



**HAL**  
open science

# Quand le texte fait silence (à propos d'Alcools et du Bestiaire) : Théorie générale de la symétrie du texte poétique

Martial Lengellé

► **To cite this version:**

Martial Lengellé. Quand le texte fait silence (à propos d'Alcools et du Bestiaire) : Théorie générale de la symétrie du texte poétique. Journée Apollinaire, Daniel Delbreil, Nov 2019, Paris, France. hal-02592730

**HAL Id: hal-02592730**

**<https://hal.science/hal-02592730>**

Submitted on 15 May 2020

**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.

# Quand le texte fait silence (à propos d'*Alcools* et du *Bestiaire*)<sup>1</sup> *Théorie générale de la symétrie du texte poétique*

Martial Lengellé  
Université de Picardie-Jules Verne

Sans doute est-ce aussi à cette géométrisation de l'espace que l'on doit le recours d'Apollinaire à des procédés de symétrie plus fréquents que l'on croirait d'abord [...].

Jean Burgos  
«Espace», *Dictionnaire Apollinaire*

Cette communication se propose de prolonger l'étude topologique du texte littéraire<sup>2</sup>, en général, et la théorie générale de la symétrie du texte poétique<sup>3</sup>, en particulier.

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier le Professeur Daniel Delbreil, qui nous a suggéré ce très beau titre [« Quand le texte fait silence (à propos d'*Alcools* et du *Bestiaire*) »], en lieu et place de celui que nous avons initialement proposé : « Continuité, discontinuité du texte poétique dans *Le Bestiaire* et *Alcools* ».

<sup>2</sup> Pour rappel, la topologie, discipline d'origine scientifique, a notamment pour objet l'étude des limites. Certains principes de cette discipline ont, par la suite, été associés à d'autres domaines : - **linguistique**, par exemple : René Thom, « Topologie et linguistique », *Essays on Topology and Related Topics : Mémoires dédiés à Georges de Rham*, publiés sous la direction d'André Haefliger - Raghavan Narasimhan, Springer, Verlag, Berlin, 1970 - **littéraire**, par exemple : Claude Maisonnat, « *Solid geometry* de Ian McEvan : topologie lacanienne et géométrie du texte », *De la littérature à la lettre : poésie, fiction, arts*, Études rassemblées par Adolphe Haberer et Josiane Paccaud-Huguet, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p.181-194.

<sup>3</sup> Martial Lengellé, « Topologie du texte dans *Alcools* : Théorie générale de la symétrie du texte poétique » [Colloque International *Apollinaire, Cent ans et après*, Université de Liège - Université de Paris 3, Septembre 2018, Stavelot, Belgique] [hal-02377411](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02377411). Nous avons notamment traité le thème de la symétrie générale du texte poétique dans les communications et les articles suivants : - « Topologie du *commencé*, ou la quête du texte alexakien : Théorie générale de la symétrie du texte poétique » [Colloque International *Vassilis Alexakis : Quête et enquête*, Université de Picardie Jules Verne (CERCLL) - Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, May 2019, Amiens, France] [hal-02384575](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02384575). - « Dimension topologique du roman *La Clarinette* », Cahiers Vassilis Alexakis, 2018, *Poétique des lieux : Villes et paysages*, pp.33-48. [hal-02393610](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02393610). - « “Cela pourrait commencer ainsi” : Le mot et sa motivation romanesque dans *Le cœur de Marguerite* », Cahiers Vassilis Alexakis, 2015, *Le mot dans tous ses états*, pp.165-176. [hal-02397907](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02397907).

À noter que la revue *Chameaux* (Université de Laval, Québec) a lancé, en 2016, un appel à communication(s) pour un colloque « Jeunes chercheurs », prévu en 2017, dont le thème proposé était « (A)symétrie en littérature ». Sauf erreur, aucun numéro portant sur ce thème n'aurait été publié à ce jour. Il est possible néanmoins d'accéder au document de cet appel à communication(s) sur le site *Fabula* : [https://www.fabula.org/actualites/asymetrie-en-litterature-colloque-jeunes-chercheurs-organise-par-la-revue-chameaux\\_77356.php](https://www.fabula.org/actualites/asymetrie-en-litterature-colloque-jeunes-chercheurs-organise-par-la-revue-chameaux_77356.php)

Existe-t-il, en dehors de toute reconnaissance préalable d'une forme poétique, en dehors de la nécessité sémantique, des lois intrinsèques qui délimiteraient la singularité d'un espace littéral dont le silence définitif serait le périmètre?

Or, si une limite est constituée d'éléments potentiellement issus des parties qu'elle est censée séparer, il apparaît peu pertinent d'opposer le «bruit» au «silence». Tout langage repose sur l'articulation de ces apparents contraires, et l'hyper-syntaxe du poème - son apparence formelle - illustre cette articulation du «plein» et du «vide» : strophes, vers, et mots que contient le silence.

Ainsi le propre du poétique, excédant les lois du langage et des conventions, résiderait dans l'écriture et l'organisation de son propre silence<sup>4</sup>. Il s'avère alors nécessaire de convoquer tout le spectre du *représenté* afin de saisir les contours fluctuants de la rumeur poétique. Entre ceci qui s'y exprime et cela qui est exprimé, où parle-t-on? Entre l'énoncé et l'énonciation, qu'entendre?

Si le principe de symétrie générale - ne relevant pas d'une intention particulière, mais de la nature même du poétique - détermine la continuité et la structure d'une forme, il convient d'éclairer la perspective phonique de la scène poétique, qui révèle la nature écliptique<sup>5</sup> du poème apollinarien.

## *Continuité du texte et symétrie phonique*

Quel principe commanderait la continuité (et l'interruption définitive<sup>6</sup>) d'un texte poétique?

Prétendre que la dynamique d'une unité sémantique en constitution justifierait à elle-seule l'ensemble constitué «texte» serait déraisonnable, au regard notamment des lois de la poétique qui, dans l'optique de la modernité surtout, exigent leur renouvellement, ou tout au moins leur actualisation. Quand bien même un texte obéirait aux règles établies d'un discours ou d'une forme - règles constitutives d'autant de parties obligées - comment justifier l'espace spécifique de chacune d'elles? Autrement dit, en dehors de toute reconnaissance de forme préalable,

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Bobillot, dans son étude sur la question du vers chez Mallarmé, qu'il cite, évoque cette relation au silence : « Que le vers et le silence aient, en commun, quelque chose – qu'ils participent, secrètement, dans le poème, d'une commune posture quant à ce qu'il en est du langage –, c'est ce qu'à un autre propos, il énonce : “L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers”», in «Y a-t-il une théorie du vers chez Mallarmé?», *Po&sie*, 2005/1 n°111, Belin, p.115.

<sup>5</sup> Jeanne Véron (Université de Haute-Alsace) a également abordé le thème de l'éclipse dans sa communication «Apollinaire soleil couchant», lors de cette même *Journée Apollinaire*, organisée par Daniel Delbreil, THALIM, Paris III - Sorbonne Nouvelle, 8 novembre 2019.

