Le sabordage de la prosodie française dans les 'Amours jaunes'

Dominique Billy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35582>

DOI : 10.4000/studifrancesi.35582

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2005

Pagination : 73-88

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Dominique Billy, « Le sabordage de la prosodie française dans les 'Amours jaunes' », *Studi Francesi* [En ligne], 145 (XLIX | I) | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 20 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/35582> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.35582>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Le sabordage de la prosodie française dans les ‘Amours jaunes’

Corbière existe par l'écriture, et les *Amours jaunes* tiennent ainsi une place de choix dans la stratégie du poète qui lègue à la postérité cet unique recueil, affirmant lui-même, dans *Le Poète contumace*, cet acte de foi célèbre: *Je rime, donc je vis...* qui trouve diverses confirmations, comme dans *Un jeune qui s'en va*:

Métier! Métier de mourir...
Assez, j'ai fini mon étude,
Métier: se rimer finir!...
C'est une affaire d'habitude.

métier une fois diérétique
métier diérétique

Mais non, la poésie est: vivre,
Paresser encore, et souffrir
Pour toi, maîtresse! et pour mon livre;
Il est là qui dort
– Non: Mourir!

Il est symptomatique de voir à quel point Corbière est obnubilé par le travail du vers, multipliant les allusions et commentaires métapoétiques. Notre poète a déjà fait l'objet de très nombreuses études qui ont insisté sur le mal à vivre et à se donner de Tristan, sur ses complexes, liés à un physique ingrat et à une santé fragile, à un père à la personnalité forte, qui joignit au succès professionnel une activité littéraire non négligeable dont témoignent les divers romans maritimes qu'il nous laissa. C'est d'ailleurs à ce titre que Tristan dédicace son livre à son père. Se dénigrant volontiers dans ses vers, tirant de sa lyre les plus «atroces accords»¹, «[t]rop Soi pour se pouvoir souffrir»², Tristan Corbière est un auteur prédestiné à la mélancolie. Au-delà de l'autodérision, notre poète nous a laissé une œuvre troublante dont on a à juste titre souligné la richesse tout en faisant la part de ses nombreuses faiblesses dont l'intention provocatrice est d'ailleurs indéniable. Dans cette élaboration d'un style propre qui travaille la langue en profondeur, comme l'a bien mis en valeur Angelet, on peut se demander quelle est la place que tiennent les aspects strictement techniques du métier du vers, et si l'on peut adhérer à l'idée qu'en a Macfarlane, l'un de ceux qui a le mieux compris le projet corbiérien, qui parle d'«entorses aux conventions prosodiques auxquelles il n'accorde une place dans ses vers que pour les y bafouer»³.

Ce qui retiendra ici notre attention, c'est donc la versification qu'il met en œuvre, car si l'on en a depuis longtemps décrit, exemples à l'appui, les particularités, sa portée et sa signification exacte ne nous semblent pas encore avoir été correctement évaluées. Nous n'aurons donc pas en vue les régulations formelles dans l'utilisation des strophes, des formes fixes et de l'alternance des rimes où il ne fait en général pas preuve de beaucoup plus de libertés que ses contemporains⁴. Martineau estimait

(1) *Sonnet de nuit*.

(2) *Épithaphe*.

(3) Macfarlane, *op. cit.*, p. 265. On lira plus spécialement les parties éclairantes consacrées à la «subversion du langage», au «minage» de la pensée et à «l'oppression du métier» (pp. 192-6, 219-23

et 229-37): en choisissant la voie de la poésie, Corbière se trouve constamment aux prises avec les poncifs et la convention littéraire qui tendent à canaliser l'élan vital en une stylisation qui ne peut que l'anéantir.

(4) Sur les mètres et les strophes, cf. Ploquin.

que, à une ignorance feinte de l'harmonie, Corbière ajoutait «un grand mépris de ce qu'on appelle les règles de la prosodie»⁵. Lindsay qui l'a plus spécialement étudiée estime que la prosodie corbiérienne n'était pas suffisamment originale pour servir de modèle ou d'exemple d'innovation, ce qui correspond bien à l'image de ce franc-tireur de la littérature qui revendiquait son originalité et n'avait rien d'un chef de file. Son attitude envers les règles lui semble balancer entre passive acceptation, modifiée par la négligence, et la révolte. Nous croyons plutôt, comme sans doute Macfarlane, qu'il y a chez Corbière à la fois surenchère et moquerie, où la négligence est feinte et l'intention parodique, et que la versification joue un rôle majeur dans la stratégie que Tristan met en œuvre pour combattre le désespoir et dénoncer le poids de la convention littéraire dont il ne parvient pas à s'affranchir. Naturellement, on peut contester l'interprétation des faits, mais du moins pensons-nous pouvoir établir ceux-ci dans toute leur précision⁶.

1. Aspects prosodiques divers

De façon générale, dans les 4095 vers des *Amours jaunes*, Tristan Corbière suit les règles traditionnelles, que Banville qualifiait de «mécaniques», avec scrupule, si l'on met de côté la question des diérèses et des synérèses: son esthétique criarde, heurtée, sa cacophonie, qui ne sont au demeurant pas son unique mode d'expression, relèvent davantage d'une stylistique du vers que de sa technique au sens propre, même s'ils contribuent au même refus d'assumer la fonction institutionnelle que la société assigne au poète. Car Tristan ne cherche pas à accéder au Panthéon des poètes, et s'il accepte de pouvoir atteindre au génie, ce ne peut-être, selon son expression, que «par raccroc»⁷. Comme il le dit dans l'un de ses poèmes liminaires souvent cité, au titre freudien:

Ça, où il cherche à caractériser au mieux son recueil:
C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard...
L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art.

Les infractions aux règles de la césure (dans l'alexandrin) sont connues, et ne sont pas plus audacieuses que celles de Verlaine, pas plus que les rejets auxquels il a recours⁸. Seul son penchant pour la cacophonie, sa prédilection pour la fausse note, sa syntaxe fantaisiste, viennent compromettre les vertus de ce bel édifice prosodique dont il hérite et qu'il ne réuse pas en tant que tel:

– Est-ce qu'il pouvait, Lui!... n'était-il pas poète...
Immortel comme un autre ? ...Et dans sa pauvre tête

(5) Martineau (84).

(6) Nous examinerons ailleurs la question de la rime dans laquelle le traitement du «nombre» (rime du singulier / pluriel) est tout aussi éclairant que le traitement de la diérèse. L'édition d'Aragon et Bonnin qui témoigne d'une grande fidélité à la lettre permet de retrouver divers phénomènes souvent occultés dans les rééditions du recueil, et sur lesquelles Bernardelli et Fongaro ont pu attirer l'attention.

(7) Cf. éd. citée, le commentaire des éditeurs, p.

209, qui rappellent le vers extravagant suivant «Et je puis par raccroc, qui sait, être un génie».

(8) Cf Lindsay (359-60). On relèvera m particulier parmi les vers de 5+5 du *Naufrageur*: «Sur les noirs taureaux sourds, blanches cavales!», ou de *À une camarade*: «C'est possible: il est rare – et c'est son bien →»; la segmentation des hémistiches est parfaitement régulière du point de vue morphologique, mais le rejet d'une syllabe a un impact rythmique particulièrement fort.

Déménagée, encor il sentait que les vers
Hexamètres faisaient les cent pas de travers⁹.

Le *e* instable (schwa) interconsonantique est scrupuleusement compté. Les formes populaires utilisées dans quelques pièces de *Gens de mer*¹⁰ sont naturellement traitées comme telles, l'apostrophe indiquant l'apocope *un peu d'gomme, fair'plier, l'chérubin...*, de même que dans les nombreuses syncopes (*r'lâchés, g'noux...*)¹¹. Les mots terminés en voyelle plus schwa sont soigneusement proscrites, à moins d'une élision «Messie et Souvenir»; «Vrai ou fausse»; «De la copie – Helas non», etc.; 134 cas), sauf dans un unique cas, avec un titre de revue¹². Au sein des mots, on ne trouve pratiquement jamais de schwa postvocalique qui est alors abandonné au profit du circonflexe, comme dans *gaîté* (2 fois), mais aussi dans *paîrai, oublierai, Homme-ecitûra-cela et tournoîrais*¹³, ce que la langue ne lui imposait pas, scrupule qu'avaient généralement cessé d'avoir romantiques et parnassiens qui se contentaient d'éviter ce genre de formes.

