que par le pape (v. 3678-3680, 4845-4851). Elles stigmatisent les païens et, dans un esprit de croisade, encouragent à accepter la mort pour l'amour de Dieu.

Les prières adressées à Dieu au moment du danger ne revêtent pas la forme de la prière du plus grand péril, devenue classique depuis *Le Couronnement de Louis*²⁴ : elles consistent en une brève invocation dont le contenu varie selon la personnalité du locuteur. Girard accepte la mort au nom de l'exemple donné par le Sauveur : « Por nos moristes et nos por Vos morron » (v. 4093) ; Charlemagne, malmené par Eaumont, appelle Dieu à l'aide au nom de sa propre responsabilité de chef : « Aïde moi contre cest mescreü ! / Se je i muir, bien sont François perdu » (v. 5366-5367).

Ailleurs, toujours au nom de sa responsabilité, l'empereur interpelle familièrement la divinité au moment où les chrétiens plient devant l'assaut ennemi : il lui reproche son indifférence apparente (v. 4136-4137). Plus tard, il va jusqu'à le menacer, s'il est obligé d'abandonner le terrain à Eaumont, de ne plus jamais écouter la messe et de se donner la mort (v. 4862-4864). Une telle audace peut surprendre, mais elle

²⁴ Voir *Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis*, éd. Yvan Lepage, Genève, Droz, 1978, v. 699-795, et l'article d'Edmond-René Labande, « 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. Deux passages d'*Aspremont* prennent toutefois la forme de la prière : l'exhortation de Naimès adressée à Balant aux vers 455-496, et le sermon du pape, avant l'engagement de la lutte contre Agolant, dans la seconde partie de la chanson (v. 7176-7238).

s'explique par le sentiment qu'a Charles de combattre pour Dieu et d'avoir droit en échange à son aide²⁵.

L'empereur parle aussi comme celui qui peut récompenser les combattants (v. 3929) et se refuse à prendre la moindre part du butin que font ses guerriers (v. 2714-2716) : de toute façon, c'est de l'empereur qu'ils tiennent leurs fiefs (v. 2724)²⁶. Le pouvoir seigneurial est également revendiqué par Girard, qui se pose ainsi comme l'égal de Charlemagne : tout Bourguignon qui survivra à la bataille sera richement pourvu (v. 3193, 3196). Enfin, Girard répugne à laisser à Charles l'honneur de la bataille. S'il s'attaque à la tour d'Eaumont, c'est pour montrer qu'il est meilleur que l'empereur :

20

« Se je m'ensaigne melloie a l'oriflour,
De tous mes fais vodroit avoir l'enou[r] :
Mais se Diex plait, je *serai* hui millour
Qu'il ne fu onques ne tuit si *anceisour*. »
(v. 2858-2861)

Il reste donc, au moins de façon latente, un rival de Charlemagne²⁷.

Du côté des Sarrasins, les nombreux propos d'Eaumont bâtissent un personnage orgueilleux, crédule et courageux. On perçoit d'abord sa naïveté et son arrogance lorsqu'il revient du pillage : il est sûr de s'emparer de la France (v. 2386-2391), puis d'obtenir sans difficulté la reddition de l'avant-garde (L. 149-151). Vaincu par celle-ci puis par Girard, il s'en prend aux mauvais conseillers qui lui ont présenté la France comme une proie gagnée d'avance (L. 181), puis se lamente sur sa défaite (L. 182)²⁸. Lorsqu'il constate ses pertes à l'issue de la première journée, il s'en prend de nouveau aux mauvais conseillers (v. 3869-3871), puis regrette de

25 On comprend que Charlemagne puisse ici tancer « a Deu come a .i. suen voisin » (v. 4857). Voir aussi, dans la seconde partie, les vers 9861-9865.

26 Sur la relation de largesse unissant le seigneur à ses vassaux, voir Dominique Boutet, « 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.

27 Il rejoint un peu plus tard l'empereur, mais garde une relative autonomie dans la bataille (voir l'épisode de la prise de l'étendard d'Eaumont, v. 4328-4503).

28 Voir les vers 2986-2996.

n'avoir pas fait appel à Agolant (v. 3885-3887). La bataille une fois reprise, il exhorte brièvement les siens, mais reprend violemment Triamodès qui lui conseille de sonner de l'olifant pour prévenir Agolant (v. 4572-4588). Il reconnaît la vaillance d'Ogier et se montre prêt à l'accueillir parmi les siens (v. 4699-4704), ne manquant pas de noblesse en répondant fièrement aux chrétiens qui l'interrogent, mais étalant aussi son ambition démesurée lorsqu'il prétend dominer l'Occident (v. 4724-4746). Lors du duel avec Charlemagne, il fera preuve à la fois de présomption – il pense pouvoir venger ses pertes sur l'empereur (v. 5202-5204), puis venir à bout de l'oncle et du neveu (v. 5412-5417) – et de lucidité : il reconnaît la valeur de Roland (v. 5402-5411).

Les propos tenus par Eaumont et son attitude font de lui un personnage complexe : comme Baligant, c'est un adversaire à la mesure des grands héros chrétiens, Charlemagne, Ogier et Roland²⁹.

L'importance donnée à la stratégie est une autre caractéristique du traitement de la guerre dans *Aspremont*. Les héros chrétiens ne sont pas seulement de hardis combattants soutenus par leur foi et même, dans la seconde partie de la chanson, par l'aide divine³⁰ : ce sont aussi des stratèges qui calculent le meilleur moment et le meilleur angle d'attaque pour venir à bout de l'ennemi. Les exemples sont multiples : c'est celui de Naimes qui, de retour d'Aspremont, indique le chemin qui, seul, permettra d'atteindre l'ennemi et montre l'urgence d'attaquer Eaumont puisque celui-ci, par orgueil, ne fera pas appel à son père Agolant (v. 2317-2333). C'est aussi celui des chefs de l'avant-garde qui se répartissent en quatre corps attaquant selon un ordre précis (L. 145-148).

Girard est particulièrement expert dans ce domaine. Lorsqu'il attaque Eaumont pour la première fois, il commande au contingent allemand de feindre la retraite, puis de se retourner et de contre-attaquer : « Si vous laisiés au *pavillons* chasier, / Puis tertournés avant pour tournoier » (v. 2874-2875). Lui-même, en se coulant derrière la mêlée, réussit

²⁹ Voir aussi v. 2770-2771.

³⁰ Saint Georges et deux autres saints guerriers, envoyés par Dieu, viennent combattre aux côtés des chrétiens (v. 8122 et suivants).

à pénétrer dans la tour qu'Eaumont vient de quitter et à en prendre possession (v. 2917-2920). Plus tard, il conseille non seulement à Charles d'attaquer sans tarder le Sarrasin (v. 3485-3496), mais aussi de lancer en avant ses meilleures troupes (v. 3574-3575), tandis que lui-même attaquera d'un autre côté : « Se de .iii. parz les faisons escrier, / Plus les ferons esmaier et douter » (v. 3579-3580).

22

C'est à la fois parce qu'il désire réaliser un exploit et qu'il mesure l'importance stratégique de la prise de l'étendard ennemi qu'il choisira cet objectif lors de la seconde journée. Les laisses 253-256 sont consacrées à la lutte pour la prise de cet emblème autour duquel les Sarrasins se rallient. Cette séquence fait de Girard un héros d'exception, saisissant parfaitement une occasion décisive, maniant aussi bien le verbe que l'épée, l'encouragement que la menace. Pour lui, le combat est aussi un moyen de montrer sa prouesse, comme il le déclare fréquemment aux siens (v. 2749-2750, 2831-2841, 3388-3389, 4402-4403).

Enfin, le poète peut mettre en scène une troupe inattendue, la « réserve » de Charlemagne. Lorsque, dans la troisième journée de bataille, se succèdent avancées et reculs des chrétiens, Ogier conseille à Charles, dans un moment critique, de faire appel à tous les hommes restés au camp. Un captif a en effet révélé qu'Eaumont se refuse à appeler son père à l'aide ; c'est donc le moment de faire appel à des renforts pour pousser l'ennemi à bout (v. 4151-4160).

Des messagers se précipitent vers le camp. La troupe sollicitée, qui répond immédiatement à l'appel de l'empereur, est des plus hétéroclites : il s'agit non seulement de « serjant et chevalier » (v. 4269), mais aussi des membres de divers corps habituellement écartés des combats ou restés à la garde du bagage (v. 4270-4271), et enfin des jeunes écuyers (v. 4304-4305). Les chevaliers et hommes d'armes sont blessés, puisque le poète les montre en train de panser mutuellement leurs blessures (v. 4272-4273).

La description des armes ou des bannières aussitôt mobilisées est plaisante :

Qui n'a espiez, si a pris .i. levier,
 Ou grant maçe ou grant coutel d'acier ;
 [...]
 Coupent touailles et napes et doublier,
 Confanons font por paiens esmaier.
 (v. 4275-4276, 4279-4280)

Cet étrange équipage sert surtout à montrer la fougue des nouveaux combattants, emmenés par les écuyers « Filz a baron et [a] maint haut princier » (v. 4302) ; parmi eux se distingue « Rolandin », le jeune Roland.

Se manifeste ici le thème des jeunes confrontés aux anciens, non pour rivaliser avec eux, comme dans *Gui de Bourgogne*³¹, ni pour être secourus par eux, comme dans *Fierabras*³², mais pour leur apporter un secours utile et même indispensable lors du combat final contre Eaumont. La chevauchée de cette troupe vaillante et juvénile (v. 4304) revêt un caractère héroï-comique, d'autant que Roland, leur chef, n'a trouvé comme monture qu'une rosse refusant de galoper (v. 4906-4907)³³, et comme arme une pièce de bois particulièrement lourde : « .i. fort vilains i eüst que drecier » (v. 4921)³⁴, avec laquelle il fera pourtant merveille contre les Sarrasins (et contre Eaumont), méritant le qualificatif de « charpentier » (v. 4939).

L'équipée sauvage de Roland, nouveau Rainouart³⁵, introduit de manière éclatante dans le récit le futur sauveur de Charlemagne ; elle le fait dans un style qui contraste avec la gravité de la situation dans

- 31 Ce sont les jeunes, menés par Gui, fils de Samson de Bourgogne, qui permettront dans cette chanson la prise des cités vainement assiégées par Charlemagne et ses chevaliers, en particulier Luiserne.
- 32 Au début de cette chanson, Roland et Olivier (les « jeunes »), mis en danger par les Sarrasins, sont secourus par Charlemagne et ses « vieux » chevaliers ; voir *Fierabras*, éd. Marc Le Person, Paris, Champion, 2003, v. 28-39.
- 33 Il remplacera bientôt ce « somier » (v. 4904) par un destrier, trouvé sur le champ de bataille (v. 4914-4915), puis par Morel, le cheval de Naimes (v. 5118-5121).
- 34 Le texte précise ensuite qu'il s'agit d'un morceau de la hampe d'une lance (v. 5502).
- 35 Il s'agit du personnage à la force gigantesque qui, dans la *Chanson de Guillaume* ou *Aliscans*, permet seul la victoire de Guillaume d'Orange et des chrétiens sur les Sarrasins. Son arme favorite est un *tinel*, sorte de poutre qu'il est le seul à pouvoir manier et avec laquelle il massacre ses adversaires.

laquelle se trouvent alors les chrétiens et manifeste ainsi la variété des registres dans lesquels le poète d'*Aspremont* traite le thème de la guerre.

UN RYTHME SOUTENU : PÉRIPÉTIES ET ENTRELACEMENT DES ÉPISODES

Il nous faut souligner pour terminer le souci qu'a le poète de donner un rythme soutenu à son récit. Les procédés qu'il utilise, soit isolément soit conjointement, sont l'introduction de péripéties et de symétries ainsi que l'entrelacement des épisodes.

24 Les péripéties consistent essentiellement à faire alterner succès et revers dans le combat. Ainsi, au cours du premier assaut de la seconde journée (L. 227), alors que les Sarrasins sont décimés, leurs archers se mettent à tirer, et les chrétiens sont alors en mauvaise posture. Mais voici qu'un escadron chrétien « Ajoster vint a la gent paienie » (v. 3761). Les païens reculent, mais Balant sonne du cor et les rallie (v. 3764-3765). Rien n'est donc acquis. Un secours puissant vient alors de Girard (L. 228-231), et les pertes ennemies sont considérables, pourtant la décision n'est pas faite lorsque la nuit sépare les combattants.

On trouve des situations comparables au cours de la troisième journée. Eaumont fait un carnage des chrétiens (L. 238-239), mais Ogier intervient et tue le cheval du Sarrasin, qui à son tour abat le cheval d'Ogier; ce dernier est en danger lorsqu'Anquetin vient à son aide, tue Boïdant, oncle d'Eaumont, et donne le cheval de celui-ci à Ogier (L. 242).

Le passage de la description d'un combattant ou d'un théâtre d'opérations à un autre introduit des éléments de symétrie. Ainsi, à la fin de la laisse 242, lorsque le poète évoque les pertes considérables subies de part et d'autre (v. 4068-4069) puis signale la vaillance d'Eaumont, qui fait courir à la France un risque considérable: « Se il poïst errer si faitement, / Soe fust France, ja n'en eüst garant » (v. 4073-4074). À ce moment, le regard se tourne vers Girard (L. 243), puis vers Charlemagne (L. 244-245) qui décide alors, on l'a vu, de faire appel à des renforts, puis accomplit lui-même une série d'exploits qui le mettent en danger mais galvanisent les siens (L. 247-248). La situation est alors inversée par rapport à la fin de la laisse 242, et les vers 4255-4256, évoquant l'ardeur

des Français – « Se .i. petit se tenoient ainsi, / Paien seroient jusq'a poi desconfit » –, sont la réplique des vers 4073-4074, dans lesquels Eaumont a le dessus.

On revient alors à la démarche des messagers envoyés chercher du secours, ce qui nous donne un exemple d'entrelacement des épisodes, procédé dont la fréquence est une des caractéristiques d'*Aspremont*. En effet, l'arrivée des messagers au camp chrétien et les préparatifs du secours (L. 249) se déroulent en même temps que se poursuivent ailleurs les combats, et la chevauchée des jeunes fait immédiatement place au récit de la conquête de l'étendard d'Eaumont par Girard (L. 250-256), puis à une vue générale de la bataille (L. 257-268).

Des formules de transition peuvent être employées pour montrer le caractère concomitant des événements : « Mais a Charlon me covient retourner. / Soz Aspremont s'estoit fez osteler » (v. 3214-3215)³⁶. Par ailleurs, le contexte suffit parfois pour signaler une action qui s'est déroulée au même moment que celle qui vient de nous être contée. Ainsi de la prise de la tour d'Eaumont par Girard (v. 2746 et suivants) qui a lieu au moment où Charlemagne installe son camp et contemple le butin que son avant-garde vient de gagner sur le Sarrasin (v. 2656-2664).

Ce souci de varier fréquemment les points de vue et les temps dans le récit de bataille contribue à l'originalité d'*Aspremont* dans la peinture de la guerre. Il n'empêche pas cependant la cohérence générale de l'action, sensible dans toute cette première partie. Depuis l'expédition de Naimés, il s'agit toujours de préparer la confrontation avec Agolant en éliminant son fils Eaumont et les troupes de celui-ci. Il s'agit également de mettre en avant les protagonistes de ce récit guerrier, où le narratif l'emporte sur le lyrique.

Se détachent ainsi les personnages rivaux de Girard et de Charlemagne, auprès de qui Naimés et Ogier font grande figure, tandis qu'apparaît Roland, qui incarne la puissance de la jeunesse, seule capable de venir à bout du terrible Eaumont et d'espérer la victoire finale contre les Sarrasins.

³⁶ Voir aussi v. 4258-4259, 4325-4326.

Le registre et la tonalité des passages guerriers sont variés, passant du grave et du pathétique au plaisant, sans ignorer l'analyse précise d'une situation, d'une action ou de l'attitude d'un personnage, conçue parfois dans un esprit didactique : les fautes commises par Eaumont ont un caractère d'avertissement adressé à tous les chefs de guerre, de même que la largesse de Charlemagne et de Girard ou l'insistance sur la noblesse nécessaire de leur entourage apparaissent comme des « miroirs » du prince.

26

Par cette souplesse, *Aspremont* se distingue des chansons de geste de la première génération, à commencer par *La Chanson de Roland*, dont l'ombre plane souvent sur le poème, avec l'ambassade de Naimès auprès d'Agolant, le refus d'Eaumont de sonner de l'olifant ou le duel de Charlemagne avec le Sarrasin. Cette ombre reste toutefois légère et souligne surtout l'inventivité avec laquelle le poète d'*Aspremont* a transformé de manière substantielle les motifs et l'esprit de la chanson phare, rejetant par exemple sur Eaumont la démesure dont peut être accusé Roland, ce qui laisse imaginer que, dans l'esprit du poète, les reproches faits par Olivier à son compagnon étaient justifiés³⁷. On aurait là une trace de la lecture que pouvait faire du drame de Roncevaux un homme de la fin du XII^e siècle, ce qui ajoute encore à l'intérêt de la chanson.

37 Voir la laisse CXXXI de *La Chanson de Roland* (éd. cit.).

LES VERS D'INTONATION DANS LA CHANSON D'ASPREMONT

Muriel Ott

Dans une chanson de geste, organisée en laisses, le passage d'une laisse à une autre, marqué sur les manuscrits par l'emploi d'une lettrine, se manifeste en premier lieu, oralement, par un changement de rime ou d'assonance, par une vraisemblable modification mélodique¹, et par des vers, de conclusion en fin de laisse, d'intonation en début de laisse, qui paraissent avoir des caractéristiques particulières². Le premier à avoir attiré l'attention sur ce fait est Jean Rychner, dans son ouvrage pionnier *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Après avoir écrit qu'« [o]n pourrait dresser le répertoire de ces vers d'intonation et de conclusion³ », il se borne cependant à proposer quelques exemples (empruntés aux chansons de *Roland*, de *La Prise d'Orange*, du *Moniage Guillaume*), isolant ainsi trois types de vers d'intonation :

- « très fréquemment, [...] le nom d'un héros, ou le nom commun qui le désigne précisément, figure dans le premier vers d'une laisse, comme sujet de la proposition⁴ » ;

1 Voir Jacques Chailley, « Études musicales sur la chanson de geste et ses origines », *Revue de musicologie*, 85/88, 1948, p. 1-27, et Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Paris, Droz/Giard, 1955, p. 69 : « Le dessin musical de la laisse était marqué par un timbre d'intonation et par un timbre de conclusion » ; voir aussi François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011, p. 77-78.

2 Voir J. Rychner, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 71 : « La musique, donc, dessinait la laisse. Mais les paroles soulignent aussi les contours. [...] [B]ien souvent, le premier vers d'une laisse a valeur d'intonation et le dernier valeur de conclusion, si bien que la laisse est nettement encadrée ».

3 *Ibid.*

4 *Ibid.* Jean Rychner cite entre autres ces vers d'intonation du *Roland* : « Dis blanches mules fist amener Marsilies » (laisse 7), « Li empereres se fait e balz e liez » (L. 8).

- « L'inversion épique se rencontre souvent en début de laisse : elle avait certainement valeur d'intonation. Le sujet peut être de nouveau un nom propre⁵ » ;
- « L'ordre des mots : adjectif attribut – verbe *être* – sujet a, comme l'inversion, valeur d'intonation⁶ ».

Depuis la publication de l'ouvrage de Jean Rychner, de nombreuses études ont été consacrées aux vers d'intonation de chansons d'époques diverses, ce qui a permis de préciser et développer la typologie, mais aussi de dégager les spécificités de telle ou telle chanson⁷. Nous nous proposons ici d'étudier les vers d'intonation de la chanson d'*Aspremont* dans l'édition de François Suard⁸, fondée sur le manuscrit C, en nous limitant aux laisses 56 à 177 (v. 922-2923), ce qui correspond à un échantillon de 123 vers d'intonation⁹. Dans l'attente d'une édition de

28

- 5 *Ibid.*, p. 72. Exemple cité, dans le *Moniage Guillaume* : « Vait s'en Guillaumes sans nul arestement » (L. 20).
- 6 *Ibid.* Exemples cités parmi d'autres : « Grant fu l'estors, mirabilous et fors » (*Moniage Guillaume*, L. 67), « Bels fut li vespres et li soleilz fut cler » (*Roland*, L. 11). Il s'agit là de vers d'intonation dits descriptifs.
- 7 Voir, par exemple, Dominique Boutet, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988, p. 22-31 ; Anne Iker Gittleman, *Le Style épique dans « Garin le Loherain »*, Genève, Droz, 1967, p. 90-92 ; Claude Lachet, « 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, 1987, p. 93-105 ; Jean-Pierre Martin, *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XII^e siècle. Traditions et innovations*, Paris, Champion, 2005, p. 262-272 ; Muriel Ott, « 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 ; Claude Roussel, *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*, Genève, Droz, 1998, p. 384-396 ; Jean Subrenat, *Étude sur « Gaydon », chanson de geste du XIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Éditions de l'université de Provence, 1974, p. 96-99.
- 8 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. et trad. François Suard, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2008. Cette édition se fonde sur le ms. Paris, BnF, fr. 25529 (C), disponible sur Gallica. Pour le passage qui nous intéresse, l'éditeur comble les lacunes de C à l'aide du ms. Paris, BnF, NA fr. 10039 (F), également disponible sur Gallica. Notons encore que, dans le ms. C, les feuillets 18ra à 21vb, correspondant aux vers 2536 à 3003, sont notés par une main différente de celle qui a consigné le reste de la copie, main que nous appellerons C2 (voir *ibid.*, p. 213, note du v. 2536).
- 9 La laisse 163 est subdivisée en deux.

la chanson qui prenne en compte tous les témoins¹⁰, nous avons parfois eu recours, pour les cas qui nous semblaient étranges, à l'édition de Louis Brandin, fondée sur le manuscrit *W*¹¹, ainsi qu'au manuscrit *F* qu'utilise aussi François Suard¹².

Nous avons dans un premier temps classé les vers d'intonation du corpus en distinguant ceux qui relèvent du discours de ceux qui relèvent du récit; ensuite, nous avons dégagé quelques types à l'intérieur de ces deux grands groupes.

VERS D'INTONATION RELEVANT DU DISCOURS

Les vers d'intonation relevant du discours sont soit composés de discours, soit liés au discours. En ce qui concerne le discours, il faut distinguer les paroles du narrateur des paroles des personnages du récit.

Discours du narrateur

L'interpellation d'un auditoire, attendue dans le prologue d'une chanson de geste¹³ et notamment en tête de laisse – dans *Aspremont*: « Plaist vos oïr bonne chançon vaillant » (L. 1)¹⁴, « Oez de Nayme com avoit bon mestier » (L. 2)¹⁵ –, se rencontre aussi à l'intonation de quelques autres laisses :

Or vos lairai de Charllon au vis fier (L. 75)¹⁶,
Seignor baron, plairoit vos a oïr? (L. 76)¹⁷,

¹⁰ Voir le projet mené par une équipe de chercheurs belges et italiens : www.chansondaspremont.eu (dernière consultation le 24 septembre 2019).

¹¹ *La Chanson d'Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Louis Brandin, Paris, Champion, 2^e éd. revue, 1923-1924, 2 vol., t. I, 1923. Cette édition est fondée sur le ms. de Wollaton Hall (*W*), désormais coté Nottingham, University Library, Department of Manuscripts, WLC Lm 6.

¹² Voir *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 39. Voir également, ci-dessus, note 8.

¹³ Sur les prologues épiques, voir Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation [Discours de l'épopée médiévale 1]*, Paris, Champion, 2017, p. 216-236.

¹⁴ *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 70.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁷ *Ibid.*

Oiiés, signours, com Charles exploita (L. 167)¹⁸,
Se la fusiés a l'estour commencier (L. 171)¹⁹.

30

Cette voix du narrateur se manifeste soit par une apostrophe (« Seigneur baron », L. 76 ; « signours », L. 167) et, éventuellement, un verbe à l'impératif (« Oiiés », L. 167) ou un pronom personnel complément de personne 5 (« vos », L. 76), soit, plus discrètement, avec seulement un pronom personnel complément de personne 5 et un verbe conjugué à la personne 1 (L. 75), ou bien un verbe conjugué au subjonctif imparfait à la personne 5 dans une subordonnée hypothétique (L. 171). On remarque en outre que cette voix apparaît à l'intonation de deux laisses successives (L. 75 et 76), ce qui contribue à souligner leur solidarité thématique : dans les deux laisses, Emeline use de son influence auprès de Girart pour le convaincre de participer à la guerre.

Discours de personnages

Parmi les vers d'intonation relevant du discours de personnages, certains sont intégralement consacrés à l'introduction du discours. Le plus souvent, le sujet grammatical apparaît en tête de vers, qu'il occupe ou non la totalité du premier hémistiche :

Rois Agolanz commença a parler (L. 108)²⁰,
Salatiël s'an est levez am piez (L. 109)²¹,
Naymes li dus a dit au chevalier (L. 120)²²,
Balant a dit souavet an recoi (L. 137)²³.

Le verbe de parole peut être *parler* (L. 108) ou *dire* (L. 120 et 137), mais une indication de mouvement suffit à annoncer du discours (L. 109) : lorsqu'on s'apprête à parler, on commence par se mettre debout. Une

18 *Ibid.*, p. 224.

19 *Ibid.*, p. 228.

20 *Ibid.*, p. 166.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 176.

23 *Ibid.*, p. 194.

seule fois, le sujet est postposé au verbe : « Après parla li rois de *Befanie* » (L. 110)²⁴.

Dans trois cas, l'introduction au discours se réalise sur deux vers, soit que le premier vers ne contienne pas le verbe principal (L. 145 et 151), au prix d'un enjambement ou d'un rejet, soit que le deuxième vers contienne une expansion du complément d'objet (L. 174) :

Hues del Mans au fier contenment, (L. 145)²⁵

A nos barons parla premierement,

Uns latimiers qui fu nez d'Alixandre (L. 151)²⁶

Vint as François, si lor crie et demande,

Gerat apelle et Ernaus et Reniez, (L. 174)²⁷

Ses ainés fiex qu'il ot de sa muillier.

Les verbes de parole sont ici *parler* (L. 145), *crier* et *demander* (L. 151), *apeler* (adresser la parole à, interpellier) (L. 174).

Dans un deuxième type, le premier hémistiche introduit le discours, sous la forme *Di(s)t X* ou *Ce dit X* selon le nombre de syllabes de *X*, et le second hémistiche contient du discours :

Dist l'arcevesques : « Je irai a estrous. [...] » (L. 57)²⁸,

Dist l'empereres : « Or le larrons a tant ; [...] » (L. 58)²⁹,

Dit l'arcevesques : « Lai moi leanz, portier ! » (L. 62)³⁰,

Ce dit Girarz : « Or le m'as ramenbré ; [...] » (L. 65)³¹,

Dist Agolanz : « Sarrazin et Escler, [...] » (L. 123)³².