<sup>6</sup> Nous n'aborderons pas, dans cet exposé, les silences «intercalaires», comme ceux régissant, par exemple, la disposition des lignes ou des blocs graphiques du texte.

comment légitimer la continuité d'un texte - «Le poulpe», par exemple<sup>7</sup>- et la raison de sa fin<sup>8</sup> - ou plus exactement de sa finitude? :

Jetant son encre vers les cieux,  
Suçant le sang de ce qu'il aime  
Et le trouvant délicieux  
Ce monstre inhumain, c'est moi-même.<sup>9</sup>

Première hypothèse : le périmètre du poème serait tributaire du recouvrement effectif de la figure par le texte. Hypothèse discutable, à plus d'un titre. La triangulation du texte (gravure, titre, texte) notamment ne saurait se réduire à une équation, à deux termes, réductrice. À la régularité formelle des gravures du *Bestiaire* correspondent, en effet, des variations métriques (nombre de syllabes) et numériques (nombre de vers), certes rares, mais néanmoins présentes<sup>10</sup>. Il est d'ailleurs remarquable que les textes qui font exception à la règle du quatrain ou de l'octosyllabe correspondent aux variations poétiques sur le thème d'«Orphée», et il est non moins remarquable que le quintil - structure certes appréciée d'Apollinaire<sup>11</sup> - concerne un texte tel «Le dromadaire» qui pourtant, par deux fois, renvoie au chiffre quatre<sup>12</sup>, ce qui aurait pu justifier l'emploi du quatrain. Sans connaître quelque intention d'auteur, à moins qu'il n'y en ait aucune, tout se passe comme si la forme ne devait jamais être redondante du contenu, ou comme si elle ne devait être que le reflet d'une savante alchimie du texte<sup>13</sup>. Dans les deux cas, le texte se serait constitué dans la conscience ou la semi-conscience d'une représentation hyper-syntaxique en soi signifiante, et non redondante. Pour cette raison, le format poétique des textes du *Bestiaire* ne saurait être «assujéti» à la régularité formelle des vignettes de Dufy, si le

---

<sup>7</sup> Texte choisi notamment en raison de la *mise en abyme* particulière du scripteur dans le texte.

<sup>8</sup> Ce qui en soi n'exclut aucunement le fait que l'œuvre réside d'abord dans la relation d'une tradition (le *Bestiaire*), d'une «image» (la gravure) et d'un texte (dans toutes ses dimensions), c'est-à-dire d'un objet qui relève avant tout d'une production *pluri-média*.

<sup>9</sup> «Le poulpe», *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, in *Apollinaire, Œuvres poétiques*, Préface d'André Billy, Édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Bibliothèque de La Pléiade, p.22. Par la suite, nous noterons *Po*, 22.

<sup>10</sup> L'octosyllabe et le quatrain, commandés par la forme courte que l'on associe traditionnellement au «genre» du bestiaire, sont de fait majoritaires. Mais les exceptions (alexandrins, quintil et sizain) suggèrent que des raisons spécifiques au texte le fondent. L'alexandrin est présent dans «Le cheval», *Po*, 5; «Orphée», *Po*, 20; «Sirènes», *Po*, 27. Le quintil concerne «Le dromadaire», *Po*, 12. Le sizain caractérise «Orphée», *Po*, 15 et *Po*, 26.

<sup>11</sup> Concernant l'usage du quintil chez Apollinaire, voir Gérard Purnelle, «Quintil», *Dictionnaire Apollinaire*, sous la direction de Daniel Delbreil, Honoré Champion, 2019.

<sup>12</sup> «Avec ses quatre dromadaires / Don Pedro [...]», v.1; «Si j'avais quatre dromadaire», v.5. («Le dromadaire», *Po*, 12

<sup>13</sup> Le quintil, s'il devait (à tout prix) se justifier par son contenu, correspondrait, en effet, à la somme du dromadaire (du titre) ajouté aux quatre dromadaires (du texte). Il n'est pas obligé d'être convaincu.

poème apollinarien est consubstantiel à la figure<sup>14</sup>, et néanmoins autonome dans sa configuration. Deuxième hypothèse : à l'énigme répondrait nécessairement la résolution du dernier vers-clôture. Réduire une forme à la seule contrainte narrative ou à une quelconque mécanique de la déduction, ne saurait justifier la durée de la narration. Troisième hypothèse, l'accomplissement obligé ou programmatique d'une forme canonique, malgré les exceptions déjà évoquées. Une contrainte ne saurait en elle-même justifier son usage<sup>15</sup>.

Ainsi quel principe général - détaché de la contrainte d'une convention<sup>16</sup>, ou d'un programme - légitimerait continuité et rupture (définitive) de la surface poétique?

Comme il est admis que le principe de symétrie génère le matériel immédiatement repérable de la tradition poétique<sup>17</sup> (mètre, césure, rime, strophe), il est possible de proposer l'hypothèse selon laquelle la continuité de tout ensemble poétique serait d'abord tributaire d'une symétrie générale de fait, constitutive de cet ensemble, par la seule raison poétique. Autrement dit, en dehors de tout programme, et de toute contrainte «extérieure» à lui-même, si cela est possible, le poème contiendrait, par le fait même d'être, l'image de sa moitié.

---

<sup>14</sup> Les échanges entre Dufy et Apollinaire l'attestent.

<sup>15</sup> Ce sont les lois de l'authenticité qui justifient la forme, et la font éventuellement coïncider avec une contrainte concomitante.

<sup>16</sup> Étant entendu que le texte poétique, en dehors de toute considération sur la prétendue «poésie pure», idéalement construit sa propre contrainte

<sup>17</sup> Des œuvres naissent de contraintes délibérées, fondées sur une structure symétrique, autre que celle réclamée par le matériel de la convention (rimes, mètres, etc.). On songe, par exemple, à la grammaire des formes géométriques qui génèrent les textes oulipiens. Voir par exemple : *Au moulin d'André* de Georges Pérec, (*Oulipo, la littérature potentielle*, coll.Folio/essais n°95, 1973, p. 97-102) texte fondé sur le palindrome. Voir aussi, pour les temps plus anciens, l'étude d'Alain Chevrier sur la constitution du sonnet chez un auteur de l'époque romantique : *Iconicité et symétrie, inversion et autres variations strophiques du sonnet chez Auguste Brizeux*, *Poétique* n°143, 2005, p. 323-342. Mais cette démarche volontaire est peut-être aussi le reflet d'une symétrie fondamentale du texte poétique, comme évoquée lors de notre échange avec François Naudin. La littérature dite «à contrainte(s)» éprouverait la nécessité de développer *in vitro* ce principe fondamental de la poésie, étant entendu que la frontière entre ces deux réalités - la production des Rhétoriciens ou de l'Oulipo, d'un côté, et la nécessité poétique, de l'autre - est très mince.

