

Le sabordage de la prosodie française dans les Amours jaunes

Dominique Billy

▶ **To cite this version:**

Dominique Billy. Le sabordage de la prosodie française dans les Amours jaunes. Studi francesi, 2005, 145, pp.73-88. hal-00962229

HAL Id: hal-00962229
https://univ-tlse2.hal.science/hal-00962229

Submitted on 20 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le sabordage de la prosodie française dans les *Amours jaunes* (2)[1]

Dominique Billy

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*[2] :

> Métier ! Métier de mourir…
> Assez, j'ai fini mon étude,
> Métier : se rimer finir !…
> C'est une affaire d'habitude.
>
> 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 allusions et commentaires techniques. Notre poète a de fait travaillé à l'élaboration d'un style propre qui travaille la langue en profondeur, comme l'a bien mis en valeur Angelet, et l'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 ont 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 ou des formes fixes où il ne fait en général pas preuve de beaucoup plus de libertés que ses contemporains. Martineau estimait que, à une ignorance feinte de l'harmonie, Corbière ajoutait « un grand mépris de ce qu'on appelle les règles de la prosodie »[4]. 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 mais où l'intention est 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.

---

[1] Cet article est une version amendée et largement remaniée de l'article paru sous le même titre dans *Studi Francesi* 145 (2005), p. 73-88, publié dans un état ancien dont les épreuves ne nous avaient pas été soumises. Cette nouvelle version doit donc faire référence (dernière révision 2014).

[2] L'une des deux occurrences de *métier* est diérétique au v. 1, celle du v. 3 également.

[3] MACFARLANE 1974, 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. 192-196, 219-223 et 229-237) : 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] MARTINEAU 1925, p. 84. Sur les mètres et les strophes, cf. LINDSAY 1963, pp. 362-5, et PLOQUIN 1990. L'alternance des genres de rimes est parfois traitée de façon cavalière, ce qui constitue une entorse importante aux usages.

Naturellement, on peut contester l'interprétation des faits, mais du moins pensons-nous pouvoir établir ceux-ci dans toute leur précision[5].

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 »[6]. Comme il le dit dans l'un de ses poèmes liminaires si 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.

Corbière assure à l'occasion composer "de chic", c'est-à-dire de façon brillante et improvisée, tout comme il entend vivre[7], et on ne peut douter qu'il se serait complaisamment reconnu dans le jugement d'E. Chesneau rapporté par Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*: « Le CHIC, mon ami, voilà une chose qu'il vous faut prendre en haine, la chose et le mot. Lorsque vous entendrez dire d'un artiste que son faire a du CHIC, qu'il travaille avec CHIC, pensez ceci : cet artiste n'a d'artiste que le nom ; il n'a jamais travaillé consciencieusement ; il n'a jamais rien fait qui vaille. »

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 recours[8]. 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 récuse 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
> Déménagée, encor il sentait que les vers
> Hexamètres faisaient les cent pas de travers. [9]

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 proscrits, à moins d'une élision : « Messie et Souvenir » ; « Vraie ou fausse » ; « De la copie ? — Hélas non », etc. (134 cas), sauf dans un unique cas, avec un titre de revue[12]. Au sein des mots, on ne trouve pratiquement jamais de schwa postvocalique qui est alors abandonné au profit du circonflexe,

---

[5] 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.

[6] Cf. ARAGON et BONNIN 1992 qui rappellent, p. 209, le vers marginal suivant : « Et je puis par raccroc, qui sait, être un génie ».

[7] Voir en particulier le fameux : « – Rien – Je parle sous moi… Des mots qu'à l'air je jette / De chic, et sans savoir si je parle en indou… » de *Rapsodie du sourd*, et *Bohême de chic.* Sur cette expression, cf. *TLF*, t. V, p. 697.

[8] Cf. LINDSAY 1963, pp. 359-361. On relèvera en 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.

[9] *Le Poète contumace.* On aura noté la cascade d'enjambements. La forme apocopée *encor* devant voyelle est par contre surprenante ; telle la donnent ARAGON et BONNIN, éd. cit., p. 150, qui la donnent également au v. 96 (p. 152), au v. 7 du *Convoi du pauvre* (p. 263), ainsi qu'aux vv. 61 et 69 de *À mon côtre Le Négrier* (pp. 423 et 424). Ces graphies, que nous n'avons pas toutes contrôlées dans l'édition originale, se retrouvent dans l'éd. DANSEL.

[10] *Matelots, Aurora, La goutte, Bambine* et *Cap'taine Ledoux.*

[11] On a par contre *gablou* dans *Le Douanier.*

[12] « — Journal du soir : TEMPS, SIÈCLE et REVUE DES DEUX MONDES » (*Litanie du sommeil*).

comme dans *gaîté* (2 fois), mais aussi dans *paîrai, oublîrai, Homme-ceci-tûra-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* adverbiale[14], archaïsme dont use également Verlaine, mais il pouvait aller plus loin avec, par exemple, le pluriel figé des *pluralia tantum*, que ce fût pour obtenir une élision : « Seul, il se chante vêpre en berçant son ennui… »[15], ou, de façon indirecte, une rime correcte :

> Si j'étais un vieux bedeau,
> Mettrais un cierge au rideau…
> D'un goupillon d'eau bénite,
> L'éteindrais, la vespre dite, (…) (*Rapsodie du sourd*)

Il procède de même avec l'*s* lexicalisée de *gobe-mouches*, employé au singulier : « Gobe-mouche impuissant, mangé par un moustique »[16] où il pouvait invoquer l'autorité d'un Musset[17], ou encore celui de *bêtes-à-cornes* dans : « Pour les bêtes-à-corne aussi ! »[18] où l'on peut naturellement voir un emploi générique. On retrouve du reste ce genre de surenchère à la rime, dans le traitement de la règle du "nombre"[19].

Le respect de l'*s* lexicale conduit parfois à des disharmonies plus ou moins flagrantes quoique classiques avec l'articulation du schwa et la liaison forcées dans *Naples* ou *genres* par exemple dans tel passage de *Veder Napoli poi mori* :

> 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.