24 *Ibid.*, p. 166.

25 *Ibid.*, p. 204.

26 *Ibid.*, p. 210.

27 *Ibid.*, p. 230.

28 *Ibid.*, p. 122.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 124.

31 *Ibid.*, p. 128.

32 *Ibid.*, p. 180.

On notera la présence de la même structure dans deux laisses successives (L. 57 et 58), dans une scène de dialogue entre Charlemagne et Turpin.

Dans un troisième type, le vers d'intonation commence par du discours, plus précisément par une apostrophe qui indique le nom et/ou le titre de l'allocutaire, singulier ou pluriel, apostrophe suivie, le plus souvent dans le même hémistiche (mais pas toujours, cf. les laisses 115 et 127), d'une proposition incise contenant le verbe *dire* suivi du nom du locuteur, ou, de façon moins attendue, d'un pronom personnel qui le représente :

- « Girarz, dist ele, sez tu com tu serviz, [...] » (L. 77)³³,
« Girarz, dist ele, sez tu con tu ovras? [...] » (L. 78)³⁴,
« Girarz, dist ele, ja por ce nel larroie [...] » (L. 80)³⁵,
« Rois, dist Gorhan, je nel quier ja celer, [...] » (L. 111)³⁶,
« Chevaliers sire, ce li a dit Gorhant, [...] » (L. 115)³⁷,
« Agoulant sire, dist Naymes de Baivier, [...] » (L. 127)³⁸,
« Sire, dist Naymes, antendez ma raison. [...] » (L. 95 et 131)³⁹,
« Sire, dist il, je ne vos doi celer, [...] » (L. 141)⁴⁰,
« Baron, dit *Eaumes*, nobile chevalier, [...] » (L. 150)⁴¹,
« Baron, dist il, .i. petit m'entendez. [...] » (L. 165)⁴².

Dans ce groupe de vers, on remarque notamment la récurrence de la même structure dans les laisses voisines 77, 78 et 80, où le locuteur et l'allocutaire sont identiques (bien plus, le second hémistiche est formé sur le même moule dans les laisses 77-78). Ce qui frappe également dans ces trois laisses, qui se trouvent dans le manuscrit C, c'est que

33 *Ibid.*, p. 138.

34 *Ibid.*, p. 140.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 168.

37 *Ibid.*, p. 172.

38 *Ibid.*, p. 184.

39 *Ibid.*, p. 154 et 188. C'est le seul vers d'intonation du corpus qui apparaisse deux fois à l'identique. Dans le premier cas, Naymes s'adresse à Charlemagne; dans le second, à Agolant.

40 *Ibid.*, p. 200.

41 *Ibid.*, p. 210.

42 *Ibid.*, p. 222.

le locuteur, la femme de Girart, apparaît sous la forme d'un pronom personnel sujet; pour ce qui concerne les laisses 77 et 78, c'est aussi le cas dans le manuscrit *F* (f. 18v), mais pas dans le manuscrit *W*, qui suit le type *Dist X*: « Dist Enmeline: “Gerars, frans paleïs [...]”⁴³ », « Dist Enmeline: “Gerars, quel le feras? [...]”⁴⁴ »; quant au vers d'intonation de la laisse 80, il a bien son correspondant, avec un pronom personnel dans l'incise, dans les manuscrits *W* et dans *F*, mais à l'intérieur d'une laisse: « “— Certes,” dist ele, “ja por cho nel lairoie” » dans *W*⁴⁵; « “Girarz, dit ele, por ce ne le lairoie [...]” dans *F* (f. 19r). Pour ce qui concerne le vers d'intonation de la laisse 141, on lit en réalité dans *F* « Sire dist .N. », soit « Sire dist Naymes » (f. 32v); dans *W*, c'est aussi un nom propre qui apparaît: « “Riches rois, sire,” cho dist Namles, li ber⁴⁶ ». C'est encore un pronom qui figure dans la proposition incise du vers d'intonation de la laisse 165, imputable au copiste *C2*, mais on trouve au lieu de ce pronom un nom propre dans *W*, ainsi que dans *F*, qui a la même leçon que *W*: « “Baron,” dist Karles, “vostre avoir retenés⁴⁷: [...]” »⁴⁸. On est tenté de déduire de ces observations que c'est un nom propre plutôt qu'un pronom représentant, au moins pour le copiste de *W*, qui doit figurer dans un vers d'intonation de ce type.

Il reste à signaler quatre vers d'intonation constitués entièrement de discours, dans lesquels ne figure pas de proposition incise, et donc pas de mention de locuteur:

« Or vos conmant Berengier et Hanton, [...] » (L. 59)⁴⁹,

« Je fui an France por la terre espïer. [...] » (L. 129)⁵⁰,

« Agoulanz sire, ne freigniez nostre loi! [...] » (L. 130)⁵¹,

« Mesagier frere, molt oi grant mesprissie, [...] » (L. 132)⁵².

43 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 1475.

44 *Ibid.*, v. 1482.

45 *Ibid.*, v. 1497.

46 *Ibid.*, v. 2856.

47 *Ibid.*, v. 3434.

48 Pour la leçon du ms. *F* (f. 38v), voir, dans l'édition Suard, la laisse de 9 vers p. 692.

49 *Ibid.*, p. 122.

50 *Ibid.*, p. 186.

51 *Ibid.*, p. 188.

52 *Ibid.*

Dans la laisse 59, il s'agit de la suite d'un discours de Charlemagne commencé dans la laisse précédente, où l'empereur disait qu'il ne voulait pas de Roland dans l'expédition contre les Sarrasins. Le début de la laisse 59 exprime donc la conséquence de cette décision, car Charlemagne y confie à Turpin le groupe de jeunes gens associé à Roland. Le début de cette laisse absente de *F* est plus conventionnel dans *W*: « — Sire arcevesques,» cho dist li rois Carlon⁵³ ».

34 Le vers d'intonation de la laisse 129 nous semble atypique; comme dans l'exemple précédent, un personnage (ici l'espion Sorbrin) poursuit au début de la laisse un discours commencé dans la laisse précédente, mais on ne trouve pas de nom de personnage ni d'adverbe en tête de vers qui puisse distinguer ce vers comme vers d'intonation; dans *W* comme dans *F*, c'est un vers d'intonation attendu qui apparaît: « "Agolant, sire," ce dist li paltonier, [...]"⁵⁴ ».

Le vers d'intonation de la laisse 130 est quant à lui caractérisé par une apostrophe à l'allocutaire dans le premier hémistiche. Là encore, il s'agit de la continuation d'un discours commencé dans la laisse précédente par le même locuteur. On observe aussi un effet de parallélisme avec un vers intérieur de cette laisse précédente: « "Agoulanz sire, molt me puis merveillier: [...]"⁵⁵ ». Dans *W*, on trouve un vers d'intonation qui relève du type *Dist X*: « Dist Balans: "Sire, entendés ça viers moi: [...]"⁵⁶ »; dans *F*, le vers d'intonation relève du récit: « Tant a Balanz parlé au riche roi » (f. 31r).

Enfin, le vers d'intonation de la laisse 132 commence comme celui de la laisse 130 par une apostrophe, mais cette fois-ci le discours est proféré par un locuteur différent de celui qui s'exprime à la fin de la laisse précédente, ce qui nous semble tout à fait atypique, même si l'apostrophe permet de comprendre que ce n'est plus Naymes qui parle à Agolant, mais Agolant qui parle à Naymes; les laisses 131 et 132 sont absentes de *W* et de *F*.

53 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 1053.

54 *Ibid.*, v. 2511; même leçon dans *F*, f. 30v.

55 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, v. 2087.

56 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 2553.

L'examen des vers d'intonation relatifs aux discours de personnages permet ainsi de dégager trois grands types (vers introducteur de discours, type *Dist X*, type apostrophe puis incise) dans lesquels se distinguent parfois des jeux d'écho d'un vers d'intonation à un autre voisin (cf. L. 57-58, L. 77, 78 et 80) ; une fois ces types dégagés, on peut également relever des liens moins immédiatement visibles entre des laisses successives, comme le montre l'exemple des vers d'intonation des laisses 108-111, évoquant une scène de conseil dans le camp sarrasin : « Rois Agolanz conmença a parler : » (L. 108), « Salatïel s'an est levez am piez : » (L. 109), « Après parla li rois de Befanie : » (L. 110), « “Rois, dist Gorhan, je nel quier ja celer, [...]” » (L. 111)⁵⁷. En dépit de leur variété, ces vers appartiennent à la même catégorie, et contribuent à assurer la cohésion de la scène.

VERS D'INTONATION RELEVANT DU RÉCIT

Nous distinguons ici deux grandes catégories, selon que le vers d'intonation contient ou non un animé humain agent d'un procès.

Vers d'intonation avec animé humain agent d'un procès

À l'intérieur de ce groupe, deux cas se présentent. Dans le premier, le vers d'intonation contient une proposition principale ou au moins une proposition indépendante. Dans le second, le vers d'intonation est occupé par une subordonnée temporelle.

Vers d'intonation contenant une proposition principale ou au moins une proposition indépendante

Jean Rychner signalait la fréquence, dans les vers d'intonation, du nom d'un personnage ou d'un nom commun qui le désigne ; il convient de classer les vers selon la place de ce nom en fonction sujet (nous relevons aussi les groupes nominaux qui désignent non pas une personne mais un groupe de personnes), ce qui permet de distinguer plusieurs types syntaxiques.

⁵⁷ *Aspremont, chanson de geste du XIII^e siècle*, éd. Suard, p. 166-168.

Ordre SVX (sujet-verbe-élément X)

Nous avons isolé dans cette catégorie quatre vers qui obéissent au même schéma (groupe nominal sujet dans le premier hémistiche, groupe verbal dans le second, avec une négation, le verbe *voloir* conjugué, puis un infinitif, *atargier* ou *atardier* dans des laisses rimant en *-ier*, *demorer* dans une laisse en *-er*). On constate que ce schéma se rencontre à l'intonation de deux laisses successives (L. 60 et 61), et qu'il se trouvait déjà à l'intonation quatre laisses plus haut (L. 56) : c'est là encore une manifestation d'un jeu d'écho qui témoigne de la dimension lyrique, par définition, des chansons de geste, à un degré variable selon les chansons.

36

Li empereres ne s'i volt atargier (L. 56)⁵⁸,
Li arcevesques ne se volt atardier (L. 60)⁵⁹,
Nostre arcevesques n'i vost plus demorer (L. 61)⁶⁰,
Li qarz conrois ne se vot atargier (L. 155)⁶¹.

Les autres vers obéissant au schéma SVX sont plus variés. On remarque que les verbes de mouvement sont nombreux :

- verbe *chevaucier*, presque toujours dans le premier hémistiche ; dans le second hémistiche, on relève une expansion du sujet, sous la forme d'un groupe nominal (L. 88) ou d'une proposition relative (L. 90), un complément circonstanciel de lieu (L. 91), une autre proposition précisant l'état d'esprit de l'agent de la première proposition (L. 113), une expression adverbiale (L. 168) :

Charles chevauche, li rois d'Aiz la Chapelle (L. 88)⁶²,
Fagons chevauche, qui niés est la reine (L. 90)⁶³,
Charles chevauche ou mileu de *Romeigne* (L. 91)⁶⁴,

58 *Ibid.*, p. 122.

59 *Ibid.*, p. 124.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*, p. 212.

62 *Ibid.*, p. 148.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

Gorhanz chevauche, molt est liez et joios (L. 113)⁶⁵,
Li .v.m. chevauchent a estroit (L. 168).

On aura noté la similitude des premiers hémistiches dans les laisses voisines 88, 90 et 91.

- verbes *retorner* ou *soi en torner* ou *soi en issir* dans le premier hémistiche :

Balanz retorne, si a laissié Naymon (L. 139)⁶⁶,
Balanz retorne et Naymes s'en ala (L. 140)⁶⁷,
Li més s'en torne qui ne volt plus oïr (L. 152)⁶⁸,
Li rois s'en *ist* [*et*] lui et dui *meschin* (L. 163)⁶⁹,
Yaumontz *s'en ist* o .x.m. de sa gent (L. 169)⁷⁰.

Là encore, on note la présence de deux vers au premier hémistiche semblable et de schéma voisin à la tête de deux laisses successives, laisses 139 et 140.

Dans les exemples qui précèdent, le verbe, situé dans le premier hémistiche, est au présent de l'indicatif. Dans l'exemple qui suit, le verbe, situé dans le second hémistiche, au passé antérieur, exprime

- 65 *Ibid.*, p. 170. Phénomène d'enchaînement : la laisse 112 se termine sur « Par les herberges s'en vet Gorhanz atant ». Rappelons ce qu'il faut entendre par *enchaînement* : « Il consiste à reprendre, au début de la laisse suivante, sous une forme plus ou moins semblable, ce qui a été dit à la fin de la laisse précédente » (J. Rychner, *La Chanson de geste*, *op. cit.*, p. 74).
- 66 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 198. Enchaînement : la laisse 138 se termine par « Balanz retorne et dus Naymes s'an va ». Ce vers de conclusion trouve un écho dans le vers d'intonation de la laisse 140. Plus généralement, l'affinité entre Balan et Naymes dans tout ce passage est marquée par la présence conjointe de leurs deux noms dans les vers d'intonation de trois laisses successives (L. 138-140, p. 196-198) et dans le vers de conclusion de la laisse 138 (p. 198).
- 67 *Ibid.* Ce vers est un vers d'intonation dans l'édition Suard, mais en réalité, dans le ms. F, il s'agit d'un vers intérieur de laisse (f. 32r).
- 68 *Ibid.*, p. 210.
- 69 *Ibid.*, p. 220. Enchaînement : la laisse 162 se termine par « Puis s'en isi [*et*] lui et dui vasal ».
- 70 *Ibid.*, p. 226. Vers préparé vers la fin de la laisse précédente par « Hemons *s'en ist* o les fors et *les roiz* » (p. 224, v. 2765).

à l'inverse l'aspect accompli : « Eaumontz li rois fu de fuerre tornez » (L. 144)⁷¹. Dans la laisse précédente, « Eaumont repairoit⁷² », ici il « fu [...] tornez ».

– autres verbes de mouvement (*monter, puier, dessendre*) :

Dus Naymes cuide monter le desrubal (L. 98)⁷³,

Dus Naymes prist contremont a monter (L. 100)⁷⁴,

Dus Naymes puie le terre d'Aspremont (L. 101)⁷⁵,

Naymes dessent dou terre d'Aspremont (L. 105)⁷⁶.

On observe bien évidemment ici l'identité de l'agent du procès dans ces laisses voisines. On remarquera en outre la similitude des vers de conclusion qui précèdent les laisses 100 (« Naymes remonte qant reposez se fu ») et 105 (« Dus Naymes monte qant li soulauz leva »).

38

– autres verbes témoignant d'une activité :

Challes fist l'ost a Monloon logier (L. 70)⁷⁷,

Gorhanz s'arma tost et isnellement (L. 112)⁷⁸,

Gorhanz fiert Nayme sor la targe roee (L. 117)⁷⁹,

Fransois s'asanblent a l'eve liement (L. 159)⁸⁰,

Il li precentent Mahon et Tervagant (L. 164)⁸¹.

Dans le dernier exemple, le sujet grammatical est un pronom personnel, ce qui est peu banal dans un vers d'intonation, ainsi qu'on l'a vu à propos des vers d'intonation relevant du discours : ce vers se trouve dans *C*₂, *i.e.* dans un « passage refait et massacré⁸² » ; dans cette laisse absente de *F*, le vers d'intonation de *W* relève du discours, plus précisément

71 *Ibid.*, p. 202.

72 *Ibid.*, v. 2364.

73 *Ibid.*, p. 158.

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*, p. 164.

77 *Ibid.*, p. 134.

78 *Ibid.*, p. 168. Après ce vers apparaît de façon attendue le motif de l'armement.

79 *Ibid.*, p. 172.

80 *Ibid.*, p. 218.

81 *Ibid.*, p. 222.

82 *Ibid.*, p. 213, note du v. 2536.

du type *Dist X*: « Dient li conte: “Karles, soiés joiant⁸³ [...]” ». On notera toutefois que ce vers de *C2* fait écho à celui qui inaugure la laisse précédente, non pas dans le texte édité par François Suard, qui a emprunté à *W* un vers intérieur de laisse pour constituer le début de la laisse 163a, mais dans le ms. *C2* lui-même: « Puis li proussent(er)ent Mahon et Apolin⁸⁴ ».

Outre les verbes de mouvement ou d'activité, on relève aussi, obéissant au schéma SVX, quelques verbes de perception: « Paiens regardent le Charle mesagier » (L. 122), « Eaumonz regarde le fonz d'une valee » (L. 149), « Aufrican virent cheoir le confennon » (L. 156)⁸⁵. On note encore des verbes notant la situation d'un personnage ou d'une collectivité: « Naymes estut devant roi Agoulant » (L. 124), « Li tiers conrois est a destre arestuz » (L. 147)⁸⁶. On relève enfin un verbe de parole, si bien que nous aurions pu classer le vers d'intonation correspondant dans les vers relevant du discours (voir plus haut): « Rois Agolanz an apele Sorbrin » (L. 128)⁸⁷. Cependant, en dépit du verbe *apeler*, qui, normalement, introduit immédiatement du discours, le vers d'intonation est ici suivi d'un portrait du personnage en question.

Ordre VS (verbe-sujet)

Dans ce type, le verbe est en tête de vers, suivi du sujet dans le même hémistiche. Ce phénomène d'antéposition absolue du verbe⁸⁸ ne se rencontre ici qu'avec le verbe *aler*, plus exactement *soi en aler*:

Vait s'en Torpins, s'a sa voie acueillie (L. 68)⁸⁹,

Vait s'en Rollanz, Berengiers et Hastons (L. 72)⁹⁰,

⁸³ *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 3420.

⁸⁴ *Aspremont, chanson de geste du XI^e siècle*, éd. Suard, v. 2692.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 178, 208 et 216.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 180 et 206.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁸ Voir, à ce propos, Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, § 641-643.

⁸⁹ *Aspremont, chanson de geste du XI^e siècle*, éd. Suard, p. 130.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 134.

Va s'an dus Naymes, Balanz le convoia (L. 138)⁹¹,
Va s'en Yaumonz, perdu a son espoir (L. 157)⁹²,
Vont c'en Fransois qui ont *vaincu* l'esturz (L. 161)⁹³.

On trouve aussi parfois ce type de premier hémistiche à l'intérieur des laisses : « Vont s'en les oz⁹⁴ », « Va s'en Richier⁹⁵ ».

Ordre XV(S) (X-verbe-[sujet])

Dans ce type, la première place tonique de la proposition est occupée, saturée, par :

– un adverbe :

40

- adverbess *or*, *lors*, *des or* :

Or a tant Charles exploitié et erré (L. 74)⁹⁶,
Lors fu dus Naymes durement corocié (L. 96)⁹⁷,
Des or s'an va dus Naymes de Baivier (L. 97)⁹⁸,
Or fu dus Naymes dou cheval dessendu (L. 99)⁹⁹,

- adverbe *donc* (dans deux laisses successives) :

Donc a Balanz .x. destriers demandez (L. 135)¹⁰⁰,
Donc fist Balanz demander .i. cheval (L. 136)¹⁰¹,

- adverbe *tant* (dans tous les cas se trouve ensuite une subordonnée consécutive) :

91 *Ibid.*, p. 196.

92 *Ibid.*, p. 216.

93 *Ibid.*, p. 218.

94 *Ibid.*, p. 136, v. 1171.

95 *Ibid.*, p. 218, v. 2645.

96 *Ibid.*, p. 136. Le vers suivant est une subordonnée consécutive, annoncée par *tant*.

97 *Ibid.*, p. 156.

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*, p. 158. Enchaînement : la laisse précédente se termine par « Lors dessendi a pié de son cheval ». On passe de l'inaccompli (au passé simple) à l'accompli (au passé composé).

100 *Ibid.*, p. 194.

101 *Ibid.*

Tant chevaucha li rois de Monloont (L. 92)¹⁰²,
 Tant a Gorhanz et Naymes exploitié (L. 114)¹⁰³,
 Tant a l'estor des .ii. vasaux duré (L. 119)¹⁰⁴,
 Tant a dus Naymes a Agoulant parlé (L. 133)¹⁰⁵.

- un groupe nominal :
 - en fonction de complément de lieu

Devant Charlon est Richiers arestuz (L. 94)¹⁰⁶,
 Deça Calabre furent Sarrazin tant (L. 106)¹⁰⁷,
 Devant le roi fu Naymes an estant (L. 126)¹⁰⁸,
 Devant les autres est desrengiés Clarions (L. 170)¹⁰⁹.

À ces quatre occurrences simples, il convient sans doute d'ajouter les énoncés suivants : « El quart conroi ot .xv.m. Franz » (L. 148)¹¹⁰, où le groupe humain n'est pas sujet grammatical du verbe, mais une expansion de l'impersonnel ; « En Gerat ot molt nob(i)le vasal » (L. 177)¹¹¹, où l'on a affaire à un complément de lieu psychologique ou « expérienceur » : il n'y a pas de nom propre en fonction sujet, mais le complément introduit par *en* est le siège du procès¹¹² ; « Au tref Balant ez les vos repaireiez » (L. 134)¹¹³, où l'agent du procès, sous la dépendance du présentatif *ez vos*, se réalise sous la forme d'un pronom personnel régime ; « Ez vos dus Nayme tres bien aperceü »

102 *Ibid.*, p. 150. La laisse précédente se termine également par un lien de cause à conséquence : « Tant ont erré et le bois et la plaigne / Que d'Aspremont choisirent la monteigne ».

103 *Ibid.*, p. 170.

104 *Ibid.*, p. 174. Exemple discutable : le sujet grammatical n'est pas un nom de personne. Là encore, c'est l'affiliation à une structure générale qui nous semble primordiale.

105 *Ibid.*, p. 190.

106 *Ibid.*, p. 154.

107 *Ibid.*, p. 164.

108 *Ibid.*, p. 182.

109 *Ibid.*, p. 226.

110 *Ibid.*, p. 208.

111 *Ibid.*, p. 234.

112 Voir aussi le vers d'intonation de la laisse 242 : « En Anquetin ot proudome et vaillant » (*ibid.*, p. 296).

113 *Ibid.*, p. 192.

(L. 118)¹¹⁴, où, en l'absence de verbe conjugué ici aussi, l'agent du procès est exprimé au cas sujet¹¹⁵.

- en fonction de complément de temps :

« La nuit jut Naymes dedesoz l'arbruissel » (L. 103)¹¹⁶ ;

- en fonction de complément d'objet direct :

« L'ariere garde a fait li filz Pepin » (L. 87)¹¹⁷,

« L'autre conroi mena rois Salemons » (L. 146)¹¹⁸.

Nous ajoutons à ce groupe le vers suivant : « Bastons ont pris molt grans et molt esluz » (L. 71)¹¹⁹. Ce vers emprunté à *F* (*C* est alors lacunaire) est dépourvu de sujet exprimé ; dans l'édition Brandin, la laisse commence par « Rollandins fu durement irascuz¹²⁰ », mais il s'agit d'un passage mutilé dans *W*, où Brandin utilise le ms. Paris, BnF, fr. 2495.

- 42
- un participe passé : « [*Descendu sont devant le fil Pepin,*] » (L. 163a)¹²¹. Ce vers d'intonation très suspect, également dépourvu de sujet, est emprunté à *W*¹²², où il se trouve à l'intérieur d'une laisse, juste avant l'équivalent du vers 2692 de l'édition Suard. Le copiste *C*₂, après avoir noté une très curieuse laisse 163 rimant en *-a* dont le début est marqué par une lettrine et qui inclut notamment quelques mots dépourvus de sens (laisse corrigée en *-in* dans l'édition Suard¹²³), a séparé les vers de la laisse 163 de ceux de la laisse 163a par une lettrine et a fait commencer la laisse 163a, rimant en *-in*, par « Puis li

114 *Ibid.*, p. 174.

115 Sur le cas employé après le présentatif *ez*, voir C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, *op. cit.*, § 436.

116 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 162.

117 *Ibid.*, p. 146. Ce vers fait écho à un vers situé peu avant la fin de la laisse précédente, « A çaus de Rains [l']ariere garde done » (*ibid.*, v. 1362).

118 *Ibid.*, p. 206. Ce vers d'intonation est à relier aux vers d'intonation des deux laisses suivantes, de schéma différent : « Li tiers conrois est a destre arestuz » (L. 147), « El quart conroi ot .xv.m. Franz » (L. 148).

119 *Ibid.*, p. 134.

120 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 1292.

121 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 220.

122 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 3405.

123 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 220.

prousent(er)ent Mahon et Apolin » (*i.e.* le deuxième vers de la laisse dans l'édition Suard). Dans *W* comme dans *F*, on ne trouve qu'une laisse, en *-in*, qui correspond globalement aux laisses 163 et 163a de l'édition Suard – laisse commençant dans *F* par « Rois Salemons, Hues et Auquetins¹²⁴ ».

Notons enfin qu'on ne trouve pas dans le corpus de vers d'intonation du type « Dolant fu Charles, onques mais ne fu si » (vers d'intonation de la laisse 248¹²⁵), avec la structure *adjectif attribut* + *verbe estre* + *nom de personne en fonction de sujet*.

Ordre XSV (X-sujet-verbe)

Ce schéma fort peu banal se rencontre deux fois : « Icele nuit dus Naymes trespassa » (L. 104)¹²⁶ ; « Devant le roi an estant Naymes fu » (L. 125). À l'initiale de la laisse 104, il s'agit plus précisément de l'ordre OnSnV¹²⁷, qui est extrêmement rare en ancien français selon Christiane Marchello-Nizia¹²⁸, si *Icele nuit* est bien complément d'objet direct de *trespassa* « traversa (dans le temps et non dans l'espace) ». François Suard traduit ce vers par « Naimés parvint au terme de cette nuit », peut-être pourrait-on traduire plutôt par « C'est une nuit telle que je viens de vous la décrire (dans le froid, dans la neige, avec les dents qui claquent comme des marteaux) que Naimés traversa ». On trouve la même leçon dans *F*, f. 24v, et dans *W*¹²⁹.

Dans le second énoncé, le sujet, antéposé au verbe, est précédé de circonstants, qui sont peut-être à analyser comme accessoires et, à ce titre, ne déclenchant pas nécessairement l'inversion du sujet ; le vers d'intonation de la laisse suivante est cependant « Devant le roi fu

124 *Ibid.*, p. 692.

125 *Ibid.*, p. 308.

126 *Ibid.*, p. 162.

127 Voir Christiane Marchello-Nizia, *L'Évolution du français. Ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, 1995, schéma 7, p. 52. On = objet nominal, Sn = sujet nominal.

