

Romain Benini et Gilles Couffignal (dir.)



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

I Suard – 979-10-231-2119-3

## TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

### « Bibliothèque des styles »

#### *Styles, genres, auteurs*

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 19

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2019

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

PDF complet – 979-10-231-2118-6

**I Suard – 979-10-231-2119-3**

I Ott – 979-10-231-2120-9

II Beaudin – 979-10-231-2121-6

II Buron – 979-10-231-2122-3

III Tourrette – 979-10-231-2123-0

IV Géraud – 979-10-231-2124-7

IV Neveu – 979-10-231-2125-4

V de Cornulier – 979-10-231-2126-1

V Dufau – 979-10-231-2127-8

VI Germoni – 979-10-231-2128-5

VI Vaudrey-Luigi – 979-10-231-2129-2

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

## **SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

Anouch Bourmayan & Géraldine Veysseyre (dir.)

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



*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 Agolant<sup>1</sup>, 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 originalité<sup>2</sup>.

## 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<sup>e</sup> 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 croisade<sup>3</sup> – 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 mission<sup>4</sup>, 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 (laisse<sup>5</sup> 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 »<sup>6</sup>. 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 combatant, / Si l'an menez tot contrevail fuint, / Si le rendez Yaumont et Agoulant.” » (v. 3069-3071)<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup>. 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 générale<sup>9</sup>), soit deux troupes à l'intérieur desquelles se détachent un ou plusieurs combattants, qui sont ainsi mis à l'honneur<sup>10</sup>.

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)<sup>11</sup>. La laisse 226 et, pour l'essentiel, la laisse 227 sont l'exemple de mêlées desquelles n'émerge aucun combattant<sup>12</sup>, 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'épée<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>. Elle décrit aussi un butin razié puis laissé à l'abandon par les Sarrasins qui l'avaient réuni (v. 2585-2588)<sup>15</sup>.

---

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 Durendart<sup>16</sup>.

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, 5125-5436<sup>17</sup>), 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*<sup>18</sup>.

16 On trouve également cette légende dans des épopées à peu près contemporaines d'*Aspremont: La Chevalerie Ogier*, t. I: *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 hautement<sup>19</sup>.

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 Sarrasin<sup>20</sup>, 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)<sup>21</sup>.

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 Naimes, 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.

invective 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 Fagon<sup>22</sup>) 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*<sup>23</sup>, 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<sup>e</sup> 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*<sup>24</sup> : 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

<sup>24</sup> 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 aide<sup>25</sup>.

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)<sup>26</sup>. 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 Charlemagne<sup>27</sup>.

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)<sup>28</sup>. 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<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> 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 Roland<sup>29</sup>.

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 divine<sup>30</sup> : 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

<sup>29</sup> Voir aussi v. 2770-2771.

<sup>30</sup> 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*<sup>31</sup>, ni pour être secourus par eux, comme dans *Fierabras*<sup>32</sup>, 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)<sup>33</sup>, et comme arme une pièce de bois particulièrement lourde : « .i. fort vilains i eüst que drecier » (v. 4921)<sup>34</sup>, 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 Rainouart<sup>35</sup>, 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)<sup>36</sup>. 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.

<sup>36</sup> 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 Naimés 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 justifiés<sup>37</sup>. On aurait là une trace de la lecture que pouvait faire du drame de Roncevaux un homme de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ce qui ajoute encore à l'intérêt de la chanson.

---

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

## BIBLIOGRAPHIE

### **ASPREMONT**

#### **Édition de référence**

*Aspremont, chanson de geste du XI<sup>e</sup> siècle*, éd. et trad. François Suard, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2008.

#### **Autres éditions d'Aspremont**

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

#### **Autres textes cités**

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

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

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

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

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

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

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

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

## Études critiques

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

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

OTT, Muriel, « Les vers d'intonation du *Couronnement de Louis* », dans 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<sup>e</sup> siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1998.
- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Paris, Droz/Giard, coll. « Publications romanes et françaises », 1955.
- SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Champion, coll. « Moyen Âge. Outils et synthèse », 2011.
- SUBRENAT, Jean, *Étude sur Gaydon, chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, coll. « Études littéraires », 1974.