Pour faire l'économie de l's dans les mots féminins où une liaison serait malvenue, il peut recourir à d'anciennes variantes, tel que *certe* dépourvu de l's adverbiale¹⁴, archaïsme dont use également Verlaine, mais il pouvait aller plus loin avec le pluriel figé des *pluralia tantum*: «Seul, il se chante *vêpre* en berçant son ennui...»¹⁵, ou encore l's lexicalisée de *gobe-mouches*, employé au singulier: «Gobe-mouche impuissant, mangé par un moustique»¹⁶, ou encore celui de bêtes-à-corne dans: «Pour les bêtes-à-corne aussi!»¹⁷ où l'on peut naturellement voir un emploi générique. On retrouve ce genre de surenchère à la rime¹⁸. Le premier cas est toutefois douteux, puisqu'il use du mot au singulier en dehors de toute contrainte prosodique dans *La Chanson en Si*:

Si j'étais un vieux bedeau,
Mettrais un cierge au rideau...
D'un goupillon d'eau bénite,
L'éteindrais, la vespre dite.

Le respect de l's lexicale conduit parfois à des disharmonies plus ou moins flagrantes:

Voir *Naples* et... – Fort bien, merci, j'en viens.
– Patrie
D'Anglais en vrai mal peints sur fond bleu-perruquier!
Dans l'indigo l'artiste en tous genres oublie
Ce *Ne-m'oubliez-pas* d'outremer: le douanier.

(9) On aura noté la cascade d'enjambements. La forme apocopée *encor* devant voyelle est par contre surprenante; telle la donnent Aragon & Bonnin, éd. cit., p. 150, qui la donnent également au v. 96 (p. 152), ainsi qu'au v. 7 du *Convoi du pauvre* (p. 263), aux v. 61 et 69 de *A mon côté Le Négrier* (pp. 423 et 424); on trouve ailleurs *encore*. Ces graphies, que nous n'avons pas contrôlées dans l'édition originale, se retrouvent dans l'éd. Dansel.

(10) *Matelots, Aurora. La goutte, Bambine* et *Cap 'taine Ledour*.

(11) On a par contre *gablou* dans *Le Douanier*.
(12) «– Journal du soir: TEMPS, SIÈCLE et REVUE DES DEUX MONDES» (*Litanie du sommeil*).

(13) Dans la pièce liminaire (*Le Poète et la Cigale*), *Paris, Un jeune qui s'en va* et *Chansons en*

si, respectivement. L'exception concerne *payeras* dans l'heptasyllabe: «Chère, tu me le payeras!...» (*Vendetta*).

(14) «– Certes, Elle n'est pas loin, celle après qui tu brames», dans *Le Poète contumace*.

(15) *Un riche en Bretagne*. La liaison avec l's est naturellement interdite en langue, honnis au sein de la locution *vêpres et matines*.

(16) *Rapsodie du sourd*. Les deux cas ont été signalés par Fongaro (82). Pour le second, cf. la rime *gobe-mouche: bouche: Sainte-n'y-touche* de Musset dans *La loi sur la presse*.

(17) *La rapsodie foraine*.

(18) Nous nous permettons ici de renvoyer à notre article «Convention et dérision dans le rimaire corbiérien», encore inédit. *Rapsodie du sourd*.

Dans la même situation, usant d'une licence classique, Musset retranchait l's de *Naples*: «Où Naples enchâsse dans l'azur / Sa mosaïque, etc.»¹⁹. Corbière s'interdit tout autant l'hiatus en dehors des conditions imposées par la tradition²⁰, avec quatre uniques exceptions, dont trois concernent des emprunts – avec pour le premier une expression d'usage –, et le troisième implique une *h* muette:

– <i>Se habla espanol: Paraque... Raquando?...</i>	(Chapelet)
– Dernier <i>lazzarone</i> à moi le bon Dormir!	(<i>Veder Napoli poi mori</i>) ²¹
Inerte, ô Galilée! <i>et... e pur si muove...</i>	(<i>id.</i>)
– Le <i>Moi humain</i> est haïssable...	(Paria)

Dans deux cas, le traitement de *oui* à la césure implique une attaque vocalique, à moins qu'il ne s'agisse d'une inadvertance induite par la graphie et facilitée par la pause à la césure, traitement qui se retrouve chez Verlaine ou Coppée, par exemple²²:

– Beaux cadavres de femme: oui! mais noirs et singesses...	(<i>Le Novice en partance</i> etc.)
Et le bras en pantenne. – Oui, c'est un biscaïen,	(<i>Matelots</i>)

Grammont qui cite un cas chez Hugo et un chez Rostang estime que leurs auteurs «se sont laissé tromper par l'orthographe dans ce cas comme dans tant d'autres». Cependant, l'h aspirée est responsable de semblables situations, où l'apocope est prise pour une élision:

Et – coup de pied de l'âne... Hue! – Une bonne-femme	(<i>Rapsodie du sourd</i>)
Saute, Paillasse! hop là!...	
C'est que le matelot,	(<i>Le bossu Bitor</i>)
La mer moutonne!... Ho, mon troupeau!	(<i>Le naufrageur</i>)

Cet examen montre que Tristan Corbière connaissait parfaitement bien les règles de la versification classique qu'il respectait de façon particulièrement scrupuleuse compte tenu des registres qu'il avait choisis, quitte, à l'occasion, à sacrifier la grammaire et l'orthographe. Et pourtant, chacun se rappelle son traitement désastreux de la diérèse que nous n'avons pas encore envisagé. C'est précisément parce que cette question est à la fois mal connue et qu'elle fait l'objet d'interprétations profondément erronées, en partie en raison d'une méconnaissance, ou du moins d'une connaissance superficielle des conditions de ce phénomène dans les études que la critique moderne a pu consacrer à la poésie de Corbière, que nous allons à présent nous y intéresser.

(19) *À mon frère, revenant d'Italie*. Dans: «Tu n'as pas, comme Naples, un tas de visiteurs,» (*La Coupe et les lèvres. Invocation*), le contexte de la césure rendait évidemment impératif le procédé.

(20) C'est-à-dire avec l'interposition d'un *e* muet «Après à la *vie* Ô Gué!... et si doux en son rêve», dans *Déclin*, d'une consonne muette ne liant pas («Me montrer comme on fait chez *vous*, anges déchus», dans *À l'éternel Madame*, la présence d'une pause serait pourtant souvent, comme ici, une excuse suffisante) ou d'une *h* aspirée («Dans le plat du *hasard*, dans Bohême d *chic*»), ou après voyelle nasale. Hormis le cas cité, l'interdiction après la

conjonction *et* est strictement respectée.

(21) Dans *À une camarade*, Corbière utilise la forme francisée normale avec *e* féminin: «C'est un *lazzarone* enfin, un bohème» (5+5); de même dans *Litanie du sommeil*: «NEANT du fainéant! *Lazzarone* inf((ini)»

(22) Cf du premier les octosyllabes: «Oui, jettatore, oui, le dernier» (*Parallèlement, L'Impudent*) et «Car la Boulangère... – Elle? – Oui dam!» (*Romances sans paroles*, VI); du second: «Car loin de toi le temps me dure... Oui, même une heure!» et «Dans une heure! Oui, voilà la question posée...» de *Severo Torelli* (II, II et III, VI) du second.

