

Revoir la ponctuation des *Amours jaunes*¹

Laurent Lescane

Quiconque s'interroge sur la ponctuation au XIX^e siècle se rend vite compte que cette question outrepassa largement les frontières de la grammaire et interroge tout autant la personnalité, l'idéologie que l'esthétique d'une œuvre : sa pratique en apparence particulièrement dérégulée dans *Les Amours jaunes* confirme cette intuition, tant elle semble aberrante personnelle. Pour comprendre les enjeux poétiques de la ponctuation en 1873, il est nécessaire de se pencher sur son histoire à la fin du XVIII^e siècle. Le fait est qu'au XIX^e siècle, la ponctuation est un sujet de grammaire nouveau, et ses usages varient selon les idéologies et ses pratiques : on distingue par exemple ponctuation sous la plume et ponctuation imprimée, la ponctuation cursive étant considérée comme naturelle, venant « spontanément sous la plume² », la ponctuation « éditée » devant obéir à des règles très strictes pourtant très mal définies. Autour de la question de la ponctuation, et notamment en poésie, se joue la question du conflit entre esprit logique, positiviste et rapport affectif, romantique ou post-romantique à l'écriture. Elle cristallise le conflit entre la société (représentée par les éditeurs) et l'écrivain, entre l'ordre et le désordre, entre une *doxa* désireuse d'une norme et des œuvres qui se veulent paradoxales, é-normes, au sens étymologique des termes. De ce point de vue, il n'est pas étonnant que les écrivains romantiques l'aient travaillée, transformée, réinventée, très peu de temps après son entrée dans le champ de réflexion des écrivains et des grammairiens, Nicolas Beauzée y consacrant en 1751 un long article pour *L'Encyclopédie*.

Dans la *Grammaire générale* du même auteur, la ponctuation n'est pas conflictuelle. Elle repose au contraire sur la « combinaison de trois principes fondamentaux : 1°. le besoin de respirer ; 2°. la distinction des sens partiels qui constituent un discours ; 3°. la différence des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours³. » Dans cette définition, la ponctuation mêle la raison du discours à la subjectivité du corps, présent dans la notion de souffle. Mais chez Martin-Dominique Fertel, en 1753, le rôle de normalisation de l'imprimerie apparaît déjà, son précis indiquant explicitement que l'éditeur doit corriger les fautes de ponctuation des auteurs :

Il arrive très souvent qu'un Auteur [...] met quelquefois, faute d'attention, des ponctuations toutes opposées à celles qui devraient y être ; & beaucoup de

¹ Les numéros de pages entre parenthèses, après les citations des *Amours jaunes*, renvoient à l'édition de Jean-Pierre Bertrand, GF-Flammarion, 2018.

² Jean Mourot, « Sur la ponctuation de Diderot », *Le Français moderne*, janvier 1952, p. 291.

³ Nicolas Beauzée, *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage : pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, J. Barbou, 1767, p. 577-578.

Lescane Revoir la ponctuation

Compagnons n'en ayant point connaissance, les mettent comme elles sont dans la copie, soit qu'elles soient bien ou mal⁴.

Notons par ailleurs qu'encore au XX^e siècle, malgré les bouleversements formels impulsés par Mallarmé et Apollinaire, les imprimeurs ne prennent pas en compte le traitement littéraire de la ponctuation : « [Ces] signes linguistiques échappent en grande partie à l'auteur, sont imposés à son texte par les gens du livre, par des conventions extérieures à lui dont il a beaucoup de mal à remettre en cause l'application⁵ ». Une édition datant de 1921 de l'autobiographie parodique de Charles Nodier intitulée *Moi-même*, par exemple, supprime le chapitre IX du livre, pourtant intitulé « Le Meilleur du livre », uniquement composé de signes de ponctuation sous prétexte qu'« il eût peut-être été curieux de le reproduire⁶ ». Que les imprimeurs, encore au XX^e siècle, ne considèrent pas que la ponctuation fasse partie du style de l'écrivain, et *a fortiori* pour une page aussi évidemment provocatrice, laisse songeur. Le fait permet d'imaginer à quel point cette question a pu engendrer de crispation au siècle précédent.

En effet, dans la seconde partie du XIX^e, la synthèse rationalité-affectivité pensée par Beauzée vole en éclat. Si la ponctuation évolue alors rapidement, ce n'est pas du fait des grammairiens mais des imprimeurs, qui prônent un usage de la ponctuation purement rationnel, faisant fi du souffle, trace du corps de l'auteur et de sa subjectivité.

Déjà en 1865, M. Chapoulaud, imprimeur à Limoges, énumérant les causes qui « empêchent un livre d'être correct » indique une ponctuation vicieuse. « La ponctuation est une des parties les plus difficiles de la grammaire. Seul l'imprimeur instruit et expérimenté est conséquent dans sa manière de ponctuer, et sur ce point, l'auteur doit s'en rapporter à lui. [...] Si l'orthographe est une question de fait et peut s'apprendre par l'usage, il n'en est pas de même de la ponctuation qui exige du raisonnement. Il n'existe, il est vrai, aucun traité rationnel sur ce sujet difficile⁷.

La notion même de ponctuation comme marque d'une pause, respiration et/ou effet de rythme disparaît. Elle devient lieu d'une guerre opposant écrivains attachés à une pratique personnelle du caractère ponctuant et imprimeurs qui s'érigent maîtres⁸ des écrivains de manière un peu ubuesque, voulant imposer une pratique dont on ne sait guère ce qui la légitime, de leur propre aveu. George Sand illustre parfaitement ce combat. Sans tomber dans une conception purement affective de la ponctuation, elle affirme que la pratique du caractère ponctuant relève de l'individualité de l'écrivain et de ses choix d'écriture : « On a dit "Le style c'est l'homme". La ponctuation est encore plus l'homme que le style. La ponctuation, c'est l'intonation de la parole, traduite par des signes de la plus haute importance⁹. »

⁴ Martin-Dominique Fertel, *La Science pratique de l'imprimerie*, Saint-Omer, 1723, p. 219.