## ROBERT GARNIER

### Édition de référence

*Hippolyte (1573) et La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin (2009 et 2018), Paris, Classiques Garnier, 2019.

### Autres textes cités

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrificiant*, éd. Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1967.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, éd. Henri Chamard, Paris, Fontemoing, 1904.
- EURIPIDE, *Théâtre complet*, éd. et trad. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, CUF, 1934.
- JODELLE, Étienne, *Eugène*, éd. Anna Bettoni, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, t. VI : 1541-1554, Paris/Florence, PUF/Olschki, 1994, p. 341-438.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Georges Lafaye, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 2009.

- PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- SOPHOCLE, *Électre*, dans *Théâtre : Ajax, Atigone, Electra, Œdipe-roi, Les Trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colone, Les Limiers*, trad. Robert Pignarre, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1934.
- TÉRENCE, *Théâtre*, éd. et trad. Jules Marouzeau, t. I, *Andrienne. Eunuque*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1942.
- VIRGILE, *Énéide*, dans *Œuvres complètes*, éd. et trad. Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.

252

### Études critiques

- BEAUDIN, Jean-Dominique, *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier dans « Hippolyte » et « Les Juifves »*, Paris, SEDES, 2000.
- BRUSTER, Douglas, WEINMANN, Robert, *Prologues to Shakespeare's Theatre. Performance and Liminality in Early Modern Drama*, London/New York, Routledge, 2004
- BURON, Emmanuel, « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* » dans Emmanuel Buron (dir.), *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, Les Juifves*, Rennes, PUR, 2000, p. 53-69.
- , « La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral », dans Magda Campanini (dir.), *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Champion, 2018, p. 37-54.
- CECCHETTI, Dario, « Dalla Tragedia classica alla *tragédie sainte* », dans Michele Mastroianni (dir.), *La Tragédie sainte en France (1550-1610)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 117-151.
- COHEN, Gustave, « Un terme de scénologie médiévale : "lieu" ou "mansion" ? », dans *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 60-66.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2010.
- DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/public*, 67, janvier-février 1986, p. 8-12.

- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bouillon, 1881-1902, 10 vol.
- LANSON, Gustave, « Note sur un passage de Vitruve et sur l'origine de la distinction des genres dans le théâtre de la Renaissance », *Revue de la Renaissance*, 5, 1904, p. 72-84.
- LOCHERT, Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- MARTY-LAVEAUX, Charles-Joseph, *La Langue de la Pléiade*, Paris, [s.n.], 1896-1898, 2vol.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2002.
- RUNNALLS, Graham, « “Mansion” and “lieu”: two technical terms in medieval French staging? », dans *Études sur les mystères. Un recueil de vingt-deux études sur les mystères français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998, p. 467-478.

## JEAN DE LA BRUYÈRE

### Édition de référence

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

### Autres œuvres citées

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

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

### Études critiques

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

- CHOI-JONIN, Injoo, « Présentation générale. Propriétés de la corrélation grammaticale », *Langages*, 174, 2009/2, p. 3-12.
- DENIS, Delphine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.
- GACHET, Frédéric, « Les structures temporelles en *à peine* : évolution diachronique et fonctionnement syntaxique », *CMLF*, 2010 [en ligne, <http://doi.org/10.1051/cmlf/2010126>], p. 207-221.
- GREVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, 7<sup>e</sup> éd., Gembloux, Duculot, 1961.
- HADERMANN, Pascale, PIERRARD, Michel, « La construction corrélatrice et les marqueurs en *qu-* », *Langue française*, 182, 2014/2, p. 91-106.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- MAUREL, Jean-Pierre, « Subordination inverse et neutralisation du relatif », *Travaux linguistiques du 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<sup>e</sup> éd., Genève, Droz, 1977.
- WAGNER, Robert-Léon, PINCHON, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne* [1962], nvlle éd., Paris, Hachette supérieur, 1991.
- WILMET, Marc, « *À peine* avions-nous poussé un cri de surprise, qu'il en arriva une seconde : considérations sur la subordination inverse », dans Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi et Gilles Corminboeuf (dir.), *La Parataxe*, Berne, Peter Lang, 2010, t. I, *Entre dépendance et intégration*, p. 69-89.