Dans la même situation, usant d'une licence au demeurant classique, Musset retranchait l'*s* de *Naples* :

> Où Naple enchâsse dans l'azur
> Sa mosaïque, etc. *À mon frère, revenant d'Italie.*

Corbière s'interdit tout autant l'hiatus en dehors des conditions imposées par la tradition[20], avec trois uniques exceptions, dont deux dans *Chapelet* avec une locution espagnole : « — *Se habla espanol : Paraque… Raquando ?…* », et une italienne, où l'hiatus est atténué par une suspension : « Inerte, ô Galilée ! et… *e pur si muove…* », la troisième, dans *Paria*, impliquant une *h* muette : « — Le Moi humain est haïssable… »[21].

---

[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] « — Certe, Elle n'est pas loin, celle après qui tu brames », dans *Le Poète contumace.*

[15] *Un riche en Bretagne.* Signalé par FONGARO 1986, p. 82. Il faut cependant rappeler que Mallarmé fait de même dans *Sainte* : « Jadis selon vêpre et complie : / etc. »

[16] *Ibid*. Signalé par FONGARO 1986, p. 82.

[17] *Rapsodie du sourd*. Cf. la rime *gobe-mouche : bouche : Sainte-n'y-touche* de Musset dans *La loi sur la presse.*

[18] *La rapsode foraine.*

[19] Voir BILLY 2009.

[20] C'est-à-dire avec l'interposition d'un *e* muet (ex. : « Âpre à la vie Ô Gué !… et si doux en son rêve », dans *Déclin*), d'une consonne muette ne liant pas (ex. : « 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 (ex. : « Dans le plat du hasard », dans *Bohême de chic*), ou après voyelle nasale. Hormis le cas cité, l'interdiction après la conjonction *et* est strictement respectée.

[21] Dans « — Dernier *lazzarone* à moi le bon Dormir ! » (*Veder Napoli poi mori*), il convient de lire *lazzarone* à la française (élision) et de faire la diérèse sur *dernier* ; cf. la rime *Lazzarones* : *trônes* (*ibid.*), « C'est un lazzarone enfin, un bohême » [5+5] dans *À une camarade*, ou, dans *Litanie du sommeil* : « NÉANT du fainéant ! Lazzarone infini ! ».

Dans deux cas, le traitement de *oui* à la césure implique une attaque semi-vocalique, à moins qu'il ne s'agisse d'une inadvertance induite par la graphie et facilitée par la pause à la césure[22] : « — Beaux cadavres de femme : oui ! mais noirs et singesses… » dans *Le Novice en partance,* et « Et le bras en pantenne. — Oui, c'est un biscaïen, » dans *Matelots,* traitement qui se retrouve chez Verlaine ou Coppée, par exemple. Grammont qui cite un cas chez Hugo et un chez Rostand estime que leurs auteurs « se sont laissé tromper par l'orthographe dans ce cas comme dans tant d'autres »[23]. D'ailleurs, l'*h* aspirée est responsable de semblables situations chez Tristan, où l'apocope est prise pour une élision devant une interjection :

Et — coup de pied de l'âne… Hue ! — Une bonne-femme (*Rapsodie du sourd*)

Saute, Paillasse ! hop là !… —
C'est que le matelot, (*Le bossu Bitor*)

La mer moutonne !… Ho, mon troupeau ! (*Le naufrageur*)

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.

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 personnalité[24], Le Goffic[25] avait bien senti ce qu'il y avait de provocateur dans cette « libre arythmétique » 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 synérèses[26]. 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, incompétent 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 »[27], ce qui est à tout le moins fantaisiste si l'on se réfère à la scolarité de Tristan[28] 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. »[29] Nous espérons que les lignes suivantes montreront précisément l'intérêt d'un telle discussion, en signalant pour commencer que les vers de jeunesse de Corbière qui lui ont servi d'apprentissage ne présentent pas beaucoup

[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).
[23] GRAMMONT 1947, pp. 345-346.
[24] *Op. cit.,* pp. 359 et 367-368.
[25] *Op. cit.,* pp. IX-X.
[26] Nous avons naturellement en vue le vers traditionnel, non le vers libre ou "libéré".
[27] Éd. cit., p. 17. DANSEL 1974, p. 54, qui cite ce passage, se range à l'avis négatif de Le Dantec.
[28] Cf. DANSEL 1974, pp. 33-35.
[29] MARTINEAU 1925, p. 85.

d'irrégularités[30], 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[31].

2.1. L'usage des termes de synérèse et diérèse a consacré les emplois – aberrants au demeurant[32] – suivants, fondés sur le passage de [i] à [j], de [y] à [ɥ] 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 mot, séquence de deux segments dont le premier est une semi-consonne d'origine vocalique, le second une voyelle[33] ; on parle donc de synérèse aussi bien 1°) dans *fermier*, où l'on a affaire au résultat d'une diphtongaison, que 2°) dans *ancien* dissyllabique, où l'on a affaire à une synérèse historique, consacrée par l'usage, ou bien 3°) dans *passion* articulé par contraction en deux syllabes [pasjõ], où il s'agit d'une synérèse fautive ;
>
> **diérèse** : au sein d'un mot, séquence de deux voyelles éventuellement séparées par un yod de transition, comme dans *prier* [pʁije] ; on parle donc de diérèse aussi bien 1°) dans *passion* articulé en trois syllabes [pasiõ], où il s'agit d'une diérèse poétique résultant du maintien d'un usage ancien issu d'une évolution phonologique régulière, que 2°) dans *chevrier*, où l'on a affaire à la déconstruction d'une diphtongue d'origine liée à une évolution phonologique irréversible sans un cadre syntaxique trop contraignant, ou encore 3°) dans *nièce* prononcé en trois syllabes [niɛsə], où l'on a affaire à une diérèse fautive dissociant les segments constitutifs d'une diphtongue ancienne.