2. La question des érèses

De sa prosodie en effet, c'est surtout le traitement non conventionnel des diérèses et des synérèses qui a retenu l'attention. Si Lindsay en estimait l'usage inconséquent, reflétant le désordre de sa personnalité²³, Le Goffic²⁴ avait bien senti ce qu'il y avait de provocateur dans cette «libre arithmétique» aux yeux des parnassiens, même si l'académicien ne faisait pas la part des choses et tombait dans l'excès lorsqu'il parlait d'«une liberté que tout le monde s'arroge aujourd'hui», ce qui n'est vrai, dans certaines limites et de façon variable, que pour les synérèses²⁵. Il avait tout autant tort de considérer que «Corbière rompait là, délibérément, avec la prosodie romantique pour en adopter une autre, plus proche de sa nature, plus répondante à ses secrets instincts, et qui était la prosodie même des chansons populaires». Car seul un poète familier de la poésie savante, incompetent ou facétieux, pouvait cultiver avec tant de vigueur des diérèses fautives là où la langue populaire tend à généraliser la synérèse. Le Dantec n'y voyait par contre qu'«une originalité de plus (...) dont il n'est pas possible de savoir si elle était ou non volontaire, ni si Corbière la tenait de famille»²⁶, ce qui est à tout le moins fantaisiste si l'on se réfère à la scolarité de Tristan²⁷ et à la culture de son père. Martineau, qui parlait de «négligences», se demandait:

«Quelle importance faut-il donc attacher à ces peccadilles et surtout quel intérêt y a-t-il à les discuter? La science, en poésie, ne signifie rien. Un vrai poète, comme Tristan Corbière, laisse parler son âme et voilà tout»²⁸.

Nous espérons que les lignes suivantes montreront précisément l'intérêt d'une telle discussion, en signalant pour commencer que les vers de jeunesse de Corbière qui lui ont servi d'apprentissage ne présentent pas beaucoup d'irrégularités²⁹, et que les *Amours jaunes* constituent bien ainsi un champ d'expérience particulier, où le poète n'a pas seulement le souci de laisser parler son âme.

2.1. L'usage des termes de synérèse et diérèse a consacré les emplois – aberrants au demeurant³⁰ – suivants, fondés sur le passage de [i] à [j], de [y] à [...] ou de [u] à [w], ou inversement, en raison de la proximité articulatoire des voyelles hautes et des semi-consonnes:

synérèse: au sein d'un mot³¹, séquence de deux segments dont le premier est une semi-consonne d'origine vocalique, le second une voyelle³²; on parle donc de synérèse aussi

(23) *Op. cit.*, pp. 359 et 367-8.

(24) *Op. cit.*, p. ix-x.

(25) Nous avons naturellement en vue le vers traditionnel, non le vers libre ou «libéré».

(26) *Éd cit.*, p. 17. Dantec (54), qui cite ce passage, se range à ravis négatif de Le Dantec.

(27) Cf. Dantec (33-5).

(28) Martineau (85).

(29) Dans les vers de jeunesse édités par Walzer, qui réunissent 7739 syllabes métriques (hors le fragment *Pourquoi n'êtes-vous pas...*), soit environ le cinquième des *Amours jaunes*, nous relevons la synérèse dans *narration* (*Trois quatrains*), *gloireux* (*Véritable complainte d'Auguste Berthelon*), *question* (*La complainte morlaisienne*), *digestion*, *piano* (*Les Pannoides*), *viande*, *précaution*, *Lorient*,

chirurgien (*La Balancelle*), *viande* (*Paris nocturne*) et *patiente* adj. (*Petit coucher*). Seule celle de *viande* est classique au XIX^e siècle, et celle du suffixe *-ien* se développe de façon significative dans le dernier tiers. On trouve néanmoins quelques rares cas de diérèse illicite, qui présument bien de l'avenir, dans *Ode au Chapeau* (*Viens et que ma lyre*, en principe hexasyllabe) et la *Véritable complainte* (*À son front serein sied*, heptasyllabe).

(30) Il n'y a en effet de synérèse vraie que dans le type *passion* bisyllabe, et diérèse vraie, que dans le type *chevrier*. Cf. les remarques de Cornulier (1995 : 207).

(31) Défini par une contiguïté graphique.

(32) Il n'y a en effet jamais contraction en seconde position, phénomène souvent sanctionné par le

bien dans *fermier*, où l'on a affaire à une diphtongue, que dans *passion* articulé en deux syllabes;

diérèse: au sein d'un mot, séquence de deux voyelles éventuellement séparées par un yod de transition (*prier*); on parle donc de diérèse aussi bien dans le cas de *chevrier*, où l'on a affaire à une diphtongue d'origine, que dans *passion* articulé en trois syllabes.

Nous parlerons globalement désormais d'érèses.

La langue poétique assigne à chaque lexème sujet à èrèse un traitement spécifique, et distingue ainsi trois situations: 1°) les lexèmes où la résolution s'impose lorsque la séquence concernée correspond à deux noyaux vocaliques distincts dans la source étymologique³³, sauf la diérèse historique initiée à la fin du moyen âge dans les groupes occlusive plus liquide devant yod (*étrier*, *sanglier*); 2°) ceux où la contraction s'impose lorsque cette séquence correspond à un unique noyau vocalique, sauf quelques cas où une synérèse est intervenue avant l'époque classique, comme dans *monsieur*, *oui*, les 1^{ère}, 2^e et 6^e personnes des présents, le participe passé et l'infinitif de *fuir*, les désinences de 4^e et 5^e personnes de l'*imperfectum* (-ions, -iez) ou le suffixe -ième; 3°) ceux enfin, relativement peu nombreux, où l'usage est flottant comme *diable*, *fouet* et ses dérivés, *jésuite*, *juif*, *liard*, *lierre*, *viande*³⁴: cette latitude peut permettre d'ajuster la mesure du vers, mais les habitudes privilégient souvent une forme au détriment d'une autre, comme la synérèse dans *ancien* (mais Baudelaire ne connaît que la diérèse), *chrétien*, *gardien* ou la diérèse dans *hier*. La concurrence de la langue quotidienne constitue un facteur non négligeable de contamination qui amène le traitement synérétique de diverses formes, en particulier avec le suffixe -ien³⁵. Musset, qui prenait assez facilement ses aises en versification, faisait ainsi la synérèse dans *académicien*, *comédien(s/ne)*, *Égyptienne*, *éolien*, *bellespontienne*, *italienne*, *musiciens*, *patricien*, *Pharisien*, *pharmacien*, *Tallien*, *Tyroliens*, *Vénitien(ne)*, *Vivienne*.

La langue poétique a par ailleurs eu affaire à l'intrusion de nouveaux vocables, d'origine diverse: formes étrangères à la tradition poétique, spécialement noms propres, vocabulaire de la vie quotidienne (style bas, Coppée), lexique spécialisé (Laforge) en particulier. Dans ces cas, l'absence de tradition favorise la synérèse là où elle est possible, sauf chez les poètes «emphatiques» comme Leconte de Lisle³⁶.

2.2. On constate chez Corbière, ce qui n'est guère surprenant, que les traitements soumis à un conditionnement phonotactique contraignant sont toujours respectés³⁷:

code graphique avec les trémas (cf. *Aï*, *Aloïse*, *hai*; *baïssable*, *Héloïse*, *héroïque*, *Inoui*; *naïf* et dérivés, *ouïs*, *Pompéï*).

(33) On en trouvera les conditions énumérées de façon détaillée dans Tobler (78-104). L'état de langue auquel on remonte est, pour des raisons pratiques, le latin classique, mais il est évident que l'on doit remonter au proto-roman où certaines contractions s'étaient faites, ce dont témoignent *dieu* ou *lui*.

(34) Corbière ne connaît que la synérèse dans *ancien* (2 occ.), *diable* (12), *jésuite* (3), *juif-errant*.

(35) Cette différence reflète les usages contemporains: en 1876, F. de Gramont (16-7) jugeait ainsi la diérèse inacceptable dans les mots longs.

(36) Des discriminations peuvent accompagner la différenciation morphologique: ainsi Musset fait la diérèse avec *piano* quand il est adverbe, mais la diérèse quand il est substantif.