## VOLTAIRE

### Édition de référence

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

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

### Autres œuvres de Voltaire citées

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

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

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

256

### Autres textes cités

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

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

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

### Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## TRISTAN CORBIÈRE

### Édition de référence

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

### Autres éditions et œuvre de Corbière citées

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

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

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

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

#### Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Études critiques

- [Anonyme], « *Les Amours jaunes*, par Tristan Corbière », *La Bibliographie contemporaine*, 1<sup>er</sup> octobre 1873.
- BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 189-214.
- , *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Thomas Clerc, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, 2002.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- BENINI, Romain, *Chansons dites populaires imprimées à Paris pendant la Deuxième République, approche stylistique et métrique*, thèse de langue française et stylistique sous la dir. d'Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2014.
- BERNADET, Arnaud, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, 1, « Ça? », 2018, p. 61-93.
- BILLY, Dominique, « Le 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<sup>e</sup> siècle* [1938], Genève, Slatkine, 1975.

DAHLET, Véronique, *Ponctuation et Énonciation*, Matoury [Guyane], Ibis rouge, 2003.

DAMOURETTE, Jacques, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, 1939.

DOPPAGNE, Albert, *La Bonne Ponctuation : clarté, précision, efficacité de vos phrases*, Paris, Duculot, 1978.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1984.

DÜRRENMATT, Jacques, *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, 2015.

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

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1827], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

- ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.
- LE BOZEC, Yves, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, 103, octobre 2004, p. 3-6.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- , « Une grande prose abécédaire de la vie », dans Cendrars, *Histoires vraies* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 7-35.
- MANOLL, Michel, *Les Grandes Heures. Entretiens avec Colette, Blaise Cendrars, Georges Simenon... [et al.]*, Paris, La Table ronde, 2013 : entretiens avec Cendrars diffusés sur Radio France du 15 octobre au 15 décembre 1950, p. 41-120.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge d'or du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- , « Posture et poétique d'un bouurlingueur : Cendrars », *Poétique*, 147, 2006, p. 297-315.
- PÉTILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain/Paris, Peeters, 2003.
- PHILIPPE, Gilles, « Langue littéraire et langue parlée », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 57-89.
- PIAT, Julien, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 179-234.
- , *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960) : Beckett, Pinget, Simon. Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, 2011.
- POPIN, Jacques, *La Ponctuation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.
- PROUST, Jacques, « La ponctuation des textes de Diderot », *Romanische Forschungen*, 90, 1978, p. 369-387.
- RABATEL, Alain, « Valeurs énonciative et représentative des "présentatifs" C'EST, IL Y A, VOICI/VOILÀ : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de sémantique et pragmatique*, 9, 2001, p. 111-144.

- RAULT, Julien, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Poitiers, 2014.
- , « Des paroles rapportées au discours endophrasique. Point de suspension : latence et réflexivité », dans Stéphane Bikialo et Julien Rault (dir.), *Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX<sup>e</sup>-début XXI<sup>e</sup> siècle)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2015, p. 67-83.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'Énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- RICHAUDEAU, François, « Les phrases de Céline ou la cohérence dans le délire », *Communication et langages*, 61/1, 1984, p. 53-75.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2006.
- RIFFAUD, Alain, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2007.
- ROUSSIN, Philippe, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.
- SÈVE, Bernard, *De haut en bas, Philosophies des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- THOMPSON, Patrice, « Blaise Cendrars et le langage », *Cahiers Blaise Cendrars*, 3, « L'encrier de Cendrars », 1989, p. 55-74.
- WANLIN, Nicolas, « Remarques sur les problématiques actuelles de la théorie du descriptif. En relisant Philippe Hammon », *Polysèmes*, 9, « Le descriptif », 2007, <http://journals.openedition.org/polysesmes/1786>.
- WATINE, Marie-Albane, « Le modèle vocal de la liste ou comment conjurer la rationalité graphique », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet-liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 395-407.