Si nous considérons, par exemple, le premier «Orphée» du *Bestiaire*, nous constatons que son tissu relève de symétries phoniques et rythmiques<sup>18</sup> plus amples que celles installées habituellement par le mètre et la rime. Cette symétrie impliquerait-elle un système, et donc éventuellement une combinatoire dont l'épuisement commanderait la clôture définitive du texte? Si nous définissons, pour «Le poulpe», la matrice {M,Y,X,a,b}, que le tableau<sup>19</sup> explicite, nous obtenons la distribution ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta$ ). Le

<sup>18</sup> Par exemple, on peut légitimer le périmètre du premier «Orphée» (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Po,3) de la manière suivante, en excluant la rime :

par la symétrie phonique (1) Soient : {a, l} = a; {l, a} = b; {l, a, l} = c	phonèmes	équivalence I	équivalence II
Admirez le pouvoir insigne	a, l	a	A
Et la noblesse de la ligne :	l, a, [l], l, a, l	b, c ou c,c	B,
Elle est la voix que la lumière fit entendre	l, a, [l], l, a, l	b, c ou c,c	B,
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre	a,l	a	A
par la symétrie phonique (2) Soit la matrice {e*, oi, i, s } , où e* = é ou è	phonèmes	équivalence I	équivalence II
Admirez le pouvoir insigne	e*, oi, i	(a,b,c)	A
Et la noblesse de la ligne :	e*, s, i	(a,d,c)	B
Elle est la voix que la lumière fit entendre	e*, oi, i	(a,b,c)	A
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.	e*, s, i	(a,d,c)	B
par la symétrie rythmique	rythme	équivalence I	équivalence II
Admirez / le pouvoir insigne	3,5	a,b	A+
Et la noblesse / de la ligne :	5,3	b,a	A-
Elle est la voix / que la lumière / fit entendre	4,5,3	c,b,a	B+
Et dont parle / Hermès Trismégiste / en son Pimandre	3,5,4	a,b,c	B-

<sup>19</sup>

	1. mètre	2. équivalence	3. symétrie par rapport à la césure principale	4. symétrie correspondante  x=5/3 y=4/4	5. symétrie rimes	6. Distribution
v.1	8	M	5/3	X	a	{M,X,a} = $\alpha$
v.2	8	M	4/4	Y	b	{M,Y, b} = $\beta$
v.3	8	M	4/4	Y	a	{M,Y a} = $\gamma$
v.4	8	M	5/3	X	b	{M,X,b} = $\delta$

texte prendrait ainsi fin une fois épuisée la distribution des éléments de la matrice, de telle sorte que les rangs  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta$  ne se répètent pas. Si nous substituons au mètre (M) le rapport T/B - T, pour le rythme ternaire et B, pour le rythme binaire - nous obtenons la matrice {T,B,X,Y,a,b}, de telle sorte que les rangs  $\alpha'$ ,  $\beta'$ ,  $\gamma'$ ,  $\delta'$ , de même, ne se répètent pas<sup>20</sup>. Toutefois si la distribution est entière pour {X,Y,a,b}, elle ne l'est, pour {T,B,X,Y,a,b}, qu'à la condition de considérer T et B sous l'angle de la complémentarité. Si la question de la distribution reste un sujet à débat, les faits de symétrie sont incontestables. Il resterait néanmoins à déterminer l'écart théorique entre les effets de symétrie contenus dans le texte poétique et ceux d'un texte-témoin.

Faut-il en conclure que le principe de symétrie résulte d'une réflexivité fondamentale du langage, réflexivité (et réflexion) dont la littérature serait, à son tour, le symétrique?

Les figures de la symétrie sont, en effet, nombreuses dans la littérature universelle<sup>21</sup>. La symétrie est fondatrice des structures du récit, s'impose dans la cristallisation des mythes d'origine<sup>22</sup>, l'identité des personnages<sup>23</sup>, se lit dans la complexion du visage, la structuration de tropes, ou encore la constitution des lettres d'un alphabet<sup>24</sup>. Elle fonde le principe du mètre ou de la rime. Le thème du double<sup>25</sup> (et du miroir) est par

20

	1. rythme	2. symétrie binaire/ ternaire	3. symétrie par rapport à la césure principale	4. symétrie correspondante  x=5/3 y=4/4	5. symétrie rimes	6. Distribution
v.1	2,3/3	T	5/3	X	a	{T,X,a} = $\alpha'$
v.2	2,2/4	T	4/4	Y	b	{T,Y,b} = $\beta'$
v.3	4/4	B	4/4	Y	a	{B,Y,a} = $\gamma'$
v.4	5/3	B	5/3	X	b	{B,X,b} = $\delta'$

<sup>21</sup> L'appel à communication de la revue *Chameaux* sur le thème «(A)symétrie en littérature» [document déjà cité] brosse un excellent panorama de la question.

<sup>22</sup> Ainsi le thème des jumeaux rivaux, propre à la fondation des villes et des nations : Romus et Rémulus, Esaü et Jacob.

<sup>23</sup> Par exemple : Écho, Narcisse, Amphitryon, mais aussi Jeekyll (and Hyde) et, dans une moindre mesure, Fantômas.

<sup>24</sup> Une étude concernant la symétrie constitutive de certaines lettres de l'alphabet latin, par exemple, menée en relation avec la constitution du texte poétique ne manquerait pas d'intérêt.

<sup>25</sup> Parfois prémonitoire, comme l'a souligné Daniel Delbreil, à propos du front d'Isaac Laquedem («Le Passant de Prague», *L'Hérésiarque et Cie*) «entouré d'une bandelette de soie noire» (*Pr*, I, 85), *Apollinaire et ses récits*, Préface de Giovanni Dotoli et Sergio Zoppi, Schena-Didier éruditions, 1999, p.481.

ailleurs présent dans l'œuvre apollinarienne, et la réversibilité constitutive du poème y est parfois exposée. Ainsi la *structure-miroir* de «Prière»<sup>26</sup>. Par nature, le poème - ou plus généralement l'unité du texte poétique - serait double, et cette dualité du «même» constituerait la base de son unité paradoxale, c'est-à-dire : un reflet authentifié ou une légitimité reflétée<sup>27</sup>. Le poème serait le commentaire de sa moitié, si de fait «[i]l y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile<sup>28</sup>». L'élégie amoureuse, et plus généralement l'adresse poétique seraient les représentations (ou les mises *en abyme*) de ce principe constitutif du texte poétique.

Prolongeons l'analyse, à partir de la réversibilité des éléments phoniques du texte. Si nous définissons la matrice phono-graphique suivante { /s\*/ , /m\*\*/ }, et si nous signalons l'exclusion d'une réversibilité par [ x ], nous obtenons, pour «Le poulpe», le résultat suivant<sup>29</sup>. La réversibilité permet le pliage du texte, avec une exception toutefois au vers 3. La symétrie est en revanche largement confirmée en conclusion. Le dernier vers, en effet, exclut non seulement le précédent pli issu du phonème /s/ constitutif de l'axe symétrique des vers précédents, mais encore offre une ample symétrie à partir de /m/. La clôture du texte ainsi se justifierait à la fois par la rupture d'un axe de symétrie ([non - /s/]; [non - /an/en]), et par le «pli» du dernier vers {e, on, oi, ê,m, /e, on, oi, ê,m}.

Une étude resterait à réaliser quant à la définition des matrices (quels éléments doivent la constituer?). Deux possibilités : ou bien justifier en amont les «utiles» de la matrice et vérifier si le principe de symétrie est attesté, ou bien - et ce serait le meilleur choix - partir du postulat selon lequel tout texte éminemment poétique relève

<sup>26</sup> *Le guetteur mélancolique, poèmes divers, Po, 576*. Non seulement le texte est auto-centré, mais encore des termes sont repris de part et d'autre de l'axe de symétrie : «Je ne crois plus»; «me ressemblait».

<sup>27</sup> La symétrie apparaît dans la signature de «Zone», à travers la répétition de l'«Adieu» dont l'initiale, en capitale, atteste que le lecteur, quel que soit le débat sur la tonalité de la conclusion du texte, est objectivement placé en face d'un reflet. L'expression «cou coupé» est sans doute un autre exemple de symétrie.