128 *Ibid.*, p. 54.

129 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 2056.

Naymes en estant » (L. 126)¹³⁰. Le vers d'intonation de la laisse 125 est différent dans *F*, f. 30r – « Devant le roi s'est Naimes arestu » – et dans *W*: « Devant le roi a dus Namles estu¹³¹ ». L'ordre des mots dans *C* paraît peu fréquent, mais nous avons relevé un vers d'intonation de structure similaire dans *La Chanson de Roland*: « Mult gentement li emperere chevalchet¹³² ».

Vers d'intonation occupé par une subordonnée temporelle

Le subordonnant est principalement *quant*, mais on trouve aussi *ains que*, *come*, *ensi con*, *si con*, *lors que*, *la ou*:

44

- Quant l'arcevesques entra anz el dongon (L. 63)¹³³,
 Quant Girarz oit l'arcevesque parler (L. 64)¹³⁴,
 Quant l'arcevesques oit et voit et entent (L. 66)¹³⁵,
 Quant l'arcevesques ot Girart le vassal (L. 67)¹³⁶,
 Quant de Loon parti Charles li rois (L. 73)¹³⁷,
 Quant Girarz ot sa fame le chastie (L. 79)¹³⁸,
 Quant dant Girarz ceint a Buevon l'espee (L. 83)¹³⁹,
 Quant dant Girarz fist Buevon chevalier (L. 84)¹⁴⁰,
 Quant Girarz ot sa terre devisee (L. 85)¹⁴¹,
 Quant conmanda li rois a chevauchier (L. 93)¹⁴²,
 Quant voit Gorhanz ne li vaut rien tencier (L. 116)¹⁴³,

130 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 182.

131 *La Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, v. 2451.

132 *La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 3121.

133 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 124.

134 *Ibid.*, p. 126.

135 *Ibid.*, p. 128.

136 *Ibid.*, p. 130. Dans le récit de l'entrevue entre Turpin et Girart, ce sont ainsi 4 laisses sur 5 qui commencent par une subordonnée temporelle (L. 63-67).

137 *Ibid.*, p. 136.

138 *Ibid.*, p. 140.

139 *Ibid.*, p. 142.

140 *Ibid.*, p. 144.

141 *Ibid.*, p. 146. Lors de cette scène d'adoubement, ce sont en réalité les vers d'intonation des laisses 82 à 85 qui consistent en une subordonnée temporelle (voir « Come Girarz ceint l'espee a Claron », L. 82).

142 *Ibid.*, p. 150.

143 *Ibid.*, p. 172. Sémantiquement, ce vers d'intonation reprend le vers de conclusion de la laisse précédente: « Et dist Gorhanz: "Or oi je plait d'anfant" ».

Qant Girarz voit ces neveux ajoutez (L. 172)¹⁴⁴,
 Qant voit Hyaumonz Crestiens *ont poi gent* (L. 175)¹⁴⁵,
 Ains que Girart s'en entrat en *l'estour* (L. 173)¹⁴⁶,
 Come Girarz ceint l'espee a Claron (L. 82)¹⁴⁷,
 Ensi con *Eaumes* poignoit a cel desroi (L. 153)¹⁴⁸,
 Si con dus Naymes ot ja tant exploitié (L. 102)¹⁴⁹,
Si cum Franceis assemblerent al champ (L. 160)¹⁵⁰,
 Lors que dus Naymes ot congié demandé (L. 107)¹⁵¹,
 La ou Gorhanz devant le tref dessent (L. 121)¹⁵².

Dans tous ces exemples, le sujet est antéposé au verbe, sauf à la laisse 73, où un complément de lieu occupe la première zone tonique de la proposition, et aux laisses 116 et 175, où le verbe occupe cette zone.

Dans un certain nombre de vers mentionnés ci-dessus, la phrase qui commence par une temporelle est suivie d'un discours direct, si bien que nous aurions pu classer ces vers dans les vers d'intonation qui relèvent du discours, mais c'est la dimension narrative de ces vers qui nous semble l'emporter. Formulons cependant quelques remarques sur le verbe qui, dans la principale suivant la temporelle, annonce le discours. Il peut s'agir, banalement, du verbe *apeler* :

Qant Girarz voit ces neveux ajoutez,
 Les .xii. contes a a lui apellez :
 « Signour, dit il, or oés mon penser! [...] » (L. 172)¹⁵³;

144 *Ibid.*, p. 228.

145 *Ibid.*, p. 232.

146 *Ibid.*, p. 230.

147 *Ibid.*, p. 142.

148 *Ibid.*, p. 212.

149 *Ibid.*, p. 160.

150 *Ibid.*, p. 218.

151 *Ibid.*, p. 164.

152 *Ibid.*, p. 178. La formule *la ou* à valeur temporelle apparaît aussi dans le vers d'intonation de la laisse 29 : « La ou Balanz dessendi dou cheval » (p. 98). Sur *la ou*, voir C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, op. cit., § 502.

153 *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 228.

Ains que Girart s'en entrat en *l'estour*,
Sa gent apelle doucement par amourz,
Et il i viegnent volentiers tout entourz.
« Baron, dit il, Diex vous doint grant vigour! [...] » (L. 173)¹⁵⁴;

Quant voit Hyaumonz Crestiens *ont poi gent*,
Les siens apelle tot et delivrement:
« Molt nous poons prisier mauvairement [...] » (L. 175)¹⁵⁵.

Les autres verbes sont toutefois moins communs :

46

Quant Girarz oit l'arcevesque parler,
Tot maintenant conmença a **enfler** :
« Filz a putain, con l'osastes penser [...] » (L. 64)¹⁵⁶;

Quant Girarz ot sa fame le chastie,
Tant li a dit que Girarz **s'umelie**.
« Dame, fait il, nel vos celerai mie, [...] » (L. 79)¹⁵⁷;

Come Girarz ceint l'espee a Claron,
Par une hante a tranchant fer an son,
De son duche(e)aume li **fist** tantost le **don** :
« Biax niés dant Claire, vos fustes filz Milon ;
[...]
Ci t'en **fais don** [...] » (L. 82)¹⁵⁸;

Quant dant Girarz fist Buevon chevalier
Par une hante au tranchant fer d'acier,
De son duchaume le vait **saisir** premier :
« Biax niés Buevon, or te voil anseignier [...] » (L. 84)¹⁵⁹.

154 *Ibid.*, p. 230.

155 *Ibid.*, p. 232.

156 *Ibid.*, p. 126.

157 *Ibid.*, p. 140.

158 *Ibid.*, p. 142.

159 *Ibid.*, p. 144.

Girart se met à *enfler*, c'est-à-dire qu'il profère un discours manifestant sa colère (L. 64) ; plus loin il *s'umelie*, autrement dit il tient des propos où il exprime son revirement, ayant perdu de son arrogance (L. 79) ; peu après, il donne des terres à ses neveux (L. 82 et 84), ce qui ne saurait se produire sans un discours performatif qui exprime précisément l'acte de donner (L. 82) ou qui signifie ce don par un *chastoïement* (L. 84).

En outre, dans deux cas, où la temporelle est suivie au vers suivant par une complétive, c'est dans le discours direct que se trouve la proposition principale :

Quant l'arcevesques oit et voit et entent
 Que vers Girart ne feroit il noient :
 « Girars, dit il, molt as mal escient. [...] » (L. 66)¹⁶⁰ ;

Quant l'arcevesques ot Girart le vassal v. 1071F
 Que por Charllon ne fera el ne al :
 « Girart, dit il, tu iés molt desloial. [...] » (L. 67)¹⁶¹.

Notons enfin deux énoncés où la subordonnée temporelle ne se situe pas dans le premier vers mais dans le deuxième vers de la phrase. L'un de ces cas est indiscutable :

Li avantgarde Charlë o le vis fier,
 Quant d'Aspremont ont le terre puié,
 La s'eresterent desoz les oliviers (L. 143)¹⁶².

L'autre ne l'est que si l'on se fonde sur la ponctuation choisie par l'éditeur moderne :

Girarz dou Fraite n'i volt plus demorer
 Quant ot sa fame de Damedeu parler ;
 Or voudra il après Charlë aler,
 Crestientez aidera a garder (L. 81)¹⁶³.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶² *Ibid.*, p. 202.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 140.

Cependant, on pourrait tout aussi bien choisir de faire du vers d'intonation un énoncé syntaxiquement indépendant, en mettant un point à la fin de ce vers, et une virgule à la fin du vers suivant.

Vers d'intonation sans animé humain agent d'un procès

Ces vers d'intonation sont assez peu nombreux. On peut dans ce groupe distinguer deux types. Dans le premier, le vers d'intonation est occupé par un complément de lieu ou un complément de temps ; on relève respectivement trois et deux occurrences de ce type :

En l'avangarde au riche roi Charlon (L. 89)¹⁶⁴,
A la fontaine qui fu en fons du val (L. 162)¹⁶⁵,
A la fontaine qui siet sous l'olivier (L. 166)¹⁶⁶,
A l'andemain, qant li jorz lor ajorne (L. 86)¹⁶⁷,
Au matinet, au point de la jornee (L. 142)¹⁶⁸.

Le second type était déjà relevé par Jean Rychner : le vers d'intonation contient la séquence *adjectif attribut + verbe estre + sujet nominal* :

Grant sont li ost, bien le vos acreant (L. 69)¹⁶⁹,
Grans fu la noise et li criz et li bas (L. 154)¹⁷⁰,
Fier fu l'estour et grans furent li cris (L. 158)¹⁷¹,
Grant fu la noise, si sonnerent li cors (L. 176)¹⁷².

164 *Ibid.*, p. 148.

165 *Ibid.*, p. 220.

166 *Ibid.*, p. 224.

167 *Ibid.*, p. 146.

168 *Ibid.*, p. 202.

169 *Ibid.*, p. 132.

170 *Ibid.*, p. 212.

171 *Ibid.*, p. 216.

172 *Ibid.*, p. 232. Autres exemples de ce type de vers d'intonation dans le reste de la première partie de la chanson : « Haute est la feste, biau jor faisoit et cler » (p. 90 et 114, L. 21 et 48), « Granz fu la joste par desouz Aspremont » (p. 262, L. 207), « Fier sont li cri de la gent mescreant » (p. 278, L. 225), « Grant fu la noise au comencier l'estor » (p. 280, L. 226), « Granz fu la noise et li criz et li huz » (p. 282, L. 228), « Granz fu la noise et merveilous li ton » (L. 229), « Granz fu l'estor, onques tel n'en vit hom » (p. 298, L. 243), « Granz fu la noise et li estors fu fiers » (p. 300, L. 245), « Granz fu l'estor, molt fist a resoignier » (p. 308, L. 249), « Fier fu li criz et granz furent li ton » (p. 312, L. 251), « Granz fu la noise qui les vax fait tentir » (p. 320, L. 255), « Fiers fu l'estors, onc n'oïstes si granz » (L. 256), « Granz fu l'estors et merveilous li

La première occurrence peut être discutée, car *li ost* désigne des groupes humains. Néanmoins, ce qui caractérise ces quatre vers d'intonation, c'est bien, dans le premier hémistiche, la présence en tête d'un adjectif (en l'occurrence *grant* ou *fier*) et la postposition d'un sujet qui se réalise sous la forme d'un groupe nominal. Le contenu du second hémistiche est variable : on y trouve une intervention du narrateur (L. 69), des sujets coordonnés à celui qui est exprimé au premier hémistiche (L. 154), une reprise de la même structure dans une autre indépendante coordonnée à la première (L. 158), une seconde proposition reliée à la précédente par l'adverbe *si*, et qui propose un exemple concret de ce qui est évoqué de façon générale dans la première proposition (L. 176).

L'examen des vers d'intonation relevant du récit a permis de dégager quelques types précis, dans lesquels se révèlent parfois, comme dans les vers d'intonation relevant du discours, des jeux d'écho. Là encore, il convient de noter, par-delà les types dégagés, d'autres phénomènes de répétition signifiants, par exemple le retour de noms identiques, ce qu'on observe notamment, lors du récit de la fin d'une bataille, dans les vers d'intonation des laisses 159 à 161, qui sont liés par la récurrence du nom *Fransois*, alors que les vers d'intonation relèvent de types différents (proposition indépendante et ordre SVX, subordonnée temporelle, proposition indépendante et ordre VS) : « Fransois s'asanblent a l'eve liement » (L. 159), « Si cum Franceis assemblerent al champ » (L. 160), « Vont c'en Fransois qui ont vaincu l'esturz » (L. 161)¹⁷³.

brin » (p. 340, L. 267). Ce relevé confirme le jugement de William Calin, selon qui « le topos-refrain centré sur le décor », caractéristique de *La Chanson de Roland* – voir les célèbres vers d'intonation « Halt sunt li pui e li val tenebrus », « Halt sunt li pui e tenebrus e grant », enfin « Halt sunt li pui e mult sunt halt les arbres » (*La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 814, 1830 et 2271) –, « est remplacé dans *Aspremont* par un topos-refrain centré sur les bruits » (« 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. 1, p. 333-350, ici p. 345).

¹⁷³ *Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Suard, p. 218.

« La laisse a été pour l'auteur du *Roland* l'unité narrative, l'unité dramatique, l'unité lyrique », écrivait Jean Rychner¹⁷⁴. Or, si la chanson d'*Aspremont*, sur le plan thématique, s'inspire fortement d'une version de *La Chanson Roland*, elle témoigne de procédés d'écriture différents, ce qui n'est pas étonnant, puisque *La Chanson de Roland*, loin de représenter un modèle, fait plutôt figure d'exception dans un genre par ailleurs fondé sur le stéréotype. Si, d'autre part, la chanson de geste est un genre par nature lyrico-narratif, force est de constater que, dans *Aspremont*, la dimension narrative l'emporte nettement. Il n'empêche que les vers d'intonation y sont pour l'essentiel bien typés, comme nous venons de le montrer.

50 Sur le plan de la signification, dans ces vers où les noms ou titres de personnages figurent massivement en fonction du sujet grammatical, on ne s'étonnera pas que Naymes, héros de l'ambassade outre Aspremont dans le camp ennemi, soit de loin le personnage le plus souvent mentionné dans cette fonction (24 fois), bien loin devant Charlemagne (13 fois), Girart (12 fois) ou Turpin (9 fois), Naymes à qui la chanson d'*Aspremont* dans son ensemble donne un relief tout particulier, signalé dès le prologue par le vibrant éloge qui lui est décerné.

174 J. Rychner, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 124.

Robert Garnier

Hippolyte

LEXIQUE ET POÉTIQUE DANS *HIPPOLYTE* : GARNIER DISCIPLE DE LA PLÉIADE

Jean-Dominique Beaudin

PROBLÉMATIQUE D'ENSEMBLE

Le sujet, vaste, est susceptible d'approches multiples. La notion de poétique peut s'entendre de deux manières : soit la poétique du genre tragique, soit l'art de la poésie proprement dite. Nous l'entendons ici dans le premier de ces deux sens, et il s'agit donc pour nous d'envisager le lexique dans ses rapports avec le style poétique tragique.

Il est un point d'histoire littéraire qu'il faut aborder d'emblée : la conformité de la tragédie de Garnier avec les théories des poètes de la Pléiade, et en particulier de Joachim du Bellay et Pierre de Ronsard. Robert Garnier, né en 1545 et disciple de cette école, avait une vingtaine d'années de moins que ses maîtres, dont il connaissait l'œuvre à fond, au point d'en reprendre des expressions, des images, des procédés. Les préceptes de Du Bellay et les avis éclairés de Ronsard ont fortement influencé sa création poétique. L'admiration qu'éprouve Ronsard pour Garnier transparait dans les pièces liminaires élogieuses que le premier a rédigées à l'intention du second. Ronsard voit en Garnier le restaurateur du cothurne antique, l'Eschyle français du XVI^e siècle : il loue l'harmonie de son vers, son style « superbe », épique, il vante la vigueur de son langage, ses tragédies « au son masle et hardy », et va jusqu'à se proclamer son « parrain » littéraire.

Nous verrons que Garnier a tenu compte des recommandations formulées par Joachim du Bellay dans la *Deffence et illustration*. Un texte de Ronsard peut aussi être évoqué : la préface posthume de *La Franciade*. Si Garnier n'a pu la connaître, il a pu profiter, lors de conversations antérieures à sa parution, des conseils de son auteur,

dont on devine qu'ils étaient proches de ce que ce dernier exprimera dans ladite préface¹.

On trouve dans le livre II de la *Deffence* des conseils pour enrichir la langue, notamment en ce qui concerne le vocabulaire. Le chapitre VI est intitulé « D'inventer des motz & quelques autres choses que doit observer le poète Francoys ». Du Bellay recommande d'abord l'innovation, à l'instar des poètes grecs et latins, « lesquelz, combien qu'ils feussent sans comparaison plus que nous copieuz & riches, neantmoins ont concedé aux doctes hommes user souvent de motz non acoutumés és choses non acoutumées² ». Il s'agit donc de néologismes justifiés par la nouveauté même de l'objet évoqué. C'est un appel à une création lexicale modérée, motivée, et toujours soucieuse d'harmonie. Nous verrons que Garnier se montre assez prudent en matière de néologismes, même s'il lui arrive d'user de termes latinisants ou de recourir à des mots rares.

56

FONCTION DRAMATIQUE ET ÉPIQUE DU MOT RARE

Le latinisme peut être mis en valeur à la rime, comme c'est le cas pour *proclive*, au vers 19, *geniture* au vers 99 ou *hostie* au vers 273 ; mais, de plus, ces termes appartiennent au registre noble, élevé, digne du genre tragique. Outre le latinisme, Garnier emploie parfois des termes rares. Un très bon exemple en est fourni par l'adjectif *ensoulfré* (employé aux vers 766, 1543 et 2310), qui signifie « rempli ou enveloppé de soufre ». Au vers 766, c'est Vulcain qui est enveloppé de soufre, lorsqu'il travaille penché sur la fournaise. Le terme est peu fréquent au XVI^e siècle, même en poésie³. Si Garnier le retient, c'est d'abord pour ses assonances et ses

- 1 Sur une éventuelle collaboration de Ronsard et sur l'amitié qui unissait les deux poètes, voir Robert Garnier, *Hippolyte et La Troade*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019 (notre édition de référence), p. 64, 379, et surtout p. 507-508.
- 2 Joachim du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. Henri Chamard, Paris, Fontemoing, 1904, p. 139.
- 3 Charles-Joseph Marty-Laveaux le passe sous silence (*La Langue de la Pléiade*, 2 vol., Paris, [s.n.], 1896-1898). Il existait, dans l'ancienne langue, deux termes proches, signalés dans le dictionnaire de Frédéric Godefroy : *ensouffroïé*, « qui est de la nature du soufre », et *ensouffrer*, « exposer à la vapeur de soufre » (*Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris,

allitérations qui s'accordent aux sonorités des vers dans un passage qui se signale par le retour régulier des consonnes labio-dentales et des voyelles [y] et [ā]. Leur concentration est particulièrement élevée dans le passage où s'insère la première occurrence d'*ensoulfré* :

[...] Qui le Dieu forgeron brusle dans la poitrine
 Au milieu de sa forge, où le foudre il affine :
 Le pauvre Dieu Vulcan, qui tout estincelant
 Aux fourneaux ensoulfrez travaille martelant,
 Qui tousjours ha le front panché dans la fournaise⁴.

L'adjectif se trouve au centre d'un réseau sémantique qui se réfère au feu, à la chaleur, à la flamme, mais il s'agit surtout d'un terme symbolique : la passion amoureuse est considérée comme une torture physique et morale, une brûlure intense, et l'image du soufre évoque un étouffement, un ensevelissement sous une vapeur brumeuse et malodorante, soit par métaphore une souillure morale. Voilà donc l'exemple d'un vocable utilisé par Garnier non seulement pour orner le langage d'une image poétique, mais pour l'adapter au genre tragique et en l'occurrence à l'expression des passions destructrices.

On retrouve le même adjectif au vers 1543, dans une strophe du chœur qui termine le troisième acte. Le contexte en est un peu différent, et le fait qu'il figure dans un passage lyrique, choral, lui donne un relief particulier :

Qu'une femme, que jalousie,
 Que haine, ou qu'amour ont saisie,
 Est redoutable! et que son cœur
 Couve de fielleuse rancœur!
 Le trét ensoulfré du tonnerre,
 Que Jupin darde, colereux,
 Sur une crimineuse terre,
 Ne tombe pas si dangereux.

Bouillon, 1881-1902, 10 vol., t. III, p. 241). Godefroy donne aussi, dans le supplément à son dictionnaire, une occurrence du *Roman de la Rose*, ainsi qu'un vers épique de Rémi Belleau : « Des esclats foudroyans du tonnerre ensoulfré » (t. IX, p. 479).

4 Garnier, *Hippolyte*, v. 763-767.

Il est question de l'éclair lancé par Jupiter, à peine moins dangereux que les passions qu'une femme déçue dans son amour peut déchaîner sur la vie des êtres humains.

Cette strophe fournit un bon exemple du style hyperbolique destiné à traduire l'*hybris*, la démesure et la violence du personnage, de Phèdre en l'occurrence. En outre, il s'agit d'une évocation épique où l'on assiste à une fracassante intervention divine à l'échelle du cosmos : un vocabulaire insolite convient à la noblesse du style requise par cet élargissement caractéristique de l'épopée, et le mot rare devient dès lors un indice de style élevé.

58 La strophe précédente offrait elle-même un exemple de ce style épique, avec l'image grandiose et tragique de la tempête et de l'orage qui écrasent la tête des mortels. Y figure le verbe *accravanter*, vieux mot particulièrement goûté des auteurs tragiques⁵ :

Je prevoy ja mainte tempeste
Et maint orage menaçant,
Pour nous accravanter la teste,
S'aller dessus nous eslançant.

L'image du malheur qui s'abat sur l'homme, image tragique par excellence, est ici rendue plus spectaculaire par l'emploi de la périphrase *aller* suivi du gérondif. On peut ici avoir affaire soit à une périphrase progressive, où *aller* perd sa signification lexicale pour devenir semi-auxiliaire, soit à un véritable verbe de mouvement. Dans les deux cas, le tour est associé à un mouvement d'ordre dramatique. On mesure par là la cohérence des procédés rhétoriques et le lien très étroit qu'établit Garnier entre le lexique et la poétique du genre.

Il faut enfin noter que l'image du soufre est empruntée aux poètes latins, notamment aux poètes épiques, ce qui confirme l'hypothèse

5 Il faut remarquer aussi que c'est une pluie de soufre et de feu que Dieu fait pleuvoir sur Sodome et Gomorrhe (Genèse, XIX, 24). Les interférences entre tragédie profane et tragédie religieuse ont été remarquablement mises en lumière dans un article de Dario Cecchetti : « Dalla Tragedia classica alla *tragédie sainte* », dans Michele Mastroianni (dir.), *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 117-151.

selon laquelle Garnier aurait souhaité inscrire ce passage et sa tragédie dans la tradition du style sublime de l'épopée. On trouve chez Lucain l'expression *aethereum sulfur* pour désigner le feu du ciel⁶. *Sulfureus* est employé par Ovide dans un contexte cosmologique et philosophique, à propos de l'Etna⁷, où se situe le volcan évoqué par Garnier aux vers 765-772. Et ce n'est pas sans raison que le poète français adopte ici une orthographe latinisante en rétablissant le *l* de *sulfur*.

Et, comme tout se tient dans un drame bien agencé, on rapprochera ces images du vers 6 où, dès la protase, se rencontre l'évocation des Enfers, dont l'air est « puant de souphre », sombre symbole et sinistre présage du climat moral délétère qui s'ensuivra pour le malheur de la maison royale. Enfin, à l'issue de la pièce, l'adjectif *ensoulfré* réapparaît lorsque, dans un grand mouvement épique, rempli de souvenirs virgiliens⁸, Thésée parle d'une caverne des « Démons ensoulffrez⁹ », symbole de mort, de châtement et de sa tragique destinée, livrée aux remords. Là encore, le choix d'un mot insolite, frappant, relève de l'esthétique de la tragédie. Poète héritier de la Pléiade, Garnier n'oublie pas qu'il est aussi dramaturge.

COMPOSITION, DÉRIVATION SUFFIXALE, DÉRIVATION IMPROPRE

Cette préoccupation du poète trouve une nouvelle illustration dans sa pratique d'une tendance poétique générale au XVI^e siècle : le goût marqué pour la suffixation et la composition. Nous examinerons ici un seul passage ; les observations auxquelles il se prête pourraient être étendues à d'autres. On trouve en effet une abondante moisson de ces procédés dans le chœur des chasseurs, qui clôt le premier acte.

- 6 Lucain, *La Pharsale*, VII, 160, cité par Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1511.
- 7 Ovide, *Métamorphoses*, XV, 340 (éd. Georges Lafaye, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques de poche », 2009).
- 8 On se reportera à l'ensemble du livre VI de l'*Énéide*, qui décrit la descente aux Enfers. Garnier en est nourri.
- 9 Garnier, *Hippolyte*, v. 2310.

Deux termes composés attirent d'emblée l'attention : *aime-fonteines* et *porte-rets*¹⁰, épithètes appliquées à Diane chasseresse, sont formés à l'imitation du grec, à la manière de Ronsard¹¹. De tels composés, fréquents chez Homère et les Tragiques grecs, trouvent tout naturellement leur place dans le chœur d'une tragédie à sujet mythologique. Ils témoignent de l'attention portée à la convenance rhétorique, qui amène le poète à adapter son vocabulaire au genre mixte qu'il pratique, la tragédie à tonalité épique. À la fin de la pièce, l'emploi de l'adjectif *sonne-pieds*, qualifiant les chevaux d'Hippolyte (v. 1987), procède du même désir d'inscrire le poème tragique dans la tradition sénéquienne et virgilienne, double héritage générique : le terme apparaît dans la *Phaedra* (v. 1002), ainsi que dans le livre XI de l'*Énéide* (v. 600).

60

Nombreux sont les dérivés dans le chœur du premier acte, évoqué précédemment : *branchu* (rare, même en poésie, au XVI^e siècle), *fuyardes*, *chasseresse*, *montagneuse*, *establez*. L'étrangeté du vocabulaire peut s'expliquer en partie par le fait que ce chœur est une invocation, une prière incantatoire, et elle y trouve ainsi sa pleine justification. La piété qu'exprime l'éloge de la déesse Diane, protectrice du jeune chasseur, s'accorde avec cette qualité du héros, jadis mise en valeur par Euripide, dans son *Hippolyte porte-couronne*¹². Dans ces strophes, Garnier retrouve en outre le souffle lyrique et épique des odes pindariques, horatiennes et ronsardiennes, qui relèvent également d'un genre noble.