Désormais, nous parlerons globalement d'**érèses**. La langue poétique assigne à chaque lexème sujet à érèse un traitement spécifique, et distingue ainsi au XIX^e^ siècle trois situations :

1°) les lexèmes où la résolution s'impose, d'une part quand la séquence concernée correspond à deux noyaux vocaliques distincts dans la source étymologique[34] (type A), d'autre part quand un yod primitif suit un groupe occlusive plus liquide (*étrier*, *sanglier*), diérèse historique initiée à la fin du moyen âge (type B) ;

2°) ceux où la contraction s'impose, d'une part lorsque cette séquence correspond à un unique noyau vocalique dans l'étymon (type C), d'autre part lorsqu'une synérèse est intervenue avant l'époque classique, comme dans *chrétien, diable, gardien, juif, monsieur, oui,* vraisemblablement *jésuite*[35], les 2^e^ et 6^e^ personnes des présents de *fuir*, plus ses participe passé et infinitif, les désinences de 4^e^ et 5^e^ personnes de l'*imperfectum* (*-ions, -iez*) ou le suffixe *-ième* (type D) ;

3°) ceux enfin, relativement peu nombreux, où l'usage est flottant comme *fouet, liard, lierre, mouette* (type E) : 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* (cependant Baudelaire ne connaît que la diérèse, où il convient de voir un archaïsme), *fouet* et ses dérivés, ou *viande,* ou la diérèse dans *hier.*

---

[30] Dans les vers de jeunesse édités par WALZER 1970, 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*), *glorieux* (*Véritable complainte d'Auguste Berthelon*), *question* (*La complaincte morlaisienne*), *digestion, piano* (*Les Pannoïdes*), *viande, précaution, Lorient, chirugien* (*La Balancelle*), *viande* à nouveau (*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).

[31] Nous ne mentionnerons que pour mémoire l'avis de Charles Morice à qui la prosodie classique était devenue étrangère : « Quand il compte des mots comme *vieille* pour trois syllabes (…), *biens* pour deux (…), je ne puis m'empêcher de voir une très précise analogie entre le jeu de sa plume et celui du burin qui revient sur un premier trait pour le renforcer, pour l'ombrer, pour le doubler, pour le signaler et l'imposer à notre attention. Oui, je comprends à merveille que Corbière se recommande de Callot » (cité par WALZER 1970 éd., pp. 1335-6). Pour demeurer dans la comparaison choisie, l'effet voulu par Tristan serait plutôt celle d'une surcharge ou d'une rayure mal contrôlée mais assumée.

[32] Il n'y a en effet de synérèse vraie que dans le type *passion* dissyllabe, et diérèse vraie, que dans le type *chevrier.* Cf. les remarques pertinentes de CORNULIER 1995, p. 207-207.

[33] Il n'y a en effet jamais contraction en seconde position, phénomène souvent sanctionné par le code graphique avec les trémas (cf. *Aï, Aloïse, haï, haïssable, Héloïse, héroïque, Inouï, naïf* et dérivés, *ouïs, Pompéï*).

[34] On en trouvera les conditions énumérées de façon détaillée dans TOBLER 1885, pp. 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.*

[35] On peut relever *juif-errant* dans *La Rapsode foraine,* et *jésuite* dans *Vendetta* (deux fois) et *Saint Tupetu de Tu-pe-tu.*

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 *-ien.* 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 ou réaliste : Coppée), lexique spécialisé (Laforgue) 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 Lisle[36].

2.2. On fera observer tout d'abord que les traitements soumis à un conditionnement phonotactique contraignant sont toujours respectés chez notre poète, ce qui n'est guère surprenant[37] :

(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, fluer, gluants* vs *bruit* auquel, du reste, Corbière fait une fois subir la diérèse[38] ;
(c) ‹i› intervocalique correspond toujours à un yod (*aïeul, cahier, oubliiez*)[39].

Elle est également respectée dans le même contexte que (b) avec [u] : *brouette, éblouir, écrouelles*[40]. Ce qui est moins trivial, c'est que Corbière respecte la synérèse dans d'autres situations, à savoir dans les mots grammaticaux d'une part, et dans les phonogrammes ‹oi› et ‹oin›.

Il est remarquable que Corbière l'enfreigne uniquement dans le cadre de mots lexicaux, vraisemblablement 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 une diérèse illicite (*bruit, huile, huître, huys, 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^ siècle[41], 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 Larousse[42] :

> Tous les deux fouillant la pâture
> De leur art… à coups de grouins ;
> Sûrs toujours de trouver l'ordure.

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

[37] Je ne prends pas en compte les érèses 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 (forme diérétique en caractères espacés) : « G i b i e r de morgue sans nom », au lieu de : « Ramas de vermine sans nom » ; « Ces messieurs criaient : *Bons chiens !* » (lire *messïeurs* ou *chïens*), au lieu de : « Des Français aboyaient : Bons chiens ! » ; « — *Et toi, t i è d e encore, ô fosse de Conlie !* » au lieu de : « — Va : toi qui n'es pas bue, ô fosse de Conlie ! » Le vers : « Ce *fumier* tout seul rassemblé… », devenu : « — F u m i e r tout seul rassemblé… », ne présentait par contre pas encore la diérèse. Les 76 vers de la prépublication contiennent ainsi cinq diérèses fautives contre trois seulement dans les 88 vers du texte "définitif" : *paissïons, impuïssants* et *fumïer.*

[38] Au second vers de *Paysage mauvais,* cité infra.

[39] Nous ne parlons évidemment pas de la graphie ‹(i)ll›, d'origine consonantique, comme dans *piller.*

[40] Raymond Queneau chez qui la synérèse l'avait définitivement emporté, sauf casuellement, lorsque la diérèse permettait de combler la mesure ou d'introduire un effet stylistique, pratiquera ici systématiquement la diérèse.