<sup>28</sup> «Fenêtres», in «Ondes», *Calligrammes, Po, 168, v.4*.

<sup>29</sup>

Jetant s\*on encre vers les c\*ieux,  
 S\*uç\*ant le s\*ang de c\*e qu'il aime  
 Et le trouvant délic\*ieux,  
 Ce m\*\*onstre inhum\*\*ain, c'est-m\*\*oi-m\*\*êm\*\*e (Le poulpe)

	←	s*,c*,m**	→
v.1	an , en	s*,c*, [m]	en
v.2	an ,	s*,c*, [m]	an
v.3	an	c*, [m]	
v.4	e, on, oi, ê, m, ain	[s, c], m**	e, on, oi, ê, m, ain



par définition du «pli», puis convoquer tout élément nécessaire à la justification<sup>30</sup> de ce dernier. Ce second choix, certes périlleux, et qui nécessiterait de faire appel aux possibilités de la technologie qu'offrent les humanités numériques, aurait le mérite, selon nous, d'élargir les contours des causes et des preuves<sup>31</sup>, et de résister, autant que possible, aux présupposés littéraires qu'impose nécessairement toute époque, y compris la nôtre. Pour la même raison, si l'on venait à opposer le fait que la symétrie est probablement présente en tout, la recherche des causes particulières aurait tout de même valeur de commentaire pour un texte singulier.

Admettons donc que tout texte poétique a pour naissance, et éventuellement pour justification, un axe de symétrie : une césure en son miroir. Que nous dit alors du texte le rapport inversement proportionnel du «bruit» et du «silence»?

### *Bruit paradoxal et mesure relative*

Mais auparavant qu'est-on censé entendre du texte? Assurément un «bruit», mais de nature paradoxale, à l'image du terme même, dont le substantif est *vacarme*, et la forme verbale : *murmure*. De nature paradoxale, parce que, s'il n'est pas dénoté ou figuré dans l'énoncé, il est toujours contenu, quel qu'en soit le volume, dans la «voix» énonciative. En conséquence, la notion de bruit devient toute relative, et pose la question de l'organisation du silence dans le texte, qui, à son tour, interroge l'organisation poétique du discours : «La poésie est un silence organisé<sup>32</sup>».

Si la «mise au monde» du poème correspond - parfois - à une entrée «bruyante»<sup>33</sup> de l'instance poétique («Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant<sup>34</sup>»), le volume sonore, pourrait-on dire, reste parfois difficile à apprécier<sup>35</sup>. L'entrée «entendue» du poème - ou dans le poème - implique, d'autre part, le fait qu'il n'y a pas eu - ou qu'il

---

<sup>30</sup> Les indices de l'hyper-syntaxe et de la prosodie «traditionnelle» nous y encouragent.

<sup>31</sup> Il serait ainsi possible de faire appel à d'autres domaines ou disciplines que strictement littéraires.

<sup>32</sup> L'expression est du poète Jacob Glatstein (1896-1971).

<sup>33</sup> La «mise au monde» peut être aussi associée à une «sortie» silencieuse («Automne», «Saltimbanques»). Les «baladins» d'ailleurs «S'éloignent[...]/Devant l'*huis* des auberges grises», *Po*, 90. Nous soulignons.

<sup>34</sup> «Le voyageur», *Po*, 78.

<sup>35</sup> Une telle indétermination se vérifie aussi à propos de «Venu de Dieuze» («Case d'armons», *Calligrammes*, *Po*, 242), par exemple, qui débute par l'ordre (crié ?) : «Halte là», suivi du symbole musical du temps long, le point d'orgue. Le «fracas» des enfants, dans «Les colchiques», est aussi relatif, sur un tout autre plan, comme nous le verrons.

n'y aurait pas eu - de bruit<sup>36</sup> antérieur. Dans ce cas, le vacarme inaugural signerait la frontière de la construction du texte, et son inauguration matérielle<sup>37</sup>. En d'autres termes, la figuration d'un quelconque et relatif bruit introduirait une poétique de la conséquence, parallèle à la construction du discours, fondée sur la poétique de l'onde<sup>38</sup> et de l'écho, c'est-à-dire résonnant d'un langage qui possède une mémoire, condition du futur. Avant ce bruit, il n'y aurait donc rien d'autre que cela qui se confond avec la blancheur d'un *au-delà* (ou d'un *en deçà*) que constitue la marge matérielle du texte. Avec lui, s'ouvrent une frontière et la mémoire d'une distance qui confèrent structure et poéticité. Autrement dit, la dialectique du vague bruit et de son non moins vague contraire convoquerait aussi tout ce qui n'est pas le texte, conférant au *blanc* de la page, dégagée de son rôle de support, la double fonction poétique d'évidement et d'«ensilencement»

Ainsi la poétique de la blancheur, mise en scène et en perspective, en amont du texte, serait le prolongement de ce qui n'est pas (encore) dit, comme s'il s'agissait d'une mémoire de l'origine dont se séparerait progressivement, en sa procession, en son cortège, le texte. L'évocation du célèbre «[...]soir de demi-brume[...]», par exemple, qui ouvre «La Chanson du Mal Aimé», semble vérifier l'existence de cette frontière mêlée, où la noirceur semble ne pas se défaire totalement de son contraire. La «grise» italique conforte sans doute cette impression. De même, la «Voie lactée» et le blanc en général (*Po*, 53 et 58), métaphores du silence, soulignent l'ambivalence de ce lieu étrange, qui suggère, en une distance infinie<sup>39</sup>, l'éloignement vertigineux de l'origine dont on garderait néanmoins l'empreinte. Le blanc interstitiel - qui rythme strophes, vers, et vocables - renverrait de même à l'origine cachée ou silencieuse. Parce que le *blanc* serait une trouée dans la présence, il ne saurait être troublé par le redondant ou inexact *punctum*, artefact au service de la régulation sémantique du discours. Tout silence serait relatif aussi parce que le «chant du firmament» et les «sons perdus<sup>40</sup>» évoqués dans l'énoncé ne sont pas nécessairement entendus de l'humaine oreille.

---

<sup>36</sup>De même le «fracas» n'est pas toujours identifié en amont du texte. Il peut survenir au cours de son déroulement. On songe, par exemple, à l'irruption des enfants, dans «Les colchiques» («Les enfants de l'école viennent avec fracas / Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica», *Po*, 60), ou à la porte que l'on frappe, dans «Palais» («Toc toc Entrez [...]», *Po*, 62). L'installation du bruit susciterait donc par contre-coup une manière de silence préalable, et nécessairement paradoxal, puisque ce «silence», par définition, se confond avec le «bruit» du texte.

<sup>37</sup>Faut-il songer au «vers» de «Chantre»?

<sup>38</sup>Le terme même renvoie sans doute à toute la poétique apollinarienne. Claude Debon établit un tel rapprochement dans le titre : «“Ondes” ou la musique des formes», *Guillaume Apollinaire après Alcools, I, Calligrammes, le poète et la guerre*, Bibliothèque des Lettres Modernes 31, Lettres Modernes, Minard, 1981, p.56.

<sup>39</sup>«Car c'est bien à ce souci de “figurer l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé” qu'il faut ramener non seulement l'éclatement graphique du discours dans l'espace de la page des calligrammes proprement dits, mais aussi l'écriture éclatée à l'œuvre aussi bien dans *Alcools* que dans *Calligrammes*.», Jean Burgos, «Espace», *Dictionnaire Apollinaire, op.cit.*, p.342.