⁵ Nina Catach, « La ponctuation », *Langue française*, n° 45, sous la direction de Nina Catach, 1980, p. 16.

⁶ Note de Jean Larat, dans Charles Nodier, *Moi-même*, chap. IX, Paris, Édouard Champion, 1921, p. 51.

⁷ Cité par Annette Lorenceau, « La ponctuation au XIX^e siècle. George Sand et les imprimeurs », *Langue française*, n° 45, sous la direction de Nina Catach, 1980, p. 53.

⁸ Ils ne mâcheront pas leurs mots, n'hésitant pas à crier à l'hérésie ou à l'anarchie, en cas de pratiques de la ponctuation non-conformes à leurs attentes.

⁹ George Sand, lettre à Charles Edmond, août 1871. Citée par Annette Lorenceau, art. cit., p. 56.

Lescane Revoir la ponctuation

Baudelaire déjà en 1857, refusait les entreprises de son éditeur : « Il conteste le caractère utilisé par Poulet-Massis, [...] insiste sur l'originalité de sa ponctuation, qui "sert à noter non seulement le sens, mais LA DÉCLAMATION"¹⁰ ».

Venons-en à la publication des *Amours jaunes*. Corbière savait certainement que les fantaisies manuscrites lui seraient interdites chez la plupart des éditeurs. Le peu de rigueur des frères Glady, lui a été de ce point de vue profitable. Difficile en effet d'imaginer Albéric ou Louys Glady crier à l'hérésie ou à l'anarchie devant une ponctuation non-conforme à la sacro-sainte, quoique non définie, grammaire de M. Chapoulaud, imprimeur à Limoges, eux qui ne s'étaient d'ailleurs pas encombré de correcteurs, si l'on en croit les coquilles évidentes qui parcourent la première édition des *Amours jaunes*. Son usage non normé de la ponctuation doit ainsi se lire comme un geste poétique à part entière, et cette communication a donc pour objet d'étudier les différents caractères qui ressortent des caractères ponctuant dans *Les Amours jaunes* : en premier lieu l'identité de Corbière, poète et peintre cynique ; dans un deuxième moment l'intertextualité de cette ponctuation, ce qu'elle doit au romantisme et ce qu'elle implique de dépassement ; enfin, nous étudierons la dimension poétique de la ponctuation, en termes de lyrisme et de versification.

La ponctuation : un art personnel*L'album Louis Noir*

La lecture identitaire de la ponctuation vient avant tout de l'album Louis Noir, dans laquelle Corbière dit explicitement son désir de se fondre corps et âme avec la ponctuation :

Je voudrais être un point épousseté des masses,
Point perdu mais un **point** ●
Un point mort balayé dans la nuit des espaces.
.... Et je ne le suis point¹¹ !.

Il y a chez Corbière une curieuse adéquation entre le caractère inscrit et le caractère du poète, rêvé ou réel : le point signale le rêve d'une légèreté retrouvée, et d'une capacité du poète à être en conformité avec l'univers. Mais l'insistance sur la graphie associe plutôt ces quatre vers à un aveu d'échec : « Je voudrais être *un* point », mais je multiplie à outrance les signes ponctuant, pourrait dire Corbière. Impossible de réellement trancher s'il y a ou non unité dans cette citation : les gestes de recentrement sont nombreux, avec le point noir démesuré, la réduction de l'apostrophe finale ou la triple affirmation du chiffre « un », mais ils sont contrebalancés par le trop-plein de caractères qui signale au contraire une dissolution et une négation de soi. Dans ce vertige très condensé, nous voyons exactement les mêmes caractéristiques que dans les portraits impossibles qui font jouer les oxymores à outrance. Par ailleurs, ce désir d'être un point vient immédiatement après une réflexion sur la mort :

La mort.... ah oui, je sais : cette femme bien froide,
Coquette dans la vie ; après, sans passion.

¹⁰ Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Fayard, 2005, p. 439.

¹¹ Corbière, *ffocsoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir*, publié sous la direction de Françoise Livinec, 2013, f. 23, r^o.

Lescane Revoir la ponctuation

Pour coucher avec elle il faut être trop roide...
Et puis, la mort n'est pas, c'est la négation

Je voudrais être un point¹² [...]

Un vers comme « la mort n'est pas, c'est la négation », mis en relation avec « Et je ne le suis point » contribue à porter un regard sur la ponctuation devenue existentielle : se réduire à un point, être soi-même une négation, n'est-ce pas là une manière d'échapper à la mort ? Tout au moins de la prendre de court et ainsi la tromper, notamment en changeant d'identité ? L'existence même de Corbière commence tout à la fois par la négation de sa vie, et de ce fait, par un pied-de-nez à la mort « Corbière, [...] mort-né » (« na ! »). Notons que cette logique se poursuit dans le poème et justifie le recours à un changement d'identité : « Je voudrais être *alors* chien de fille publique¹³. » La ponctuation dans l'album Louis Noir condense ainsi de nombreuses façons pour le poète de se définir, et que l'on retrouvera toutes dans *Les Amours jaunes* : la négation de soi, la dilution d'un moi oxymorique et le repli dans divers masques, comme les chiens.