[41] FONGARO 1986, p. 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' gréés en grouins d' chiens » ; *viande, précaution, Lorient* et *chirurgien* y font la synérèse, la seule diérèse, hors contraintes phonotactiques, étant *nuages,* conformément à divers parlers.

[42] QUICHERAT 1850, p. 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 1903, p. 23, signale la diérèse chez Hugo : « Ces diacres, ces bedeaux dont le groin renifle ! »

— 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 parlée[43].

Dernier point enfin, Corbière n'utilise jamais la synérèse dans l'articulation des désinences, comme dans *confié, délier, disgracié, échouer, jouer, mendier, rassasiée, remerciait* etc., à l'inverse des substantifs *mariée* ou *mendiant*[44] : il y a donc une contrainte morphologique bien réelle dans le traitement des érèses, aux côtés des contraintes phonotactiques que nous avons évoquées.

2.3. L'étude des *Amours jaunes* montre cependant à quel point Corbière, en dehors de ces situations, semble peu soucieux de l'héritage des conventions poétiques, car les érèses que nous appellerons "fautives", où notre poète adopte la synérèse pour les types A et B, ou la diérèse pour les types C et D (§ 2.1), y abondent. On n'y compte en effet pas moins de 142 érèses illégitimes, dont 64 synérèses (pour 42 lexèmes)[45] et 78 diérèses (pour 42 lexèmes également), si l'on fait abstraction de la douzaine de cas, discutés plus loin[46], où la localisation du phénomène est plus ou moins discutable, et des noms propres étrangers. En voici le détail, dont nous écartons les usages alternatifs admis par la tradition[47] :

> Synérèses fautives[48] [47 formes lexicales distinctes] : *acclimatation, Bestiaux, biniou, camélia* (4), *chirurgien, compassion, Conception, Diane* (2-1), *douanier* (8-1), *douaniers, duel, érection, escient, escouade,* °*fiancée, fouaillant, fouaillerais, gabion, goélands* (2-2), *gouape, gouine, gratuite, harmonieux* (-1), *lampion, 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* (-21 + 6 pluriels), *Poète-apothicaire, terriens* (-1), *tyrolienne, viatique, vielle* (-1), *viole* [s.] (-1), °*violon* (2-2).
>
> Diérèses fautives[49] [46 formes lexicales distinctes] : *adieux, altière* (2-1), *biens, bruit* (-3), *chien* (4-18 + 5 pluriels), *chiendent, chien-loup, ciel* (3-15), *ciel-de-lit, cierge* (-3 + 2 pluriels), *dernier* (-5), *Dieu* (-21), *escalier* (2), *fière* (-3), *fiers, fièvre* (5-1), *fumier* (-1), *grouins* (2), *huile* (-1), *huître* (-1), *huys* (2-1), *hunier* (-5 + 2 pluriels), *impuissants,* °*lierre* (2-1), *lièvre* (2-1), *métier* (-9), *mièvre, milieu* (-4), *moitié* (-10), *monsieur* (-9), *nuit* (-13), *nuits* (2-10), *paissions, panier-à-salade, papiers* (-1), *pièce* (-1), *pied* (3-15), *pieds* (-15), *puits, râtelier* (-1), *rien* (10-39), *rosier* (3-3), *sieste* (-1), *vieille* (-14), *vieux* (3-35), *violoncelliste.*

Les deux traitements ne sont pas du tout semblables. Si l'on prend en effet les seules formes lexicales de chaque liste, on constate qu'elles totalisent 39 traitements légitimes contre 64 fautifs dans la première liste, et 261 légitimes contre 78 fautifs dans la seconde. Cette différence considérable est naturellement due au fait que, contrairement à la synérèse irrégulière, la diérèse fautive ne se contente pas de contrevenir à la convention poétique : elle exerce aussi une violence sur la langue qui lui oppose une résistance manifeste dans les libertés que Corbière prend avec elle, effet que ce forban du vers entendait exploiter pleinement. La synérèse tend en effet à faire place aux formes parlées

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

[44] *Mariée* se trouve uniquement dans *Le bossu Bitor*. *Mendiant* subit la diérèse attendue dans *À une camarade* et *Le Renégat,* mais la synérèse dans *Hidalgo.*

[45] La notion de lexème fait abstraction de la flexion au contraire des formes lexicales. La présence de quelques vers faux (cf. BERNARDELLI 1983, p. 35) peut naturellement laisser planer un doute dont la portée est toutefois négligeable.

[46] Cf. § 2.6 ; les mots concernés sont : *charnier*, chiens, cierge, cieux*, correctionnelle*, fiacre, flibustiers*, huissier(s)*, huys, pierre*, rien, vieux* (* signale un mot absent des listes suivantes).

[47] Corbière ne connaît que la synérèse dans *ancien* (2 occ.), *diable* (12) et *mouette* (*Steam boat*), ce dernier cas étant connu de Victor Hugo (KASTNER 1903, p. 31). Il emploie sept fois *gardien(s),* dont trois en diérèse. Pour *fouet* et *viande,* voir infra.

[48] Les chiffres indiquent le nombre d'occurrences avant le tiret éventuel, s'il est supérieur à un, celui des diérèses correspondantes après le tiret (les formes qui ne peuvent être établies directement sont exclues [cf. § 2.6], 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.