En ce qui concerne la dérivation impropre, on sait que Du Bellay préconisait d'employer adverbiallement l'adjectif en fonction d'épithète détachée¹³. Or Garnier recourt volontiers à ce procédé. Parfois, cet usage peut revêtir une connotation tragique. C'est le cas au vers 242, où *espouvantables* a le sens d'« épouvantablement » : « Mes chiens [...] hurlent espouvantables » : l'adjectif à valeur adverbiale, mis en relief à la rime, appartient au réseau lexical de la crainte, ressort essentiel de la tragédie.

10 *Ibid.*, v. 297-298.

11 Voir les nombreux exemples cités dans C.-J. Marty-Laveaux, *La Langue de la Pléiade*, *op. cit.*, t. II, p. 253-340.

12 Euripide, *Théâtre complet*, éd. et trad Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 212-213.

13 Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. cit., p. 161.

VOCABULAIRE TECHNIQUE

La création lexicale s'accompagne dans le chœur des chasseurs d'un autre phénomène stylistique, que goûtait l'école poétique de la Pléiade : la tendance au pittoresque, qui naît de l'utilisation d'un vocabulaire technique. Voici ce que dira Ronsard au futur poète : « Tu n'oublieras pas les noms propres des outils de tous mestiers, & prendras plaisir à t'en enquerre le plus que tu pourras, principalement de la chasse. Homere a tiré toutes ses plus belles comparaisons de là¹⁴ ».

Garnier accumule dans ce chœur les termes cynégétiques, qu'il s'agisse de la faune, de la chasse elle-même ou de son environnement géographique. Il évoque « l'arc », « la trousse », « la trompe creuse », « la despouille », un « cerf branchu de teste », « leurs viandis », « les picqueurs », « les meutes », « les chiens qui vont grand erre », « un pastis », « ses boutis », « armez d'espieux », « les lièvres soudains », « nostre venaison »¹⁵. L'abondance de ce vocabulaire descriptif ne sert pas seulement d'ornement poétique : il trouve chez Garnier une motivation supplémentaire, puisqu'il est en conformité avec le caractère et les activités d'Hippolyte et qu'il s'inscrit tout naturellement dans cet hymne à Diane chasseresse.

Le poète dramatique se souvient certainement aussi de l'*Abbrégé de l'Art poétique françoys* de Ronsard (1565), dans lequel il est conseillé de : « [pratiquer]¹⁶ les artisans de tous les mestiers de *Marine, Vennerie, Fauconnerie*¹⁷ ». On y lit aussi :

Pource tu te dois travailler estre copieux en vocables, et trier les plus propres et signifians que tu pourras pour servir de ners et de force à tes carmes, qui reluyront d'autant plus que les mots seront significatifs, et choisis avec jugement. Tu n'oubliiras les comparaisons, les descriptions des lieux : fleuves, forests, montaignes, de la nuict, du lever du Soleil, du Midy, des Vents, de la Mer, des Dieux et des Déesses, avecques

14 Pierre de Ronsard, *Preface sur la Franciade*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 1173.

15 Garnier, *Hippolyte*, v. 345-380.

16 *Pratiquer* : « fréquenter ».

17 Ronsard, *Abbrégé de l'Art poétique francoys*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1994, p. 1177.

leurs propres metiers, habits, chars, chevaux : te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere, que tu observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaicts lineamens de ton tableau¹⁸.

Conformément aux conseils de Ronsard, Garnier multiplie à l'envi les développements pittoresques, dans ce chœur et ailleurs, avec le même souci de l'abondance (la *copia*) que son maître et ami.

62 La référence à Homère permet de comprendre pourquoi les auteurs tragiques du XVI^e siècle, notamment Garnier, manifestent une certaine prédilection pour la comparaison périodique dite *homérique*. On en trouvera plusieurs exemples dans la pièce. Nous nous arrêterons sur l'un d'entre eux, très révélateur de la manière dont le poète français s'inspire d'un procédé antique. Il s'agit des vers 181 à 196, où Hippolyte raconte le songe qui l'a troublé : la meute des chiens effrayés est comparée à une armée en déroute. Garnier inverse en fait la perspective homérique, puisque chez Homère, c'est l'armée qui aurait été le comparé et la meute le comparant, contrairement à ce que nous observons chez le poète français. D'autre part, ce dernier prend soin de privilégier le lexique de l'échec tragique, notamment en réitérant le tour concessif *a beau* et en y adjoignant la locution *c'est en vain* :

Mes chiens, bien que hardis si tost ne l'aviserent,
Que saisis de frayeur, dehors ils s'élancerent :
Accoururent vers moy tremblant et pantelant,
Criant d'une voix foible, et comme s'adeulant.
Si tost que je les voy si esperdus, je tâche
De les rencourager : mais leur courage lâche
Ne se rassure point, et tant plus que je veux
Les en faire approcher, ils reculent peureux.
Comme un grand chef guerrier, qui voit ses gens en fuite,
Et plusieurs gros scadrons d'ennemis à leur suite,
A beau les enhorter, les prier, supplier
De retourner visage, a beau donner menace,

18 *Ibid.*, p. 1179-1180.

C'est en vain ce qu'il fait : ils ont perdu l'audace,
Ils sont sourds et muets, et n'ont plus autre soing,
Que de haster le pas et de s'enfuir bien loing.

RECOURS MOTIVÉ AUX MOTS « ANCIENS »

Du Bellay se montrait partisan de l'archaïsme, apte à enrichir la langue du poète. Il conseillait de recourir aux vieux mots, au fonds ancien de la langue :

Pour ce faire, te faudroit voir tous ces vieux romans et poètes Francoys, ou tu trouverras un *ajourner* pour *faire jour* (que les praticiens se sont fait propre), *anuyter* pour *faire nuyt*, *assener* pour *frapper ou on visoit*, et proprement d'un coup de main, *isnel* pour *leger*, et mil'autres bons motz, que nous avons perduz par notre negligence¹⁹.

Ronsard écrira de même dans son *Art poétique* : « Tu ne dois rejeter les motz de nos vieux Romans, ains les choisiras avecques meure et prudente election²⁰ ».

Garnier multiplie les mots d'origine ancienne, en voie de disparition, devenus rares à son époque ou concurrencés par d'autres termes. Il serait trop long d'en dresser la liste, et il faudrait les classer selon leur degré d'archaïsme plus ou moins élevé. Nous nous limiterons à quelques exemples qui éclairent notre perspective.

Le cas de l'adjectif *adoulouré*, « en proie à la douleur », est intéressant²¹. Le terme a été choisi pour sa relative étrangeté, mais surtout pour ses assonances et pour son harmonie imitative d'une longue plainte. Il appartient au registre pathétique et lyrique, jouant sur l'un des ressorts essentiels de la tragédie, la pitié, et il s'insère dans la longue tirade élégiaque où Phèdre laisse éclater sa souffrance, et plus particulièrement dans le passage évoquant sa sœur Ariane, délaissée dans « une isle sauvage²² ».

19 Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. cit., p. 143.

20 Ronsard, *Abbrégé de l'Art poétique françois*, éd. cit., p. 1177.

21 Garnier, *Hippolyte*, v. 427.

22 *Ibid.*, v. 424.

Il s'accorde avec l'évocation, aux vers 428-429, de la souffrance continuelle que lui cause sa passion malheureuse : « Plustost qu'adoulouree, et de vivre assouvie / Trainer si longuement ton ennuyeuse vie ». Le lexique de la souffrance et celui de la mort occupent ici une place importante.

On pourrait s'attarder sur la fréquence du verbe *ardre*, déjà partiellement vieilli, mais ayant valeur de mot clé, puisqu'il met poétiquement en valeur la passion mortifère et redonne à l'image une originalité verbale, sinon conceptuelle.

Dans le monologue protatique, non seulement il voisine avec *forcener*, autre verbe archaïque et emblématique de la folie tragique, mais surtout il apparaît dans un grandiose souffle épique, dans l'évocation effrayante des tourments dont Thésée sera affligé²³. Les énumérations vertigineuses ont été choisies pour leurs sonorités et notamment pour les homéotéleutes qu'elles recèlent. Le choix des mots est effectué en partie par référence aux conseils de Ronsard concernant la recherche de l'harmonie poétique :

64

Je veux bien t'advertir, Lecteur, de prendre garde aux lettres, & feras jugement de celles qui ont plus de son & de celles qui en ont le moins. Car *A, O, U,* & les consonnes *M, B,* & les *ss,* finissants les mots, & sur toutes les *rr,* qui sont les vrayes lettres Heroïques, font une grande sonnerie & baterie aux vers. Suy Virgile qui est maistre passé en composition & structure des carmes²⁴.

Nous avons déjà noté la connotation tragique du vieux verbe *accravanter*²⁵. Dans le même ordre d'idées, on relèvera les mots anciens *mechef* et *malencontre*, mots de base du vocabulaire tragique, puisqu'ils évoquent le malheur et l'obstacle. Au vers 258, le substantif *malencontre* est situé à la rime et fait écho à l'expression à *l'encontre* du vers précédent – rime facile en apparence, mais qui redonne sa valeur étymologique à un mot ainsi mis en relief. Sur le plan sémantique, son importance tient au fait qu'il évoque un double mouvement d'hostilité : le *malencontre*,

23 *Ibid.*, v. 103-116.

24 Ronsard, *Preface sur la Franciade*, éd. cit., t. I, p. 1173.

25 Ci-dessus, p. 58.

c'est l'obstacle dressé par le Ciel, obstacle que veut en retour surmonter le héros. La répétition de la locution adverbiale *en vain* et du tour concessif *a beau*, déjà présents plus haut dans le même monologue, correspond à l'obsession de l'échec. On voit donc comment l'archaïsme sert de rouage à un système rhétorique destiné à faire ressortir le tragique.

Dans le monologue d'Égée, le vieux mot *mechef* (« mauvais aboutissement, échec malheureux, malheur ») apparaît aussi à la rime : « De là tout le malheur, de là tout le mechef²⁶ ». Ce qui peut apparaître comme une cheville apporte en fait une nuance, car le *mechef* est quelque chose de plus que le malheur : le vocable évoque un dénouement fatal, un échec tragique, et l'image du vers suivant (« Qui ja ja prest de cheoir penche dessus ton chef ») confirme bien le lien entre cet archaïsme et une image tragique courante.

En somme, l'archaïsme, tout en conférant au style sa noblesse, souligne les éléments tragiques. Il peut donc répondre, au moins dans certains cas, à une intention rhétorique et dramatique.

LA PÉRIPHRASE POÉTIQUE

Une attention particulière doit être accordée à la figure que Du Bellay appelle *antonomasie*, en donnant l'exemple de Virgile :

Entre autres choses, je t'averty' user souvent de la figure ANTONOMASIE, aussi frequente aux anciens poètes comme peu usitée, voire incongnue des Francoys. La grace d'elle est quand on designe le nom de quelque chose par ce qui luy est propre, comme le *Pere foudroyant*, pour *Jupiter*: le *Dieu deux fois né*, pour *Bacchus*: *La Vierge chasseresse* pour *Dyane*. Cete figure a beaucoup d'autres especes, que tu trouveras chés les rhetoriciens, & a fort bonne grace principalement aux descriptions²⁷.

Le procédé est fréquent chez Garnier, soucieux de donner à sa tragédie une tonalité virgilienne. Égée évoque « les champs ombreux » pour

²⁶ Garnier, *Hippolyte*, v. 61.

²⁷ Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. cit., p. 161-162.

désigner les Enfers²⁸, reprenant à sa façon la « *tenebrosa palus* » (le marais ténébreux) du livre VI de l'*Énéide*²⁹. Au même vers, « le flambeau du monde » désigne le soleil et Hippolyte parlera des « flambeaux de la nuit » pour évoquer les étoiles³⁰. Égée appelle Cerbère le « portier des Enfers³¹ ». Hippolyte invoque le « grand Dieu perruquier », c'est-à-dire Apollon³². Thésée, revenant des Enfers, revoit avec joie les « presents de Cerés³³ ». La périphrase épique est une composante du genre noble.

66

Cette brève étude permettra, nous l'espérons, de mesurer l'importance du choix des mots dans la tragédie humaniste. Garnier, élève de Ronsard et de Du Bellay, ne perd jamais de vue, lorsqu'il applique les procédés préconisés par ses maîtres, le genre qu'il cultive. Loin d'être un servile imitateur, il se révèle un créateur intelligent, personnel, conscient d'élaborer une œuvre poétique dramatique – œuvre fondée sur l'union du tragique et de l'épique, un trait caractéristique de la tragédie humaniste³⁴. Les procédés traditionnels de la poésie trouvent chez lui une justification nouvelle. Tel est notamment le cas, outre les procédés que nous avons mis en lumière ici, de la réactivation étymologique de certains mots dans une perspective proprement tragique. Ainsi de termes comme *horreur*, *abominable*, *fureur*, *esclandre*, *desastre* ou *trebucher*. C'est cette synthèse de la tradition et de l'innovation qui fait des tragédies de Robert Garnier des créations puissantes et originales. Ronsard ne s'y est pas trompé, quand il célébrait en son élève et ami l'Eschyle français de son temps³⁵.

28 Garnier, *Hippolyte*, v. 3. Hippolyte s'adresse à Phébus, au soleil. Dans l'Antiquité, on révélait au jour les songes menaçants de la nuit pour les conjurer (voir Sophocle, *Électre*, v. 424-425).

29 Virgile, *Énéide*, livre VI, v. 107.

30 Garnier, *Hippolyte*, respectivement v. 3 et 144.

31 *Ibid.*, v. 7.

32 *Ibid.*, v. 151.

33 *Ibid.*, v. 1616.

34 La comparaison dite homérique, par exemple, est omniprésente dans les tragédies de cette époque et dans l'œuvre de Garnier.

35 Voir Jean-Dominique Beaudin, « *Hippolyte* de Garnier », dans Violaine Giacomotto (dir.), *Agrégation de Lettres 2020, Grammaire et stylistique*, Paris, Ellipses, 2019, p. 11-62.

L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DE GARNIER DANS *HIPPOLYTE*

Emmanuel Buron

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70

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

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

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

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

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

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

11 *Ibid.*, v. 537.

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

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

72

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

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

¹³ *Ibid.*, v. 2363-2378.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 *Ibid.*, v. 1155.

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

19 *Ibid.*, v. 1306.

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

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

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

PHÈDRE

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

21 *Ibid.*, v. 1306.

HIPPOLYTE

Personne n'est ici, qui vous puisse écouter²².

76

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

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

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

²² *Ibid.*, v. 1338-1339.

²³ *Ibid.*, v. 1707.

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

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

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

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

²⁵ *Ibid.*, v. 129.

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

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

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

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

29 Garnier, *Hippolyte*, v. 1631.

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

31 *Ibid.*, v. 1634.

32 *Ibid.*, v. 1639.

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

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

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

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

issue. Jean-Dominique Beaudin suggère qu'elle consiste en une grotte, sans doute parce qu'Égée désigne les Enfers comme un « antré »³⁵. Ce mot est peut-être un indice référentiel, mais il me paraît plus important encore de souligner que cette issue consiste en une trappe dans le sol, qui permet aux acteurs d'entrer en montant depuis une coulisse placée sous l'espace de jeu. Les Enfers sont généralement placés sous la terre et Thésée se félicite d'avoir « de l'enfer, sceu monter jusques icy à mont »³⁶ : le déictique invite à donner une valeur référentielle au verbe qui indique un mouvement vertical. En outre, au moment de mourir, la nourrice et Phèdre soulignent qu'elles quittent l'espace de jeu en accomplissant un mouvement descendant vers les Enfers : « Sus sus descen, meurtriere, en l'Orque »³⁷, déclare la première dans son avant-dernier vers. Quant à la seconde, juste avant de se tuer, elle voit les Furies et l'Enfer qui s'ouvre : « Quelle rouge fournaise horriblement ardent, / Hà ce sont les Enfers, ce le sont, ils m'attendent, / Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent »³⁸. Le système référentiel est parfaitement cohérent : on sort des Enfers en montant tout comme on y entre en descendant, enfin on y tombe quand le sol se fend. Comme la mort de Phèdre constitue un point d'orgue de la pièce, je donnerais volontiers valeur référentielle à l'ensemble de l'hallucination qui la conduit aux Enfers : le sol s'ouvre effectivement devant elle (« leurs cavernes ils fendent ») et des acteurs déguisés en Furies en sortent pour s'emparer d'elle et l'entraîner dans les Enfers au moment de son suicide, permettant ainsi au personnage de quitter définitivement l'espace de jeu. Ce jeu infernal récrit dans le goût humaniste – c'est-à-dire en lui adjoignant des noms et des déguisements à l'antique – une mise en scène dont usent, à l'occasion, les mystères des xv^e et xvi^e siècles : on peut y trouver des jeux de scène impliquant l'usage de trappes dans le plancher et des démons qui viennent de l'Enfer pour s'emparer des damnés et les entraîner vers leur châtement³⁹.

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

36 *Ibid.*, v. 1629.

37 *Ibid.*, v. 1897.

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

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

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

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

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

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

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

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

Aut agitur res in scænis aut acta refertur.

[...] *non tamen intus*

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

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

82

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

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

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

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

43 *Ibid.*, v. 2151.

44 *Ibid.*, v. 2154.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ *Ibid.*, v. 2157-2160.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 2149-2150.

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

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

84

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

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

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

⁵⁰ *Ibid.*, v. 2213-2218.

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

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

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

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

53 Garnier, *Hippolyte*, v. 129.

54 *Ibid.*, p. 183.

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

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

86

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

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

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

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

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

Jean de La Bruyère
Les Caractères

LA SUBORDINATION INVERSE DANS LES CARACTÈRES

Éric Tourrette

La Bruyère semble apprécier tout particulièrement les constructions que la tradition grammaticale, à tort ou à raison, appelle *subordinations inverses*. Il s'agirait d'une situation *a priori* atypique où l'on observe un décalage ou une discordance, voire un chiasme, entre le sens (hiérarchie de deux propositions) et la forme (position d'une conjonction). L'apparente subordonnée serait en réalité la principale¹, et réciproquement, l'apparente principale serait en réalité la subordonnée². Il s'agirait donc d'une « distorsion entre l'économie des indices et la hiérarchisation des idées³ », d'un « renversement des priorités sémantiques⁴ » ou d'une « inversion du rapport de dépendance entre la matrice et l'enchâssée⁵ » : les structures concernées « représenteraient syntaxiquement une subordonnée mais sémantiquement une principale⁶ ». Le caractère paradoxal du phénomène est signalé par les adjectifs qu'utilisent les grammairiens :

- 1 « La proposition subordonnée [...] est en réalité la principale » (*Grammaire de l'Académie française. Nouvelle édition*, Paris, Firmin-Didot, 1933, p. 237).
- 2 « Les pseudo-principales [...] ne sont introduites par aucun terme subordonnant, tout en étant, pour le sens, de véritables subordonnées » (Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, 7^e éd., Gembloux, Duculot, 1961, § 179).
- 3 Suzanne Allaire, *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs : étude en français moderne*, thèse, Université de Rennes II, 1977, Lille, ANRT, 1982, p. 6.
- 4 Marc Wilmet, « À peine avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminbœuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. I, *Entre dépendance et intégration*, p. 71.
- 5 Éric Bordas, « À propos de quelques occurrences de subordination inverse chez Marivaux : fait de langue ou trait de style ? », *L'Information grammaticale*, 92, 2002/1, p. 31-36, ici p. 31.
- 6 Injoo Choi-Jonin, « Présentation générale. Propriétés de la corrélation grammaticale », *Langages*, 174, 2009/2, p. 3-12, ici p. 3.

« curieux⁷ », « étrange⁸ »... Ce qui est en jeu ici, c'est bien la définition même de la notion de subordination : s'agit-il d'un fait purement syntaxique ou bien d'une réalité sémantique ?

Il faut préciser qu'un consensus assez large se dessine, dans les travaux spécialisés, pour contester la pertinence de la notion de subordination inverse, qu'on juge généralement inexacte ou obsolète. C'est donc souvent pour l'exclure explicitement qu'on la nomme⁹. La raison essentielle d'un tel rejet semble tenir à un problème plus général : l'appellation traditionnelle s'adosse au présupposé selon lequel les notions respectives de propositions *principales* et *subordonnées* impliqueraient une hiérarchie interne, la principale étant *a priori* plus importante que la subordonnée¹⁰. Or il est aisé de mettre en cause ce présupposé : chacun sait par exemple qu'une proposition complétive qui assume une fonction essentielle ne peut être supprimée, et s'avère donc tout aussi capitale que la proposition dite « principale ». Il serait alors tout à fait arbitraire de décréter que l'une des propositions l'emporte au plan hiérarchique sur l'autre, puisqu'elles sont mutuellement interdépendantes. Or, si la proposition dite « principale » ne traduit pas nécessairement l'information essentielle de la phrase, on voit mal en quoi il y aurait inversion : pour qu'il y ait transgression, il faut au préalable une norme.

Des solutions terminologiques sont néanmoins envisageables. On peut redéfinir la subordination sans faire intervenir ces notions de hiérarchie ou de dépendance : « Une proposition subordonnée est un membre de phrase qui a la forme d'une proposition¹¹. » On peut aussi distinguer

7 Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé et Jean Peytard, *Grammaire du français contemporain* [1964], Paris, Larousse, 1995, § 157.

8 S. Allaire, *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs*, op. cit., p. 6.

9 « On évitera l'étiquette de subordination inverse, aussi contestable que celle de subordination implicite » (Marie-Antoinette Pellizza, « Subordination, corrélation et insertion : syntaxe de la concession dans *Le Misanthrope* et *Georges Dandin* de Molière », *L'Information grammaticale*, 84, 2000/1, p. 37-40, ici p. 38).

10 « L'inconvénient rédhibitoire de *principale* et *subordonnée* est [...] d'annoncer une hiérarchie » (M. Wilmet, « À peine avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », art. cit., p. 72).

11 Kraus Sandfeld, *Syntaxe du français contemporain*, t. II, *Les Propositions subordonnées* [1936], 2^e éd., Genève, Droz, 1977, p. IX.

« entre subordination (dépendance) et enchâssement (constituance)¹² » : le phénomène qui nous occupe serait alors un enchâssement qui ne traduit pas de subordination. C'est à peu près la position de Frédéric Gachet, même si son métalangage n'est pas exactement le même : « le morphème *que* [...] indique un lien de type rectionnel entre les deux propositions de la structure, mais sans un rapport hiérarchique entre principale et subordonnée »¹³.

Depuis les travaux pionniers de Suzanne Allaire, il semble que l'opinion aujourd'hui majoritaire, chez les linguistes, soit d'assimiler la subordination inverse à un cas, parmi d'autres, de corrélation¹⁴. C'est que la *corrélation* est généralement définie comme une « complémentarité mutuelle, non hiérarchisante¹⁵ », une « relation de dépendance mutuelle¹⁶ » ou encore un « rapport syntaxique d'interdépendance¹⁷ ». Dans la subordination inverse, de fait, les deux propositions sont solidaires l'une de l'autre, comme le montre aisément le test de la suppression : aucune des deux propositions qui sont reliées dans « il serait tout cuit aux petits oignons, que je n'y toucherais pas¹⁸ » ne peut fonctionner comme phrase autonome. Selon Suzanne Allaire, la subordination inverse est en somme la « juxtaposition de deux incomplétudes¹⁹ » : dans le cadre d'un schéma binaire, « chaque phrase associe un verbe suspensif et un verbe complétif²⁰ ». « Tout repose », ajoute-t-elle, « sur le principe de la non-assertion du verbe initial », qui

12 Audrey Roig et Dan Van Raemdonck, « 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, ici p. 39.

13 Frédéric Gachet, « Les structures temporelles en *à peine* : évolution diachronique et fonctionnement syntaxique », *CMLF*, 2010 [en ligne, DOI : <http://doi.org/10.1051/cmlf/2010126>], p. 207-221, ici p. 216.

14 « Le terme de "corrélation" est plus juste » (Henri Bonnard, *Code du français courant*, Paris, Magnard, 1981, § 268).

15 S. Allaire, *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs*, op. cit., p. 439.

16 I. Choi-Jonin, « Présentation générale. Propriétés de la corrélation grammaticale », art. cit., p. 5.

17 Pascale Hadermann et Michel Pierrard, « La construction corrélatif et les marqueurs en *qu-* », *Langue française*, 182, 2014/2, p. 91-106, ici p. 93.

18 Morris, *Lucky Luke : Sous le ciel de l'Ouest*, Marcinelle, Dupuis, 1952, p. 20.

19 S. Allaire, *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs*, op. cit., p. 38, n. 2.

20 *Ibid.*, p. 34.

« appelle la saturation du schéma par un autre énoncé²¹ ». Ainsi, « la négation, l'interrogation, le subjonctif, l'impératif, et même l'ellipse » seraient « autant de variétés d'une seule et même négation syntaxique, la négation de l'autonomie verbale²² » : de là, selon Suzanne Allaire, les différentes formes que peut prendre la première proposition dans une subordination inverse. Pour admise qu'elle soit, cette présentation en termes de corrélation a l'inconvénient de négliger un fait bien connu des spécialistes de typologie des langues : le français est « une langue *a priori* considérée, d'un point de vue typologique, comme ne possédant pas de structures corrélatives²³ ». Pour les langues dites « corrélatives », comme le latin, on observe en effet des « séquences où le premier élément est une forme relative et où le second élément est un morphème anaphorique ou "résomptif"²⁴ », ce qui ne semble pas correspondre parfaitement aux structures que la tradition qualifie de *subordinations inverses* : le mot de *corrélation* ne serait alors, au mieux, qu'une approximation.

On considère généralement qu'il existe, au plan sémantique, trois types majeurs de subordinations inverses : temps, hypothèse ou concession²⁵. Seules les constructions temporelles sont exploitées dans *Les Caractères* : il s'agit toujours de situer chronologiquement un procès B au regard d'un procès A. On a pu parler à ce sujet d'« un procès qui commence prématurément²⁶ » ou de « raccourcis temporels²⁷ ». Suzanne Allaire distingue plus précisément entre « le chevauchement des actions » et « leur décalage temporel », ou encore entre « la simultanéité » et « l'immédiate successivité²⁸ ». Nous dirions pour notre part que deux situations tout à fait dissemblables se présentent : soit le procès A

21 *Ibid.*, p. 38.

22 *Ibid.*, p. 38-39.

23 P. Hadermann et M. Pierrard, « La construction corrélatrice et les marqueurs en *qu-* », art. cit., p. 91.

24 *Ibid.*, p. 93.

25 « Ce sont notamment des concessives, des temporelles, des conditionnelles » (M. Grevisse, *Le Bon Usage*, op. cit., § 179).

26 F. Gachet, « Les structures temporelles en *à peine* : évolution diachronique et fonctionnement syntaxique », art. cit., p. 210.

27 É. Bordas, « À propos de quelques occurrences de subordination inverse chez Marivaux : fait de langue ou trait de style ? », art. cit., p. 33.