La ponctuation et ses avatars dans « Les Amours Jaunes » : poésie et peinture

La ponctuation dans l'album prend également une dimension picturale, en créant des liens entre les textes et le dessin : les points ont été pictogrammes, et c'est certainement de là que vient leur présence dans le langage imagé des *Amours jaunes*. L'album Louis Noir en effet redonne à la ponctuation sa première nomination de « figures noires¹⁴ ». Si l'on observe par exemple le verso du dixième feuillet, qui porte la « Petite pouësie en vers passionnés de 12 pieds sur un air sensitive et sur Rosalba¹⁵ », les vers sont systématiquement accompagnés de pictogrammes qui illustrent un élément du vers qu'ils accompagnent, et force est de constater que leurs formes rappellent la ponctuation. Pour certains d'entre eux il s'agit même de points plus ou moins agrémentés de fioritures qui leur confèrent une autre « figure » : « Phœbus » (v. 11), « le papillon » (v. 10) le point du dix-huitième vers fait office de mouche, les ailes des « hirondelles » (v. 13) se posent sur le point du vers 14. Ajoutons que ce texte permet d'enrichir la lecture d'un poème des *Amours jaunes* et ouvre la problématique de la picturalité du recueil : impossible en effet de dessiner un papillon fait de points dans un recueil édité, le défi pour Corbière est alors d'*écrire* cette ponctuation. Le projet dessiné par la « petite pouësie » se retrouve en effet à bien des égards dans le poème « À une rose » (p. 95-96). Nous relevons de nombreux échos entre le feuillet de l'album Louis Noir et les pages des *Amours jaunes*, à commencer par le papillon devenu « papillon-coquelicot ». Évoquant la fleur rouge au cœur piqué de noir, l'image verbale obtenue par association rappelle bien l'image peinte dans le camée : le papillon y était couleur coquelicot et portait des points noirs. Un rapide parcours du poème permet de multiplier les liens entre les deux textes.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁴ Jean-Gérard Lapacherie, « De quoi les “signes de ponctuation” sont-ils les signes ? », *La Licorne*, n° 52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 20 mars 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5705>, site consulté le 9 juin 2019.

¹⁵ Corbière, *ffoscoR*, f. 10 v°. Notons que dans le titre, le « e » de « pouësie » porte à la fois l'accent aigu et le tréma.

Lescane Revoir la ponctuation

Plus largement dans le recueil, cette picturalité de la ponctuation se trouve transposée dans l'évocation de plusieurs « figures noires » : l'araignée notamment, tantôt spleenétique, héritée de Baudelaire, tantôt porteuse d'espoir, est systématiquement présentée en train de tisser sa toile au front du poète, que ce soit dans « Le Poète contumace », la « Litanie du sommeil », ou le « Sonnet posthume ». Gros point agrémenté de pattes dans *l'Autoportrait*¹⁶ l'araignée fait le lien entre écriture et peinture en tissant sa « toile », créant ainsi le support où peindre des paysages dans « La Pipe au poète » :

Je fume... Et lui, dans son plafond,
Ne peut plus voir les araignées.

... Je lui fais un ciel, des nuages,
La Mer, le désert, des mirages ;
– Il laisse errer là son œil mort... (p. 109.)

Emblème du poète et de sa folie, elle rappelle que peindre et écrire sont un même geste chez Corbière, et que la ponctuation tisse les liens entre les deux activités. N'oublions pas que l'araignée est carnassière et que sa toile forme également une prison dont les « fils ne val[e]nt en définitive que par ce qui s'y laisse prendre, insecte ou circonstance¹⁷... » Corbière voit également voler les mots nécessaires à l'écriture comme des mouches dans la « Rapsodie du sourd » :

Je vois voler des mots que je ne puis happer ;
Gobe-mouche impuissant, mangé par un moustique (p. 166.)

Plus loin, dans le même poème ce ne seront plus les mots mais un autre point noir qui sera à même de voler : « un moucheron ailé ». Comme l'araignée, mouches et moucherons forment des « figures noires » et parcourent le recueil, caractérisés par leur envol, en opposition aux éléments traditionnellement symboliques de la création poétique :

Volez, mouches et demoiselles !...
Le gouapeur aussi vole un peu
D'idéal... tout n'a pas des ailes...
Et chacun vole comme il peut. (p. 181.)

L'impératif « Volez » appuyé par le point d'exclamation – l'un des rares du poème, et le seul appuyant un enthousiasme quand tous les autres signalent l'indignation – place les insectes sous le signe de l'élan vers le haut, quand, dans le même poème, le « poète de charnier » et le « peintre chiffonnier » sont affublés « de groins », attachés au « bitume », empêtrés dans « un fond chaud qui fume » (p. 179). « *Ducornet-né-sans-bras* » (p. 180) peint avec les pieds ; alitée, « La Muse malade s'étire... » (p. 181) ; ailleurs, Pégase est « ten[u...]raide » (« I sonnet », p. 86) ou retenu par un « râtelier » (« Litanie du sommeil », p. 175). La

¹⁶ Tristan Corbière, *Autoportrait*, huile sur toile avec cadre asymétrique peint et sculpté par Corbière, 0,45 x 0,32, collection June Vacher-Corbière.

¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Corti, 2002, p. 160.