<sup>40</sup>«La Chanson du Mal Aimé», *Po*, 58, deuxième quintil.

Autrement dit, ce qui n'est pas perçu, ou n'est pas censé l'être, trame la présence d'un texte fondamentalement «hanté».

En conséquence, la rumeur poétique - silence, son et bruit confondus - s'entendrait dans un rapport complexe de l'*ici* et du *là-bas*. Ce rapport circonscrirait l'espace-temps du poème. En d'autres termes, le son serait moins un «en soi» dans l'espace qu'un rapport dans le temps, à l'origine d'une herméneutique du lieu. La rumeur, en effet, procéderait d'un espace scénique et d'une perspective qui racontent. Perspective que dessinent les marques de l'énoncé et de l'énonciation, mais aussi l'écriture de la distance, voire de la distanciation. Le propre du poétique résiderait donc moins dans les voix du théâtre-texte que dans l'articulation topologique du paysage-poème<sup>41</sup>.

Ainsi l'écho lointain du fifre<sup>42</sup> comme le chant qui s'éloigne<sup>43</sup> creusent la profondeur de champ. L'atténuation du son et le silence paradoxal confortent la perception d'un arrière-plan : « [...] le paysan chantonne ». La répétition<sup>44</sup>, ailleurs, tisse la tapisserie d'un décor sonore.

### *Perspective scénique et symétrie phonique*

Or que nous dit du «proche» cette sonorité des «lointains»? Et quelle est la nature de cet «ici»?

Pour rappel, «Automne» débute par la «procession» de deux profils qui se dirigent vers une limite poreuse, d'abord évoquée à travers le brouillard automnal (v.1-3) puis dénotée par un terme non moins vague : «là-bas» (v.4). L'évocation du paysage brumeux valide rétrospectivement la dénotation, à l'origine de la mise à distance (y compris lexicale et sociale) des personnages. *Là-bas* implique un «ici», source de l'élocutoire. Ce «lointain», en amont du texte, est rappelé dans la symétrique conclusion. La future «sortie» des personnages du récit est aussi celle de la fin programmée du texte. On peut en conséquence imaginer que le total effacement est contenu dans un hypothétique et fantomatique vers final qui, ajouté à l'apparent «distique» conclusif, constituerait un troisième tercet. Le vide serait un élément grammatical du texte. Ainsi les bords du récit se superposent, et il serait, en conséquence, légitime de ne rien entendre, en début comme en fin, de l'évanescence en cours.

---

<sup>41</sup> Nous renvoyons à l'ensemble des travaux de Michel Collot sur cette question.

<sup>42</sup> «Tandis que s'éloignait dans les vignes rhénanes / Sur un fifre lointain un air de régiment», «Mai», *Po*, 112.

<sup>43</sup> «Automne», *Po*, 104.

<sup>44</sup> «Quand isochrones choient des gouttes d'eau de pluie», «L'ermite», *Po*, 100.

Or le second tercet résonne de la complainte du paysan («[...]là-bas le paysan chantonne/Une chanson[...]», v.4-5). Explications possibles du point de vue narratif : la chanson n'a pas immédiatement débuté, ou bien la caractérisation du personnage s'est faite en deux temps, visuelle, puis sonore.

Toutefois la raison tient peut-être moins à la narration qu'à la structure symétrique du texte<sup>45</sup>, que résume le tableau suivant :

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7	v.8
A	1,2							1,2
B		4					4	
C			5			5		
<b>M</b>	2, 3			6* 2*, 3 «là-bas»	6*			2, [-3]
C'			5			5		
B'		4					4	
A'	1,2							1,2
				M'				

Le vers 4 - «Et s'en allant là-bas le paysan chantonne» - est le miroir constitutif du texte, et l'origine des symétries **M** et **M'**, qui par leur intersection, désignent le point de fuite de la représentation et du texte. À noter que le syntagme «là-bas» est lui-même situé en milieu de vers. Le pli {**M**, **M'**} permet le recouvrement isotopique des moitiés du texte en inscrivant une «histoire» en cours {**M'**, 3, [-3]}, dont on connaît la fin.

Quelle est la nature de ce point de fuite qui se perd dans la brume? Elle est paradoxale. Le point de fuite de la scène, qui est aussi le point central du dispositif narratif, désigne à la fois le silence prochain et la présence d'un chant («[...] le paysan chantonne»). On pourrait dire aussi : le chant d'une présence. L'atténuation («chantonne») procède-t-elle de l'éloignement ou de l'intimité d'une voix qui pour elle-même chante? La distance («là-bas»), que la narration, par le biais de la symétrie, installe paradoxalement en son centre, est en quelque sorte rapprochée du locuteur, ce qui lui permet d'«entendre» ce qui en théorie ne serait pas

<sup>45</sup> Dans le brouillard ( 1 ) s'en vont ( 2 ) un paysan ( 3 ) cagneux  
Et son bœuf lentement dans le brouillard ( 1 ) d'automne ( 4 )  
Qui ( 5 ) cache les hameaux pauvres et vergogneux

Et s'en allant\* ( 2\* ) là-bas le paysan ( 3 ) chan\*tonne ( 6\* )  
Une chan\*son ( 6\* ) d'amour et d'infidélité  
Qui ( 5 ) parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise

Oh! l'automne l'automne ( 4 ) a fait mourir l'été  
Dans le brouillard ( 1 ) s'en vont ( 2 ) deux silhouettes grises

nécessairement perçu. Mais l'essentiel sans doute réside dans le fait que la chanson est «mêlée», alliant le son à son atténuation même, ou au contraire à sa majoration, si le lecteur s'autorise à entendre le bruit en «chantonne», ou en «automne». La nature spectrale de la chanson relèverait de la nature paradoxale du syntagme bruit.

Quelle est la nature de l'*ici* et du *maintenant*? Si on considère qu'ils se confondent avec l'instance élocutoire, on répondra que leur nature est celle du poème même. L'*ici* serait partout. Or le point central du texte («là-bas») implique néanmoins un regard distant, et peut-être aussi distancié. Ainsi l'avant dernier vers («Oh! l'automne l'automne a fait mourir l'été») peut être compris soit comme parole rapportée de la complainte du paysan, soit comme voix intérieure du scripteur qui reprend, pour lui-même, sur le mode élégiaque, le constat du dépit amoureux. À la silencieuse et intérieure voix élégiaque du vers 7 correspondrait la voix simple, «extériorisée» de la «chanson[...]/Qui parle d[e][...]». La voix du paysan justifierait la silencieuse intériorité. Auquel cas, l'automne évoqué est, comme généralement admis, celui d'un paysage intérieur. Le paysage - c'est-à-dire désormais le poème - s'achève quand la légitimation a lieu. Autrement dit, l'automne est *là*, au motif que l' «été» - littéralement parlant - n'est plus. La saison évoquée («l'automne») est à l'image de la rupture de la chanson. La voix énonciative, amenée à la fin de l'énoncé, *ici*, à la clôture, cesse, en même temps que les acteurs disparaissent.