28 S. Allaire, *Le Modèle syntaxique des systèmes corrélatifs*, op. cit., p. 462.

a bel et bien eu lieu juste avant que ne survienne le procès B, soit le procès A reste purement virtuel puisqu'il n'a pas le temps de se réaliser avant l'apparition du procès B. Dans les deux cas, la concentration temporelle est très forte, mais cela n'autorise pas à ignorer une différence majeure : le second procès succède aussitôt au premier, ou bien il s'oppose à sa pleine réalisation. À ces deux situations sémantiques distinctes correspondent des formes linguistiques différentes.

LE PROCÈS A SE RÉALISE, OU COMMENCE À SE RÉALISER, JUSTE AVANT LA SURVENUE DU PROCÈS B

Trois structures syntaxiques sont illustrées dans *Les Caractères* ; mais il existe encore d'autres possibilités en langue, non attestées dans le volume. La première proposition peut intégrer la locution adverbiale à *peine* : « à peine commence-t-on à vivre qu'il faut mourir » (« Discours sur Théophraste »²⁹) ; « à peine un Grand est-il débarqué qu'il l'empoigne et s'en saisit » (IX, 15) ; « à peine l'a-t-il reçue [une montre], que ne songeant plus ni à l'heure, ni à la montre, il la jette dans la rivière » (XI, 7). Suzanne Allaire considère que l'inversion (simple ou complexe) du sujet est une « marque de l'incomplétude³⁰ », qui expliquerait l'ajout de la seconde proposition. Mais La Bruyère écrit aussi : « une mode a à peine détruit une autre mode, qu'elle est abolie par une plus nouvelle » (XIII, 15). Cet exemple, qui n'est ni isolé³¹ ni réservé au français classique³², montre qu'il est inexact de parler d'une « postposition obligatoire du sujet³³ » : tout ce qu'on peut dire en réalité, c'est que cette configuration est fréquente.

29 Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, éd. Emmanuel Bury, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 1995, p. 65 (notre édition de référence).

30 *Ibid.*, p. 24.

31 « Elle eut à peine jeté les yeux sur Léandre qu'elle le reconnut » (Mme d'Aulnoy, « Le prince lutin », dans *Contes*, Paris, Atlas, 2010-2011, t. VII, p. 45).

32 « Il avait à peine parcouru cent mètres qu'il se retournait » (Georges Simenon, *L'Affaire Saint-Fiacre*, dans *L'Affaire Saint-Fiacre et 28 autres enquêtes de Maigret*, Paris, France Loisirs, 2014, p. 78).

33 Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994, p. 514.

La première proposition peut aussi intégrer la forme comparative *plus tôt* ou *plutôt*, associée à la négation : « fade discoureur qui n'a pas mis plus tôt le pied dans une assemblée, qu'il cherche quelques femmes auprès de qui il puisse s'insinuer, se parer de son bel esprit, ou de sa philosophie, et mettre en œuvre ses rares conceptions » (V, 75).

Enfin, la première proposition peut simplement décrire le surgissement ou le prolongement d'un phénomène : « la vie s'achève que l'on a à peine ébauché son ouvrage » (II, 9) ; « on leur parle encore qu'ils sont partis et ont disparu » (V, 26) ; « la bile gagne, et la mort approche, qu'avec un visage flétri, et des jambes déjà faibles, l'on dit *ma fortune, mon établissement* » (VI, 51) ; « la nuit arrive qu'il est à peine détrompé » (XI, 7).

96

On voit ici que contrairement à l'opinion courante, la présence dans la première proposition d'adverbes corrélatifs comme *encore*, *tout juste* ou *déjà*, ou plus généralement d'un circonstant temporel, quoique fréquente³⁴, n'est pas obligatoire, ce qui rend problématique l'utilisation de la notion de corrélation pour décrire ces structures : une corrélation, au sens strict du terme, n'implique-t-elle pas la présence d'un couple de formes qui se répondent mutuellement ? Dans certains exemples, c'est le verbe qui, en vertu de son signifié lexical, constitue à lui seul le repère temporel, sans qu'il soit besoin de lui ajouter un quelconque adverbe. Ils peuvent sembler atypiques ; ils ne sont pourtant, là encore, ni isolés³⁵, ni réservés au français classique³⁶. Tout verbe qui indique qu'un cap est franchi ou qu'un seuil est atteint, par exemple le début ou la fin d'un événement, peut suffire à faire surgir ce type de constructions. Au vu des exemples que nous avons pu relever, une configuration s'avère particulièrement fréquente³⁷ : l'adverbe *encore* se combine dans la

34 « Ils avaient tout juste parcouru une distance de quelques toises que quatre heures sonnèrent » (Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 114).

35 « Le jour parut que nous étions encore ensemble » (Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, p. 134).

36 « Nous avons tous avalé notre gamelle de soupe et fini notre quart de pain qu'il en était encore à mastiquer ses premières bouchées » (Michel Fabre, *La Micheline de 18 h 23*, Paris, France Loisirs, 2018, p. 186).

37 Elle n'a pourtant rien de systématique : « il achevait d'articuler ces mots qu'un homme traversa le sanctuaire, en tournant le dos à Elric » (Franck Joue, *Les Plus*

seconde proposition à l'imparfait à valeur durative, pour indiquer que le procès B se prolonge de façon diffuse après le surgissement de A, qui aurait pu en annoncer le terme.

On fait parfois observer que l'ordre des propositions est contraint³⁸, ce qui est aisé à confirmer : **que l'on a à peine ébauché son ouvrage la vie s'achève*. On considère généralement que l'information principale, qui pèse le plus sur la conduite de l'action ou du raisonnement, est livrée par la seconde proposition, la première n'offrant pour sa part qu'un cadre général de type circonstanciel³⁹ : l'arrivée du Grand n'est en effet que le prétexte ponctuel, intrinsèquement secondaire, qui fait surgir le comportement coupable de Théophile, sur lequel se concentre la satire. On précise que c'est la première proposition qui peut commuter avec une subordonnée de forme classique⁴⁰ : la phrase *quand la vie s'achève, l'on a à peine ébauché son ouvrage* semble très naturelle. On accepterait aussi *la vie s'achève quand l'on a à peine ébauché son ouvrage*, mais le sens n'est clairement pas le même car la hiérarchie des informations s'inverse.

On ajoute volontiers que la réalisation de *que* est facultative⁴¹, et que ce morphème peut librement commuter avec la conjonction de coordination *et*⁴². C'est en effet banal pour les subordinations inverses à valeur concessive ou hypothétique⁴³. Mais les tours exploités ici par

Belles Légendes de France, Paris, France Loisirs, 2011, p. 185).

- 38 « La subordonnée, non déplaçable, est toujours derrière le verbe principal » (Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993, § 285).
- 39 « La seconde [proposition] contient le fait principal » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 517).
- 40 « C'est toujours la première proposition qui est paraphrasable par une subordonnée concessive » (Mary-Annick Morel, *La Concession en français*, Gap/Paris, Ophrys, 1996, p. 49).
- 41 « Ce QUE [...] est facultatif » (J.-Cl. Chevalier *et al.*, *Grammaire du français contemporain*, *op. cit.*, § 157).
- 42 « La conjonction de subordination supporterait d'être remplacée par une conjonction de coordination » (M. Wilmet, « À peine avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », *art. cit.*, p. 70).
- 43 « [Il] me donnerait un soufflet sur la joue droite, je lui tendrais la gauche » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1831], éd. Samuel de S. Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006, p. 254). Pour certains tours, c'est même l'insertion de *que* qui semble difficile : « je serais toi, j'en demanderais un pour mon anniversaire » (Erik Orsenna, *La Fabrique des mots*, Paris, France Loisirs, 2014, p. 33) vs ? « je serais toi, que j'en demanderais un pour mon anniversaire ».

La Bruyère semblent mal se prêter à ces tests : **fade discoureur qui n'a pas mis plus tôt le pied dans une assemblée, (et) il cherche quelques femmes*. Pour les constructions avec *à peine*, la suppression de *que* semble autorisée uniquement en l'absence d'inversion du sujet : il est possible de dire *une mode a à peine détruit une autre mode, (et) elle est abolie par une plus nouvelle*⁴⁴ mais plus difficile de dire *?à peine un Grand est-il débarqué, (et) il l'empoigne*. En revanche on trouve sans peine dans les textes, aussi bien en français moderne qu'en français classique, des occurrences où c'est une conjonction de subordination qui commute avec *que*⁴⁵. Les tests proposés constituent pourtant l'argument majeur qui permet aux linguistes de mettre en cause, quasi unanimement, le statut de conjonction de subordination du *que* qui ouvre la seconde proposition⁴⁶. Certains concluent que la frontière théorique entre hypotaxe et parataxe se fragilise sensiblement⁴⁷. De là, d'interminables débats sur la classe grammaticale de ce *que* : on y voit tour à tour une « particule⁴⁸ », une « ligature⁴⁹ », un « adverbe⁵⁰ », voire un « relatif⁵¹ », compte tenu de la valeur circonstancielle, plus ou moins vague, qu'on lui prête⁵².

98

- 44 « La jeune Iris à peine achevait cette histoire ; / Et ses sœurs avouaient qu'un chemin à la gloire, / C'est l'amour[...] » (Jean de La Fontaine, *Fables*, XII, 28, v. 535-537, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 522-535) ; « à peine j'ai eu le temps de sentir l'odeur de notre foin, il me fait broussier chemin » (Léon Tolstoï, « Polikouchka », trad. G. Aucouturier, dans *La Sonate à Kreutzer et 8 autres récits*, Paris, France Loisirs, 2016, p. 401).
- 45 « Il en sortait à peine, / Lorsqu'Agiluf alla trouver la reine » (Jean de La Fontaine, « Le muletier », dans *Contes*, Paris, Atlas, 2017, t. II, p. 36) ; « Élysée avait à peine eu le temps d'interroger la vieille, lorsque le moujik vint s'affaisser dans la pièce » (L. Tolstoï, « Les deux vieillards », trad. Ely Halpérine-Kaminsky, dans *La Sonate à Kreutzer et 8 autres récits*, op. cit., p. 680).
- 46 « Le *que* ne semble pas y fonctionner comme un subordonnant » (Fr. Gachet, « Les structures temporelles en *à peine* », art. cit., p. 216).
- 47 « Une hypotaxe presque absolument équivalente à une parataxe » (É. Bordas, « À propos de quelques occurrences de subordination inverse chez Marivaux », art. cit., p. 32).
- 48 Robert-Léon Wagner et Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne* [1962], nulle éd., Paris, Hachette supérieur, 1991, § 603.
- 49 D. Denis et A. Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, op. cit., p. 210.
- 50 P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., § 285.
- 51 Jean-Pierre Maurel, « Subordination inverse et neutralisation du relatif », *Travaux linguistiques du Cerlico*, 5, « Subordination, subordinations », 1992, p. 72-88, ici p. 80.
- 52 « *Que* [fonctionne] comme complément de temps dans la proposition qu'il introduit »

On voit que dans ces différents exemples, le procès A a bel et bien eu lieu, ou a du moins commencé, même si dans la plupart des cas il est aussitôt suivi du procès B, sur un rythme temporel précipité : Ménalque ne peut pas jeter la montre dans l'eau avant de l'avoir reçue, et Cydias ne peut pas chercher ses proies avant d'être entré dans le salon où elles se trouvent.

Aucune contrainte forte ne pèse sur la forme du verbe de la première proposition, qui peut être simple ou composée : *commence, a reçue*. Que l'accomplissement ne soit pas nécessairement marqué par l'aspect grammatical n'est pas contradictoire avec l'idée que le premier procès s'est réalisé. L'aspect lexical, en effet, peut aisément s'y substituer quand il s'agit de verbes dont le signifié est foncièrement perfectif⁵³, ce qui est le cas de la plupart des verbes qui apparaissent dans la première proposition : *débarquer, recevoir, détruire, mettre le pied, s'achever, arriver*. La difficulté de dire ? *la nuit continue à arriver* le confirme aisément.

Toutes ces structures, malgré leur diversité formelle, ont en commun de montrer qu'un repère temporel décisif a été atteint : c'est l'arrivée de la nuit qui provoque la prise de conscience de Ménalque. Cela confirme que la subordination inverse est « liée très étroitement à la représentation du temps, sinon de la durée⁵⁴ » : l'intervalle entre les deux procès successifs est présenté comme infime, au point que leur succession immédiate tend virtuellement à la superposition pure et simple. Un temps paradoxalement sans épaisseur, où la durée semble s'abolir, se dévoile ainsi.

LE PROCÈS A N'A PAS LE TEMPS DE SE RÉALISER AVANT LA SURVENUE DU PROCÈS B

La première proposition intègre alors une négation : « il n'est pas déchargé, que les pensions courent » (XII, 21) ; « il n'est pas hors de sa

(*ibid.*, p. 81).

53 « Les procès signifiés par les verbes perfectifs comportent par eux-mêmes, indépendamment de tout effet extérieur exercé sur eux, une limitation » (Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galniche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986, p. 77).

54 É. Bordas, « À propos de quelques occurrences de subordination inverse chez Marivaux », art. cit., p. 34.

maison, qu'il a déjà ajusté ses yeux et son visage » (IX, 48) ; « je descends dans la ville, où je n'ai pas couché deux nuits, que je ressemble à ceux qui l'habitent, j'en veux sortir » (V, 49)...

Ici, le repère temporel n'est pas atteint, il reste purement virtuel puisque le procès B ne lui laisse pas le temps d'accéder à l'existence. La présence possible de l'adverbe *encore* sous la portée de la négation dans la première proposition, le confirme nettement : « il n'est pas encore assis qu'il a à son insu désobligé toute l'assemblée » (V, 12)⁵⁵. L'exemple sur Cydias impliquait bel et bien que le personnage eût mis le pied dans l'assemblée, alors que Ménalque n'a pas quitté l'église dans : « il n'est pas hors de l'église qu'un homme de livrée court après lui » (XI, 7). L'insertion de *plutôt* ou *plus tôt*, en dépit des apparences, modifie donc diamétralement la situation. L'hypothèse de Frédéric Gachet, selon qui « l'une des origines possibles de la structure "(nég) P1 que P2" est à chercher dans des constructions comparatives⁵⁶ », tout en offrant l'avantage d'expliquer à peu de frais le surgissement de *que*, puisqu'un comparatif appelle naturellement un complément, s'avère alors fragile : le sens n'est pas du tout le même entre *il n'est pas hors de sa maison, qu'il a déjà ajusté ses yeux* et *il n'est pas plutôt hors de sa maison, qu'il a déjà ajusté ses yeux*, puisque c'est la réalité même de l'un des deux procès en cause qui peut être posée ou infirmée. La différence est donc majeure entre le tour avec le comparatif et le tour avec la négation, au point qu'on peine à concevoir que l'un puisse être issu de l'autre.

La structure avec négation implique qu'un cap n'a pas été franchi quand survient le procès B : il peut s'agir d'une distance qui n'a pas été effectuée⁵⁷, d'un repère qui n'a pas été atteint sur un parcours⁵⁸, d'une durée qui ne s'est pas écoulée⁵⁹ ou d'un simple fait qui ne s'est

55 « Mais le marsupilami n'était pas encore revenu qu'un autre drame se préparait » (Franquin, *Les Aventures de Spirou et Fantasio : Le Nid des marsupilamis*, Marcinelle, Dupuis, 1960, p. 28).

56 F. Gachet, « Les structures temporelles en *à peine* », art. cit., p. 209.

57 « Il n'eut pas fait cinq cents pas qu'il vit leurs escadrons qui se détachaient pour aller attaquer ses quartiers » (François de La Rochefoucauld, *Mémoires*, éd. Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006, p. 212).

58 « Léa n'avait pas atteint le fond du lit qu'elle dormait déjà » (Régine Deforges, *La Bicyclette bleue* [1981], Paris, France Loisirs, 2014, p. 433).

59 « Nous n'étions pas attablés depuis une heure que Kosta avait son instrument en

pas produit⁶⁰ ou même achevé⁶¹. De là, la fréquence, dans la première proposition, des indications chiffrées, généralement minimales, comme *deux nuits*, qui soulignent que la distance ou la durée considérée est pourtant très courte. Il y a là comme un paradoxe : c'est sur un rythme plus que précipité que le procès B accède prématurément à l'existence, alors même que le seuil utilisé comme point de repère semblait pourtant très accessible. L'événement, semble-t-il, a si hâte d'advenir qu'il ne tolère pas le moindre délai, si infime qu'il soit. Dans l'exemple sur la « petite ville », le locuteur y a bel et bien couché, faute de quoi la prise de conscience de la bassesse des comportements n'aurait pu survenir. Mais il y a passé moins de deux nuits : c'est donc le circonstant temporel, et lui seul, qui est placé sous la portée de la négation.

En revanche, en l'absence de circonstant, c'est le verbe lui-même qui est directement affecté par la négation : *il n'est pas déchargé, que les pensions courent*. Le terme de « corrélation » peut alors sembler pour le moins étrange : on peine à concevoir qu'un adverbe de négation, qui s'intègre à la structure fondamentale de la phrase, puisse fonctionner comme un corrélatif avec la même netteté que des tours purement lexicaux du type *de même que... de même* ou *d'une part... d'autre part*. La liste des structures étudiées par Suzanne Allaire peut alors sembler quelque peu hétéroclite : syntaxiquement et sémantiquement, la négation et la locution adverbiale *à peine* ne sont pas du même ordre. Conçoit-on une corrélation sans corrélatif explicite ?

L'expression d'un seuil qui n'est pas franchi n'impose pas de façon impérieuse la présence d'un verbe « conjugu[é] à un temps composé (temps de l'*accompli*) », contrairement à ce qu'on a pu dire⁶². C'est confondre configuration fréquente et contrainte syntaxique. Où est

bretelles et que le docteur accordait un violon » (Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* [1963], Paris, La Découverte, 2014, p. 48).

60 « Le patron [...] n'était pas encore venu que Jupien entra se plaindre » (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], éd. Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, p. 130).

61 « On n'avait pas fini de prendre le café qu'Armande tressaillait » (G. Simenon, « Le notaire de Châteauneuf », dans *L'Affaire Saint-Fiacre et 28 autres enquêtes de Maigret*, *op. cit.*, p. 387).

62 Fr. Gachet, « Les structures temporelles en *à peine* », *art. cit.*, p. 209.

la forme composée dans *il n'est pas hors de sa maison*? Nos relevés personnels d'exemples authentiques montrent que les formes simples, certes minoritaires, sont en réalité bien attestées, en français classique⁶³ comme en français moderne⁶⁴.

La suppression de *que* semble exclure : **il n'est pas hors de sa maison, il a déjà ajusté ses yeux*. En effet, la simple juxtaposition des propositions ne permet pas de faire apparaître la relation qui les unit : on a l'impression de faits indépendants l'un de l'autre, alors que le *que* les reliait étroitement au plan temporel, et la phrase semble alors perdre son unité et sa cohérence. Ce *que*, quel que soit le nom qu'on lui donne, ne semble donc pas facultatif dans la structure.

102

En revanche, la commutation avec *et* est parfaitement possible, auquel cas la conjonction se charge d'une sensible valeur adversative : *il n'est pas hors de sa maison, et il a déjà ajusté ses yeux*. Ainsi est souligné le contraste entre la seconde proposition et la conséquence que laissait attendre la première : le tour semble s'écarter des données purement temporelles pour prendre une coloration concessive, qu'on pourrait expliciter par *même* (*il n'est même pas hors de sa maison, et il a déjà ajusté ses yeux*).

On voit que la prise en compte exclusive d'exemples attestés conduit parfois à nuancer ou affiner les descriptions qui ont pu être livrées, par le passé, des subordinations inverses à base temporelle. Les effets de sens engendrés par la subordination inverse ont été finement décrits à plusieurs reprises : sur ce point, tout est dit et l'on vient trop tard. Mais sur la forme des verbes, sur l'ordre des mots, sur la suppression de *que*, sur les rapports entre la comparaison avec *plutôt* et la négation, les observations antérieures s'avèrent parfois inexactes au vu des données, même si on peut penser qu'elles s'appliquent mieux aux tours hypothétiques ou concessifs. Les linguistes qui ont étudié la notion semblent avoir méconnu des configurations qui peuvent sembler

63 « Caliste (c'est le nom de notre renfermée) / N'eut pas la clef des champs, qu'adieu les livres saints » (Jean de La Fontaine, « La coupe enchantée », dans *Contes*, éd. cit., t. III, p. 31).

64 « Je n'avais pas quinze ans que j'avais déjà lu et assimilé la plupart des sciences accessibles aux hommes de mon temps » (Édouard et Stéphanie Brasey, *La Grande Bible des fées*, Paris, France Loisirs, 2011, p. 282).

atypiques mais qui ne sont pas spécialement rares dans les textes. Au bout du compte, la pertinence de la notion de corrélation pour décrire ces structures ne nous semble pas aller de soi, même s'il s'agit désormais de l'opinion dominante ; en particulier, les constructions fondées sur la négation résistent au moule descriptif qu'on a tenté d'y plaquer.

PISTES STYLISTIQUES

On a pu constater, chemin faisant, que La Bruyère fait un emploi régulier, accusé, des subordinations inverses au fil des *Caractères*, et même jusque dans cet élément paratextuel qu'est le « Discours sur Théophraste », au point qu'on peut se demander dans quelle mesure il convertit un simple fait de langue, accessible à tous les usagers, en authentique fait de style ou d'écriture, chargé d'expressivité littéraire. De fait, l'abbé de Bellegarde, dans les *Réflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter* (1696), un ouvrage qui s'inspire très ouvertement des *Caractères*, reprend tout naturellement le procédé, ce qui suggère qu'il y associe des valeurs esthétiques ou qu'il a perçu une affinité particulière entre la construction et le style de son modèle : « elle ne s'est pas plutôt établie dans son fauteuil, qu'elle commence à haranguer⁶⁵ ». Le trait personnel se rigidifie alors en automatisme codifié, indiquant un genre ou un ton : on passe ainsi de La Bruyère à la remarque, et donc du style à l'écriture, selon la fameuse distinction de Roland Barthes⁶⁶.

Ce n'est sans doute pas un hasard si les occurrences, au sein des *Caractères*, sont particulièrement fréquentes dans le chapitre V (« De la société et de la conversation »), qui porte spécifiquement sur les questions de civilité : est ainsi dénoncée, par un biais syntaxique, une attitude générale de précipitation qui affecte gravement le plaisir de la société. À force d'être impulsifs et impatientes, les personnages de La Bruyère deviennent invivables ; ils brouillent par ailleurs la perception du temps en suggérant une abolition pure et simple de la durée ou de

65 Abbé de Bellegarde, *Œuvres diverses*, Paris, Claude Robustel, 1723, t. I, p. 168.

66 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1972, *passim*.

la successivité des événements objectifs. Tout va si vite que les positions relatives des procès sur l'axe du temps deviennent confuses, l'univers des *Caractères* étant alors celui de l'instantanéité permanente. L'expression hyperbolique de la hâte soutient visiblement l'art de la satire et de la caricature ; les personnages semblent courir au ridicule, ils se précipitent vers l'impair ou la faute de goût, comme s'ils avaient paradoxalement hâte de montrer à quel point ils sont grotesques. On devine chez eux quelque chose de l'impatience des enfants qui ne souffrent aucun délai pour la réalisation de leurs désirs. Dans le cas de Cydias, c'est l'orgueil et la concupiscence qui s'affichent ainsi, dans la double hâte de briller aux yeux de l'assistance et de prendre l'ascendant sur les dames pour mieux les séduire : il pavane et s'offre en spectacle, et la subordination inverse participe alors discrètement à la théâtralisation des comportements. Elle traduit aussi, dans son cas comme dans celui de Théophile, l'avidité du prédateur qui, porté par un désir glouton, se jette sans attendre sur ses proies. Ménalque, pour sa part, réagit mécaniquement, avec la rapidité et l'absence de conscience d'un simple ressort qui se détend : dans son cerveau étrangement dépourvu de mémoire immédiate, l'instant vécu ne laisse aucune trace, même fugace, et la montre est jetée aussitôt dans un geste clownesque d'une légèreté et d'une inconséquence déconcertantes.

Pourtant, contrairement à ce qu'on pourrait croire, les subordinations inverses ne sont pas l'apanage des portraits individuels, elles sont compatibles avec des vues générales pour peu que des actes concrets y soient décrits ; la seule contrainte est finalement d'avoir affaire à un texte narratif, d'une façon ou d'une autre : ici, le moraliste fait état d'une expérience de désillusion rapide qu'il aurait effectuée dans le cadre d'une « petite ville », dont les travers, mal occultés, sautent aisément aux yeux ; là, il médite sur le mouvement perpétuel et dérisoire d'une mode condamnée à l'altération instantanée, ou sur le caractère incorrigible des hommes jusqu'au moment fatidique de l'approche de la mort, qui toujours menace et toujours semble imminente. Par-delà la charge cocasse sur l'impolitesse et l'impatience, un sentiment plus profond affleure alors dans les exemples : la prise en compte, authentiquement baroque, de l'extrême fugacité de toute chose ici-bas, le sentiment

terrible mais nécessaire que la vie est courte et que le temps nous est compté. Le monde grotesque de la précipitation des comportements est aussi celui, inquiétant, de l'évanescence du réel. La vie court vers son anéantissement au même rythme que les hommes courent vers les bévues qu'ils aiment accumuler : le même procédé, localement, peut donc s'avérer plaisant ou amer, il suggère la gravité avec la même efficacité qu'il entretient le burlesque.

Voltaire
Zadig et L'Ingénu

LES ENJEUX PHILOSOPHIQUES DE L'ÉCRITURE HUMORISTIQUE DANS *ZADIG* ET *L'INGÉNU*

Violaine Géraud

Parmi les écrits de Voltaire, la postérité a donné la primauté aux contes philosophiques, œuvres que leur auteur pensait mineures et qui sont devenues des textes fondateurs de notre culture. Voltaire y mène la bataille philosophique en employant l'esprit, qui englobe l'ironie et l'humour. Pour tâcher de distinguer ces deux modalités du comique autrefois classées comme figures de pensée, nous pouvons d'abord recourir à l'étymologie. L'ironie procède de l'*eiron*¹, qui désignait le feint questionnement au moyen duquel Socrate conduisait sa maïeutique : Socrate n'adhère pas, lorsqu'il questionne, à la valeur de vérité de sa propre interrogation ce qui engendre une polyphonie énonciative. Cependant, l'humour tire son étymologie de l'*humeur*², mot prononcé à l'anglaise, humeur qui change l'état d'âme en se répandant dans une physionomie. Voltaire n'ignore rien de cette étymologie lorsqu'il définit lui-même l'*humour* dans une lettre à l'abbé d'Olivet datée du 21 avril 1762 :

[Les Anglais] ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot *humeur*, *humour* qu'ils prononcent *yumor* ; et ils croient qu'ils ont seuls cette

- 1 Voir le *Dictionnaire étymologique* d'Alain Rey (Paris, Le Robert, 1994) : « *n. f.* emprunté au latin *ironia*, lui-même repris du grec *eirōneia*, proprement "interrogation", d'où "action d'interroger en feignant l'ignorance", sens dû à la méthode de Socrate [...] ».
- 2 Voir *ibid.* : « attesté isolément en 1725, puis repris en 1745, le français *humour* est un emprunt à l'anglais *humour*, lui-même issu de l'ancien français *humeur* ; l'anglais a repris au français le sens de "disposition à la gaieté [...]" ». En anglais le sens du mot a évolué dans le courant du XVIII^e siècle pour désigner la faculté de présenter la réalité de manière à en montrer les aspects plaisants, insolites ou parfois absurdes avec une attitude empreinte de détachement ».

humeur, que les autres nations n'ont point ce terme pour exprimer ce caractère d'esprit. Cependant c'est un ancien mot de notre langue [...]»³.