Lescane Revoir la ponctuation

parenté graphique entre le moucheron et le signe de ponctuation est renforcée par le fait que la strophe citée d'« Idylle coupée » est celle qui regroupe le plus de points dans le poème. Dans « Après la pluie » (p. 91-94), c'est explicitement l'absence de ponctuation qui fait chuter le rêve : « Le doux rêve / S'est couché là, sans point noir... » Voir les mouches comme des points est permis par la polysémie du mot : le « point noir » ici renvoie au « grain de beauté » (v. 16) du même poème, qui était associé à l'élan et à la bourrasque du « Grain d'orage » (v. 18). Au premier abord, ce traitement confirme la dimension « libérale » déjà évoquée de la ponctuation, particulièrement apte à échapper aux carcans qui contraignent les mots et les vers, comme prisonniers des habitus poétiques romantiques : les points sont aussi à chercher en-dehors des cadres qui leur sont assignés, quand Corbière met en scène l'échec d'une quête du mot ayant cette même liberté :

Toujours, comme un *rebus*, je travaille à surprendre
Un mot de travers... – Non – (« Rapsodie du sourd », p. 165-167.)

Les mots sont alors jetés « à l'air » (v. 43) comme pour leur donner ce même élan, mais le geste échoue : « Vous ne me direz mot : je ne répondrai rien... » (v. 57).

La ponctuation et l'identité : aliénation et cynisme

Cette faculté du point à être autre que lui-même lui confère son caractère insaisissable, et l'échec du poète à s'en emparer est parfois assimilable à l'impossibilité d'écrire :

Papillon de minuit dans la nuit envolé,
Sans un coup d'aile ami, vous laissant sur le seuil,
Seul dans le pot-au-noir au couvercle sans œil ? [...]
Vous vous réveillez coi, sans vous être endormi. (« Litanie du sommeil », p. 171.)

Le poète, dans les textes de l'échec, est régulièrement montré incapable de voler : « Un poète sauvage, avec un plomb dans l'aile / Est tombé » (« Le Poète contumace », p. 119) ; « La terre maudite me tient. / Ma plume a trempé dans la fange... / Hâ ! je ne bats plus que d'une aile !... » (« Grand opéra », p. 146) ; « Vois-le, poète tondu, sans aile » (« Le Crapaud », p. 110), *passim*. Les oiseaux ne volent pas non plus dans *Les Amours jaunes* (« Rossignol de la boue » [p. 110], « Gobe-mouche impuissant », « Triste oiseau sans plume » [« La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 229], *passim*) : ce pouvoir est réservé à ces points noirs qui par leur agilité, tout à la fois agacent et suscitent l'envie du poète. Dans cet écart, la ponctuation révèle le caractère du poète tel qu'il est peint dans le recueil : aliéné et cynique.

Au XIX^e siècle, les médecins s'intéressent aux productions artistiques et littéraires des aliénés, collectent leurs dessins et se penchent sur leur emploi déréglé du langage. Il ressort de ces études que la ponctuation, plus encore que le sens des écrits, traduit particulièrement le rapport déréglé des aliénés à la langue et au monde :

[Davantage] que l'esprit, et bien plus directement aussi, c'est le corps de l'aliéné,
déchu et incontrôlé, qui laisse son empreinte dans les textes ; et les déviances

Lescane Revoir la ponctuation

graphiques observées ne sont que le prolongement immédiat d'un organisme en souffrance¹⁸.

Traces d'un corps « aliéné », les « déviances graphiques » font surgir l'importance du corps dans la poétique de Corbière. Sans être cliniquement aliéné, il y a certainement cette recherche d'une écriture malade chez Corbière : la ponctuation des *Amours jaunes* est volontiers catatonique, tantôt « Hystérique tourment d'une Tantale acoustique ! » (« Rapsodie du sourd », p. 166), tantôt « Grain d'ennui qui nous pleut de l'ennui des espaces¹⁹ » (« Litanie du sommeil », p. 171) et rejoint en cela l'autre enrichissement à l'imaginaire du poète fou : la dimension proprement clinique de la folie, non plus le « lunatique » baudelairien, mais bien l'aliéné de Charenton²⁰. Cet attrait pour une folie clinique, manifestée non pas par un élan créateur mais bien au contraire par une atonie froide et un regard mort, se retrouve dans divers portraits des *Amours jaunes* :

Ils étaient tous deux seuls, oubliés là par l'âge...
Ils promenaient toujours tous les deux, à longs pas,
Obliquant de travers, l'air piteux et sauvage...
Et deux pauvres regards qui ne regardaient pas. (« Frère et sœur jumeaux », p. 168.)

Le regard vide, symptôme ici de démence sénile, se retrouve décliné dans le recueil sous la forme d'un « œil marécageux » ou encore d'un « œil béant ». Le fou énergique, qu'il soit violent, bouffon ou inspiré, s'il est présent dans *Les Amours jaunes*, laisse souvent place à une folie éteinte, le poète étant comme vidé par une aliénation menant au silence et à l'immobilisme : au « rien ». Et quand la folie impose aux mots le silence, le caractère prend le relais, surcharge de noir les espaces qui auraient dû rester blancs. Ainsi, l'absolue négation (de soi, de la parole, de la raison) s'accompagne souvent d'une profusion graphique : « – Rien – » entre tirets, comme « – Moi – » (« Paria », p. 206-207), « NÉANT » en majuscules (« Litanie du sommeil », p. 175), « Songe creux » (« Femme », p. 113) en ligne de points : « Les trous sont vrais » (« La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 226) ; à travers eux, « Dans [s]on chapeau, la lune / Brille » (« Bohème de chic », p. 79).

La ponctuation de Corbière : « texte-corps » troué

Héritage et dépassement romantique

Comme évoqué en introduction, les poètes romantiques se saisissent de la ponctuation comme d'un principe relativement nouveau de modulation de la voix et de l'expression du lyrisme. Ils se placent ainsi dans la continuité de Chénier, qui faisait déjà un usage intéressant

¹⁸ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 234-235.