Ainsi, «Automne» est un texte symétrique en tout<sup>46</sup>. L'énoncé justifie l'énonciation. Le dehors dit l'intime. La chanson du paysan, à mi-voix, en milieu du texte, dit, sur un mode mineur, le paysage où il se trouve, tandis que la voix silencieuse «en bas», se confond avec la disparition du texte et de ses acteurs. La voix homodiégétique s'exproprie du poème qu'elle énonce<sup>47</sup>, dit qu'elle n'est pas. La perspective, au service de la «fictionnalisation» du *je*, serait, elle aussi illusoire : «là-bas», serait déjà «ici».

La procession des personnages qui s'éloignent, en effet, est à l'image du *process* du texte qui se dirige vers sa fin. Or le reflet, né du miroir du vers 4, atteste que ces deux mouvements - celui qui «s'en va» (les acteurs) et celui qui «s'en vient» (le texte) - ne sont en réalité qu'un seul et même mouvement. Ces flux opposés, et néanmoins non contradictoires, désignent la fin de l'énoncé comme la naissance du poème constitué<sup>48</sup>. Cette naissance signerait donc dans le même temps sa fin. Ainsi l'espace du poème se nourrirait de la brume de son effacement. Raison pour laquelle - peut-être - les frontières à claire-voie du texte ont moins vocation à le circonscrire, qu'à y faire pénétrer la blancheur de la marge.

---

<sup>46</sup> De surcroît, le verbe *chantonner*, chanter à mi-voix, confirme cette symétrie. Le poème relèverait de la réunion (ou de la superposition) des «voix» du «dedans» et du «dehors».

<sup>47</sup> Le statut paradoxal du «Je», dans la poésie d'Apollinaire, a été savamment analysé par Daniel Delbreil. Voir Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits, op.cit.*, en particulier la section : «Fictionnalisation et narrativité de la poésie apollinarienne», p.72-87.

<sup>48</sup> Nous avons tenté de démontrer, à propos de l'œuvre du romancier Vassilis Alexakis, que les mouvements contraires, mais non contradictoires, d'un récit désignaient les marques symétriques de son commencement. Le périmètre souvent flou d'un *incipit* se définit dans une fonction de symétrie, et non dans une donnée d'état. Voir «Topologie du *commencé*, ou la quête du texte alexakien : Théorie générale de la symétrie du texte poétique», *op.cit.*

De même, l'énoncé du texte «Les colchiques»<sup>49</sup> suggère, en premier «lieu», un «fond» pastoral silencieux qu'interrompt le «fracas» des enfants. Suivent le chant du gardien du troupeau et le meuglement des vaches. L'irruption médiane du «fracas» (v. 8) s'assimile donc à une *frontière-miroir* qui, non seulement reflète, par le jeu des correspondances<sup>50</sup>, les parties séparées, mais encore éclaire la réalité symétrique<sup>51</sup> (et symbolique) de la composition. À la profondeur silencieuse du *là-bas* correspond - *ici* - son versant sonore. Mais on peut aussi imaginer que le bruit - néanmoins harmonisé<sup>52</sup> - anime *a posteriori* un paysage initialement et prétendument silencieux, comme si la musique - le lyrisme - l'animait rétrospectivement. Le paysage poétique n'est pas seulement circonscrit dans l'espace si le temps le déplie. L'irruption du bruit, et non l'interruption par lui, fait de cet espace un discours qui dit, sans le dire, la souffrance du locuteur.

La rumeur, qui double la voix énonciative, y inscrit, en effet, une temporalité autre que celle de la chronologie du «récit», par le double point de vue du *même*. Dans un remarquable retournement topologique, le *tohu-bohu*, causé par les enfants, duquel, selon une certaine tradition, serait censée s'écarter la «création», est cela même que la création poétique contient, retient et place en son centre. Le bruit se situerait, une fois de plus, au milieu d'une création en miroir, qu'elle harmonise. Et les vers figureraient, d'une certaine façon, les ondes concentriques de ce bruit, structure que l'on retrouve d'ailleurs dans certains calligrammes<sup>53</sup>.

D'autre part, par un effet-miroir, l'avancée harmonique du poème, à partir du vers 8, a pour parfaite symétrie l'éloignement du *même*. La «sonorisation» d'un paysage, donné comme devant soi<sup>54</sup>, ici et maintenant, a pour symétrie inverse l'«insonorité» du même, rétrospectivement compris comme lieu assimilé au paysage intérieur, là-bas. De surcroît, le texte qui avance en battant campagne et mesure, inscrit son éloignement, sa disparition, voire sa destruction. Le «vandalisme» des enfants<sup>55</sup> est à l'image du texte en cours qui vient, se séparant progressivement de lui-même, pour se clore, c'est-à-dire *être*. Une telle lecture, sans doute périlleuse, ne retire bien entendu rien ni à la force du discours amoureux ni à la douleur du poète.

Le discours-paysage (ou le poème-paysage<sup>56</sup>) évoque donc le texte en sa formation, et peut-être aussi en sa modernité, plaçant l'œuvre en perspective et en face d'elle-même. «Aubade chantée à Lætare un an passé»<sup>57</sup> illustrera peut-être notre propos.

---

<sup>49</sup> *Po*, 60.

<sup>50</sup> Points de symétrie : «pré»v.1/15; «automne»v.1/15; «vaches»v.2/14; «colchique»v.4/10; «fleurs»v.5/12.

<sup>51</sup> 7 vers évoquent le fond probablement silencieux, 7 vers évoquent des manifestations sonores.

<sup>52</sup> Pour rappel : «Les enfants[...]/[...]jouant de l'harmonica», v.8-9.

<sup>53</sup> On songe à «Lettre-Océan», par exemple.

<sup>54</sup> De l'«harmonica», v.9, jusqu'au chant du gardien, v.13.

<sup>55</sup> Nous n'ignorons pas pour autant le discours amoureux sous-jacent.

<sup>56</sup> Nous renvoyons, une fois de plus, à l'ensemble des travaux de Michel Collot.

<sup>57</sup> «La chanson du Mal-Aimé», *Po*, 49.

Les indices sonores<sup>58</sup> environnent immédiatement *ici*, où l'on parle, une présence qui, à haute voix, invite, *là-bas*, Pâquette : celle qui n'est pas encore là, et dont la nature se mêle au silence. La destinataire se confond ainsi avec le seuil de l'énonciation, avec ce qui n'a pas encore eu *lieu*. Or l'espace dans lequel est invitée à entrer la destinataire est double, et divergent. Le décor champêtre pseudo-élégiaque du premier quintil est, nous le savons, rejoint par les *topoi* d'une certaine convention littéraire<sup>59</sup>. Or, si le mélange des registres témoigne déjà d'une distanciation par rapport à la tradition, la perspective permet de mettre en scène cette mise à distance. La destinataire est certes l'«appelée», mais elle demeure au bord, et transcende, de ce fait, ce lieu *bifrons* où elle ne peut être à la fois. La nommée, et non caractérisée, <sup>60</sup>Pâquette est donc non seulement, *là-bas*, l'image de l'horizon de la «conquête» amoureuse («L'amour chemine à ta conquête»,v.5) mais encore, *ici*, l'image de l'horizon poétique attendu et conquis : «Viens ma tendresse est la régente / De la floraison qui paraît».