L'humour relève de l'esprit en cela qu'il ne peut être forcé, et doit être spontané, comme le conteur le rappelle dans le chapitre intitulé « L'envieux » de *Zadig*. Dans les dîners qu'il offre généreusement, Zadig prend soin des conversations « dont il avait su bannir l'empressement de montrer de l'esprit, qui est la plus sûre manière de n'en point avoir, et de gâter la société la plus brillante » (*Zadig*, p. 35⁴).

110

Pour Oswald Ducrot, ces deux figures de pensée que sont l'humour et l'ironie ont une même structuration polyphonique et ne s'opposent que par leur intention, l'ironie étant polémique et l'humour ludique : « On pourrait je pense définir l'humour comme une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'y a pas d'identité spécifiable⁵ ». Or cette distinction s'applique difficilement à Voltaire, qui est fondamentalement un polémiste. Il me semble que l'on peut proposer de distinguer ces deux figures de pensée, toujours voisines chez Voltaire, selon d'autres modalités. Ainsi ai-je observé, dans un article consacré au *Dictionnaire philosophique*, que ces deux figures de la dérision ne transgressaient pas les mêmes lois du discours⁶. Oswald Ducrot les présente comme un ensemble de règles tacites encadrant les échanges conversationnels⁷, règles que H. Paul Grice appelait « maximes conversationnelles⁸ ». Si l'ironie, en exprimant autre chose et parfois le contraire de ce qu'elle semble dire, joue sur la loi de qualité ou de sincérité (« N'affirmez que ce que vous croyez vrai »), l'humour

3 Lettre à l'abbé d'Olivet du 21 avril 1762, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, t. IX : *Mélanges littéraires, commentaires sur Corneille*, Paris, Furne, 1846, p. 219.

4 Voltaire, *Zadig et autres contes orientaux*, éd. Jean Goldzink, Paris, Presses Pocket, coll. « Classiques », 1990, p. 35 (notre édition de référence).

5 Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 213.

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

7 O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, *op. cit.*, p. 95-114.

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

joue plutôt avec la loi de relation ou pertinence (« Parlez à propos »). L'humour est fondamentalement spirituel ; il naît le plus souvent d'incongruités qui se commuent en traits d'esprit, d'impertinences apparentes qui trouvent *in extremis*, par leur référence dans une situation d'énonciation donnée, une nouvelle pertinence. Par ce va-et-vient entre impertinence de primesaut et pertinence dans l'à-propos, l'humour suscite l'émerveillement ; comme la métaphore poétique, et c'est en cela qu'il est spirituel, il constitue une trouvaille. On le reconnaît à son inventivité que libère, dans *Zadig* (1747-1748) et dans *L'Ingénu* (1767), le merveilleux attaché plus généralement au conte. Quoique l'ironie voltairienne demeure patente dans la lutte contre le fanatisme et toutes les formes d'obscurantisme, j'ai choisi de m'intéresser plutôt à la poétique humoristique qui ne se contente pas de libérer l'esprit de la lettre, mais donne essor à une créativité langagière qui renouvelle les modalités selon lesquelles les mots réfèrent au monde. J'observerai d'abord les différents procédés stylistiques qui engendrent dans *Zadig* un humour dont la trajectoire microstructurelle redouble celle de l'ensemble du conte : le saugrenu immédiat devenu merveilleusement adéquat reflète en effet le retournement final d'une suite de malheurs en bonheur providentiel. Dans *L'Ingénu*, toutefois, l'humour prend une autre couleur. Dans ce conte aux accents rousseauistes, Voltaire s'adonne à un humour licencieux qui questionne « ce qu'on appelle *l'honneur* » (*L'Ingénu*, p. 134⁹) des filles et des femmes.

LES RETOURNEMENTS HUMORISTIQUES DANS ZADIG

Voltaire invente différents faits de style qui ont tous pour effet de changer le regard du lecteur sur la destinée en général et sur les religions en particulier. Toutes ces inventions procèdent du retournement, parce qu'elles contraignent le lecteur à changer l'apparente absurdité en nouvelle raison.

9 Voltaire, *L'Ingénu*, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009 (notre édition de référence).

Voici en quels termes Zadig s'adresse au conseil du grand Desterham : « “Étoiles de justice, abîmes de science, miroirs de vérité, qui avez la pesanteur du plomb, la dureté du fer, l'éclat du diamant, et beaucoup d'affinité avec l'or [...]” » (*Zadig*, p. 32). Dans cette série d'apostrophes métaphoriques, il faut repérer la pointe que constitue « et beaucoup d'affinités avec l'or ». Ce trait relève du sous-entendu : ces prêtres sont cupides. Parmi les expansions des différents noms, les relatives explicatives sont destinées à inverser la louange apparente en attaque sous-entendue, de sorte que ce qui semble d'abord ressortir à l'humour entre ensuite dans une bascule ironique ; la fausse louange cède le pas à l'énumération de vrais défauts que sont la pesanteur, la dureté et la cupidité, trois défauts cachés par d'apparentes métaphores-clichés. On trouve une série comparable lorsque la jeune veuve Almona s'adresse au chef des prêtres des étoiles, un vieillard vénérable : « “Fils aîné de la Grande Ourse, frère du Taureau, cousin du grand Chien (c'étaient les titres de ce Pontife) [...]” » (*Zadig*, p. 63). La cocasserie tient au fait que ce pourrait être des insultes, si bien qu'on est proche de l'astéisme. Ce terme désigne une variété d'ironie qui affiche le blâme pour parvenir, par antiphrase, à la louange. Or, par syllepse, ces termes qui animalisent à première lecture désignent, dans le contexte, des constellations. Nous sommes dans le retournement de l'inadéquation apparente (dégrader quelqu'un en animal) en parfait à propos (en tant que chef des prêtres des étoiles, il dirige des constellations). Ce retournement constitue un trait d'esprit.

112

Une autre apostrophe, cette fois isolée, est employée par Zadig pour s'adresser au juge devant lequel il défend les intérêts de Sétoc dans le chapitre X : « Oreiller du trône d'équité » (*Zadig*, p. 56). L'humour tient ici à l'emploi étonnant du substantif référant à la pièce de literie qui permet de dormir confortablement. Cette incongruité apparente prend la pertinence du trait d'esprit si l'on considère que le rapprochement d'un coussin ressortissant à l'intimité et d'un siège d'apparat lance des sous-entendus, parmi lesquels la suggestion que le juge est enclin au sommeil, ou que le trône est, comme un oreiller, un lieu de confidences... L'incongruité est telle qu'elle nous conduit,

pour être réduite, vers un décodage perlocutoire¹⁰, c'est-à-dire par-delà la lettre.

Les causalités disproportionnées

Constamment, dans *Zadig*, des causes infimes produisent d'immenses tragédies. Le retournement d'une cause dérisoire en une conséquence mortifère forme un trait de style si récurrent qu'on peut le nommer un « stylème ». Et ce stylème transforme les aléas de la destinée en ironie du sort, par exemple lorsque Zadig ne remet pas en place la jarrettière de la femme de l'envieux : « [...] et cette petite faute, si c'en est une, fut la cause des plus horribles infortunes » (*Zadig*, p. 45). L'hypothétique constitue un commentaire métaénonciatif qui met en cause l'idée de faute. Dans une autre occurrence, une simple préposition *pour* lie une cause dérisoire et surréaliste à un effet qui est une atrocité : « “Eh bien ! dit Yébor, en branlant sa tête chauve, il faut empaler Zadig pour avoir mal pensé des griffons et l'autre pour avoir mal parlé des lapins” » (*Zadig*, p. 35).

Souvent, c'est la conjonction de coordination à valeur causale *car*, dont l'emploi est ironique dès lors qu'elle introduit une justification causale inattendue : « Ses parents seulement étaient affligés, car ils n'héritaient pas » (*Zadig*, p. 37). La cruauté ordinaire des hommes s'oppose à l'inlassable vertu de Zadig, dont la sagesse est toute voltairienne.

Ce stylème de la causalité disproportionnée trouve une nouvelle illustration dans l'épisode de la jalousie du roi. Zadig et Astarté portent les mêmes couleurs, ce qui est vu par le mari comme un « indice », autant dire une preuve de la culpabilité des amants. Zadig se trouve : « [...] prêt à être étranglé parce que la reine avait des babouches de la couleur de [son]

10 On peut étudier le discours en posant comme principe qu'il est formé d'actes : on distingue alors un acte locutoire (le fait de dire quelque chose) et un acte illocutoire, intervenant lorsque le discours s'efforce de changer la position de l'interlocuteur (en l'interrogeant pour obtenir de lui une réponse, ou en lui ordonnant d'accomplir une action). L'acte perlocutoire ne s'inscrit pas dans l'énoncé, mais dépend de la confrontation de ce dernier à la situation d'énonciation. Voir, notamment, Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette supérieure, 1990, chapitre VIII : « Les voies du non-dit », p. 195 à 220.

bonnet » (*Zadig*, p. 65). On sait que les couleurs partagées entraient dans l'union symbolique du chevalier et de sa dame au Moyen Âge; il n'est besoin que de se souvenir de Guenièvre arborant les couleurs de Lancelot¹¹. C'est de ce cliché que Voltaire s'amuse, notamment lorsque la femme de l'envieux envoie au roi jaloux Moabdar sa jarrettière qu'elle prétend faire passer pour celle de la reine Astarté, afin de faire condamner Zadig pour adultère. Celui-ci résume la situation tragique dans laquelle il se trouve en ces termes : « Pour surcroît de malheur, cette jarrettière était bleue » (*Zadig*, p. 48). Le malheur agrandi par la locution prépositionnelle contenant l'ancien substantif *surcroît* contraste avec la prédication attributive qui sert sémantiquement de cause.

114

Les résumés récapitulatifs réitérent ce stylème de la causalité disproportionnée :

Quoi! disait-il, quatre cents onces d'or pour avoir vu passer une chienne!
condamné à être décapité pour quatre mauvais vers à la louange du roi!
[...] réduit en esclavage pour avoir secouru une femme qu'on battait; et
sur le point d'être brûlé pour avoir sauvé la vie à toutes les jeunes veuves
arabes! (*Zadig*, p. 65, fin du chap. XIII)

Dans ce discours direct, Zadig résume sa destinée, dans laquelle les retournements s'accroissent jusqu'à prendre une « certaine raideur mécanique », ce qui définit le comique selon la thèse très célèbre de Bergson¹².

La relation de cause à effet peut aussi être implicite, comme dans le cas suivant : « Zadig fut guéri parfaitement. Hermès écrivit un livre où il lui prouvât qu'il n'avait pas dû guérir » (*Zadig*, p. 27). Le comportement absurde du médecin Hermès s'inscrit dans une raillerie des médecins, et plus généralement des savants qui défendent leur théorie bien que l'expérience la démente.

11 Voir Marceline de Combarieu du Grès, « 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.

12 Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 1958, p. 8.

Voltaire n'explique pas toujours le lien de causalité qui demeure parfois sous-jacent : « [...] l'amour propre est un ballon gonflé de vent, dont il sort des tempêtes quand on lui a fait une piqûre » (*Zadig*, p. 25). Dans cet apophtegme parodique, la relative apparemment accidentelle et supprimable contient en fait une conséquence, et celle-ci justifie rétroactivement la métaphore du ballon. On remarque surtout le jeu sur le nombre (« une piqûre »/« des tempêtes ») qui ajoute à la disproportion entre la cause déguisée en précision temporelle (« quand on lui a fait une piqûre ») et l'effet (« il sort des tempêtes »). Tout en adhérant à cette leçon qui est typiquement moraliste et rappelle, notamment, la condamnation de l'amour propre chez Blaise Pascal¹³, Voltaire s'en amuse en filant la métaphore jusqu'au cocasse.

Les coordinations-zeugmes

Un autre procédé est typique de l'humour voltairien, c'est la coordination loufoque qui associe, par exemple, deux propositions indépendantes entre lesquelles le rapport est pour le moins insolite : « [...] il ne craint rien des hommes et sa tendre épouse ne vient point lui couper le nez » (*Zadig*, p. 30). Le nez coupé apporte la preuve, on s'en souvient, de la perfidie dont l'épouse de Zadig est coupable, une épouse qu'a piégée Zadig dans le chapitre antérieur : « [...] le projet de me couper le nez vaut bien celui de détourner un ruisseau » (*Zadig*, p. 30). Là encore, le rapprochement de ces deux faits par d'autres moyens que la seule coordination aboutit à une cocasserie, que légitime cependant la démonstration de la ruse de mauvaises femmes. Le trait d'esprit tient au fait que ce qui est insolite, pris isolément, a été justifié en amont par le récit, comme dans cette autre occurrence : « L'esclave Zadig et la pierre furent en grande recommandation dans l'Arabie » (*Zadig*, p. 56). Les deux sujets unis par la coordination sont apparemment sans rapport,

13 « Le moi est haïssable. [...] En un mot le moi a toujours deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait centre de tout ; il est incommode aux autres en ce qu'il les veut asservir, car chaque moi est l'ennemiet voudrait être le tyran de tous les autres » (*Pensée* 494, XXXIV, « Pensées mêlées 2 », dans Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Philippe Sellier établie d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1991, p. 384).

et contraignent le lecteur à chercher dans sa mémoire la justification de la mise à égalité syntaxique. C'est en effet sur une large pierre que Sétoc avait prêté de l'argent à un Hébreu qui avait ensuite refusé de le lui rendre. Zadig, par ruse, fait semblant lors du procès opposant Sétoc et l'Hébreu de demander qu'on aille chercher, en guise de témoin, la pierre. L'Hébreu arguant de l'impossibilité de la déplacer, la pierre avoue par là même sa culpabilité.

Dans le chapitre intitulé « Le souper », Voltaire emploie ce même procédé afin de se moquer des folles croyances des différents peuples : « [...] Brama nous avait défendu de manger des bœufs avant que vous vous fussiez avisés de les mettre sur les autels et à la broche » (*Zadig*, p. 60). Le zeugme cocasse réclame un ajustement et il fait sourire par l'association insolite des lieux de culte (ainsi désacralisés) et du moyen ordinaire de rôtir des viandes. On trouve une nouvelle coordination-zeugme dans la bouche d'un Celte qui « [...] dit en jurant qu'il n'y avait que Teutath [*nom d'une divinité celte*] et le gui du chêne qui valussent la peine qu'on en parlât » (*Zadig*, p. 61). Le lecteur est sommé de prendre le même recul que Voltaire pour accepter cette mise à égalité d'une divinité et d'une plante parasite. Dans ce chapitre XII qui donne la parole aux sectateurs de différentes religions, les mises à égalité qu'instaure la conjonction *et* suprennent. Mais ensuite le lecteur passe de cette égalité d'abord insolite à la compréhension de ce qui la justifie, en profondeur : toutes les religions sont égales si bien que seul le théisme est raisonnable.

116

Les complémentations oxymoriques, de l'ironie à l'humour noir

Voltaire invente aussi des complémentations incongrues, exigeant là encore un travail d'ajustement interprétatif de la part du lecteur, comme face à ce complément circonstanciel de but : « On le fit donc aller au supplice à travers une foule de curieux [...] qui se précipitaient pour examiner son visage et pour voir s'il mourrait avec bonne grâce » (*Zadig*, p. 37). C'est surtout le complément de manière portant sur le verbe « mourrait » qui forme un trait d'esprit et relève de l'ironie tant il est insincère. Cette marche vers le supplice fait suite à l'affaire de la tablette contenant des vers écrits par Zadig pour célébrer le roi.

On retrouve l'évocation de la mort et de ses souffrances au moyen de termes euphoriques dans l'épisode du bûcher des veuves (chap. XI). Zadig veut convaincre une jolie et jeune veuve prénommée Almona de ne pas se jeter dans le feu : « "Il faut, dit Zadig, qu'il y ait apparemment un plaisir bien délicieux à être brûlée vive. – Ah ! Cela fait frémir la nature, dit la dame ; mais il faut en passer par là. Je suis dévote" » (*Zadig*, p. 58). Voltaire, par l'entremise de Zadig, joue sur l'oxymore qui déclenche l'ironie en associant « plaisir bien délicieux » et « être brûlée vive ». C'est le Voltaire ironiste et irrégulier qui invente ici un humour qu'on peut qualifier de « noir » : « [...] Almona, qui était fort dévote, fit savoir le jour et l'heure où elle se jetterait dans le feu au son des tambours et des trompettes » (*Zadig*, p. 58¹⁴). Le complément circonstanciel de manière évoquant l'accompagnement musical relève de l'humour noir. La relative appositive, apparemment explicative et facultative, contient l'information essentielle et donne la cause de ce comportement contre nature.

Retourner les dissensions en unanimité, mettre en accord les désaccords

Dans le chapitre intitulé « Le souper » où fleurissent, nous l'avons vu, des coordinations-zeugmes, Voltaire organise une polyphonie au discours direct¹⁵. Il donne la parole à différents croyants, notamment à un Égyptien qui s'y plaint que l'on n'ait pas acheté la momie de sa tante :

Tout en se courrouçant, il était près de manger d'une excellente poule bouillie, quand l'Indien, le prenant par la main, s'écria avec douleur : « Ah ! qu'allez-vous faire ? — Manger de cette poule, dit l'homme à la momie. — Gardez-vous en bien, dit le Gangaride, il se pourrait que l'âme de la défunte fût passée dans le corps de cette poule, et vous ne voudriez pas vous exposer à manger votre tante » (*Zadig*, p. 59¹⁶).

14 Signalons que ces deux instruments entrent dans l'expression *sans tambour ni trompette* pour dire « secrètement, sans bruit ». Outre le sens concret et fort, on a aussi un sens figuré : « en le faisant savoir au plus grand nombre de gens possible ».

15 Ce procédé est récurrent aussi dans le *Dictionnaire philosophique*. Voir notamment l'article « Âme » dans Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. René Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

16 Voltaire, *Zadig*, éd. cit., p. 59.

La croyance en la métempsychose excite l'imagination voltairienne, qui invente une situation saugrenue. Le motif animalier étant lancé avec la poule, Voltaire le poursuit afin de donner une cohérence apparente à des propos dont il souligne, par ironie, la folle absurdité : « — Que voulez-vous dire avec votre nature et vos poules ? reprit le colérique Égyptien ; nous adorons un bœuf, et nous en mangeons bien [...] ». Signalons au passage la coordination-zeugme associant « nature » et « poule ». La dispute cosmopolite et animalière se poursuit avec l'intervention d'un Chaldéen adorateur du « poisson Oannès » : « “Tout le monde vous dira que c'était un être divin, qu'il avait la queue dorée, avec une belle tête d'homme, et qu'il sortait de l'eau pour venir prêcher à terre trois heures par jour” » (*Zadig*, p. 60). Cette inventivité chimérique est également à l'œuvre dans l'épisode des griffons que l'on trouve dans le chapitre IV intitulé « L'envieux ».

Zadig, dans le faubourg de Babylone, ouvre sa table et sa bibliothèque à tous les savants, « [...] mais il connut bientôt combien les savants sont dangereux » (*Zadig*, p. 34). Ces mots de Voltaire n'attaquent pas les vrais savants comme Isaac Newton, qu'il admirait, mais les théoriciens qui ne prennent pas appui sur l'expérience. Voltaire adhère à une philosophie empiriste qui est inspirée, notamment, par le *Traité de la nature humaine* (1738) de David Hume. Aussi Voltaire caricature-t-il plaisamment « une grande dispute sur une loi de Zoroastre, qui défendait de manger du griffon » (*Zadig*, p. 34). Zoroastre ou Zarathoustra est un prophète iranien du VI^e siècle avant Jésus-Christ dont la doctrine oppose radicalement le bien au mal. Sans doute Voltaire se moque-t-il ici, plutôt que des sectateurs de Zoroastre, des défenseurs de la loi mosaïque. Celle-ci interdit en effet dans le Deutéronome (xv, 12-13) « de manger l'aigle, le gypaète et le griffon ». Le gypaète est un oiseau et le griffon un animal moitié aigle moitié lion souvent représenté dans les monuments orientaux. C'est donc bien dans un texte religieux que Voltaire a rencontré cet animal chimérique : « Un savant, qui avait composé treize volumes sur les propriétés du griffon, et qui de plus était grand théurgite, se hâta d'aller accuser Zadig devant un archimage nommé Yébor, le plus sot des Chaldéens, et partant le plus fanatique » (*Zadig*, p. 34). Si Voltaire

a des ennemis, ce sont les théologiens (dégradés en « théurgites », qui sont des sortes de mages), qui produisent de lourds ouvrages oiseux sur des questions qui échappent à la raison. Ils pêchent par immodestie. Dans cet extrait, Voltaire s'amuse en nommant un personnage « Yébor », anagramme de « Boyer ». Ce dernier était un théatin devenu précepteur du Dauphin, puis ministre de la feuille¹⁷. Hostile aux philosophes, il attaqua le *Dictionnaire philosophique*. Voltaire règle ses comptes avec l'un de ses ennemis. Il vilipende aussi la dérive des religions en superstitions fanatiques :

L'ami Cador (un ami vaut mieux que cent prêtres) alla trouver le vieux Yébor, et lui dit : « Vivent le soleil et les griffons ! Gardez-vous bien de punir Zadig, c'est un saint ; il a des griffons dans sa basse-cour, et il n'en mange point ; et son accusateur est un hérétique qui ose soutenir que les lapins ont le pied fendu et ne sont point immondes » (*Zadig*, p. 35).

Plusieurs procédés convergent ici : la parenthèse fielleuse, la coordination-zeugme (« le soleil et les griffons ») et la causalité disproportionnée qui est sous-entendue : la sainteté de Zadig procède du fait qu'il ne mange pas les griffons qui sont en sa possession. L'ironie qui cible les croyants fanatiques en général et Boyer en particulier s'accompagne, par tous ces faits de style, d'une poétique de l'absurde. *In fine*, toutes ces folles croyances que Voltaire accumule à l'envi se ressemblent et conduisent le lecteur vers la sagesse du théiste ainsi défini par le *Dictionnaire philosophique* : « [Le théiste] n'embrasse aucune secte qui toutes se contredisent. [...] Faire le bien, voilà son seul culte ; être soumis à Dieu, voilà sa doctrine¹⁸ ».

17 Il s'agit de la feuille des bénéfices. Par bénéfice, il est entendu : les archevêchés, les évêchés, les abbayes, les prieurés, les canonicats dans un Chapitre de Cathédrale... Le titulaire de la Feuille des Bénéfices désigne, au Roi, les ecclésiastiques à nommer aux bénéfices dont il a la disposition.

18 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. cit., article « Théiste », p. 373.

L'HUMOUR LICENCIÉUX DANS *L'INGÉNU*,
LA MISE EN QUESTION DE LA VERTU DES FEMMES

120

C'est à soixante-treize ans que Voltaire écrit *L'Ingénu*. Il poursuit, malgré son grand âge et sa santé chancelante¹⁹, sa bataille en vue d'écraser l'Infâme. Dans ce nouveau conte, il est question de la révocation de l'édit de Nantes ou Édit de tolérance qui a eu lieu en 1685. Comme il admire Louis XIV au règne duquel il a consacré un ouvrage (*Le Siècle de Louis XIV*, 1751), il considère les Jésuites, et surtout l'un d'entre eux présent dans le conte, le père de La Chaise, confesseur de Louis XIV, comme coupables de cette victoire du fanatisme. Or, pour cette nouvelle attaque de la religion, Voltaire change de méthode. Si l'ingénuité peut être rapprochée de la candeur, ce nouveau récit est différent de *Candide* (1759) parce qu'il reprend un mythe très en vogue au XVIII^e siècle : le mythe du bon sauvage. Candide avait un jugement déformé par Pangloss, tandis que le Huron a une sage raison qui lui vient de la nature. Surtout, ce conte intègre, par son dévouement, le tragique dans lequel Voltaire pensait qu'il réussirait à s'illustrer. Il intègre aussi le genre sérieux si prisé en son temps, par la force donnée au pathétique. Par ces changements de tonalité, *L'Ingénu* témoigne d'une montée en puissance de la sensibilité, devenue dans le siècle aussi importante que la raison. L'homme sensible, qui succède à l'honnête homme du siècle passé, est le nouvel idéal social des Lumières ; c'est pourquoi l'humour est, dans *L'Ingénu*, souvent empreint d'émotion. Cependant, je voudrais m'intéresser aux procédés au moyen desquels l'humour se fait licencieux dans ce conte qui confine au roman. La mâle beauté du jeune héros y est en effet à l'origine de ce que Sigmund Freud nomme « la tendance obscène » dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*²⁰.

Les détournements de clichés

Le discours amoureux est retravaillé par Voltaire de telle sorte qu'il devienne parodique, tout en demeurant émouvant : « Le Huron

19 Il lui reste au demeurant onze ans à vivre.

20 Freud distingue deux tendances, l'une est agressive, l'autre est obscène (*Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduction de Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 176-219 : « Les tendances »).

s'échauffa ; il but beaucoup à la santé de sa marraine. "Si j'avais été baptisé de votre main, dit-il, je sens que l'eau froide qu'on m'a versée sur le chignon m'aurait brûlé" » (*L'Ingénu*, p. 64). L'oxymore ranime la métaphore convenue du feu amoureux. La réaction de « l'interrogant bailli » souligne ensuite la reprise distanciée, faite par Voltaire, des clichés du discours amoureux : « Le bailli trouva cela trop poétique, ne sachant pas combien l'allégorie est familière au Canada » (*L'Ingénu*, p. 64). Voltaire s'amuse tout autant de ses propres trouvailles que de la bêtise terre à terre du bailli. L'humour voltairien réclame un lecteur qui soit aux antipodes du bailli, qui puisse s'attendrir tout en conservant une distanciation ironique. Distanciation et émotion vont souvent de pair sous la plume alerte de Voltaire. Cependant, la dérision n'est pas un jeu gratuit. Voltaire, dans *L'Ingénu*, pose en effet la question de ce qu'aujourd'hui on appelle le « genre », et qui désigne la manière dont une société construit ses représentations du masculin et du féminin. Ainsi détourne-t-il d'autres clichés en conférant au beau garçon qu'est le Huron des qualités exprimées selon la topique réservée à la célébration de la beauté féminine : « Ce grand garçon-là a un teint de lis et de rose ! » (*L'Ingénu*, p. 44.) La métaphore florale traditionnellement usitée pour dépeindre la beauté des femmes surprend le lecteur. C'est que Voltaire inverse, on va le voir, la logique ordinaire de l'homme désirant et de la femme objet du désir.