¹⁹ Autre image qui invite à assimiler le « grain » au point, l'expression « ennui des espaces » se rapprochant par paronomase de la « nuit des espaces » balayée par le « point » du feuillet 23 de *ffoscoR*.

²⁰ Ville qui abrite un asile d'aliénés célèbre, présent dans *Les Amours jaunes* à la fin du poème « Un jeune qui s'en va » (p. 106).

Lescane Revoir la ponctuation

des points d'exclamation et d'interrogation en interrogeant notamment la présence d'un interlocuteur absent, ou même de Du Bellay, dont la pratique de la parenthèse dans *Les Regrets* mériterait d'être étudiée plus avant, pour les mêmes raisons que chez Chénier mais aussi en ce qu'elles renferment parfois la douleur exprimée, comme la forme sonnet liée à l'alexandrin permet étonnamment de détendre les cordes de la lyre. Dans la poésie romantique, la ponctuation joue une double fonction : d'un côté elle affirme une dimension orale et pneumatique, autrement dit elle relève d'une « grammaire du singulier qui s'attache à décrire tout ce qu'un sujet individuel peut faire passer de lui-même par la langue²¹ » ; de l'autre elle contribue à l'élaboration d'un « texte-corps », à la fois poème qui rend compte du corps du poète, mais également qui est en lui-même un corps uni. L'usage de la virgule par exemple, loin de relever d'un style coupé comme il est coutume de le dire, contribue à créer une unité, tout au plus particulièrement expressive, en aucun cas « hachée »²². Dans un vers d'Hugo tiré des *Contemplations*, « On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on tombe, / On monte²³. », la virgule, tout en sur-accentuant le vers en 2/2/2//2/2/2 confère une unité organique au vers, jusque dans l'enjambement, qu'il est pourtant tentant de rapprocher d'une figure de la coupure. Aérienne par le souffle ou aquatique du fait des larmes, la virgule peut s'assimiler éventuellement à des flux et reflux, mais épouse avant tout les mouvements d'une âme qu'il s'agit de mettre à nue. L'expressivité de la voix, quant à elle peut se mesurer d'un point de vue quantitatif au nombre de signes utilisés : on l'observe chez Lamartine dans *Graziella* : « et il fut ingrat !!... elle lui donna la gloire, et il lui légua l'opprobre²⁴ !!... ».

L'exemple de Lamartine n'est pas pris au hasard : chez Corbière, cette dernière pratique joue à plein, mais la voix prend ses distances avec elle, précisément dans l'ouverture de « Le Fils de Lamartine et de Graziella », où il cite la fin du roman : « Pardonnez-moi aussi, vous !!! J'ai pleuré²⁵ » (p. 196). La citation serait rigoureusement conforme aux dernières lignes de *Graziella*, n'était cette surponctuation finale, qui hystérise la « larme écrite » pour la parodier mais qui peut également être lue comme une façon pour Corbière de s'immiscer subrepticement dans la parole de l'autre, et, en la détruisant, la faire sienne. Corbière est dans cet ajout de ponctuation : le caractère ponctuant inscrit sur la page est son identité. Visuellement, l'usage de la ponctuation chez Corbière est beaucoup plus proche de celui qu'en fait Lamartine que celui qu'en fait Baudelaire par exemple, qui précisément, dans *Les Fleurs du Mal*, épure ses textes en termes de ponctuation. La surexpressivité devient exagération dans un vers du sixième sonnet de « Paris », « Tu parais ! c'est l'apothéose !!!... » (« Paris »,

²¹ Éric Bordas, « Qu'est-ce que la « valeur expressive » en grammaire ? Le cas de la ponctuation », *Linx* [En ligne], 75 | 2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 22 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1908> ; DOI : 10.4000/linx.1908

²² Voir à ce sujet l'article de Jacques Dürrenmatt, « Style, phrase, rythme « hachés » : quel imaginaire ponctuant de la coupure ? », *Linx* [En ligne], 75 | 2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1882> ; DOI : 10.4000/linx.1882. Jacques Dürrenmatt s'appuie sur une lecture d'un texte de Michaux par Frédéric Bisson. Il s'applique cependant absolument au texte romantique et peut également concerner l'usage du point d'exclamation ou d'interrogation. Il suffit pour s'en convaincre de choisir n'importe quel texte d'Hugo ou de Lamartine.

²³ Victor Hugo, « Ce que c'est que la mort », dans *Les Contemplations*, VI, édition établie par Pierre Albouy, préface de Léon-Paul Fargue, Gallimard, coll. Poésie, 1973, p. 362.

²⁴ Alphonse de Lamartine, *Graziella*, édition établie par Jean des Cognets, Garnier, 1960, p. 223.

²⁵ Nous soulignons.

p. 68), ou encore du fait de la réduction de la lettre au profit des signes ponctuant : « Vésuve & Cie », « « De l'Ài... Du BOCK plus souvent / – À 30 Cent²⁶ » (« À une rose », p. 96), ce qui correspond selon Éric Bordas au degré le plus élevé d'expressivité, celui où le langage articulé est réduit au minimum²⁷. On voit comme l'espace de la lettre est réduit au profit d'une expressivité visuelle dans ce dernier vers : les points de latence associés aux capitales d'imprimerie, au caractère gras du chiffre arabe et à la mise en indice de l'abréviation de « centimes ». La dimension récurrente de la ponctuation de Corbière cependant, comme les derniers exemples cités, dépassent le « texte-corps » romantique dans un paradoxal mélange d'unité et de disjonction. Le tiret exprime particulièrement ce paradoxe : il est symbolique d'un style télégraphique dans « I sonnet », où l'on trouve autant de tirets que de mots dans le premier tercet ; il unit les vocables espagnols incohérents du poème « Chapelet » dont il se fait le fil conducteur. Le « texte-corps » existe chez Corbière, mais il est troué²⁸ : la ponctuation illustre ici le mal du siècle auquel sont confrontés les poètes de la fin du siècle, et à partir desquels des écrivains comme Mallarmé et Apollinaire pourront relancer des principes créateurs.