(37) Je ne prends pas en compte les èrèses abandonnées dans la version publiée, telles que celles que l'on peut relever dans les prépublications de *La Vie parisienne*, en dépit de leur intérêt stylistique. Ainsi, dans *La Pastorale de Conlie* on a: «*Gibier de morgue sans nom*», au lieu de: «*Ramas de vermine sans nom*»; «*Ces messieurs criaient: Bons chiens!*» (lire *chiens* plutôt que *messieurs*), au lieu de: «*Des Français aboyaient – Bons chiens!*»; «– Et toi, tiède encore, ô fosse de Conlie!» au lieu de: «– Va: toi qui n'es pas bue, ô fosse de Conlie!» Le vers: «*Ce fumiier tout seul rassemblé...*», devenu: «– *Fumiier tout seul rassemblé...*», ne présentait par contre pas encore la diérèse. Si Corbière a supprimé, dans la version des *Amours jaunes*, trois diérèses fautives des 48 vers de *La Vie parisienne*, il n'en présente pas moins trois cas dans les 88 vers du texte «définitif»: *paissions*, *impuissants* et *fumiier*.

(a) la diérèse procédant d'un yod produit de diphtongaison après *muta cum liquida* est toujours effectuée (*bouclier, négrier*) tout comme celle d'un [i] dans le même contexte: *criarde*, formes d'*oublier, priape* etc.);

(b) celle procédant d'un [y] dans le même contexte devant une voyelle autre que [i]: *cruelle, fluier, gluants* vs *bruit* auquel, du reste, Corbière fait une fois subir la diérèse³⁸;

(c) <i> intervocalique correspond toujours à un yod (*aïeul, cahier, oubliez*)³⁹.

Elle est également respectée dans le même contexte avec [u]: *brouette, éblouir, écrouelles*⁴⁰. Ce qui est moins trivial, c'est que Corbière respecte la diérèse dans d'autres situations, à savoir dans les mots grammaticaux d'une part, et dans les phonogrammes <oi> et <oin>. On peut penser que, si Corbière l'enfreint uniquement dans le cadre de mots lexicaux, c'est parce que ceux-ci sont les plus à même d'exhiber l'artifice. Le cas de <oi> et <oin> ne s'explique pas spécialement par la cohésion supposée de ces diphtongues, qui est moindre que celle de <ui> pour laquelle pas moins de six formes présentent la diérèse (*bruit, huile, huître, buys, impuissants et nuits*). Cette particularité est davantage liée au rôle de la graphie dans les représentations mentales du lexique, les éléments de <oi> étant impossibles à dissocier au regard des phonèmes représentés. Dans la nasale toutefois, la cohésion graphique est moindre du fait de l'existence du digramme <in>, et les *Amours jaunes* présentent justement une exception, qui n'est qu'apparente, avec *groin* (2 cas): le mot est alors significativement graphié «grouin» par Corbière, graphie que retient comme entrée le dictionnaire de Furetière (1690), attestée ailleurs au XIX^e siècle⁴¹ et qui correspond à une prononciation réelle et standard de l'époque, seule enregistrée dans divers dictionnaires tels celui de Littré ou le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse⁴²:

Tous les deux fouillant la pâture
De leur art... à coups de grouins;
Sûrs toujours de troover l'ordure.
– C'est le fonds qui manque le moins. (Idylle coupée)

Mais c'était pas pour ça, n'allez pas croire, au moins...
– Viens m'embrasser! – Attrape à torcher les grouins. (La Goutte)

Rappelons que les deux fouilleurs de l'*Idylle coupée* sont le poète et le peintre en quête de la Muse urbaine. En dehors de ce cas – sinon avec –, Corbière respecte les diérèses de la langue parlée⁴³.

(38) Au second vers de *Paysage mauvais*, cité infra.

(39) Nous ne parlons pas de la graphie <(i)ll>, d'origine consonantique, comme dans *piller*.

(40) Raymond Queneau chez qui la synérèse l'avait définitivement emporté, sauf si la diérèse permettait de combler la mesure ou d'introduire un effet rhétorique, pratiquait ici systématiquement la diérèse, comme dans le type (b).

(41) Fongaro (81) la signale chez Michelet. On la trouve déjà dans la pièce de jeunesse *La Balancelle*, dont il convient de rappeler qu'elle est composée en langue populaire: «C'est comm' culots d' gargouss' grées en grouins d' chiens»; *viande, précaution, Lorient et chirurgien* y font la synérèse (cf. n. 48), la seule diérèse, hors contraintes phonotactiques,

étant *nuages*, conformément à divers parlers. On songera par ailleurs au verbe *grouiner*.

(42) Quicherat (313), qui ne connaissait, semble-t-il, que la forme moderne, trouvait le mot dur à prononcer et estimait qu'il aurait dû suivre le sort de *grief* Kastner (23) signale la diérèse chez Hugo: «Ces diacres, ces bedeaux dont le groin renifle!» On ne peut manquer de penser au *tru(e)* dissyllabe du même Hugo: «Rome était la truie énorme qui se vautre» (signalé par Kastner (23), au côté d'un cas de synérèse), conforme du reste à certains usages (cf. Tobler 100).

(43) Comme dans *vertueux, voluptueux*; ces cas sont à vrai dire liés à un certain registre de langue et peuvent requérir une certaine culture.

En dehors de ces situations, Corbière n'utilise jamais la synérèse dans l'articulation des désinences, comme dans *confié*, *délié*, *disgracié*, *échouer*, *jouer*, *mendier*, *rassasié*, *merciait* etc., à l'inverse des substantifs *mariée* ou *mendiant*: il y a donc une contrainte morphologique bien réelle dans le traitement des érèses, aux côtés des contraintes phonotactiques que nous avons évoquées. Cette contrainte se retrouve devant un suffixe.

2.3. L'étude des *Amours jaunes* montre à quel point Corbière semble peu soucieux de cet héritage, puisque l'on y compte pas moins de 155 érèses illégitimes, dont 63 synérèse (pour 41 lexèmes)⁴⁴ et 81 diérèses (pour 40 lexèmes)⁴⁵, si l'on fait abstraction des 12 cas, discutés plus loin, où la localisation du phénomène est plus ou moins discutable, et des noms propres étrangers. La synérèse tend généralement à faire place aux formes modernes, en particulier avec le suffixe *-ien*⁴⁶. Cette évolution que nous avons évoquée à propos de Musset était d'ailleurs amorcée depuis le Grand Siècle où Richelieu obtint l'avis d'un certain d'Aucourt qu'il consulta sur la question «qu'autant qu'il étoit possible, on ne devoit faire qu'une syllabe de ces trois lettres, *ien*, à cause que la prononciation étoit plus douce & plus naturelle d'en user de la sorte»; il précisait: «Je serois volontiers de cet avis. la raison le favorise, & peut-être que l'usage prendra bien-tôt le parti de la raison en faveur de quelques-uns de ces mots»⁴⁷.

À l'opposé, il arrive – exceptionnellement – à Corbière de revenir aux formes anciennes, dont l'archaïsme est alors patent, comme dans *La Rapsodie foraine* (octosyllabes) ou *Le bossu Bitor* (alexandrins)⁴⁸:

Prête ta douce et chaste flamme
Aux chrétiens qui sont ici...

(44) Formes: *acclimation*, *Bestiaux*, *binou*, *camélia* (4), *chirurgien*, *compassion*, *Conception*, *Diane* (2-1), *douanier* (8-1), *douaniers*, *érection*, *escient*, *escouade*, °*fancée*, *fouaillant*, *fouaillerais*, *gabion*, *gardien* (2-1), *gardiens* (2), *goélands* (2-2), *gouape*, *gouine*, *gratuite*, *lampion*, *liesse*, *mariée* [n.], *mendiant* [n.] (-2), °*miasmes*, *muet* (2-2), *muette*, *musicien*, *myope*, *myosotis*, *national*, °*parisien* (2-1), *passion* (3-3), *pharmacien*, °*piaffe*, *pieux*, *pioche*, *poète* (-20), *Poète-apothicaire*, *terriens* (-1), *tyrolienne*, *vielle* (-1), °*violon* (2-2). Les chiffres indiquent le nombre d'occurrences avant le tiret, s'il est supérieur à 1, celui des diérèses correspondantes après le tiret (les formes qui ne peuvent être établies directement sont exclues, de même que les formes diérétiques qui diffèrent par leur flexion); le signe ° indique que la synérèse est signalée chez d'autres poètes par Quicherat, Kastner ou Elwert.