## RÉSUMÉS

### *ASPREMONT*

François SUARD (Université Paris Nanterre),

« La guerre dans *Aspremont* »

La guerre dans la chanson d'*Aspremont* fait l'objet d'une longue préparation qui a pour but de présenter les enjeux du conflit – l'existence même de la Chrétienté – et ses protagonistes : du côté chrétien, l'empereur Charlemagne et ses principaux vassaux ou alliés, Naimés, qu'illustre une mission auprès des païens, Ogier, Turpin, Girard l'indomptable, le jeune Roland ; du côté ennemi, Agolant, qui interviendra peu dans la première partie de la chanson, Balant, le futur converti, et surtout Eaumont, fils d'Agolant, personnage à la fois démesuré et naïf. La guerre proprement dite met en avant des engagements séparés où domine la mêlée, mais qu'un duel entre Charlemagne, aidé par le jeune Roland, et Eaumont, vient conclure. La stratégie, dans laquelle Girard est passé maître, joue un rôle important, ainsi que les fréquents changements de plans, qui permettent au lecteur une vue globale des engagements. Le rythme du récit accélère à mesure qu'approche la fin des batailles, et le poète mobilise, à côté des motifs classiques du combat singulier ou collectif, un usage original des passages parlés, des quiproquos ou de l'alternance entre le grave et le plaisant.

Muriel OTT (Université de Strasbourg, EA 1337),

« Les vers d'intonation dans la chanson d'*Aspremont* »

L'examen des vers d'intonation des laisses 56 à 177 de la chanson d'*Aspremont* (éd. François Suard) permet de dégager nettement les divers types représentés, de distinguer quelques vers atypiques, et de mettre en évidence des phénomènes d'échos entre laisses dans une chanson plus

narrative que lyrique, où les vers d'intonation sont cependant clairement caractérisés dans l'ensemble.

**ROBERT GARNIER, *HIPPOLYTE***

Jean-Dominique BEAUDIN (Sorbonne Université, Lettres),

« Lexique et poétique dans *Hippolyte* : Garnier disciple de la Pléiade »

Robert Garnier est l'héritier des théories poétiques de Joachim du Bellay et de Pierre de Ronsard. Son vocabulaire en témoigne. Mais il adapte les principes de ses aînés au genre de la tragédie, telle que la concevaient ses contemporains. S'il enrichit le lexique par l'emploi de mots nobles, par le recours raisonné aux mots anciens, par la suffixation et la composition, par la périphrase poétique, il ne perd jamais de vue le genre qu'il cultive. Loin de se comporter en servile imitateur de ses maîtres, il a conscience d'élaborer une œuvre poétique dramatique, fondée sur l'union du tragique et de l'épique. C'est dire que les procédés traditionnels retrouvent sous sa plume une motivation renouvelée et originale.

Emmanuel BURON (Université Rennes 2, CELLAM),

« L'écriture dramatique de Garnier dans *Hippolyte* »

Cet article analyse la relation entre le texte et le spectacle qu'il appelle dans *Hippolyte* de Robert Garnier en partant de la conception du poème dramatique qui prévalait au XVI<sup>e</sup> siècle, et de la conception du personnage qui en découle. Le personnage est un locuteur fictif et un substitut énonciatif de l'auteur, si bien que le texte se réduit à la succession des répliques. À partir d'une critique de la notion de « didascalie interne » appliquée à ce corpus, il s'agit de montrer que les tragédies humanistes présupposent un jeu et un espace de jeu complexes, mais ne cherchent nullement à les décrire. Comme l'action oratoire, ils constituent une condition de cohérence implicite des répliques, non leur cadre fortuit qu'il faudrait préciser.