Un cas particulier : « Cris d'aveugle »

Quiconque pense innovation en termes de ponctuation pense à sa disparition, chez les deux poètes précités. Le poème « Cris d'aveugle » en est une première mise en scène, et paradoxalement, ce texte permet de réfléchir la ponctuation de Corbière alors même qu'elle la fait disparaître de la page, en ce qu'il montre que l'absence de signe de ponctuation n'est pas une absence de ponctuation :

Ce qui a été reconnu par des poètes, mais pas par des historiens de la ponctuation – c'est que le blanc est une ponctuation, et l'une des plus anciennes, autant que l'une des plus efficaces, à regarder n'importe quelle affiche ou la une des journaux²⁹.

Dans « Cris d'aveugle », les différentes valeurs prêtées à la ponctuation se retrouvent dans l'intertextualité : « Sur l'air bas-breton *Ann Hini Goz* ». Les valeurs rythmiques et expressives viendraient alors de ce chant, la ponctuation « unité rythmique par définition, est moins un système de signes répertoriés qu'un aspect, parmi d'autres, d'une expérience de discours dont une incertaine expressivité assure, seule, la lisibilité³⁰. » Les blancs dans ce poème, impliqués par l'hétérométrie notamment, ne sont pas sans cacher la rouerie d'un Corbière qui

²⁶ L'édition de Jean-Pierre Bertrand ne retranscrit pas le mot « Cent » avec l'exposant, présent dans l'édition originale, ni le caractère gras de « 30 ». Notons également que l'utilisation du chiffre arabe « 30 » a une influence sur la métrique, en faisant oublier le « e » sonore de « trente » pour qui ne serait pas vigilant.

²⁷ Éric Bordas, « Qu'est-ce que la « valeur expressive » en grammaire ? Le cas de la ponctuation », art. cit.

²⁸ Rappelons que la problématique du corps malade et son rendu dans l'écriture concernent particulièrement Corbière, atteint de rhumatismes aigus. Laforgue, souffrant d'insuffisance respiratoire, trouera également le texte-corps romantique par des procédés comparables.

²⁹ Henri Meschonnic, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, n° 52, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5856>. Site consulté le 22/10/2019.

³⁰ Éric Bordas, « Qu'est-ce que la « valeur expressive » en grammaire ? Le cas de la ponctuation », art. cit.

se plaît une nouvelle fois à tromper son lecteur. L'air en question est si populaire en Bretagne qu'il est immédiatement reconnaissable, mais, premier problème, sa popularité a conduit à des versions tout aussi sentimentales que paillardes. Deuxième écart, tel que le poème est écrit, il est bien difficile de faire coïncider les vers avec le rythme de la chanson. Troisième difficulté : le texte en tant que tel n'a rien à voir avec ce que dit la chanson ; il serait bien plus aisé de le rapprocher d'un autre air breton, « Mathurin l'aveugle », qui met, comme « Cris d'aveugle » en scène des oiseaux et la figure d'un dépossédé qui n'a rien à perdre dans la mort. La ponctuation contenue dans la suppression de la ponctuation (à distinguer, donc, de l'absence de ponctuation) est donc la même que celle rendue par les signes graphiques dans le reste du recueil, trompeuse dans son évidence, joueuse dans son désespoir : on se heurte à faire tenir le vers de Corbière dans les paroles de l'air breton, comme on se heurte à lire certains vers³¹, à comprendre la nature de l'expressivité de la voix, le lyrisme qu'elle développe.

Poésie et ponctuation

La question du lyrisme

Du fait de son travail sur l'absence de ponctuation, « Cris d'aveugle », permet également de penser les transformations du lyrisme qui marquent *Les Amours jaunes* et de manière plus générale la fin du XIX^e siècle. Dans un premier temps, du fait de son aspect trompeur et provocant, il est possible de qualifier le lyrisme de Corbière de « comique ». Le poème commence par un oxymore fondamental, « L'œil tué n'est pas mort » (p. 231), qui précède une série d'oxymores secondaires. Le lyrisme comique vient ici montrer un être hors du monde parce qu'impossible. Comme le dit Bertrand Vibert,

avec le lyrisme comique, [...] les contradictions ne sont plus faites pour être dépassées, mais pour être maintenues ensemble. La poésie devient ainsi étrangère à toute possibilité de dépassement ou de synthèse, et de façon plus générale à la récupération dialectique qui caractérisait la « grande » poésie romantique. D'où la difficulté d'avoir prise sur elle, et de situer cette poésie qui, placée le plus souvent sous le signe de la destruction, de l'échec et du non-sérieux, s'est vouée elle-même à rester marginale³².

Comme on l'a vu, la ponctuation maintient pleinement le recueil dans sa position « marginale », dans tous les sens du terme :

³¹ Les chiffres arabes d'« I sonnet », ou dans « Le novice en partance sentimentale », où l'on trouve : « Qu'on dirait qu'y en avait pas ». S'agit-il d'un octosyllabe (« Qu'on / di / rait / qu'y / en / a / vait / pas. ») ou d'un heptasyllabe (« Qu'on / di / rait / qu'y en (prononcé avec l'accent populaire [kiã]) / a / vait / pas ») ? D'une simple variation irrésolue, Corbière renverse les habitudes poétiques : l'octosyllabe, vers lyrique en ce qu'il s'adapte le mieux au souffle, devient heurté, et le lecteur lit sans doute plus naturellement l'heptasyllabe, vers peu utilisé parce que trop étrange, court et difficile à rythmer.