(45) Formes: *adieux*, *altière* (2-1), *biens* s. (-4), *bruit* (1-3), *chien* (4-17), *chiendent*, *chien-loup*, *ciel* (3-15), *ciel-de-lit*, *cierge* (-3 + 2 pluriels), *dermier* (-5), *Dieu* (-21), *escalier* (2), *fièvre* (-3), *fiers*, *fièvre* (5-1), *fumier* (-1), *grouins* (2), *huile* (-1), *huitre* (-1), *huys* (2-1), *hunier* (-5 + 2 pluriels), *impuissants*, °*lierre* (2-1), *lièvre* (2-1), *métier* (-9), *mièvre*, *milieu* (-4), *moitié* (-10), *monseigneur* (-9), *nuît* (-13) *nuits* (2-10), *passions*, *panier-à-salade*, *papiers* (-1), *pièce* (-1), *pie* (3-15), *pieds* (-15), *puits*,

râtelier (-1), *rien* (10-39), *rosier* (3-3), *sieste* (-1), *vieille* (-14), *vieux* (2-35), *violoncelliste*. Les chiffres indiquent le nombre d'occurrences avant le tiret, s'il est supérieur à 1, celui des synérèses correspondantes après le tiret (les formes qui ne peuvent être établies directement sont exclues, de même que les formes synérétiques qui diffèrent par leur flexion); le signe 0 indique que la diérèse est bien attestée chez d'autres poètes.

(46) En dehors de *ancien* et *chrétien*, on compte 11 synérèses contre 13 diérèses, chiffres qui sont respectivement, de 10 et 21 pour le suffixe *-ion*, de 1 seulement (*pieux*) et 11 pour *-ieux*. Cette différence reflète les usages contemporains: en 1876, F. de Gramont (16-7) jugeait ainsi la diérèse inacceptable dans les mots longs.

(47) *Dictionnaire de rimes* cité d'après l'édition de 1702, pp. XXXIV-XXXV. Il donne plus spécialement l'exemple de *gardien* et de *magicien*, et le premier sera effectivement assez régulièrement traité de la sorte.

(48) On trouve une fois *chrétien* avec synérèse, dans le *Sonnet à Sir Bob*; *viande* ne se présente qu'une fois, avec diérèse, précisément dans *Le bossu Bitor*, mais Corbière l'emploie avec la synérèse en dehors des *Amours Jaunes* (cf. n. 48).

C'est une rapsode foraine
 Qui donne aux gens pour un liard
L'Istoyre de la Magdalayne,
Du Juif-errant ou d'Abaylar.

Et, quand on largue tout, il faut que la viande
 Tombe, comme un hunier qui se déferle en bande!

S'il y a bien ici des archaïsmes, souligné dans le cas de *liard* par la graphie moyenneuse⁴⁹ des titres cités, avec un caractère imitatif dans le cas de *viande*⁵⁰, en liaison avec le rejet, le choix de la diérèse dans *fouet* et ses dérivés pourrait être aussi bien tributaire d'une certaine variation linguistique⁵¹.

L'archaïsme est encore plus frappant dans la synérèse de *poète* qui va à l'encontre à la fois de l'usage poétique et de celui de la langue parlée. Corbière l'emploie de façon correcte en temps normal (vingt-sept cas, dont six pluriels); son caractère burlesque s'inscrit dans un contexte péjoratif:

Vois-le, poète tondu, sans aile, [octosyllabe]
 Rossignol de la boue... – Horreur! – (*Le Crapaud*)

Le Poète-apothicaire en a fait sa tisane:
 Remède à vers! remède à pleurs! (*Le Fils de Lamartine...*)

Cette contraction bien attestée au XVI^e siècle remonte à un état de langue où *o* protonique avait une articulation plus fermée⁵².

2.4. Il est dans certains cas difficile de recourir à l'étymologie pour justifier ou non tel ou tel traitement. Ainsi, *assiette*, que l'on rattache à lat. *assedita*, mais qui a subi, tout comme *girouette*, l'influence du suffixe *-et(te)*, a connu les deux traitements, mais ne connaît que la synérèse chez Corbière⁵³, ou *horion* qui a pu subir l'influence du suffixe *-ion* et pour lequel Corbière fait la diérèse. Si l'issue du [w] des langues germaniques ou celtiques peut se conserver en français, comme dans *marsouin*, d'origine scandinave, il peut aboutir à [o], comme dans *goélands* (du breton), où c'est la synérèse qui est irrégulière, du moins en français standard⁵⁴:

J'ai vu dans mes yeux dans mon rêve,
 La NOTRE-DAME DES BRISANS
 Qui jetait à ses pauvres gens

(49) Qu'on se rappelle le *syène* de Nerval.

(50) À noter ici que Baudelaire connaît encore les deux traitements.

(51) Il y a 2 cas de diérèse contre 4 synérèses. Selon Kastner (28), la synérèse dans *fouet* et d'autres mots semblables serait acquise en poésie vers le milieu du XVI^e siècle, ce que ne contredisent pas les données réunies par Quicherat (309, 311-2). Corbière adopte la diérèse dans *alouette*, *jouet*, *silhouette(s)*.

(52) Les graphies en *ou* n'étaient du reste pas rares au XVI^e, là où nous sommes revenus à *o*: *elabourer*, *pourtrait* etc.

(53) *Assiette* dans *Litanie du sommeil* et *Le Douanier*; Tobler (95) donne un exemple de diérèse chez Augier. *Girouette* deux fois dans *Le Poète contumace*; Kastner (30) relève la synérèse chez Molière.

(54) Corbière emploie le mot trois autres fois, avec la diérèse. On pourrait naturellement voir dans le vers concerné un décasyllabe 5+5 égaré, mais l'origine bretonne du mot rend plus vraisemblable le recours à la forme vernaculaire par le poète de Roscoff. On retrouve ainsi la forme dans une pièce de jeunesse, *La Balancelle*: «L'Panayotif pliait comme un' plume à goëland».

Un gros navire sur leur grève...
 Sur la grève des Kerlouans
 Aussi goélands que les goélands.

(*Le Naufrageur*)

Corbière fait assez souvent place à des mots étrangers, surtout espagnols et italiens, dont il respecte généralement la structure étymologique, ce qui contredit le jugement sans doute excessif de Fongaro pour qui Corbière «ne connaît guère l'anglais, et pas du tout l'italien et encore moins, si c'est possible, l'espagnol»⁵⁵. On peut néanmoins relever ici une hésitation pour *Don Juan*, traditionnellement traité en synérèse⁵⁶. Dans *Le Novice en partance et sentimental*, Corbière procède peut-être à une diérèse sur *New-York* qui renvoie à la langue populaire⁵⁷:

– New- York... Saint-Malo... – Que partout Dieu vous garde!

2.5. Le côté facétieux de ces ères ressort dans quelques vers où, comme l'a bien vu Lindsay, une même forme est employée des deux façons dans un contexte qui rend impossible de savoir quel est le traitement à adopter dans l'un ou l'autre cas, dans les octosyllabes suivants:

Métier! Métier de mourir...
 Des glas: crevant bruit sur bruit...

(*Un jeune qui s'en va*)⁵⁸
 (*Paysage mauvais*)

Également significatifs ces vers successifs, dont certains sont cités par Lindsay (la forme diérétique est soulignée):

Le Naïf «*voudrait que la rose,
 Dondé! fut encore au rosier!*»

«*La rose au rosier, Dondaine!*»
 «Reviens m'aider: Tes yeux dans ces yeux-là! Ta lèvre
 Sur cette lèvre!... Et, là, ne sens-tu pas ma fièvre
 – *Ma fièvre de Toi ?*... – Sous l'orbe est-il passé
 L'arc-en-ciel au charbon par nos nuits laissé?
 Nuits diérétique
 Pour mouiller un pied d'ancre, Espérance propice!...
 Un pied d'ancre dans son cœur»⁵⁹!