Les connotations érotiques

L'Ingénu donne au désir sexuel une place toute particulière. Voltaire, comme les écrivains libertins de son temps (on peut penser à Crébillon, notamment à son dialogue *La Nuit et le Moment* [1755]), tourne l'esprit du lecteur vers l'évocation de ce qu'il s'interdit de nommer : « Le prieur, déjà un peu sur l'âge, était un très bon ecclésiastique, aimé de ses voisins, après l'avoir été autrefois de ses voisines » (*L'Ingénu*, p. 42). La mention différenciée des « voisines » ne va pas de soi. Voltaire sous-entend que le prieur a été, sinon un séducteur ou, comme on disait alors, « un homme à bonnes fortunes », du moins un homme séduisant. De la même façon, le portrait de Mademoiselle de Kerkabon est celui d'une vieille fille qui regrette les plaisirs que donne l'amour : « Mademoiselle de Kerkabon,

qui n'avait jamais été mariée, quoiqu'elle eût grande envie de l'être, conservait de la fraîcheur à l'âge de quarante-cinq ans » (*L'Ingénu*, p. 50). La concessive en dit plus qu'il ne semble, notamment par la présence du mot *envie*, plus charnel et impérieux que le mot *désir* auquel il semble se substituer dans une formule lexicalisée. Ailleurs, c'est la nudité du Huron que contemplent, par le trou de la serrure, Mademoiselle de Kerkabon et son amie Mademoiselle de Saint-Yves, qui est sous-entendue : « Elles virent que [le Huron] avait étendu la couverture du lit sur le plancher, et qu'il reposait dans la plus belle attitude du monde » (*L'Ingénu*, p. 50). Là encore, le sous-entendu se déploie grâce au superlatif qui laisse imaginer la belle nudité sans la dénoter.

122

Les sous-entendus licencieux

Les allusions sont plus directes dans l'épisode du baptême. D'abord, l'Ingénu qui a lu la Bible veut absolument être circoncis : « La bonne Kerkabon trembla que son neveu, qui paraissait résolu et expéditif, ne se fit lui-même l'opération très maladroitement, et qu'il n'en résultât de tristes effets auxquels les dames s'intéressent toujours par bonté d'âme » (*L'Ingénu*, p. 58). Voltaire emploie d'abord la relative explicative à valeur causale, très répandue sous sa plume. De nombreuses relatives, telles que celles que nous citons ci-dessus, sont détachées et donc apparemment superflues, alors qu'elles renferment un renseignement important. L'esprit tient aussi à l'antéposition de *tristes* qui dit plus qu'il n'a l'air de dire, et enfin à un complément de cause qui constitue une pointe spirituelle : « par bonté d'âme ». L'ironie arrache ici le masque qu'impose aux femmes la société. Les femmes sont prisonnières de la double injonction de la pudeur et de la chasteté. Cependant, la nudité du bel homme est à nouveau contemplée par nos deux voyeuses : « Mademoiselle de Saint-Yves [...] disait tout bas à sa compagne : "Mademoiselle, croyez-vous qu'il reprenne si tôt ses habits?" » (*L'Ingénu*, p. 62). Ainsi, les femmes qui assistent au sacrement du baptême sont loin de demeurer indifférentes à la magnifique nudité du viril Huron. Elles l'avouent alors que l'Ingénu cite l'eunuque de la reine Candace comme argument d'autorité afin d'être baptisé dans une rivière, et non dans une église :

L'Ingénu était têtue, car il était Breton et Huron. Il revenait toujours à l'eunuque de la reine Candace; et quoique mademoiselle sa tante et mademoiselle de Saint-Yves, qui l'avaient observé entre les saules, fussent en droit de lui dire qu'il ne lui appartenait pas de citer un pareil homme, elles n'en firent pourtant rien, tant était grande leur discrétion. (*L'Ingénu*, p. 62)

Plusieurs procédés concourent à distiller un humour scabreux : à la cause ironique qu'introduit *car* fait suite une concessive qui n'évoque le discours des deux voyeuses qu'à titre de prétérition. Comme souvent sous la plume de Voltaire, la relative appositive feint de présenter comme un fait secondaire un fait essentiel : les femmes se sont livrées à la concupiscence du regard. La virilité du jeune homme a été admirée en tapinois par les deux demoiselles, si bien que le détail qu'évoque le complément circonstanciel de lieu « entre les saules » ajoute à l'humour de la scène.

Or la justification du patronyme donné à l'Ingénu permet un nouveau trait d'esprit licencieux :

On avait donné le nom d'Hercule au baptisé [...]. Le jésuite, qui était fort savant, lui dit que c'était un saint qui avait fait douze miracles. Il y en avait un treizième qui valait les douze autres, c'était celui de changer cinquante filles en femmes en une seule nuit (*L'Ingénu*, p. 65).

L'humour scabreux se combine ici à une ironie qui cible les Jésuites, lesquels transforment la légende grecque afin de la rendre compatible avec la tradition chrétienne. Hercule devient un saint, mais c'est la cocasserie scabreuse qui l'emporte : « Toutes les dames baissèrent les yeux et jugèrent à la physionomie de l'Ingénu qu'il était digne du saint dont il portait le nom » (*L'Ingénu*, p. 65). Le déterminant secondaire globalisant *toutes* rétablit la loi de la nature face à l'obligation de chasteté, préjugé qui pourtant conduira la belle Saint-Yves à la mort. Le fait de baisser les yeux est en outre à double entente : elles manifestent de la sorte soit de la pudeur, soit au contraire de l'impudeur, en allant du visage du Huron vers ses attributs masculins. L'art d'évoquer l'acte sexuel sans le nommer constitue un jeu savant avec la référence. Il s'impose aussi lors de l'entrée

dans la tragédie : « Elle n'eut d'autre ressource que de se promettre de penser à l'Ingénu, tandis que le cruel jouirait impitoyablement de la nécessité où elle était réduite » (*L'Ingénu*, p. 119). La périphrase « la nécessité où elle était réduite » évite de dire crûment que monsieur de Saint-Pouange « jouirait d'elle ». Voltaire s'attaque, ne serait-ce que par l'onomastique, à la fois à l'hypocrisie de bien des dévots et à celle de la société qui traite les femmes en objets, alors qu'elles sont aussi des sujets dans la sexualité.

La performativité érotique

124 Un autre trait d'humour licencieux, pour finir, joue sur le degré de performativité que l'on peut donner au verbe *épouser* lorsqu'il est au présent et à la première personne : « Il avait répondu "je vous épouse", et en effet il l'épousait, si elle ne s'était pas débattue avec toute l'honnêteté d'une personne qui a de l'éducation » (*L'Ingénu*, p. 69). Le connecteur *et en effet* tout comme le changement de tiroir verbal (du présent à l'imparfait) favorisent le passage du sens ordinaire d'*épouser* à son sens restreint. L'imparfait d'imminence contrecarrée déréalise l'acte sexuel que tente d'accomplir / d'imposer l'Ingénu. Voltaire, dans ce nouvel épisode, compte que le lecteur sera meilleur entendeur que l'Ingénu : « L'Ingénu n'entendait pas raillerie. Il trouvait toutes ces façons-là extrêmement impertinentes » (*L'Ingénu*, p. 69). L'Ingénu ne partage pas les bienséances des autres personnages qui, comme les lecteurs, sont rompus à l'art de railler habilement et de trouver de la pertinence sous l'apparente impertinence.

Pour conclure, je dégagerai les enjeux philosophiques de cette inventivité humoristique. Le sous-titre de *Zadig* indique d'emblée que Voltaire réfléchit sur les aléas de la destinée, et plus précisément sur les malheurs des justes au nombre desquels il s'inclut. L'ange Jesrad affirme : « il n'y a point de mal dont il ne naisse un bien » (*Zadig*, p. 89). Par de tels mots, Voltaire semble défendre la thèse centrale de la *Théodicée* (1710) de G.W. Leibniz que *Candide* jettera à terre quelques années plus tard. Mieux encore, on peut lire dans le dénouement : « il n'y a point de hasard : tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance »

(*Zadig*, p. 90). Or, à cette affirmation péremptoire, *Zadig* oppose un *mais* suivi d'une aposiopèse²¹ toute théâtrale. Ce *mais* préfigure la porte claquée du derviche de *Candide* et interdit de résoudre totalement la question de la destinée²². Il maintient un autre possible, il permet de percevoir le dénouement providentiel comme infiltré par la duplicité ironique. Quoi qu'il en soit, une philosophie différente se fait jour dans *L'Ingénu*. Voltaire s'y rapproche de Jean-Jacques Rousseau, car le Huron est un bon sauvage, dont la sagesse et la noblesse d'âme n'ont pas été corrompues par la civilisation. Par son regard neuf, il défait les certitudes comme Usbek et Rica dans les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu. Même si Voltaire demeure dans sa propre obsession en vilipendant les clergés, les Jésuites surtout et notamment le père de La Chaise, il réfléchit sur la place qu'il faut donner à la nature, qui se décline en droit naturel, mis au-dessus des droits positifs, et en religion naturelle conduisant au théisme. Or cette réflexion sur la nature donne une place considérable à la sexualité, qui est en fait le thème fédérateur de tout ce conte dans lequel l'humour licencieux qui triomphe lors du baptême précède étrangement la mort pathétique de la belle héroïne. Entre la comédie du baptême et la tragédie de l'agonie, une continuité existe : la belle jeune femme meurt, victime des préjugés auxquels, lorsqu'elle était sujet et non pas objet de désir, elle échappait. À l'affirmation joyeuse du désir sexuel féminin succède la tragédie de « l'adultère » qui est plutôt un viol. Dans les deux cas, et par ces deux registres opposés, Voltaire met en question les préjugés qui asservissent les femmes. Du reste, dans *Zadig*, lors du chapitre XI nous présentant « le bûcher du veuvage », Voltaire défendait déjà la cause des femmes en montrant combien les sociétés les plus traditionnelles sont souvent aussi les plus misogynes. S'il est certain que, dans ces deux contes, Voltaire écrase l'Infâme, je mettrai l'accent sur un Voltaire féministe (avant la lettre) qui dénonce en tant qu'elle est contre nature l'obligatoire chasteté. L'ordinaire violence faite aux femmes.

21 « Figure microstructurale, telle que le discours s'interrompt en laissant en attente une suite syntaxique structurellement impliquée par les éléments donnés » (Jean Mazaleyra et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 28).

22 Voltaire, *Zadig*, p. 90.

VOLTAIRE ET L'ÉTHIQUE DE LA LANGUE.
PETITE CARTOGRAPHIE DE LA PHRASE VOLTAIRIENNE
DANS *ZADIG* ET *L'INGÉNU*

Franck Neveu

Pour qui prend intérêt à la forme linguistique des textes de Voltaire, il semble pertinent d'entrer d'emblée dans la problématique stylistique, ce que n'ont pas manqué de faire nombre d'études critiques, relayées d'ailleurs souvent par l'Institution scolaire. Il ne saurait être question ici de négliger cet aspect fondamental de l'œuvre, d'autant moins que l'expressivité chez Voltaire rend particulièrement apparentes et reconnaissables les caractéristiques idiolectales du discours voltairien, quels que soient les genres et les types de textes, fort divers, illustrés par cette polygraphie littéraire.

Ce que l'on souhaiterait évoquer dans cette courte étude sur ces deux œuvres majeures des contes que sont *Zadig, ou la Destinée* et *L'Ingénu*, c'est principalement le cadre philosophique, et même, devrait-on dire, idéologique dans lequel elles s'inscrivent. C'est sans doute une clé fondamentale pour l'interprétation des faits linguistiques qui peut s'observer à un niveau microstructural (entendons par là macro/microsyntaxique et lexical). C'est aussi une condition nécessaire à l'évitement de la simple description des faits de langue. Bref, il s'agit de se donner une forme d'observatoire pour traiter avec surplomb les observables langagiers que les textes offrent au lecteur.

L'ÉTHIQUE DE LA LANGUE

Voltaire, particulièrement dans les œuvres de la maturité, inscrit sa création littéraire dans la perspective de ce que l'on peut appeler une éthique de la langue, dont la dimension politique est toujours plus manifeste au fil des textes. De quoi parle-t-on exactement quand on parle d'éthique de la langue ou d'éthique linguistique? Cette dernière

expression est d'usage récent. Elle a surtout été employée en philosophie du langage au xx^e siècle pour exposer le constat d'un positivisme rémanent des linguistes, refusant au nom de la scientificité, toute forme d'intrusion de la société dans leur domaine d'activités. Cette neutralité axiologique illusoire s'est manifestée en particulier par le refus durable des linguistes français de s'engager clairement dans la question de la réforme orthographique, position qui a eu pour effet de cautionner l'immobilisme de la société sur ce point. La notion d'éthique linguistique permet d'aborder un certain nombre de problématiques : le rapport de la diversité des langues avec le comportement humain ; les conséquences pour l'avenir intellectuel de l'humanité de la réduction de la diversité des langues ; l'intérêt, au nom des langues en voie de disparition, de favoriser l'expression orale spontanée dans la culture écrite, où la science (surtout écrite), est le principal mode de production des idées, etc. Comme le souligne Sylvain Auroux :

Il s'agit là de questions éthiques parce que les décisions ne sont ni simples, ni univoques. Admettons que l'on soutienne qu'il faille préserver les langues disposant d'un petit nombre de locuteurs, puisqu'elles sont l'expression d'une façon d'être au monde. Ne défavorise-t-on pas alors les locuteurs préservés dans l'accès à une plus large culture ? Si pour pallier cet inconvénient l'on opte pour le bilinguisme, ne charge-t-on pas les locuteurs de « petites » langues d'un apprentissage supplémentaire qui les défavorise largement face à ceux pour qui les langues les plus répandues sont des langues maternelles¹ ?

Nous envisagerons la notion ici du seul point de vue qui doit retenir notre attention, à savoir l'expression. Mais, dans cette perspective, l'éthique de la langue ne saurait être réduite à une philosophie du style. La notion met en débat le lien entre l'expression et le monde social. Elle dit quelque chose de la relation qu'établit le sujet, explicitement ou non, entre son discours et sa conception de la vérité. Elle envisage les idées qu'il développe sur la forme langagière, mais aussi sur l'usage,

1 Sylvain Auroux, *La Raison, le langage et les normes*, Paris, PUF, 1998, p. 288-289.

sur la fonction et sur le devenir des langues, comme les reflets d'une conception du monde.

VOLTAIRE ET LA LANGUE

Sur ces questions, Voltaire a beaucoup écrit, et il a développé des positions que nous pourrions juger très modernes. On en trouvera notamment quelques belles illustrations dans la récente publication, très attendue, des *Questions sur l'Encyclopédie*². Elles ont paru à Genève en neuf volumes entre 1770 et 1772. Voltaire reviendra sans cesse sur cette œuvre, ajoutant des articles à une nouvelle édition en 1774. Après la mort de l'auteur en 1778, Beaumarchais, associé, entre autres, à Condorcet, reprit en main le projet de Panckoucke de publier l'œuvre intégrale de Voltaire. Cela donna l'édition de Kehl, publiée entre 1784 et 1789, conçue, selon les éditeurs du volume de 2019, comme un monument à la gloire du grand homme. Le choix fait pour l'édition de Kehl était de fusionner les œuvres alphabétiques (dictionnaires et articles donnés à l'*Encyclopédie*) et l'ensemble des petits chapitres, afin de faire un amalgame de la pensée voltairienne auquel on donna le nom de « dictionnaire philosophique », ce qui ne manqua pas de créer une confusion entre le *Dictionnaire philosophique* (portatif) écrit par Voltaire et ce « dictionnaire philosophique », assemblé et finalement inventé par les éditeurs de Kehl. Les *Questions sur l'Encyclopédie*, dans cette édition, sont morcelées et noyées dans un très vaste ensemble, et fort identifiées. Comme le précisent les éditeurs de 2019 : « Ce grand texte de la fin des Lumières, devenu méconnaissable, est ainsi tombé dans l'oubli [...]. L'édition des *Questions sur l'Encyclopédie* parue à la Voltaire Foundation à Oxford (2007-2018) est ainsi la première publication intégrale de l'œuvre depuis 1775³ ».

Voltaire sut souvent faire montre d'une remarquable acuité pour ce qui regarde les questions linguistiques. On trouve ici des développements

- 2 Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, éd. Nicholas Cronk, Christiane Mervaud et Gilian Pink, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2019.
- 3 *Ibid.*, p. IX.

élogieux sur Du Marsais (« [...] qui n'était bon grammairien que parce qu'il avait dans l'esprit une dialectique très profonde et très nette. La vraie philosophie tient à tout, excepté à la fortune⁴ »), célébrant du même coup la démarche rationnelle, qui doit toujours prévaloir dans l'activité grammairienne, étroitement corrélée à l'activité philosophique. Mais ce sont aussi des développements sur l'orthographe française et sa nécessaire réforme : « [...] ne faut-il pas écrire comme on parle autant qu'on le peut⁵? » ; « [...] avons-nous oublié que l'écriture est la peinture de la voix⁶? » ; « L'écriture est la peinture de la voix : plus elle est ressemblante, meilleure elle est⁷ ». Ou encore sur la notion de langue primitive : « La langue primitive n'est-elle pas une plaisante chimère⁸? »

On note surtout que revient régulièrement dans ses notes additives la question de l'usage inexact de la langue, et la dénonciation du jargon incompréhensible :

Les livres, comme les conversations, nous donnent rarement des idées précises. Rien n'est si commun que de lire et de converser inutilement. Il faut répéter ici ce que Locke a tant recommandé, *définissez les termes*⁹.

Faute de définir les termes, et surtout faute de netteté dans l'esprit, presque toutes les lois qui devraient être claires comme l'arithmétique et la géométrie sont obscures comme les logoglyphes. La triste preuve en est que presque tous les procès sont fondés sur le sens des lois, entendues presque toujours différemment par les plaideurs, les avocats et les juges. [...] Quelquefois des souverains ont employé l'équivoque aussi bien que les dieux. Je ne sais quel tyran ayant juré à un captif de ne le pas tuer, ordonna qu'on ne lui donnât point à manger, disant qu'il lui avait promis de ne le pas faire mourir, mais non de contribuer à le faire vivre¹⁰.

Une place importante est également laissée à l'art d'être diffus :

4 *Ibid.*, article « A », p. 7.

5 *Ibid.*, p. 8.

6 *Ibid.*, p. 9.

7 *Ibid.*, article « Orthographe », p. 1395.

8 *Ibid.*, article « ABC, ou alphabet », p. 13.

9 *Ibid.*, article « Abus des mots », p. 29.

10 *Ibid.*, article « Équivoque », p. 888-889.

Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas ; et quand on l'a dit, si on amplifie on dit trop. J'ai vu autrefois dans les collèges donner des prix d'amplification. C'était réellement enseigner l'art d'être diffus. Il eût mieux valu peut-être donner des prix à celui qui aurait resserré ses pensées, et qui par là aurait appris à parler avec plus d'énergie et de force¹¹.

On retrouve diversement essaimées dans les *Questions sur l'Encyclopédie* les positions de l'anti-rhétorique voltairienne, lesquelles se développent également dans les œuvres narratives, et dont notre corpus porte témoignage. On aura par exemple compris, dans *Zadig*, que derrière le style de son héros devenu ministre, stigmatisé par l'envieux et sa femme, c'est bien sûr l'éthos discursif de Voltaire décrit par Voltaire lui-même qu'il faut identifier :

L'envieux et sa femme prétendirent que dans son discours il n'y avait pas assez de figures, qu'il n'avait pas fait assez danser les montagnes et les collines. « Il est sec et sans génie, disaient-ils ; on ne voit chez lui ni la mer s'enfuir ni les étoiles tomber, ni le soleil se fondre comme de la cire : il n'a point le bon style oriental. » Zadig se contentait d'avoir le style de la raison. Tout le monde fut pour lui, non pas parce qu'il était dans le bon chemin, non pas parce qu'il était raisonnable, non pas parce qu'il était aimable, mais parce qu'il était premier vizir. (*Zadig*, p. 43¹²)

Comme *Zadig*, Voltaire entend avoir le style de la raison, qui n'est pas le style présumé de la *doxa* littéraire, et notamment celui des romans, censés préférer les hyperboles, les allongements périodiques, et les circonlocutions oiseuses, ni bien sûr celui du texte biblique, ici visé par le « bon style oriental »¹³. Et si *Zadig* connaît la popularité dans cette séquence, ce n'est pas parce qu'il suit la voie des moralistes du verbe, ni parce qu'il sait manifester une sagesse efficiente, car le dire-

11 *Ibid.*, article « Amplification », p. 115.

12 *Zadig*, dans *Zadig et autres contes orientaux*, éd. Jean Goldzink, Paris, Presses Pocket, coll. « Classiques », 1990 (notre édition de référence).

13 Le texte de Voltaire fait ici référence au psaume CXLIII (v. 3-6), au chapitre XIX d'Isaïe (v. 12), et au chapitre XVI de l'Exode (v. 21).

vrai met toujours en danger, ni parce qu'il consent à répondre à l'attente rhétorique des amateurs de figures, mais bien parce qu'il est « premier vizir », à l'instar de son créateur qui est « premier vizir » des Lettres dans l'Europe des Lumières, et parce que cette reconnaissance lui donne autorité. Nous avons là, entre autres nombreuses occurrences, un « caméo » littéraire dont l'auteur est friand. Voltaire n'a donc pas « le bon style oriental », celui des dévots et des derviches littéraires de son temps qui savent tourner à l'infini, par le geste et par le verbe, produisant du vent et des invocations mystiques. Car comme Zoroastre, il vise à « démêler la vérité, que tous les hommes cherchent à obscurcir » (*Zadig*, p. 41). Et dans cette éthique compendieuse, il n'y a nulle place pour le nébuleux et le verbeux.

ANTI-RHÉTORIQUE ET *PARRĒSIA*

L'éthique voltairienne de la langue prend racine dans une forme d'anti-rhétorique qui n'est pas sans rappeler la rhétorique de l'anti-rhétorique de l'Antiquité grecque. On pensera par exemple au début de l'*Apologie de Socrate* où Platon décrit Socrate démontrant que sa *deinotes legein* (« habileté discursive ») n'est pas à craindre puisqu'il n'emploie qu'un langage simple et familier, exempt de jargon, donc exempt des artifices de la rhétorique. L'orateur fait profession de transparence et d'humilité discursives pour développer un effet de véridiction, même si cet ethos « dit » (ce que le locuteur dit sur lui-même) se trouve au bout du compte contrarié par l'ethos « montré » (ce que montre sa manière d'énoncer), ce que révèlent les moyens de la *tekhne* expérimentée mise en œuvre pour le plaidoyer, au nombre desquels figure l'effet de surprise argumentative comme ressource efficace du savoir communicationnel¹⁴. Mais la transparence affichée du discours ne saurait bien sûr suffire à cautionner la validité des assertions.

14 La distinction entre ethos « dit » et ethos « montré » a été établie par Dominique Maingueneau. Ces deux notions entrent dans la définition de l'ethos discursif (voir Dominique Maingueneau, « 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>).

L'ethos discursif de Voltaire dans ces œuvres, et bien au-delà de celles-ci, à mesure que le discours polémique se développe et se politise, évoque aussi la *parrêsia* telle que l'a définie Michel Foucault¹⁵ :

Parrhêsia, étymologiquement, c'est le fait de tout dire (franchise, ouverture de parole, ouverture d'esprit, ouverture de langage, liberté de parole). Les Latins traduisent en général *parrhêsia* par *libertas*. C'est l'ouverture qui fait qu'on dit, qu'on dit ce qu'on a à dire, qu'on dit ce qu'on a envie de dire, qu'on dit ce qu'on pense pouvoir dire, parce que c'est nécessaire, parce que c'est utile, parce que c'est vrai¹⁶.

Pour Foucault, la *parrêsia* du maître est à la fois une *tekhne*, une technique, et un *ethos*, une manière d'être. En tant que technique, elle lui permet d'aider le disciple à se connaître et à se doter des vérités dont il a besoin pour faire face aux événements de la vie et pour vivre une vie véritablement philosophique. Mais elle ne peut réussir comme technique si elle n'est pas également une manière d'être par laquelle le maître manifeste qu'il est lui-même comme ce qu'il dit, faisant en sorte que ce qu'il dit soit immédiatement reçu comme vrai par le disciple. Dans le cadre démocratique, la *parrêsia* est un droit politique qui permet à l'homme politique influent (l'exemple sera Périclès) de participer activement au gouvernement de la cité et d'emporter l'adhésion de ses concitoyens par la franchise de son discours. Au-delà de cette conception politique de la *parrêsia*, on doit aussi prendre en compte la dimension éthique, qui permet de distinguer la conception moderne de la vérité – depuis René Descartes – pour laquelle le sujet accède à la vérité par la seule connaissance, dans le respect de règles de forme et d'objectivité, et la conception antique pour laquelle l'accès à la vérité requiert du sujet qu'il se transforme lui-même, qu'il devienne un sujet éthique de la

15 Michel Foucault a consacré une grande partie de ses derniers travaux à la notion de *parrêsia*, que l'on traduit habituellement par « franc-parler ». Elle apparaît dans le cours au Collège de France de 1982, *L'Herméneutique du sujet*, et sera le thème principal des cours de 1983, *Le Gouvernement de soi et des autres*, et de 1984, *Le Courage de la vérité*. Il consacre également à la *parrêsia* un cycle de six conférences prononcé à l'université de Berkeley en octobre et novembre 1983.

16 Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, éd. Frédéric Gros, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 2001, p. 348.

vérité¹⁷. La *parrèsia* voltairienne, à mesure que l'œuvre se politise, semble faire la synthèse de ces deux conceptions, annonçant la figure de ce que l'on appellera un siècle plus tard l'*intellectuel*.