³² Bertrand Vibert, « Mourir(e) en poésie : fumisme et mélancolie », *Humoresques*, n° 13 : *Poésie et comique*, textes réunis par Jean-François Louette et Michel Vieignes, janvier 2001, p. 112.

Lescane Revoir la ponctuation

À la fois même et autre, mais en même temps ni complètement soi-même ni radicalement autre, voilà qui définit la tonalité du lyrisme comique. [...] Suite hétérogène qui, dans cette signature voulue ultime, marque l'impossibilité d'une quelconque coïncidence avec soi³³.

Si aucun des procédés lyriques habituels n'est tout à fait sauf dans les *Amours jaunes*, il n'en demeure pas moins que Corbière revendique cet adjectif, comme le montrent les images traditionnelles de l'inspiration : toutes sont dégradées, mais toutes existent. La muse, Pégase, Hippocrène, Apollon, les instruments de musique, les oiseaux, Hermès, Dionysos... La ponctuation, encore une fois, fonctionne comme un trompe-l'œil : le lyrisme est bien plus à chercher dans le point de latence ou la parenthèse que dans le point d'exclamation, pourtant signe le plus expressif. Le plus souvent, le point d'exclamation conclut des paroles désarticulées, phrases averbales, monosyllabes ou interjections... de l'expressivité faussement orale, et non du lyrisme harmonieux : il ne s'agit pas, comme chez Nerval de « moduler » les soupirs et les cris. Les points d'exclamation sont un trop-plein, il ne faut pas trop s'y fier : ils participent plutôt d'un « déchant » qui détruit, davantage qu'il ne réinvente.

Les « Rondels pour après », en revanche, dessinent dans leurs italiques un lyrisme bien plus intéressant. L'italique y joue le rôle de « grammaire du singulier » déjà évoquée, elle place la section du recueil dans une position incertaine, marginale ; elle fait aller la poésie « de travers », conformément au vœu formulé dans « Rapsodie du sourd » ; elle traduit l'élan et la légèreté retrouvés ; enfin, elle rappelle l'écriture cursive de Corbière telle qu'elle se donne à voir dans l'album Louis Noir. Cas limite de ponctuation, pouvant jouer par exemple le même rôle que les guillemets, l'italique peut être ici qualifiée de lyrique dans un autre sens que celui définit par Bertrand Vibert. L'humour n'est pas absent de la section, mais tout se passe plutôt comme si le recueil était digéré, que la section en était un tombeau annonçant une renaissance dans le dernier vers : « Ici reviendra la fleurette blême. », la « fleurette » pouvant désigner la poésie de Corbière. Notons l'emploi d'un point unique final, quand les poèmes de l'autodéfinition étaient plutôt marqués par l'interrogation et le point de latence : dernière marque lyrique, sans doute, que ce point que Corbière rêvait d'être dans l'album. Par « lyrique », nous entendons ici une définition qu'en donne Saint-John Perse, le lyrisme serait un « mode de joie envers soi³⁴ » : dans une section marquée par la figure du cercle qui rappelle aussi bien le « o » de Bob et Pope que les différentes « figures noires » évoquées, le point serait en conformité visuellement avec cette clôture célébrant non pas les amours du poète, mais le poète lui-même dans son rapport à « l'expérience infinie du langage³⁵ », qui commence par la petitesse des signes ponctuant.

La question du vers : le cas de « Ça ? »

Paradoxalement, la ponctuation forme à la fois une continuité dans le chant en même temps qu'elle détruit son unité fondamentale en poésie : le vers. Prenons le cas du poème liminaire (p. 61-63), qui annonce et met en œuvre les différents rôles métriques joués par la ponctuation : il s'agit dans ce poème de définir ce que c'est que « ça ? », à savoir le recueil –

³³ *Ibid.*, p. 116.

³⁴ Cité par Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

Lescane Revoir la ponctuation

et le poète, en sous texte. La ponctuation y condense nombre d'aspects de la poétique de Corbière, si ce n'est tous.

Au premier regard, les trois premières strophes semblent systémiques : on y retrouve la permanence des signes « ? – », les tirets semblant former une frontière visuelle, et affirmer la polyphonie interrogateur / interrogé. Des subtilités déjà s'y insèrent, et posent l'air de rien les principales interrogations de l'œuvre. Au vers 6, déjà une première variation : « ? – » devient « ? –... », en même temps que la ponctuation finale, jusque-là soit « ! » soit « ... » devient « !... ». Tout semble indiquer ici une réelle hésitation de la *persona* qui a balayé (illusoirement sans aucun doute) toutes les propositions précédentes. Par le biais de la ponctuation, le livre se définit par la négative ici, comme le montre le vers suivant, plus affirmatif : ce n'est quand même pas que du papier, « ça » reste quand même un livre « cousu ». Le vers 5 pose la question de l'accentuation de l'alexandrin : les accents fixes se posent sans difficulté sur les termes « encore » et « lire !... », mais impossible de trancher, pour l'accent mobile, entre les deux occurrences de « un livre ». La pause induite par la ponctuation invite au contraire à accentuer les deux, première entorse subtile à l'accentuation, que Corbière maîtrise parfaitement, comme il le montrera dans la suite du recueil. Le vers 9 reprend la double ponctuation pour définir son œuvre par la négative, avec un « ?... » marquant l'ironie : « ça » ne peut être assimilé à des bouts-rimés. Cependant, encore une fois en trompe-l'œil, Corbière interroge une réelle question de poétique, celle des bords, des « bouts » du vers : la césure est matérialisée par la ponctuation, et met en avant visuellement les lieux de tension du vers, d'autant plus qu'elle flirte avec les principes de virtuosité mis en œuvre par les grands rhétoriciens : « joli » rimerait tout autant avec « poli », sorte de rime batelée décalée, qu'avec « repoli », qui forme lui-même ce qu'on pourrait appeler un « hémistiche léonin ». La ponctuation continue d'indiquer le caractère de la *persona* après les termes « ô ma petite Muse !... » : alors que le ô lyrique appelle un point d'exclamation pour la muse, la « petite muse » se drapait de points de suspension : la ponctuation est en accord avec le lyrisme de Corbière. L'expression figée « Passe-temps » n'est pas en accord avec la métrique : au vers 12 il faut bien lire « Passe-temps », comme pour rappeler tout à la fois la dimension pascalienne de l'écriture et la souffrance que ce divertissement implique : « vous croyez, alors, que ça m'amuse ? ». « Amuse » rime par ailleurs avec « Muse », mettant en lien la création et le rire, la rime semi-équivoquée venant contredire le vers.