(*Paris*, [3])

(*Le Poète contumace*)

(*Le novice en panance*)

(55) *Loc. cit.*, p. 79. La question est de savoir quel degré de compétence avait Corbière qui traite en synérèse: *muove, lasciate*, *Mazanielli*, *Sierra*, en diérèse *Dios, duo, far(-) niente* (2 cas), *Graziellant*, *Grazielle*, *ruolze*; le prénom *Graziella* a le double traitement.

(56) Synérèse – comme, parmi d'autres, chez Musset, Baudelaire ou Leconte de Lisle – dans l'heptasyllabe «– Pur-Don-Juan-du-Commandeur» de *Élizir d'Amor*; diérèse dans *Hidalgo*; «C'est à la don-juan qu'ils vous *font* votre malle». À noter toutefois que Musset use deux fois de la diérèse avec *juana*, dans *Don Paez* (II).

(57) Cf. éd. cit., p. 389, n. an vv. 77-78. Ce qui est frappant ici est l'absence de support graphique, le

digramme <ew> étant étranger au code graphique français qui imposerait la séquence composite *iou*. Aussi nous demandons-nous s'il ne faut pas plutôt préférer la paragoge: [...]. Dans *Une Bonne fortune*, Musset utilise très normalement le mot dans une inversion fantaisiste: «Grâce à Dieu, pour New York elle enfin partie!».

(58) Le vers précédent qui termine une strophe se termine sur *métier* dissyllabe («De la jalousie. – Ô métier!»), mais le troisième vers de la strophe que commence notre vers commence par *métier* trisyllabe («Métier: se rimer finir!...»); cf. passage cité en introduction.

(59) Le Second vers est un octosyllabe.

On aura remarqué que ces appariements sont toujours soulignés par l'intégration dans un syntagme répété, sans changement de référent. La diérèse de *rien* dans *Le Mousse* relève davantage de l'insistence:

Maman lui garde au cimetière
Une tombe – et rien dedans. –
C'est moi son mari sur la terre,
Pour gagner du pain aux enfant⁶⁰

Deux petits. – Alors, sur la plage,
Rien n'est revenu du naufrage?...
– Son garde-pipe et son sabot...

Insistance sans doute également dans *À mon chien Pope*, où les deux premiers groupes de vers (octosyllabes) se terminent par:

(...) / Chien! tu le veux – et tu fais bien.
(...) / Chien! – c'est bon pour les humains.

Dans une structure analogue dans *Matelots*, avec un complément d'objet interne, l'effet obtenu relève de l'imitation à laquelle contribue l'allitération:

– C'est plus qu'un homme aussi devant la mer géante,
Ce matelot entier!...
Piétinant sous la plante
De son piéd marin le pont près de crouler:

Ce qui est particulièrement frappant dans ces rapprochements auquel procède Corbière, c'est que ceux-ci ne portent jamais que sur des rencontres issues d'une diphtongaison ou d'une vélarisation (diérèses vraies): jamais il ne met à profit dans de tels binômes l'élasticité de l'érèse avec des rencontres vocaliques strictes, comme dans *mendiant* ou *sérieux*, où la synérèse ne ferait que rendre justice à l'évolution linguistique aux côtés de la forme poétique.

2.6. Il arrive que, au sein d'un même vers, deux formes soient en concurrence, et que la question de savoir où doit porter la diérèse se pose. En général les solutions imposées par la tradition poétique imposent la solution, et celle-ci n'est jamais contredite par la division de l'alexandrin, comme dans «Le zouave a nommé ça – Parisien quand-même –», où la diérèse doit porter sur *Parisien*, ou dans «– Et toi, Graziella... Toi, Lesbienne Vierge!», où elle doit porter sur *Lesbienne*, non sur *Vierge*⁶¹.

La mesure permet souvent de résoudre le problème lorsque l'usage que est ignoré (la forme soulignée situe l'érèse fautive, dont une seule synérèse: *pieux*):

Des <u>papiers</u> ? – Non, non, Dieu merci, c'est cousu!	(Ça?)
Vous viendrez à cet homme, à son reflet <u>mièvre</u>	(Bonsoir)
Vagabonds de <u>nuît</u> , amoureux buissonniers,	(Le Poète contumace)
L'arc-en-ciel au charbon par nos <u>nuits</u> laissé?	(Id.)
Tes Mâles d'Ischia?... que ce <u>pieux</u> Jocelyn	(Le Fils dè Lamartine...)

(60) Aucune ponctuation ne figure ici dans l'édition utilisée.

(61) Respectivement dans *Lettre du Mexique* et

Le Fils de Lamartine et dè Graziella. Ce type de situation se rencontre dans 28 vers.

Et n'en pêchaient que mieux! – dis, ô <u>picciola</u> !	(Id)
Et <u>rien</u> ne pourra dédorer l'entretien.	(Rapsodie du sourd)
<u>Puits</u> de vérité de monsieur La Palisse!	(Litanie du sommeil)
Il eût été traduit par <u>monsieur</u> Delille,	(Un Riche en Bretagne)
Ah, les <u>vieux</u> avaient de plus fiers appétits!	(Matelots)
Sous un seul <u>hunnier</u> – le dernier – à la cape,	(La goutte)

L'apposition qui met en œuvre la même racine dans la *Litanie du sommeil* avec le vers: *Du violoncelliste et de son violoncelle*, est particulièrement frappante. Il arrive en d'autres passages que la solution n'apparaisse pas directement, et que son «calcul» nécessite de faire appel aux informations que l'on a pu glaner sur l'ensemble du corpus (le mètre utilisé est indiqué en tête par son nombre; le soulignement indique la solution éventuellement préférable):

- 6+6 Plus de clercs d'huissier! J'ai le clair de la lune, (Le Poète contumace)
 La question est de savoir s'il convient de faire la diérèse sur le radical ou sur le suffixe. On trouve 3 autres occurrences d'*huisper* (dont 2 pluriels), toujours avec synérèse aux deux endroits, mais *huys* est traité deux fois avec la diérèse, contre une synérèse; la synérèse du suffixe *-ier* concerne 140 cas pour 72 lexèmes, contre 11 diérèses pour 8 lexèmes: on doit donc lire plus vraisemblablement *huissier*
- 8 Bazar où rien n'est en pierre; (Paris, [1])
 On a 10 cas de diérèse de *rien* contre 39 cas de synérèse; *pierre* ne connaît que la synérèse (9 au singulier, 1 au pluriel).
- 8 Charnier d'élus pour les cieux (La Rapsode foraine)
Cieux ne connaît que la synérèse (5 cas), contrairement à *ciel* (3 diérèses contre 16 synérèses, dont un pluriel). *Charnier* ne se trouve qu'une seule autre fois, employé correctement, mais on a vu que la diérèse est assez courante avec le suffixe *-ier*. La coupe médiane est par ailleurs plus naturelle, favorisant la diérèse sur *cieux*, d'autant plus que *charnier*, normalement dissyllabe, apparaît en premier.
- 8 Trou de flibustiers, vieux nid (Au vieux Roscoff)
Vieux ne connaît que 2 cas de diérèse, contre 36 synérèses. *Flibustier* se trouve qu'une seule autre fois, employé correctement (pour le suffixe *-ier*, cf. supra).
- 6 À l'huiys les huissiers, (Laisser-courre)
Huys connaît 2 fois la diérèse, contre une synérèse. *Huissier* ne connaît que la synérèse (3 cas, dont 2 pluriels), en dehors du cas incertain mentionné supra (alexandrin).