QUELQUES ASPECTS DE LA STRUCTURE PHRASTIQUE

134

Quelle place peut bien occuper la syntaxe dans cette problématique ? Elle est en fait très importante dans la mesure où elle fournit un format verbal à la pensée. C'est une loi du conte philosophique de manifester une belle indifférence pour la vraisemblance psychologique. Il en résulte notamment le fait que 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. La digression circonstancielle n'est pas d'usage car elle n'a pas de pertinence dans ce cadre. Comme le souligne à juste titre Anne-Marie Garagnon, le conte philosophique est une « forme militante de scénographie du débat d'idées¹⁸ ». 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, lequel illustre, le plus souvent, une inclination pour des correspondances significatives entre ouverture et clôture¹⁹. La forme du conte est celle de la structure bouclée.

17 Voir *ibid.*, p. 19.

18 Anne-Marie Garagnon, *Cinq études sur le style de Voltaire*, Orléans, Paradigme, 2008, p. 103.

19 Voir *ibid.*

Un aspect de cette construction très fortement unitaire visible à la surface des faits syntaxiques peut être réperé dans le recours massif à la progression à thème constant²⁰.

Quoique riche et jeune, *il* savait modérer ses passions ; *il* n'affectait rien ; *il* ne voulait point toujours avoir raison, et savait respecter la faiblesse des hommes. (*Zadig*, p. 25)

L'Ingénu, plongé dans une sombre et profonde mélancolie, se promena vers le bord de la mer, son fusil à deux coups sur l'épaule, son grand coutelas au côté, tirant de temps en temps sur quelques oiseaux, et souvent tenté de tirer sur lui-même ; mais il aimait encore la vie, à cause de mademoiselle de Saint-Yves. Tantôt *il* maudissait son oncle, sa tante, toute la Basse-Bretagne, et son baptême ; tantôt *il* les bénissait, puisqu'ils lui avaient fait connaître celle qu'il aimait. *Il* prenait sa résolution d'aller brûler le couvent, et *il* s'arrêtait tout court, de peur de brûler sa maîtresse. (*L'Ingénu*, p. 74²¹)

Sa résolution prise, *elle* est consolée, *elle* est tranquille, *elle* ne rebute plus son sot prétendu ; *elle* accueille le détestable beau-père, caresse son frère, répand l'allégresse dans la maison ; puis, le jour destiné à la cérémonie, *elle* part secrètement à quatre heures du matin avec ses petits présents de noce, et tout ce qu'*elle* a pu rassembler. (*L'Ingénu*, p. 103)

Pratiqué au niveau intraphrastique comme au niveau interphrastique, voire d'un chapitre à l'autre, le phénomène souligne la très forte continuité référentielle, et le centrage exercé sur le sujet du discours, au prix parfois d'itérations insistantes sur le morphème pronominal sujet, qui semble réduire le personnage à un pur support de prédication, comme s'il n'était rien d'autre que la manifestation d'une entité abstraite et désincarnée.

Au plan syntaxique, ce qui doit être noté ici, c'est le fait que la phrase et la proposition s'ajustent toujours à l'idée, au concept, à la pensée. Le niveau

²⁰ Nous soulignons parfois les constructions par l'italique.

²¹ Voltaire, *L'Ingénu*, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009 (notre édition de référence).

local du discours (syntagme, proposition, phrase) résonne en permanence avec le niveau global du texte. Toute séquence verbale se trouve en quelque sorte réinvestie dans le processus interprétatif qui permet au lecteur d'avoir accès à l'entier du texte. Rien ne se perd. Toute micro-séquence se trouve d'une certaine manière recyclée à un niveau supérieur de lecture et mise au service de la structure argumentative du conte.

Plusieurs faits concourent à ce phénomène. La syntaxe voltairienne se caractérise ici par le faible volume du matériel grammatical. Le cadre propositionnel est réduit à une structure prédicative de faible amplitude, toujours verbale, où l'expansion adjectivale et circonstancielle reste rare.

Elle prit donc un rasoir ; elle alla au tombeau de son époux, l'arrosa de ses larmes, et s'approcha pour couper le nez à Zadig, qu'elle trouva tout étendu dans la tombe. Zadig se relève en tenant son nez d'une main, et arrêtant le rasoir de l'autre. (*Zadig*, p. 30)

Personne ne fut empalé ; de quoi plusieurs docteurs murmurèrent, et en présagèrent la décadence de Babylone. (*Zadig*, p. 35)

Il croyait que les lois étaient faites pour secourir les citoyens autant que pour les intimider. Son principal talent était de démêler la vérité, que tous les hommes cherchent à obscurcir. (*Zadig*, p. 41)

Dès que le messager fut parti, la confidente lit la lettre dans laquelle on propose un petit souper aux deux amies pour le soir. Saint-Yves jure qu'elle n'ira point. La dévote veut lui essayer les deux boucles de diamants. Saint-Yves ne le put souffrir. Elle combattit la journée entière. (*L'Ingénu*, p. 116)

Même si l'on peut observer des séquences d'hypercaractérisation où l'épithète prévaut, jouant sur l'adjectif physique ou moral²², lorsque l'adjectivité se déploie, c'est fréquemment dans le cadre verbal de la construction attributive :

²² Voir *ibid.* (p. 108) sur le chapitre d'ouverture de *L'Ingénu*.

Vous êtes *discrète* et vous n'êtes point *défiante*; vous êtes *douce* sans être *faible*; vous êtes *bienfaisante* avec discernement; vous aimez vos amis, et vous ne vous faites point d'ennemis. (*Zadig*, p. 23)

Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient *bleues*, et que les babouches de Zadig étaient *bleues*, que les rubans de sa femme étaient *jaunes*, et que le bonnet de Zadig était *jaune* [...]. (*Zadig*, p. 48)

On ne quitte que rarement la construction verbale et le format propositionnel standard, ce qui fait apparaître une syntaxe à dimension lexicale. Il n'y a pas de constructions infécondes, superflues ou excroissantes. Simple porteur de voix au service d'une idée générale, le personnage ne figure dans l'énoncé que comme une entité strictement verbale, à valeur d'exemplification.

Dans ce cadre, on saisit mieux la fonction des traits formels évoqués précédemment : unité, brièveté, densité. La contention narrative du discours requiert ce format. L'art de Voltaire est de le porter à un degré maximal. La phrase (prise au sens moderne) est ici fréquemment caractérisée par sa dimension périodique, et travaillée par une grande diversité de dispositions propositionnelles et d'itérations fonctionnelles par parallélismes qui la segmentent, lui impriment ses effets de rapidité. La discontinuité syntaxique, qui se réalise ici principalement par le système appositif (à tête adjectivale, nominale, ou au moyen de constructions absolues; tantôt de structure syntagmatique tantôt de structure propositionnelle), plus rarement par le vocatif (comme dans la première séquence ci-dessous), peut affecter tous les postes de l'énoncé (partie frontale, centrale, caudale). Elle forme une des rares contributions aux faits d'expansion syntaxique intrapropositionnelle, mais sa fonction sémantique est évidemment d'importance puisqu'elle renforce la continuité et la présomption d'identité référentielles, et, lorsqu'elle entre au service de la clause (entendue au sens de segment terminal de séquence périodique marquant surtout un effet sémantique de pointe) elle constitue un dispositif d'une grande efficacité pour l'expression d'une valeur axiologique.

Charme des prunelles, tourment des cœurs, lumière de l'esprit, je ne baise point la poussière de vos pieds, parce que vous ne marchez guère, ou que vous marchez sur des tapis d'Iran ou sur des roses. (Zadig, p. 23)

Quoique riche et jeune, il savait modérer ses passions; il n'affectait rien; il ne voulait point toujours avoir raison, et savait respecter la faiblesse des hommes. (Zadig, p. 25)

Plein de ces idées, il se retira dans une maison de campagne sur les bords de l'Euphrate. (Zadig, p. 30)

C'est de lui que les nations tiennent ce grand principe : *qu'il veut mieux hasarder de sauver un coupable que de condamner un innocent*. Il croyait que les lois étaient faites pour secourir les citoyens autant que pour les intimider. Son principal talent était de démêler la vérité, *que tous les hommes cherchent à obscurcir. (Zadig, p. 41)*

Monsieur le prieur, qui avait dans sa bibliothèque la grammaire huronne dont le révérend père Sagar Théodat, *récollet, fameux missionnaire*, lui avait fait présent, sortit de table un moment pour l'aller consulter. Il revint tout haletant de tendresse et de joie; il reconnut l'Ingénu pour un vrai Huron. On disputa un peu sur la multiplicité des langues, et on convint que, sans l'aventure de la tour de Babel, toute la terre aurait parlé français. (*L'Ingénu*, p. 47)

L'Ingénu, *plongé dans une sombre et profonde mélancolie*, se promena vers le bord de la mer, *son fusil à deux coups sur l'épaule, son grand coutelas au côté, tirant de temps en temps sur quelques oiseaux, et souvent tenté de tirer sur lui-même*; mais il aimait encore la vie, à cause de mademoiselle de Saint-Yves. (*L'Ingénu*, p. 74)

Quand il fallut descendre du carrosse, les forces lui manquèrent; on l'aida; elle entra, *le cœur palpitant, les yeux humides, le front consterné. (L'Ingénu, p. 120)*

Jean Starobinski a remarquablement fait apparaître une caractéristique formelle fondamentale du conte dans son étude de *L'Ingénu*. Décrivant l'ouverture du chapitre 7, il expose le mécanisme de l'antécédence de l'effet (l'agitation du peuple) sur la cause (l'arrivée des Anglais) et sa puissance comique.

[...] l'humour dans le conte philosophique travaille à la décomposition d'une situation globale en une série d'actes ou d'états « discrets », séparés dans le temps. Le sens de l'événement total est comme « atomisé » en une série de petits faits concrets, parfaitement grotesques lorsqu'ils sont pris un à un. Étonnante efficacité de l'asyndète! Nous ne voyons plus qu'une poussière d'instant qu'aucun vecteur de signification, qu'aucune cohérence rationnelle ne semble entraîner et associer : chaque instant s'isole comme un petit monde clos. Nous sommes en présence d'une absurdité grenue²³.

C'est un phénomène récurrent dans les contes, que ce mécanisme de discrétisation, qui transpose le continu et le global en une multiplicité d'items actionnels, discrets, séparés, segmentés, qu'ils servent l'humour ou, plus souvent, le ridicule grotesque ou pathétique et l'absurdité de la condition humaine. Le sens des items ne se perd jamais puisque le contact permanent du local et du global restitue toujours l'intelligibilité de la séquence et l'interprétation qu'il faut en faire. L'outil de cette discrétisation est la dématérialisation du lien logique que permet l'asyndète. Elle a bien sûr de multiples fonctions, mais elle introduit dans le texte un effet de multiplicité et de célérité qui ne saurait trouver sa justification dans la seule intention esthétique. Qu'elle soit accumulative ou non, simple ou complexe, elle forme toujours un intervalle, un espace logique non saturé, mais accessible à l'interprétation dans un périmètre textuel d'étendue variable. En cela, elle est parfaitement congruente avec la nature dialectique du conte philosophique. Elle peut mettre en facteur commun, dans une structure binaire, deux prédicats logiquement

23 Jean Starobinski, « 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, ici p. 286.

complémentaires, et dans une relation de parfaite transparence sémantique, qu'un connecteur aurait toutefois pu expliciter, mais au prix d'un surcroît inutile de mots rejeté par Voltaire, on l'a vu, en raison de sa condamnation de l'art du diffus :

La blessure était légère ; elle guérit bientôt. (*Zadig*, p. 27)

Elle peut entrer dans des séquences énumératives ouvertes formant des constructions parallèles (voir plus loin) :

Le greffier, les huissiers, les procureurs, vinrent chez lui en grand appareil lui apporter ses quatre cents onces [...]. (*Zadig*, p. 33)

140

ou bien servir à l'accélération du récit en produisant une accumulation de structures prédicatives, dénuées de toute forme de développement circonstanciel :

La dame pleura, se fâcha, s'adoucit ; le souper fut plus long que le dîner ; on se parla avec plus de confiance. (*Zadig*, p. 29)

Le récollet pousse des hurlements qui font retentir l'église. On accourt au bruit, on voit le catéchumène qui gourmait le moine au nom de saint Jacques le Mineur. La joie de baptiser un Bas-Breton huron et anglais était si grande qu'on passa pardessus ces singularités. (*L'Ingénu*, p. 59)

Dès que le messenger fut parti, la confidente lit la lettre dans laquelle on propose un petit souper aux deux amies pour le soir. Saint-Yves jure qu'elle n'ira point. La dévote veut lui essayer les deux boucles de diamants. Saint-Yves ne le put souffrir. Elle combattit la journée entière. (*L'Ingénu*, p. 59)

Sa résolution prise, elle est consolée, elle est tranquille, elle ne rebute plus son sot prétendu ; elle accueille le détestable beau-père, caresse son frère, répand l'allégresse dans la maison ; puis, le jour destiné à la cérémonie, elle part secrètement à quatre heures du matin avec ses petits présents de noce, et tout ce qu'elle a pu rassembler. (*L'Ingénu*, p. 103)

Quand il fallut descendre du carrosse, les forces lui manquèrent ; on l'aïda ; elle entra, le cœur palpitant, les yeux humides, le front consterné. On la présente au gouverneur ; elle veut lui parler, sa voix expire ; elle montre son ordre en articulant à peine quelques paroles. Le gouverneur aimait son prisonnier ; il fut très aise de sa délivrance. Son cœur n'était pas endurci comme celui de quelques honorables geôliers ses confrères, qui, ne pensant qu'à la rétribution attachée à la garde de leurs captifs, fondant leurs revenus sur leurs victimes, et vivant du malheur d'autrui, se faisaient en secret une joie affreuse des larmes des infortunés. (*L'Ingénu*, p. 120)

L'accélération phénoménale du tempo actionnel, dont l'effet peut être encore accru par l'emploi du présent de narration, souligne le caractère secondaire de chaque item, lequel est pourtant essentiel à la cohérence d'ensemble de la scène. Ni développement, ni évitement. Cette « poussière d'instant », pour reprendre l'expression de Jean Starobinski, est à la fois subsidiaire et nécessaire.

Une autre caractéristique syntaxique et sémantique récurrente dans ces textes réside dans l'expression de la binarité. L'énoncé agence des séquences couplées, de nature lexicale, syntagmatique ou propositionnelle, en structure ouverte ou fermée :

C'est ainsi que Zadig montrait tous les jours *la subtilité de son génie et la bonté de son âme* ; on l'admirait, et cependant on l'aimait. (*Zadig*, p. 43)

Comme il se livrait à ce flux et à ce reflux de philosophie sublime et de douleur accablante, il avançait vers les frontières de l'Égypte ; et déjà son domestique fidèle était dans la première bourgade, où il lui cherchait un logement. (*Zadig*, p. 51)

Elles peuvent servir au développement de la dualité et de l'antithèse. C'est un trait rémanent de la narration voltairienne, qui se plaît à opposer les comportements, les figures, les situations dans un espace textuel réduit. L'usage en est apparent, particulièrement dans les portraits.

Vous êtes discrète et vous n'êtes point défiante; vous êtes douce sans être faible; vous êtes bienfaisante avec discernement; vous aimez vos amis, et vous ne vous faites point d'ennemis. (Zadig, p. 23)

Mais il est un recours formel régulier dans les séquences où abondent les prédicats descriptifs et actionnels. Qu'il s'agisse d'une mise en parallèle de deux états transposant au plan grammatical et lexical une attitude ou un mouvement de pensée, comme ici de manière comique le mouvement quasi physique d'effarement et de colère du prince :

Il *crut* tout *ce qu'il voyait*, et *imagina* tout *ce qu'il ne voyait point*. Il remarqua surtout que les *babouches de sa femme* étaient bleues, et que les *babouches de Zadig* étaient bleues, que les *rubans de sa femme* étaient jaunes, et que le *bonnet de Zadig* était jaune; c'étaient là de terribles indices pour un prince délicat. (*Zadig*, p. 48)

142

Qu'il s'agisse de la description antithétique de groupes humains aux croyances absurdes :

Il y avait une grande querelle dans Babylone, qui durait depuis quinze cents années, et qui partageait l'empire en deux sectes opiniâtres : l'une prétendait qu'il ne fallait jamais entrer dans le temple de Mithra que du pied gauche; l'autre avait cette coutume en abomination, et n'entrainait jamais que du pied droit. On attendait le jour de la fête solennelle du feu sacré pour savoir quelle secte serait favorisée par Zadig. (*Zadig*, p. 43)

Ou encore des scènes de combat où parallélismes d'actions et oppositions situationnelles se développent de manière comique, dans un agencement de formulations qui ne laisse pas de réduire le personnage à une simple et très apparente mécanique narrative :

En disant ces paroles, il laisse la dame, qu'il tenait d'une main par les cheveux, et, prenant sa lance, il veut en percer l'étranger. Celui-ci, qui était de sang-froid, évita aisément le coup d'un furieux. Il se saisit de la lance près du fer dont elle est armée. L'un veut la retirer, l'autre l'arracher. Elle se brise entre leurs mains. L'Égyptien tire son épée; Zadig s'arme de la sienne. Ils s'attaquent l'un l'autre. Celui-là porte

cents coups précipités celui-ci les pare avec adresse. La dame, assise sur un gazon, rajuste sa coiffure, et les regarde. L'Égyptien était plus robuste que son adversaire, Zadig était plus adroit. Celui-ci se battait en homme dont la tête conduisait le bras, et celui-là comme un emporté dont une colère aveugle guidait les mouvements au hasard. Zadig passe à lui, et le désarme ; et tandis que l'Égyptien, devenu plus furieux, veut se jeter sur lui, il le saisit, le presse, le fait tomber en lui tenant l'épée sur la poitrine ; il lui offre de lui donner la vie. L'Égyptien, hors de lui, tire son poignard ; il en blesse Zadig dans le temps même que le vainqueur lui pardonnait. Zadig, indigné, lui plonge son épée dans le sein. L'Égyptien jette un cri horrible, et meurt en se débattant. (*Zadig*, p. 51)

Il apparaît clairement que le recours presque systématique aux parallélismes est un élément clé pour la compréhension du fonctionnement de la phrase dans ces œuvres. Postes fonctionnels complexes et redoublés (sujets, objets, attributs, épithètes, compléments déterminatifs, etc.), en système binaire ou bien étoffés dans une suite énumérative, toutes les configurations sont représentées ici. Allégée de toute profondeur réaliste ou psychologique, la lecture oriente son attention sur la forme discursive, et Voltaire sait exploiter ce phénomène herméneutique à des fins idéologiques. Puisque le texte ne dit pas le réel de l'expérience, il tient un autre discours où l'idée prévaut. La présence permanente du narrateur dans les séquences actionnelles ou descriptives s'observe justement dans ces agencements binaires, et ces parallélismes drolatiques. Elle est la marque d'une proximité étroite recherchée avec le lecteur, voire d'une complicité idéologique. On ne saurait mieux exposer que ne l'a fait Jean Starobinski la portée philosophique de ces types de constructions, véritables « étymons spirituels » de la pensée voltairienne :

Les contraires sont si bien des contraires qu'en se contredisant, ils contredisent la règle du *tiers exclu*. Ainsi, par l'exaspération de la dualité contrastée, c'est précisément le *tiers* qui l'emporte. Les propositions contradictoires sont vraies à tour de rôle, ou simultanément. Dans le rythme binaire de ce monde qui cloche et où la parfaite cohérence est à jamais impossible, ce n'est ni le premier ni le second temps qui

représente la vérité définitive : l'ironie philosophique constate que l'un ne va jamais sans l'autre, et que si le monde ne clochait pas son mouvement s'arrêterait. De ce mouvement incessant, le conte voltairien nous propose l'image accélérée et caricaturale, oscillant de la nature à la culture, du vice à la vertu, du rire aux larmes, du pessimisme à l'optimisme – pour nous laisser dans le double sentiment de la confusion générale et de la netteté du détail disparate. Et, dernière dualité, tandis que l'ironie de Voltaire nous donne l'impression de dominer le monde et d'en disposer à sa guise, – sa passion, sa frénésie inquiète se laissent emporter et nous emportent avec elles²⁴.

144

Traiter ensemble quelques aspects de la syntaxe voltairienne dans ces deux œuvres ne doit bien sûr pas amener à considérer qu'elles sont indissociables et strictement commensurables. Les études littéraires le montrent avec assez de clarté. Toutefois, les phénomènes notés ici semblent pouvoir révéler un aspect de leur homogénéité formelle, et illustrer le « style de la raison » évoqué dans *Zadig*. Au-delà même de ces œuvres, le parfait ajustement des formes discursives et grammaticales à la pensée voltairienne et à ce que nous avons appelé ici son « éthique de la langue » mérite attention. Si le genre littéraire dans lequel s'inscrivent les textes forme un cadre privilégié et pertinent pour leur étude, les formes linguistiques qui peuvent y être relevées trouvent à s'interpréter aussi dans un corpus plus vaste. Derrière la diversité générique des œuvres, la permanence de la pensée permet de concevoir plus justement la signification des formes linguistiques.

24 *Ibid.*, p. 291.

Tristan Corbière
Les Amours jaunes

DU JEU MÉTRIQUE
DANS *LES AMOURS JAUNES* DE CORBIÈRE

Benoît de Cornulier

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

RÉGULARITÉ ET EXCENTRICITÉ PROSODIQUE

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

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

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

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

150

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

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

4 Cette définition, approximative, suffira ici.

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

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

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

Un rythme de vers périodique

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

Des rimes, masculines ou féminines

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

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

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

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

11 *Ibid.*, p. 108.

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

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

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

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

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

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

13 Les *groupes rimiques* et leurs constituants, ou *modules*, sont définis et étudiés dans Benôit de Cornulier, « "Groupes d'équivalence rimique", modules et strophes "classiques" en métrique littéraire française ; vers 1560-1870 », publication en ligne, 2008, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf> (dernière consultation 20 septembre 2019).

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

15 Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 259. Voir, à ce sujet, l'analyse de Dominique Billy, « Convention and parody in the rhyming of Tristan Corbière », dans Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, Amsterdam/ Philadelphia (Pa.), John Benjamins, 2009, p. 337-354.

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

Une excentricité prosodique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 *Ibid.*, p. 64.

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

Cas de périodicité pure

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 *Ibid.*, p. 88.

32 *Ibid.*, p. 91.

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

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

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

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

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

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

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

QUELQUES CAS DE PÉRIODICITÉ NON-STRICTE

« Pudentiane »³⁹

158

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

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

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

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

39 *Ibid.*, p. 90.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Soneto a Napoli »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'AMERICANO

IN

PARIGI

CON

PULCINELLA

FINTO DONNA PER RUBARSI

UNA BORSA.

*Commedia novissima secondo il
buon gusto moderno.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

166

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« À la mémoire de Zulma » à propos de trous

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

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

⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

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

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

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

170

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

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

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

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

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

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

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

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

80 *Ibid.*, p. 158.

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

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

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

« Le douanier »

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

172

Une « chanson » insérée dans l'élégie

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

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

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

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

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

Vision détonante

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

⁸⁵ *Ibid.*, p. 280.

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

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

174

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

Une belle paire de vers faux

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

91 Comme me l'a signalé Benoît Dufau.

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

TRISTAN CORBIÈRE A DONNÉ SA LANGUE AU ÇA

Benoît Dufau

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

Michel Maillard, *Comment ça fonctionne*, 1989

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

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

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

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

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

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

4 *Ibid.*, p. 79.

5 *Ibid.*, p. 253.

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

UN FANTASME DE NEUTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

180

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

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

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

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

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

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

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

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

ÇA FAIT TACHE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA LOI DU GENRE

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

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

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

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

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

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

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

184

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

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

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

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

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

LE FRISSON DU NEUTRE

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

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

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

32 Cité par Albert Henry dans « Considérations sur la fortune de *ça* en français », dans *Études de syntaxe expressive. Ancien français et français moderne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1977, p. 75-110, ici p. 109.

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

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

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

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

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

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

DÉCLASSÉS DE TOUTES LES LATITUDES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 *Ibid.*, p. 171.

46 *Ibid.*, p. 239.

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

190

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

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

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

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

49 Voir Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus*, « Identification, contrôle et surveillance des personnes », 2014, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2716>.

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

ÇA PULSE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

194

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

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

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

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

LA FIN RETOURNÉE

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

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

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

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

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

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

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

63 Dans ses *Essais de psychanalyse*, Sigmund Freud a reconnu sa dette à l'égard de Georg Groddeck, qui a nominalisé le pronom allemand *es* dans son livre *Das Buch vom Es* (1923). La traduction française témoigne des réticences face à *ça* en choisissant d'abord en 1963 le titre *Au fond de l'homme, cela*. Il faut attendre 1973 pour une traduction littérale : *Le Livre du Ça*. Voir Michel Maillard, « Les enjeux d'un choix linguistique pour la psychanalyse française. "Au fond de l'homme : cela, ça ou soi?" », *Archives et documents de la Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage*, 3, 1982, p. 45-58. Pour la notion de « sombre précurseur », voir G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 156-157.

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

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

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 Lèvesque. 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. Colvile, *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)

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 construisais 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 punctuationnels 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, interrompt 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 narratifs 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).

PHRASE ET ORALITÉ DANS *L'HOMME FOUDROYÉ* :
UNE PHRASE PHONOGRAPHE ?

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 avant², privilégiant « la vie contre les règles, l'expression spontanée contre la rhétorique, et, par voie de conséquence, l'oral contre l'écrit³ », 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 langue⁴ », 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 main⁵ », 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'écrit⁶ ». Mais on ne saurait céder à une stylistique dépendant exclusivement d'une logique interne, fût-ce pour une œuvre autobiographique⁷— 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 littéraire⁸ ». 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)⁹ », 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 parlée¹⁰.

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 poésie¹¹ ». 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 définitionnel¹², 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 »¹³. 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 suivent¹⁴ ». 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 insuffisant¹⁵.

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”)¹⁶ ».

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^e 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. 55-56¹⁷)

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 fixe¹⁸ », 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 liste¹⁹ ». 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 pensée²⁰ ».

Plus remarquables encore sont les phrases longues où la liste concourt à la description. On connaît les affinités de la liste avec la description²¹. 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 limitation²² ». 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 »²³. 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

²³ 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 bouillonnement²⁴.

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-titre²⁵ 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)

²⁵ 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'affectivité²⁶ ». 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 sirène²⁷

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*²⁸. De fait, « le présentatif pose la présence de l'objet

²⁸ 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*²⁹ ».

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 familier³⁰ »). 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).

²⁹ *Ibid.*, p. 120.

³⁰ 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 française³¹ ».

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 modulation³²!

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 [...] ³³.

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 presque 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^e siècle, éd. et trad. François Suard, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2008.

Autres éditions d'Aspremont

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

Autres textes cités

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

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

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

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

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

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

OTT, Muriel, « Les vers d'intonation du *Couronnement de Louis* », dans 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*, Marcinnelle, Dupuis, 1960.

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

Études critiques

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

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

VOLTAIRE

Édition de référence

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

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

Autres œuvres de Voltaire citées

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

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

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

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 « tarantara » 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