Si les trois premières strophes, malgré ces remarques, conservent un équilibre, la suite du poème met à mal ce système relatif : la voix de l'interrogateur commence à déborder sur celle du poète, mettant en avant la difficile question du vers. Deux fois sous l'accent, la parodie du vers « flué », c'est-à-dire harmonieux et fluide, est renforcée par la ponctuation qui désarticule l'alexandrin en 1/7//1/3 : « – Vers ?... /vous avez flué des vers ?... / – Non, / c'est heurté. » Confronté à l'accentuation académique du vers en 1/5//2/4, ce décalage instaure un inconfort à dire le vers, comme ce sera souvent le cas dans le recueil, où l'unité syntaxique entre en tension avec l'unité métrique, ce qui est caractéristique du fameux « déchant » parcourant *Les Amours jaunes*. En outre, ce vers montre le désaccord entre la voix et l'alexandrin. Le terme « heurté », quant à lui, annonce la mise à mal du « texte-corps » poétique. Cet inconfort se retrouve au vers 15, où la ponctuation met à mal la règle des « e » muets : visuellement, le lecteur désire lire « assez drôl(e) », du fait de la virgule suivie du tiret, alors qu'il faut bien lire « assez drôle, – de rue – ». La ponctuation est donc le premier biais par lequel Corbière remet en cause les habitudes de lecture du vers, et ce dès le poème liminaire.

Lescane Revoir la ponctuation

Dès lors, la ponctuation invite à prendre ses distances avec la versification traditionnelle : le vers 18 est un tétramètre, marque de virtuosité romantique, qui évoque peut-être un vers de « El Desdichado », « Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron ? », tétramètre également et marqué comme dans le vers de Corbière par la double interrogation qui unit le semblable, avec la répétition de « haut » et l'isotopie du vol, et le contraire, avec les oppositions « vol / mal³⁶ », unification renforcée par le chiasme vol-mal-rôle-ailes et l'allitération en [l]. Le vers 20 est également emblématique de ce jeu entre équilibre et déséquilibre, et c'est le tiret qui y joue ce rôle : la répartition de la parole se retrouve équilibrée, avec six syllabes pour le poète et six pour l'interrogateur, en même temps qu'elle est déséquilibrée, construite en 4/6/2 avec un enjambement interne, la parole du poète encadrant celle de l'interrogateur. Les tirets jouent à la fois une fonction grammaticale de distribution de la parole, lui confèrent un aspect théâtral, le vers s'apparentant à une stichomythie, tout en soulignant tout à la fois la disjonction de l'unité métrique, en même temps que sa cohérence. La dramatisation de la parole se retrouve au vers 25, marqué par le point de latence inaugural, prolongement du silence que suppose la fin de la strophe et du vers précédents ; combiné aux capitales d'imprimerie, on retrouve le renfort d'expressivité dû à la dimension quantitative de la ponctuation, pour dramatiser la première définition positive de « ça », tout en soulignant l'accentuation du premier hémistiche en 1/5. Enfin, le vers 29 montre que la ponctuation peut être lue comme une véritable signature de l'auteur : « C'est du... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur », les trois points répondant aux trois noms proposés par l'interrogateur. Il n'est sans doute pas anodin que Corbière choisisse les trois points. Par définition, ils s'opposent au point unique, final, figure de l'unité et du rassemblement. Corbière lui préfère certainement cette inscription de l'éparpillement et de la surenchère, véritable définition du recueil.

Au terme de ce parcours, il apparaît donc que l'usage de la ponctuation joue sur de nombreux niveaux dans *Les Amours jaunes* : elle semble seule capable de poser une signature aux sens étymologiques du terme, « marquer d'un signe, sceller, signaler, désigner, distinguer. » Elle « distingue » notamment une *persona* cynique et désabusée, confrontée tout à la fois au désir de se dire et à son impossibilité. La ponctuation met également Corbière en situation marginale, témoigne de son profond désir de se démarquer des poètes romantiques qui l'ont précédé, en repensant la notion de « texte-corps » et en inventant un nouveau lyrisme. Enfin, la ponctuation met le vers en crise sans en sortir. À une époque où les poètes sont sur le point d'élaborer le vers libre et où le poème en prose connaît un second essor, Corbière choisit d'expérimenter la liberté en poésie à l'intérieur même de ses carcans.

³⁶ Le « haut-mal » désignant l'épilepsie, il s'oppose radicalement à du « haut-vol », façon de désigner tout à la fois la virtuosité et une poésie qui se voudrait éolienne, comme celle de Lamartine.