**JEAN DE LA BRUYÈRE, *LES CARACTÈRES***

Éric TOURRETTE (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« La subordination inverse dans *Les Caractères* »

Dans *Les Caractères*, Jean de La Bruyère fait un emploi particulièrement fréquent des subordinations inverses à valeur temporelle, au point qu'on peut se demander s'il ne convertit pas un simple fait de langue en authentique trait de style ou d'écriture. Il en tire des effets littéraires, pour caricaturer plaisamment l'impatience des personnages ou pour suggérer la brièveté tragique de la vie. L'examen des exemples permet de faire apparaître deux situations tout à fait distinctes : soit un second procès succède aussitôt à un premier qui s'est bel et bien réalisé, ou a du moins commencé à le faire, soit au contraire son surgissement trop précoce intervient avant même que le premier procès ne se réalise. Cette différence sémantique majeure se traduit par des formes linguistiques bien distinctes, que les travaux antérieurs n'ont pas toujours décrites avec précision. Il n'est pas sûr que la description désormais consensuelle en termes de « corrélation » soit pleinement adaptée.

**VOLTAIRE, *ZADIG ET L'INGÉNU***

Violaine GÉRAUD (Université Lyon 3-Jean Moulin),

« Les enjeux philosophiques de l'écriture humoristique dans *Zadig et L'Ingénu* »

Ironie et humour fleurissent ensemble sous la plume de Voltaire. Si l'ironie est une polyphonie qui tire son origine de la technique de feint questionnement qu'employait Socrate, l'humour procède de l'humeur qu'il est destiné à rendre gaie. L'humour crée des effets de surprise, et son inventivité est telle, sous la plume de Voltaire, qu'elle fait parfois passer la fonction poétique avant la fonction référentielle. Dans *Zadig*, le saugrenu humoristique s'inverse en parfait à propos, de sorte qu'il prépare le retournement final ; d'absurdes malheurs conduisant au bonheur providentiel. Dans *L'Ingénu*, l'humour se fait volontiers licencieux afin de mettre en question l'assignation des femmes à la vertu, assignation qui fait d'ailleurs basculer le conte dans la tragédie de son dénouement.

Franck NEVEU (Sorbonne Université, Lettres),

« Voltaire et l'éthique de la langue. Petite cartographie de la phrase voltairienne dans *Zadig* et *L'Ingénu* »

270

La notion d'éthique de la langue est envisagée dans ces deux œuvres du seul point de vue de l'expression. La relation événementielle (ou plan du récit) ne prend jamais le pas sur le plan de l'écriture, car la tension idéologique du conte philosophique (entendons par là sa dimension argumentative et démonstrative) impose en permanence la figure du narrateur qui ne se fait jamais oublier au profit de celle de son personnage. Cette présence massive et constante produit une tension discursive d'autant plus grande que le format textuel est court et ramassé. Prédicats d'états ou d'actions servent une même cause, qui est moins celle de l'avancement du récit par accumulation événementielle et développement de l'intrigue que celle de l'aboutissement d'une démonstration passée par des strates récréatives et/ou édifiantes. L'unité, donc, prévaut, tout comme la brièveté et la densité sémantique, qui doivent être tenues pour des nécessités structurales du genre. On étudie ici les effets de cette configuration textuelle sur la structure phrastique, et le traitement particulier que leur applique Voltaire.

TRISTAN CORBIÈRE, *LES AMOURS JAUNES*

Benoît de CORNULIER (Université de Nantes),

« Du jeu métrique dans *Les Amours jaunes* de Corbière »

La plupart des poèmes (neuf dixièmes environ) des *Amours jaunes* ou des pièces métriques qu'on peut y distinguer sont périodiques en ce sens qu'elles sont constituées de vers d'un, deux ou trois mètres réapparaissant toujours dans le même ordre. Toutes ont un *mètre de base* simple ( $\leq 8$ ) ou composé (6-6, 5-5 ou une seule fois 4-6). Pour dégager ces généralités sont examinées des singularités dans quelques poèmes: « Pudentiane » (changement de mètre de base en plein sonnet, emploi particulier « taratantara » du 5-5), « Soneto a Napoli » (clausule finale étrange), « Épitaphe » (vides métrique et référentiel), « À la mémoire de Zulma » (trou métrique), parodies de Jean de La Fontaine (modulation métrique initiale), « À mon chien Pope » (modulation métrique finale complexe),