[49] Les chiffres indiquent le nombre d'occurrences avant le tiret éventuel, s'il est supérieur à un, 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 ° indique que la diérèse est bien attestée chez d'autres poètes.

modernes. Cette tendance affecte en premier lieu le suffixe *-ien*[50], phénomène qui se manifeste bien avant Corbière comme on peut le constater chez Musset qui prenait assez facilement ses aises en versification[51], et qui était amorcée depuis le Grand Siècle. C'est ainsi que Richelet obtint l'avis d'un certain d'Aucour qu'il consulta sur la question « qu'autant qu'il étoit possible, on ne devoit faire qu'une sillabe 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. »[52]

À l'opposé, il arrive – exceptionnellement – à Corbière de revenir aux formes anciennes, dont l'archaïsme est alors patent, comme dans *La Rapsode foraine* (octosyllabes), avec *chrétien* et *liard*[53] :

> Prête ta douce et chaste flamme
> Aux chrétiens qui sont ici…
>
> C'est une rapsode foraine
> Qui donne aux gens pour un liard
> L'*Istoyre de la Magdalayne,*
> *Du Juif-errant* ou d'*Abaylar.*

Dans le cas de *liard,* l'archaïsme est souligné par la graphie moyenâgeuse des titres cités. La diérèse dans l'unique emploi de *viande* tend également vers l'archaïsme, car l'usage moderne est plutôt à la synérèse, et Corbière lui associe un caractère imitatif manifeste dans *Le bossu Bitor,* en liaison avec un rejet[54] :

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

Le choix de la diérèse dans *fouet* et ses dérivés pourrait par contre bien être tributaire d'une certaine variation linguistique[55].

L'archaïsme est encore plus frappant dans la synérèse de *poète* qui va à l'encontre de l'usage poétique. Son caractère burlesque s'inscrit dans un contexte péjoratif :

> Vois-le, poète tondu, sans aile,
> 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 fermée, mais on peut également penser de façon plus prosaïque que Tristan recourt à la forme parlée usuelle ("prononciation ordinaire") dont témoigne encore Littré[56], même si Corbière l'emploie de façon académique en temps normal[57].

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 il ne connaît que la synérèse chez

[50] 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 goûts contemporains : en 1876, F. de GRAMONT (pp. 16-7) jugeait ainsi la diérèse inacceptable dans les mots longs.

[51] Dans *académicien, comédien(s/ne), Égyptienne, éolien, hellespontienne, italienne, musiciens, patricien, Pharisien, pharmacien, Tallien, Tyroliens, Vénitien(ne), Vivienne.*

[52] *Dictionnaire de rimes* cité d'après l'éd. 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.

[53] 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.*

[54] À noter ici que Baudelaire connaît encore les deux traitements.

[55] On trouve trois fois *fouet,* dont un en diérèse (au pluriel), plus *fouette* et *fouettée* en synérèse et *fouettant* en diérèse. Selon KASTNER 1903, p. 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 1850, pp. 309, 311-2. Corbière adopte la diérèse dans *alouette, jouet, silhouette(s).*

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

[57] Soit vingt-sept fois, dont six pluriels.

Corbière[58]. C'est également le cas de *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 [u], comme dans *ouest*, qui connaît également la synérèse[59], ou à [o], comme dans *goélands* (du breton), où la synérèse est irrégulière en français standard[60]. Tristan écrit cependant :

> J'ai vu dans mes yeux, dans mon rêve,
> La NOTRE-DAME DES BRISANS
> Qui jetait à ses pauvres gens
> 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 »[61]. On peut néanmoins relever ici une hésitation pour *Don Juan*, traditionnellement traité en synérèse[62]. Dans *Le Novice en partance et sentimental*, Corbière procède à une diérèse sur *New-York* qu'il devait prononcer [nøiɔʁk][63] :

> — New-York… Saint-Malo… — Que partout Dieu vous garde !

Casimir Delavigne ne procédait pas autrement avec le nom de la vieille York[64].

2.5. À l'occasion, Corbière utilise un couple de diérèses fautives à la rime : cette position et la fonction particulière qu'elle assume dans l'organisation du discours poétique permet de renforcer l'effet de la figure avec la constitution de rimes léonines, comme dans les octosyllabes ou alexandrins suivants[65] :

> J'entends – bourdon de la fièvre
> Un chant de berceau me monter ;
> *« J'entends le renard, le lièvre,*
> *« Le lièvre, le loup chanter. »* (*Un jeune qui s'en va*)

> Vous viendrez à cet homme, à son reflet mièvre
> Sans chaleur… Mais, au jour qu'il dardait la fièvre, (*Bonsoir*)

---

[58] *Assiette* dans *Litanie du sommeil* et *Le Douanier* ; TOBLER 1885, p. 95, donne un exemple de diérèse chez Augier. *Girouette* deux fois dans *Le Poète contumace* ; KASTNER 1903, p. 30, relève la synérèse chez Molière.

[59] Comme dans *Le novice en partance et sentimental* : « Et la lame de l'ouest nous rince les pleureuses… »

[60] 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 du reste la forme dans une pièce de jeunesse, *La Balancelle* : « L' Panayotif pliait comme un' plume à goëland ».

[61] *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.

[62] Synérèse – comme, parmi d'autres, chez Gautier, Baudelaire ou Leconte de Lisle – dans l'heptasyllabe « — Pur-Don-Juan-du-Commandeur » de *Elizir 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) (contre quatre cas de synérèse dans la partie IV), et une fois avec *Juan*, dans *Agnès.*

[63] Selon ARAGON et BONNIN, éd. cit., p. 389, n. au vv. 77-78, celle-ci renverrait à la langue populaire, mais il ne donnent aucune indication sur la prononciation qu'ils ont en vue. On pourrait penser dans cette optique à [niujɔʁk], à supposer que Corbière usât de la prononciation à l'anglaise, mais outre que Pierre Larousse retient la seule prononciation « neu-ior-kè » pour *newyorkais* dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle,* tout comme NOEL et CHAPSAL donnaient, dans leur *Nouveau dictionnaire de la langue française* « neu-iork » pour *New-york* en 1841 (8^e^ éd.), l'absence de support graphique rend l'interprétation douteuse : le digramme ‹ew› est étranger au code graphique français qui imposerait la séquence composite *iou* ; cf. la préférence de Corbière pour *grouin* plutôt que *groin.* Dans *Une Bonne fortune,* Musset utilise très normalement le mot dans une inversion fantaisiste : « Grâce à Dieu, pour New York elle est enfin partie ; ».

[64] Dans « Forcer le duc d'York à demeurer en place » et « Ces deux roses d'York fleurir sous ma tutelle » cités par DEREME 1942, p. 218.