## *Symétrie du cri : idéal et matière*

Pour rappel, «Cri» fut le titre originel de «Zone»<sup>61</sup>. Or le cri ne reste pas clos, si, selon Valéry, «[l]e lyrisme est le développement d'une exclamation»<sup>62</sup>. Sans entrer dans la polémique quant à la signification de «Zone», il semble que le poète ait substitué au centre d'émission, que représente l'éclat de voix à son paroxysme, une périphérie constituée d'ondes concentriques aux limites incertaines, qui constituent les degrés du texte. Le poème ainsi «choisi» pour figurer en tête d'*Alcools* illustrerait la question de la frontière poétique dans tous les sens du terme, comme si la voix poétique devait convoquer (ou provoquer<sup>63</sup>) cette périphérie.

---

<sup>58</sup> Pour rappel, «les poules dans la cour caquètent»; «les grenouilles humides chantent»

<sup>59</sup> Pour rappel, le texte fait référence au monde antique (Mars, Vénus, Pan) en même temps qu'aux lieux communs d'une certaine tradition élégiaque depuis Ronsard.

<sup>60</sup> Nous soulignons.

<sup>61</sup> Pour une parfaite synthèse des études concernant ce texte, voir : Daniel Delbreil «Zone», *Dictionnaire Apollinaire*, *op.cit.*

<sup>62</sup> *Tel quel*, I, Gallimard, 1941, p.179. Cité par Jean-Michel Maulpoix, dans «Exclamation et développement» (*Littérature*, Année 1988, 72, p.55-61), qui précise : «l'exclamation marque une limite» à partir de laquelle naît, selon Michel Deguy, le lyrisme : «Peut-être le charme d'une phrase exclamative [...] vient-il de ce que le long frémissement encore inarticulé de l'apostrophe qui est son avant d'être sens répète, mais symboliquement, comme la naissance du langage à l'émotion, célébrant un rite d'origine où l'on assiste à la figure de ce qui se lève, aube nécessaire», [*Poèmes de la Presqu'île*, Gallimard, 1961, p.139], cité par Jean-Michel Maulpoix, *op.cit.*, p.57.

<sup>63</sup> Crier, de *quiritare* « appeler; crier au secours; protester à grands cris ».

Dans *Alcools*, l'éclat de voix, en effet, frappe parfois une limite qui ne répond pas, qui renvoie à soi-même, ou encore cherche oreille<sup>64</sup>. L'éruclation, comme échappatoire, comme compensation, comme re-*création*, manifesterait ainsi la volonté de sortir d'un lyrisme trop visible ou trop étroit. Il est vrai qu'il n'y a pas de sublime sans transgression. Or la transgression et le grotesque prennent la forme de la matière.

Or que dit la matière? Le bruit. Le bruit<sup>65</sup>, non seulement ambivalent<sup>66</sup>, mais encore, à l'image du mot<sup>67</sup>, monstrueux<sup>68</sup>, obscène et blasphématoire<sup>69</sup>. Comme pour combler le vide du silence, le tapage - qu'il soit physique, transgressif, sémantique ou social - doit *avoir lieu*.

Ainsi «Palais»<sup>70</sup>, qui, par la résonance polysémique<sup>71</sup>, convoque le goût, sous toutes ses formes, débute par le tableau silencieux d'un monde (faussement) idéalisé, pour s'ouvrir («Toc toc Entrez [...]», v.22) sur un monde apparemment charnel, celui d'une gastronomie singulière. La porte de l'antichambre que l'on frappe permet ainsi le basculement réciproque<sup>72</sup> de l'idéal et de la matière, du silence et du bruit. Le cri <sup>73</sup>est poussé par les mets qui ont été amenés en procession, avant qu'un tonitruant «nom de Dieu!», aut centré dans l'avant dernier quatrain, soit lancé et repris dans le dernier. La ponctuation, par définition exceptionnelle dans *Alcools*, ne nous échappe pas. Le vacarme et la transgression qu'il est censé signifier, y compris par la graphie, seraient la manifestation de cette matière, qui comblerait autant le silence du palais que le

---

<sup>64</sup> «Les chevaliers criaient Loreley Loreley» («La Loreley», *Alcools, Po*, p.115-6. Lorele[i] - mais peut-être est-ce le fruit du hasard - a pour écho et anagramme : ore[i]lle.

<sup>65</sup> «Les cafés gonflés de fumée / crient tout l'amour de leurs tziganes», «La Chanson du Mal-Aimé»; «[...] ces mets criaient des choses nonpareilles / Mais nom de Dieu!», «Palais»; «Et le larron des fruits cria Je suis Chrétien», «Le Larron»; «Un ermite [...] /Cria Je vous maudis martyres et détresses» («L'ermite»); «Les chevaliers criaient Loreley Loreley», («La Loreley»).

<sup>66</sup> Pour rappel, le substantif «bruit» est bruyant, tandis que la forme verbale suggère un son léger.

<sup>67</sup> Le terme «bruit» a connu des acceptions diverses (CNRTL). Bruit vient de *bruire* : 1606, «murmurer, frémir»; croisement entre *rugire* (latin) «rugir» [ en parlant d'un âne (1er siècle) puis d'un lion ( iv siècle)] et *bragere* (*braire*) (*bramer*) au vii<sup>e</sup> ème siècle, *mugir* (lion, taureau) au xiii. La réunion de l'âne, du lion, du cerf et du taureau constitue un autre *Cortège d'Orphée*. Le bruit incarne ainsi, par le croisement sémantique, et le croisement des animaux comme référents, la monstruosité.

<sup>68</sup> «Monstre de mon ouïe tu rugis et tu pleures», «Les Fiançailles», 6, *Po*, 133.

<sup>69</sup> Les insultes qui constituent la «Réponse des cosaques zaporogues au Sultan de Constantinople» (*Po*,52) impliquent la projection d'une énonciation à grosse voix.

<sup>70</sup> *Alcools, Po*, 61-62.

<sup>71</sup> Pour rappel, le titre évoque à la fois la demeure princière, la partie interne supérieure de la bouche et, sur le mode métaphorique, le monde de la pensée.

<sup>72</sup> Monde idéalisé (censément «silencieux») : 21 vers. Monde charnel («bruyant») : 23 vers.

<sup>73</sup> «Et tous ces mets criaient des choses nonpareilles»



vide de la bouche. La poétique du cri et de la bouche muette<sup>74</sup>, qu'illustre «Lul de Faltenin»<sup>75</sup>, se retrouve peut-être aussi dans toute l'œuvre poétique.

Ailleurs, dans «La Chanson du Mal-Aimé» (*Po*, 58), après la blanche évocation de la Voie lactée censément muette, si le sublime, par définition, est rarement entendu de l'humaine oreille<sup>76</sup>, le bruit, ici-bas, prend progressivement corps à travers l'évocation de la ville : «orgues de Barbarie», «tramways», et «cafés»<sup>77</sup>. Or ces cafés tumultueux sont placés sous le signe d'Éros. Ainsi le bruit - à l'image du hennissement<sup>78</sup>, par exemple - serait la manifestation du désir masculin, de même que la manifestation de l'amour et du désir de créer. Le fond semi-silencieux ou musical du poème représenterait-il le féminin? Ou tout au moins, ce féminin serait-il celui de la régularité du langage<sup>79</sup>? Ce serait oublier «Juliette Blaesius qui rote» et «[f]ait semblant d'avoir le hoquet<sup>80</sup>».