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

**Benoît 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<sup>e</sup> siècle.

**BLAISE CENDRARS, L'HOMME FOUROYÉ**

**Karine GERMONI** (Sorbonne Université, Lettres), « Au crible des points de suspension : les dialogues dans *L'Homme foudroyé* de Cendrars »

Si les points de suspension sont omniprésents dans l'ensemble des textes de Blaise Cendrars, dans *L'Homme foudroyé*, ils apparaissent comme un signe-clé lorsqu'ils figurent dans les dialogues. Ce sont donc les configurations formelles des dialogues de *L'Homme foudroyé* que nous examinons en les passant au crible des différents emplois des points de suspension (prosodique, pantomimique, pragmatique, sémiotique), emplois qui y réverbèrent l'imaginaire linguistique de Cendrars auteur-narrateur tout comme son rapport au lecteur et à ses personnages.

Sandrine VAUDREY-LUIGI (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3),

« Phrase et oralité dans *L'Homme foudroyé* : une phrase phonographe ? »

Par ses dates, par sa position dans le champ littéraire d'entre-deux-guerres et d'après-guerre, Blaise Cendrars participe pleinement à la constitution du modèle vocal qui cherche à faire entrer la voix, en tant que *medium* sonore, dans l'écrit. Cette ambition langagière se fondant principalement sur la syntaxe, l'étude de la phrase dans *L'Homme foudroyé* permet de mesurer comment l'écrivain négocie avec cette contradiction fondamentale. Phrases courtes, phrases longues et phrases en *c'est* constituent alors autant d'observatoires privilégiés pour décrire les expérimentations à l'œuvre, mais aussi leurs limites.

## TABLE DES MATIÈRES

### *ASPREMONT*

La guerre dans <i>Aspremont</i> François Suard .....	9
Les vers d'intonation dans la chanson d' <i>Aspremont</i> Muriel Ott .....	27

### ROBERT GARNIER

#### *HIPPOLYTE*

Lexique et poétique dans <i>Hippolyte</i> : Garnier disciple de la Pléiade Jean-Dominique Beaudin.....	55
L'écriture dramatique de Garnier dans <i>Hippolyte</i> Emmanuel Buron .....	67

### JEAN DE LA BRUYÈRE

#### *LES CARACTÈRES*

La subordination inverse dans <i>Les Caractères</i> Éric Tourrette .....	91
---	----

### VOLTAIRE

#### *ZADIG ET L'INGÉNU*

Les enjeux philosophiques de l'écriture humoristique dans <i>Zadig</i> et <i>L'Ingénu</i> Violaine Géraud .....	109
---	-----

Voltaire et l'éthique de la langue. Petite cartographie de la phrase voltairienne dans <i>Zadig</i> et <i>L'Ingénu</i> Franck Neveu.....	127
--	-----

TRISTAN CORBIÈRE  
*LES AMOURS JAUNES*

Du jeu métrique dans <i>Les Amours jaunes</i> de Corbière Benôit de Cornulier .....	149
--	-----

Tristan Corbière a donné sa langue au ÇA Benôit Dufau .....	177
--	-----

274

BLAISE CENDRARS  
*L'HOMME FOUROYÉ*

Au crible des points de suspension : les dialogues de <i>L'Homme foudroyé</i> de Cendrars Karine Germoni .....	201
--	-----

Phrase et oralité dans <i>L'Homme foudroyé</i> : une phrase phonographe ? Sandrine Vaudrey-Luigi.....	231
---	-----

Bibliographie .....	249
---------------------	-----

Résumés.....	267
--------------	-----

Table des matières .....	273
--------------------------	-----