Lorsque la présence de formes étrangères est impliquée, la solution peut s'appuyer sur l'étymologie:

- 5+5 Buona vespre! Dors: Ton bout de cierge... (Do, l'enfant, do)
 5+5 Buona sera! Dors: Ton bout de cierge... (Id.)
 5+5 – Buona natte! Dors: Ton bout de cierge... (Id.)
 On a 1 cas unique de diérèse dans *cierge* contre 5 cas de synérèse (dont 2 au pluriel). *Buona* ne se trouve nulle part ailleurs (ni *buon*).
- 7 Lucia, Maz' Aniello, (Soneto a Napoli)
 7 Santa-Pia, Diavolo, (Id.)
 La synérèse dans *Diavolo* peut s'appuyer sur celle de *diable*.

S'il n'y a aucune ambiguïté à l'époque de Corbière dans un cas tel que le premier hémistiche de ce passage de *La Pastorale de Conlie*:

Nous allions mendier; on nous envoyait paître;
 Et... nous passions à la fin!

où l'on a en principe un accent sur la troisième syllabe, l'imparfait faisant la synérèse depuis le XV^e siècle et *mendier* étant métriquement trisyllabique, l'octosyllabe couplé à l'alexandrin vient remettre en cause cette assurance, avec son imparfait diérétique (*paissions* est trisyllabe). Il subsiste du reste quelques cas où aucune solution ne se dessine, en dehors des situations ambiguës que nous avons mentionnées plus haut, où un même vers contient deux fois le même lexème, dont une forme diérétique insituable (avec *métier* ou *bruit*):

- 6+6 Chiens errants, Vieux rats, fraudeurs et douaniers. (*Le Poète contumace*)
Pour chien, on a 4 diérèses, contre 24 synérèses (6 pluriels, 1 féminin), plus une dans *chien-loup* et une dans *chiendent*. Il y a 2 diérèses de *vieux* contre 35 synérèses, plus une dans *vieux-de-cale*, *vieil*, *vieillard* et *vieillissant*. Pour *vieille*, on a un cas de diérèse contre 14 synérèses. Une faible majorité inclinerait à préférer la diérèse sur *chien*, mais venant en premier, le report sur *vieux* est tout à fait probable. Pour *douanier*, on a 9 fois la synérèse (dont un pluriel), contre une diérèse, et c'est évidemment elle que le respect de la césure impose ici, conformément à l'étymologie⁶².
- 8 En fiacre, en correctionnelle; (*Paris*, [2])
Fiacre ne se présente qu'une seule autre fois, où il fait la diérèse (*fiacre-corsaire*); on trouve *correctton* seul, une fois, où il fait la synérèse. Pour le suffixe *-ion*, cf. n. 57.

On a donc ainsi d'authentiques situations de brouillage où le lecteur du XIX^e, plus exigeant que celui d'aujourd'hui, avançait en terrain miné. Il ne semble pas que Corbière lie ses traitements déconcertants à des thèmes privilégiés, mais il est sans doute symptomatique que le plus gros contingent se trouve dans *Le Poète contumace*⁶³, et la plus grande concentration dans le troisième sonnet de *Ça*, sonnet liminaire qui tourne en dérision la prétention et le carriérisme souvent déçu du poète incompris, le Naïf qui «voudrait que la rose, / Dondé! fût encore au rosier»:

Poète. – Après?... Il faut la chose:
 Le Parnasse en escalier,
 Les Dégouteux, et la Chlorose,
 Les Bedeaux, les Fous à lier...

Et de reprendre: «La rose au rosier, Dondaine!», avec une diérèse ironique plus loin répétée, à deux reprises, dans le même syntagme. Sans se résoudre à renoncer à la tradition qu'il respecte dans la plupart des cas, il ouvre la porte aux formes parlées probablement moins par provocation que par facilité: son usage de la synérèse fait alors fi de la tradition poétique, comme d'autres l'ont fait avant lui, mais toujours de façon très occasionnelle, de Victor Hugo à Verlaine et Coppée, et comme d'autres après lui.

C'est donc dans l'usage de la diérèse que Corbière va défier la convention littéraire et tourner en dérision les usages obsolètes de la versification. La rigueur avec laquelle il gère les autres règles prosodiques, parfois jusqu'à l'outrance, montre bien que Corbière ne peut être accusé ici de simple négligence. Il n'utilise pas les ressour-

(62) On pourrait du reste y voir un décasyllabe 5+5 égaré.

(63) Les pièces présentant plus de 5 érèses illégitimes sont les suivantes: 16 cas dont 10 diérèses dans *Le Poète contumace* (pour 2040 syllabes métriques); 11 dont 6 diérèses dans *Litanie du sommeil* (1956); 11 dont 3 diérèses dans *Le bossu Bitor* (3048); 10 dont 3 diérèses dans *Le Douanier* (1015);

6 dont 5 diérèses dans *Un jeune qui s'en va* (832) et *La Rapsode foraine* (1888); 6 dont 2 diérèses dans *Matelots* (1392). La hiérarchie que l'on obtiendrait avec les proportions serait différente, mais également moins significative, car ce sont des synérèses qui sont alors généralement en cause, mis à part le sonnet commenté ci après.

ces de l'érèse pour simplement assurer à ses vers la mesure requise: Tristan détourne la règle en érigeant une structure artificiellement maintenue par la poésie savante en un artifice apparemment gratuit, dont il peut éventuellement tirer des effets stylistiques. La diérèse illégitime mine en fait le vers en imposant une diction aberrante qui écorche la langue et offense la convention littéraire, et l'on peut se demander si cette fameuse affirmation, dans son *Építaphe*: «— Ses vers fau:x fluoent ses seuls vrais» ne fait pas précisément référence, de façon métonymique, à ce qui constitue une véritable signature d'auteur. À travers cette démonstration par l'absurde des dérives conformistes de la versification savante, Corbière ne prétend sans doute pas dénoncer une situation épinglée par des théoriciens et critiques de plus en plus nombreux, mais plus modestement s'en amuser malicieusement et en user de façon provocatrice, car pour lui, la vraie poésie est ailleurs.

3. Conclusion

Le rejet par Tristan Corbière de la convention littéraire revêtait un caractère iconoclaste pour ses contemporains, fussent-ils à la pointe du combat pour la modernité poétique: sa place dans ce que Walzer a appelé la révolution des sept demeure à ce point marginale que même un Laforgue demeurerait réticent à son sujet. Mais s'il n'a «rien d'impeccable», comme le notait Verlaine dans les *Poètes maudits* en précisant «c'est-à-dire d'assommant», ce n'est pas par négligence ni par incompetence; comme l'a souligné Fongaro: «Tristan Corbière connaît l'art parfaitement et sait parfaitement en utiliser toutes les ressources»⁶⁴. Son respect scrupuleux des contraintes prosodiques les plus discrètes, hiatus et schwa postvocalique, donne une portée caricaturale aux audaces qu'il déploie pour satisfaire aux contraintes les plus patentes du compte syllabique et de la rime. En particulier, la diérèse corbiérienne constitue un acte délibéré de mutinerie prosodique, son utilisation délibérément fautive correspondant à une véritable entreprise de sabotage du vers⁶⁵. Le poète de Roscoff entendait ainsi, en plaçant son combat sur un plan strictement technique (le «métier»), se refuser à toute reconnaissance académique, ce qu'a bien vu Laforgue: «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 Pyrénées: «Très réussi comme raté»»⁶⁶.

On rejoint par là, d'une certaine façon, l'art grinçant et anticonformiste d'un James Ensor, Corbière assumant en toute conscience une esthétique du laid et du mauvais goût au travers de ses cacophonies, des images saugrenues, de la rhétorique lourde nourrie de répétitions, parallélismes et contrastes, des mélanges de registres et des irrégularités grammaticales⁶⁷, multipliant solécismes et archaïsmes qu'un style marotique singulièrement prisé revient constamment alimenter, de la polyphonie envahissante, de l'abus de la composition et des italiques⁶⁸ qui, aux côtés des délires ap-

(64) *Loc. cit.*, p. 83.