[65] Le phénomène est moins flagrant avec les synérèses : *pieux* (s.) *: mieux* (*Élizir d'Amor*), *Passion : compassion* (*Rapsodie du sourd*).

— Calme de peste, où la fièvre
Cuit… Le follet damné languit.
— Herbe puante où le lièvre
Est un sorcier poltron qui fuit… (*Paysage mauvais*)

— *Servante-maîtresse altière,*
Très-haute devant le Très-haut ;
Au pauvre monde, pas fière,
Dame pleine de comme-il-faut ! (*La Rapsode foraine*)

Certaines diérèses fautives sont mises en parallèle avec une diérèse normale : *escalier : lier*, *Gabriel : ciel*[66]. Le côté facétieux de ces diérèses 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… »[67]. Une autre situation également significative se rencontre dans des suites de deux vers, comme ici avec *fièvre* ou *pied*[68] :

« Reviens m'aider : Tes yeux dans ces yeux-là ! Ta lèvre
Sur cette lèvre !… Et, là, ne sens-tu pas ma fièvre
— *Ma f i è v r e de Toi ?…* — Sous l'orbe est-il passé
L'arc-en-ciel au charbon par nos nuits laissé ? [nuits *diérétique*] (*Le Poète contumace*)

Pour mouiller un pied d'ancre, Espérance propice !…
Un p i e d d'ancre dans son cœur ![69] (*Le novice en partance*)

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

Maman lui garde au cimetière
Une tombe — et r i e n dedans. —
C'est moi son mari sur la terre,
Pour gagner du pain aux enfants[70]

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 l'un par : « Chien ! tu le veux — et tu fais bien. » ; l'autre par « Chien ! — c'est bon pour les humains. » Dans une structure analogue dans *Matelots*, avec un complément d'objet interne (*piétiner de son pied*), 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 pied 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 (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, traditionnellement diérétique.

[66] Dans le troisième sonnet de *Paris* et *La Rapsode foraine.*
[67] Respectivement dans *Un jeune qui s'en va* et *Paysage mauvais.* Le premier vers cité succède à une strophe qui se termine sur *métier* dissyllabe (« De la jalousie. — Ô métier ! »), mais on trouve deux vers plus loin *métier* trisyllabe : « Métier : se rimer finir !… » (cf. passage cité dans l'introduction).
[68] On en invoquera un autre cas au § 2.7, avec *rosier*, omis par LINDSAY 1963, p. 359.
[69] Le second vers est un octosyllabe.
[70] Aucune ponctuation ne figure ici dans l'édition utilisée.

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,* dans « — Et toi, Graziella… Toi, Lesbienne Vierge ! », où elle doit porter sur *Lesbienne,* non sur *Vierge,* ou même « — Dragon-gardien de la Vierge, », où elle doit porter sur *gardien* qui a pourtant tendance à n'être traité qu'en synérèse au XIX^e^ siècle[71]. La mesure permet souvent de résoudre le problème lorsque l'usage poétique est ignoré (la forme à caractères espacés situe l'érèse fautive, dont une seule synérèse : *pieux*) :

Des p a p i e r s ? — Non, non, Dieu merci, c'est cousu !	(*Ça ?*)
Vous viendrez à cet homme, à son reflet m i è v r e	(*Bonsoir*)
Vagabonds de n u i t, amoureux buissonniers,	(*Le Poète contumace*)
L'arc-en-ciel au charbon par nos n u i t s laissé ?	(Id.)
Tes Mâles d'Ischia[72] ?… que ce p i e u x Jocelyn	(*Le Fils de Lamartine…*)
Et n'en pêchaient que mieux ! — dis, ô *p i c c i o l a* !	(Id.)
Et r i e n ne pourra dédorer l'entretien.	(*Rapsodie du sourd*)
P u i t s de vérité de monsieur La Palisse !	(*Litanie du sommeil*)
Il eût été traduit par m o n s i e u r Delille,	(*Un Riche en Bretagne*)
Ah, les v i e u x avaient de plus fiers appétits !	(*Matelots*)
Sous un seul h u n i e r — le dernier — à la cape,	(*La goutte*)

L'opposition qui met en œuvre la même racine dans la *Litanie du sommeil* avec le vers : *Du violoncelliste et de son violoncelle,* est particulièrement frappante, où la régularité de la césure tend à imposer la diérèse sur le premier substantif et la synérèse sur le second.

Mais il arrive en d'autres passages que la solution n'apparaisse pas directement, et que son "calcul" doive faire intervenir les informations que l'on a pu glaner sur l'ensemble du corpus, sachant que l'ordre du discours tend à n'imposer le recours à une érèse fautive qu'en dernière position, comme facteur de régulation ultime (le mètre utilisé est indiqué en tête par son nombre ; l'espacement des caractères indique la solution éventuellement préférable) :

6+6 Plus de clercs d'h u i s s i e r ! 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'*huissier* (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 *huïssier*

8 Bazar où r i e n 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) : ces éléments vont donc dans le sens contraire d'une solution plus naturelle qui reporterait sur *pierre* le rôle d'ajustement.

8 Charnier d'élus pour les c i e u x, (*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 relativement courante avec le suffixe *-ier*. La coupe médiane est cependant plus naturelle, favorisant la diérèse sur *cieux,* d'autant plus que *charnier,* normalement dissyllabe, apparaît en premier.

8 Trou de flibustiers, v i e u x nid (*Au vieux Roscoff*)

Vieux ne connaît que 2 cas de diérèse, contre 36 synérèses. *Flibustier* ne se trouve qu'une seule autre fois, employé correctement (pour le suffixe *-ier,* cf. supra).

6 À l'h u y s 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 ambigu mentionné supra (alexandrin).

[71] Respectivement dans *Lettre du Mexique, Le Fils de Lamartine et de Graziella* et *La Rapsode foraine.* Ce type de situation se rencontre dans 28 vers.

[72] Musset emploie la synérèse avec *Ischia* (*À mon frère revenant d'Italie*).