(65) Lorsqu'il affirme que Corbière «s'est montré en versification le corsaire, ou mieux encore, le flibustier «voleur d'étincelles» qu'il n'a pu devenir en navigation», Ansel (53) suggère que Tristan ne se trouvait pas sur le même bateau que les autres poètes et qu'il en pillait les richesses, ce qui n'est pas faux si l'on prend en compte les nombreuses réminiscences qui jalonnent les *Amours jaunes*.

(66) Cité par Aragon et Bonnin, éd. cit., p. 480; le vers exact — de l'*Építaphe* — est: «Trop réussi, — comme raté».

(67) L'ellipse du pronom sujet, de la semi-négation *ne*, etc. ont évidemment une fonction d'ajustement de la mesure, mais il est difficile de n'y voir que cela.

(68) On ne peut majorer la responsabilité du typographe des éditions des Frères Glady comme le fait Fongaro (77) à propos de ce qu'il appelle l'«extraordinaire caprice de la ponctuation, de l'accentuation, de l'emploi de l'italique, de l'orthographe enfin»: il faudrait en effet établir l'incompétence du prote, que suppose également Walzer dans sa préface à Dansel (1974: 13), ou du moins le degré et la portée

parents de sa ponctuation⁶⁹, multiplient les éclairages textuels en donnant au poème une coloration expressionniste, esthétique qui renvoie vraisemblablement à l'image monstrueuse qu'il se complaisait à donner de lui-même. Lui-même ne se présente qu'à travers toutes sortes de masques, aussi bien humains, en particulier dans des rôles de rejetés (mendiant, paria), historiques (Abélard), mythologiques (Méphisto, Prométhée), animaux, surtout (cigale, chien, crapaud, hibou, poisson, punaise, serpent), plus rarement objet (pipe)⁷⁰. La présence constante de la mort et du morbide dans son œuvre contribue à cette analogie, bien que la personnalité et l'histoire de Corbière fût toute autre que celle du peintre.

La prosodie constituait ainsi pour le poète l'un des moyens privilégiés pour tenir à distance cette mort qui le hantait, et à laquelle il ne pouvait survivre qu'à travers des *Amours jaunes*, œuvre en tout point unique et testamentaire qui, comme l'a bien vu Macfarlane⁷¹, primait sur l'existence, vouée à lui donner l'identité singulière qu'il avait en vain cherchée sa vie durant.

DOMINIQUE BILLY

de son incompétence, en invoquant d'autres réalisations que ce recueil. Parler d'«étourderies conjuguées du poète et du prote» (*ibid.*) ou de «phénomènes tout à fait anodins» (83) paraît en effet abusif lorsque l'on prend en compte la quantité des faits (v. aussi p. 78 où leur signification est minimisée), en particulier en ce qui concerne la ponctuation. L'absence de ces «caprices» dans les éditions de quelques pièces dans *La vie parisienne* qu'évoque Fongaro (pp. 78, 81, 84, n. 8) moote seulement que Corbière a eu alors affaire à des prote formés à l'orthodoxie de la tradition typographique, peu enclins à se soumettre à ce qui passait à leurs yeux pour de l'incompétence en un domaine encore très technique et spécialisé qu'ils se réservaient jalousement; encore semble-t-il que l'usage des italiques y soit tout aussi déroutant à en juger des transcriptions de Martineau (119-21), et que Nerval a déjà pu tracer la voie dans son *Desdichado*.

Rappelons par ailleurs que, en matière d'orthographe, Baudelaire, parmi d'autres, n'était pas non plus impeccable, et que le prote devait souvent intervenir (cf Nuiten). Mais ce qui nous paraît le plus probant, c'est le scrupuleux respect de l'édition originale pour les nombreux solécismes, parfois poussés à l'excès, qui résultent du sacrifice délibéré de la grammaire ou de l'orthographe sur l'autel de conventions poétiques, et qu'un éditeur peu scrupuleux n'aurait pas manqué de «rectifier» spontanément, comme le font tant d'éditeurs plus conventionnels, souvent poètes sinon enseignants à l'Université (cf. notre n. 25) mais ignorants du

métier: ce scrupule indique suffisamment que l'on ne peut emboîter le pas de Fongaro (79) lorsqu'il parle d'un «Corbière n'ayant visiblement pas pris la peine de corriger les épreuves».

(69) Nous n'avons pu consulter la thèse de D. Martin, *Paysage de Tristan Corbière* (Brest, 1970), partiellement consacrée à la ponctuation. Macfarlane (234) voit dans son usage ainsi que dans celui des passages à la ligne les facteurs d'un débordement de la syntaxe et du vers adaptés à l'invention d'un langage poétique nouveau. Dansel (80) y voit une anticipation de certains types d'écriture fragmentée où sont invoqués parmi d'autres Joyce, Céline ou Prévert, aux côtés des dadaïstes et des surréalistes. On relira cependant *Les Marrons du feu* de Musset pour avoir une plus juste évaluation de l'utilisation du tiret. On ne peut en tout cas qu'être dérouté par le parallèle que Martineau (33) établit avec la correspondance du jeune Corbière lycéen: «L'absence de ponctuation se retrouvera dans les *Amours jaunes* où il est évident que le poète en fait peu de cas». Ce qu'il venait de préciser ainsi: «Tristan ne va jamais à la ligne, emploie rarement la ponctuation et jamais les traits d'union», ce qui est tout le contraire dans son recueil poétique!

(70) On relira plus particulièrement *Vendetta* ou la *Chanson en si* et leur énumération de travestissement.

(71) Cf. *op. cit.*, p. 137, et les commentaires adjacents.

Références

- Ch. ANGELET, *La poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.
- G. BERNARDELLI, *Tre studi su Tristan Corbière*, Udine, Benvenuto, 1963.
- D. BILLY, (à par.) «Convention et dérision dans le rimaire corberien».
- T. CORBIÈRE, *Les Amours jaunes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1953.
- *Les Amours jaunes*, éd. M. Dansel, dans Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont, *Œuvres poétiques complètes*, éd. A. Blottière, P. Pia, M. Dansel et J. Bancelhon, respectivement, Paris, Laffont, 1980.
 - *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par E. Aragon et C. Bonnin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, [éd. de référence].
 - *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer, dans Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970.
- M. DANSEL, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Nizet.
- B. DE CORNULIER, *Art poétique. Notins et problèmes de métrique*, Lyon, P.U.L., 1995.
- A. FONGARO, *Sur le texte des Amours jaunes*, «Littératures», 14, pp. 77-85.
- F. GRAMONT, (s. d.), *Les Vers français et leur prosodie*, Paris, 1876.
- M. GRAMMONT, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Delagrave, 2^e éd., 1947.
- L. E. KASTNER, *A History of French Versification*, Oxford, Clarendon Press.
- Ch. LE GOFFIC, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, Messein.
- M. LINDSAY, *The versification of Corbière Les Amours jaunes*, «Publications of the Modern Language Association of America», LXXVIII (1963), pp. 358-68.
- K. H. MACFARLANE, *Tristan Corbière dans Les Amour jaunes*, Paris, Minard.
- R. MARTINEAU, *Tristan Corbière, avec de nombreux documents inédits (...)*, Paris, Le Divan, 1925.
- H. NUITEN, Les variantes des «Fleurs du mal» et des «Epaves» de Charles Baudelaire (1821-1867). *Étude de stylistique génétique*, Amsterdam, Holland University Press, 1979.
- F. PLOQUIN, *Étude sur les Amour Jaunes de Tristan Corbière: la métrique, le chant*, «Bulletin d'études Parnassiennes et Symbolistes», V, pp. 69-96.
- L. QUICHERAT, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850.
- P. RICHELET, *Dictionnaire de rimes dans un nouvel ordre*, nlle éd. Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1702.
- A. TOBLER, *Le vers français ancien et moderne*, trad. P. G. Paris: Vieweg, 1885.
- P.-O. WALZER, *La révolution des sept: Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Cros, Nouveau, Laforgue*, Neufchâtel, La Baconnière, 1970.