Lorsque la présence de formes étrangères est impliquée, la solution peut s'appuyer sur l'étymologie ou sur l'analogie avec les formes françaises correspondantes. Tel est le cas dans deux heptasyllabes du *Soneto a Napoli* : « Lucia, Maz'Aniello, » et « Santa-Pia, Diavolo, ». L'influence prosodique du français peut jouer dans les noms féminins (*Lucie, Pie*), et la synérèse dans *Diavolo* peut s'appuyer sur celle de *diable*. Dans *Do, l'enfant, do,* la solution devrait s'appuyer sur le traitement de *cierge* qui connaît un cas de diérèse[73] dans *Le fils de Lamartine et de Graziella* (« Nom de joie !... et qu'il a pleuré – Jaune cïerge – ») contre cinq de synérèse, la césure (5 + 5) se situant plus vraisemblablement après l'impératif : « Buona vespre ! Dors : Ton bout de cierge… », et ses deux variantes avec « Buona sera » et « Buona notte ! »

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

> Nous allions mendier ; on nous envoyait paître ;
> Et… nous paissions à la fin !

L'imparfait fait en effet la synérèse depuis le XV^e^ siècle, et *mendier* est trisyllabe dans la langue poétique. Cependant, l'octosyllabe couplé à l'alexandrin vient d'une certaine manière remettre en cause cette assurance, avec son imparfait diérétique (*paissions* est trisyllabe), qui accentue l'ironie de la suspension. Il subsiste du reste deux cas où nulle 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 qu'on ne peut véritablement insituer (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 possible. 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'étymologie.

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 *correction* 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.

2.7. Il ne semble pas que Corbière liât ces traitements déconcertants à des thèmes privilégiés, mais il est par contre symptomatique que le plus gros contingent se trouve dans *Le Poète contumace*[74], et la plus grande concentration dans *Un jeune qui s'en va,* évocation de la mort du Poète et de sa gloire, ainsi que dans un texte plus modeste, la troisième pièce de *Ça,* sonnet qui tourne en dérision la prétention et le carriérisme souvent déçu du poète incompris :

> Poète. — Après ?… Il faut la *chose* :
> Le Parnasse en e s c a l i e r,
> Les Dégoûteux, et la Chlorose,
> Les Bedeaux, les Fous à lier…

(On notera le parallélisme établi à la rime qui constitue une parfaite léonine, comparable à la rime équivoque de Mallarmé traitant – dans *Prose – devisions* en diérèse, contrairement à la règle, pour le faire rimer avec *de visions*.)

[73] On a un cas unique de diérèse dans *cierge* contre 5 cas de synérèse (dont 2 au pluriel). *Buona* ne se trouve nulle part ailleurs (ni *buon*).

[74] 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.

Évoquant ce Naïf qui « *voudrait que la rose, / Dondé ! fût encore au rosier !* », Tristan reprend : « *La rose au r o s i e r, Dondaine !* », avec une diérèse ironique qu'il va répéter à deux reprises, dans le même syntagme tiré d'une chansonnette citée en exergue.

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 demeurait 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 incompétence ; comme l'a souligné Fongaro : « Tristan Corbière connaît l'art parfaitement et sait parfaitement en utiliser toutes les ressources »[75]. 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 sabordage du vers[76]. 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."»[77]

Corbière assumait en toute conscience une esthétique du laid et du mauvais goût au travers de ses cacophonies, des images saugrenues et des mauvais calembours, de la rhétorique lourde nourrie de répétitions, parallélismes et contrastes, des mélanges de registres et des irrégularités grammaticales[78], 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 italiques qui, aux côtés des délires apparents de sa ponctuation[79] et des flottements orthographiques qui contribuent à donner au recueil cet aspect d'"*arlequin-ragoût* éditorial", selon les termes heureux de Bernardelli[80], fruits à la fois de la fantaisie et de la négligence, 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. Ne se présente-t-il pas 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)[81] ? Trop d'éléments nous amènent en effet à ne pas suivre Fongaro, en dehors des cas pour lesquels il montre que Tristan se conformait à des usages d'époque depuis révolus, pour lequel :

> « l'extraordinaire caprice de la ponctuation, de l'accentuation, de l'emploi de l'italique, de l'orthographe enfin, même sans tenir compte de la responsabilité, certainement importante, du typographe dans toutes ces anomalies, ne saurait constituer une démarche voulue et révolutionnaire, comme l'ont prétendu

---

[75] *Loc. cit.*, p. 83.

[76] 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 », DANSEL 1974, p. 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.*

[77] Cité par ARAGON et BONNIN, éd. cit., p. 480 ; le vers exact – de l'*Épitaphe* – est : « Trop réussi, — comme *raté.* »

[78] 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.

[79] Nous n'avons pu consulter la thèse de D. MARTIN, *Paysage de Tristan Corbière* (Brest, 1970), partiellement consacrée à la ponctuation, mais BERNARDELLI 1983, pp. 33-34, 38-42 et passim), a rassemblé de nombreux éléments. MACFARLANE 1974, p. 234, voit dans l'usage de la ponctuation et 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 1974, p. 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.

[80] *Op. cit.*, p. 35.

[81] On relira plus particulièrement *Vendetta* ou la *Chanson en si* et leur énumération de travestissements.

> certains. Il s'agit, en effet, de phénomènes toujours anodins et qui ne sauraient tirer à conséquence ni pour la langue ni pour la poésie. »[82]

Bernardelli a en effet montré que la responsabilité de cette situation incombait davantage à Tristan qu'au typographe[83] : il est par conséquent difficile de prétendre qu'elle est anodine, alors qu'elle semble si intimement liée à l'expression d'un poète dont le caractère brouillon est une donnée spécifique[84]. Nous n'en sommes pas moins d'accord pour réfuter l'interprétation que dénonce Fongaro (au demeurant étrangère à Bernardelli), car, comme l'a bien vu Lindsay[85], Tristan ne prétendait en rien révolutionner les usages, comme le fera Laforgue en renonçant purement et simplement aux règles qui régissent les consonnes muettes finales, *-s* flexionnel et *-nt* verbal inclus, mais seulement s'en moquer.

Cette attitude à l'égard des conventions poétiques renvoie à la conception que Corbière se faisait de la poésie et de sa fonction. Si l'on en croit Bernardelli[86], Tristan concevait sa poésie comme une sorte de succédané, un substitut de peu de valeur de quelque chose d'autre et de plus élevé en quoi consisterait en réalité la vraie poésie qui se situerait en dehors de la littérature, dans la vie même, ce qui lui permet d'adresser aux faignants napolitains qui se laissent vivre cette fraternelle apostrophe : « Poètes de plein air ! Ô frères adorés ! ». Il se donne de même dans son *Épitaphe* comme « Poète, en dépit de ses vers ; / Artiste sans art, – à l'envers, (…). » Dès lors, le métier du poète ne pouvait que lui paraître suspect et attirer ses sarcasmes, ce que dit clairement, tout autant que sa déclaration liminaire sur son étrangeté à l'Art, son hommage au *Décourageux* : « Ce fut un vrai poète : il n'avait pas de chant. » C'est la raison pour laquelle sans doute il pouvait affirmer, dans son *Épitaphe* : « — Ses vers faux furent ses seuls vrais », songeant peut-être aux vers biaisés par le mésusage de la diérèse. Impossible paradoxe que de devoir vivre et survivre à travers la poésie même dont il récusait violemment l'artifice, le condamnant à chanter faux pour chanter vrai.

---

[82] *Op. cit.*, p. 77.

[83] BERNARDELLI 1983, pp. 44-46. On ne peut en effet majorer la responsabilité du typographe des éditions des Frères Glady : il faudrait en effet établir l'incompétence du prote, que suppose également Walzer dans sa préface à DANSEL 1974, p. 13, ou du moins le degré et la portée de son incompétence, en invoquant d'autres réalisations que ce recueil, et BERNARDELLI 1983, pp. 30 sq.) a montré clairement le rôle essentiel du poète. Parler d'« étourderies conjuguées du poète et du prote » (*ibid.*) ou de « phénomènes tout à fait anodins » (p. 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 1986 (pp. 78, 81, 84, n. 8) montre seulement que Corbière a eu alors affaire à des protes formés à l'orthodoxie de la tradition typographique, relativement 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 1925, pp. 119-121 – on se souviendra néanmoins ici que Nerval avait déjà pu tracer la voie dans son *Desdichado* –, et BERNARDELLI 1983, pp. 42-43, montre là encore que, globalement, la fantaisie du poète était loin d'avoir été jugulée par le prote.

[84] Cf. LINDSAY 1963, p. 368: « Yet disorder was part of his personality, and it determined his approach to poetry. »

[85] Cf. *ibid.*, où il récuse l'idée d'un « planned rebellion against the tyranny of prosodists ».

[86] BERNARDELLI 1981, pp. 75-76.

Références[87]

ANGELET, Ch. 1961. *La Poétique de Tristan Corbière,* Bruxelles : Palais des Académies.

BERNARDELLI, G. 1983. *Tre studi su Tristan Corbière,* Udine : Benvenuto.

BILLY, D. 2009. « Convention and parody in the rhyming of Tristan Corbière », dans *Towards a Typology of Poetic Forms: from language to metrics and beyond*, éd. J.-L. Aroui et A. Arleo, Amsterdam : J. Benjamins (« Language Faculty and beyond Internal and External Variation in Linguistics », 2), p. 337-354.

CORBIERE, Tristan. [1873]. *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. BLOTTIERE, P. PIA, M. DANSEL et J. BANCILHON, 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.

CORNULIER, B. de. 1995. *Art poëtique. Notions et problèmes de métrique.* Lyon : P.U.L.

DANSEL, M. 1974. *Langage et modernité chez Tristan Corbière,* Paris : Nizet.

DEREME, T. 1942. *La Libellule violette,* Paris : Grasset.

FONGARO, A. 1986. *Sur le texte des "Amours jaunes",* « Littératures », XIV, pp. 77-85.

GRAMONT, F. (s.d.) [1876]. *Les Vers français et leur prosodie,* Paris.

GRAMMONT, M. 1947. *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie,* Paris : Delagrave, 2e éd.

KASTNER, L. E. 1903. *A History of French Versification.* Oxford : Clarendon Press.

LE GOFFIC, Ch. 1941. Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes,* Paris : Messein.

LINDSAY, M. *The Versification of Corbière's "Les Amours jaunes",* « Publications of the Modern Language Association of America », LXXVIII (1963), pp. 358-68.

MACFARLANE, K. H. 1974. *Tristan Corbière dans* Les Amours jaunes, Paris : Minard.

MARTINEAU, R. 1925. *Tristan Corbière, avec de nombreux documents inédits (…),* Paris : Le Divan.

PLOQUIN, F. 1990. *Étude sur les "Amours Jaunes" de Tristan Corbière : la métrique, le chant,* « Bulletin d'Études Parnassiennes et Symbolistes », V, pp. 69-96.

QUICHERAT, L. 1850. *Traité de versification française,* Paris : Hachette.

RICHELET, P. 1702. *Dictionnaire de rimes dans un nouvel ordre,* nlle éd., Paris : chez Florentin et Pierre Delaulne.

TLF = Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), dir. P. Imbs, Paris : Éditions du C.N.R.S., puis Gallimard.

TOBLER, A. 1885. *Le Vers français ancien et moderne,* trad. p. G. Paris, Paris : Vieweg.

WALZER, P.-O. 1970. *La révolution des sept : Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Cros, Nouveau, Laforgue,* Neufchâtel : La Baconnière.

[87] Je n'ai pu consulter la littérature grise, comme le DES de P. ESPITALLIER (*Rythmes et rimes dans* Les Amours jaunes *de Tristan Corbière,* Grenoble, 1959).