Avatar du cri, l'éclat de rire<sup>81</sup>, quant à lui, fait entendre cela qui n'est déjà plus : réversibilité du temps que suggère peut-être, en lui-même, le vocable<sup>82</sup>. L'éclat de rire<sup>83</sup>, à l'image du verre brisé, serait en quelque sorte la sublimation de la matière en même temps que l'écho de sa disparition.

---

<sup>74</sup> Daniel Delbreil, lors d'un entretien qui a suivi notre exposé, a rappelé, à cet effet, l'esthétique du *Cri* de Munch dont plusieurs versions ont été réalisées entre 1893 et 1917.

<sup>75</sup> «[...] contre mes grands cris / Vos terribles bouches muettes». *Po*, 97, vers 9-10.

<sup>76</sup> Si l'on concède toutefois que le «chant du firmament» comme les violons «à sons perdus», qui ouvrent le chant, sont perceptibles ailleurs qu'*ici*.

<sup>77</sup> Pour rappel, «*Les cafés gonflés de fumée / Crient tout l'amour de leurs tziganes*», *Po*, 59.

<sup>78</sup> «Hennit d'amour», («Schinderhannes», *Po*, 117); le « [...] hennissement mâle / Des centaures dans leurs haras, («Le Brasier»); «[...]rira de toi comme hennissent les chevaux», («Le larron»).

<sup>79</sup> Dans le poème « Les femmes» (*Po*, 123), Thanatos, miroir d'Éros, transparait dans les sons inquiétants entendus à l'extérieur de «la maison du vigneron», provenant de l'effraie ou du vent «à voix grave de grand orgue», tandis qu'à l'intérieur la conversation des femmes, quel que soit le sujet qui les anime, et malgré la fragmentation du discours rapporté, donne la sereine illusion d'un mouvement perpétuel.

<sup>80</sup> «Shinderhannes», *Po*, 117, vers 4.

<sup>81</sup> On peut se référer à ce sujet au Colloque International Guillaume Apollinaire : «Apollinaire et les rires 1900» ( Stavelot, 2007)

<sup>82</sup> Qui s'apparente au palindrome (rir[e] = [e]rir).

<sup>83</sup> Pour rappel, «Les verres tombèrent se brisèrent, nous apprîmes à rire [...]» («Poème lu au mariage d'André Salmon», *Po*, 83; «Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire», *Rhénanes*, «Nuit rhénane», *Po*, 111.

Autres bruits, ceux de la mécanique des corps. Rot, hoquet - et pet<sup>84</sup> (autre versant du rire<sup>85</sup>) - correspondent aux lois de l'immédiateté, par opposition à la médiation et à la flexion du langage. La résonance «naturelle» des êtres et des choses, ainsi que l'arbre-réflexe du vivant, contreviendraient à l'idéalisation du discours. L'objet, que trahit le bruit, chercherait à s'imposer dans sa singularité et sa discontinuité. Le corps, tout d'abord, enveloppe extérieure au langage, et néanmoins producteur de ce langage, revendiquerait sa place dans l'énoncé de l'idéal. Il serait ainsi l'autre *versant* du même. En conséquence, le langage neuf réclame à son tour<sup>86</sup> cet autre versant de lui-même : la conquête des sons nouveaux, organiques, échappant à la médiation<sup>87</sup>. Or ce «vocabulaire» neuf, ou revendiqué tel, reste néanmoins au seuil de l'énonciation. A l'idéalisation du langage s'opposerait pourtant la matérialité de sa production. Le corps entrera néanmoins dans la figure énonciative de la forme-calligramme, où la main, l'objet, et l'objet-texte prendront place.

### *Éclipse poétique et fantôme phonique*

Loin d'illustrer les théories revendiquées dans son énoncé, «La Victoire» se déploie dans l'organisation d'un discours<sup>88</sup>. L'énonciation, en effet, n'intègre pas les sons nouveaux dont on «parle». En d'autres termes, dans sa forme énonciative, le texte ne dit pas ce qu'il dit<sup>89</sup>. La voix est toujours ailleurs qu'en elle-même. Le poème serait par nature un objet diffracté dont la réalité illusoire serait sans cesse «déplacée».

De façon générale, la nature écliptique du poème serait à l'origine de cette diffraction du *même*, qui semble prévaloir dans *Alcools*. Ou bien tout son est absorbé par son opposé, le silence, ou bien tout chant exige son anéantissement par une voix plus forte, qui le recouvre. Le poème résulterait-il de sa propre occultation?

Debout chantez plus haut en dansant une ronde  
Que je n'entende plus le chant du batelier

---

<sup>84</sup> Comme le souligne Daniel Delbreil, «La bouche du bas, comme celle du haut, a sa parole et son souffle. Elle a ses véritables artistes[...] et ses «amateurs», à tous les sens du terme, comme Vibescu, poète à ses heures (qui lâche pets, perles ou poèmes selon les besoins)[...], *Apollinaire et ses récits, op.cit.*, p.483.

<sup>85</sup> Daniel Delbreil à propos de Croniamantal : «[...] un héros né sous le signe du pet et du rire[...]», «Apollinaire conteur et les humours 1900», *Apollinaire et les rires 1900*, édition établie par Claude Debon, Calliopées, p.82-3.

<sup>86</sup> Nous renvoyons aux travaux de Claude Debon, Daniel Delbreil et plus généralement à l'ensemble des études apollinariennes sur la question.

<sup>87</sup> Pour rappel, «On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons / On veut des consonnes sans voyelles / Des consonnes qui pètent sourdement / Imitez le son de la toupie/ [...] / Les divers pets labiaux rendraient aussi vos discours claironnants / Habituez-vous à roter à volonté», *Calligrammes*, «La victoire», *Po*, 310.

<sup>88</sup> D'ailleurs, «bruiter» le texte, par l'accentuation des dentales, par exemple, ne serait pas, selon nous, chose aisée.

<sup>89</sup> Comme déjà dit, l'énoncé n'est pas performé. À l'inverse, l'énonciation de la forme calligrammatique intègre l'objet et l'objet-texte dont elle se nourrit.

.....

La voix chante toujours à en râle-mourir<sup>90</sup>

Autre diffraction, l'entrée des enfants, énoncée comme «fracassante», dans «Les colchiques», n'est peut-être pas aussi bruyante qu'on pourrait le croire. Certes l'énoncé ne ment pas, par définition. Le syntagme «fracas» figure, et en bonne place, à la rime, mais il a aussi pour symétrie l'harmonie. Il s'agit donc d'écouter les harmoniques du texte :

Les enfants de l'école viennent avec fracas  
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica<sup>91</sup>

Si «hoqueton» désigne ici la casaque, il est aussi possible d'entendre, par homophonie, le «hoquet» compris, à la fois, comme réflexe organique et technique musicale : une voix se tait quand l'autre chante. À l'immédiateté du corps («fracas») se superpose l'organisation du son («harmonica»). La dimension polysémique du terme «jouant», d'autre part, renvoie au divertissement bruyant, comme à la pratique disciplinée d'un instrument, d'où l'impression renforcée de diffraction. Ainsi le *tohu-bohu* serait perçu simultanément dans le désordre du «Jeu/je» et l'ordre d'un langage. La musique - et par extension le lyrisme - occuperaient une position intermédiaire, sous la forme d'une bascule, entre le rien et le tout. Enfin, à l'image de l'étymon du vocable *enfant* («qui ne parle pas»<sup>92</sup>), le fracas dont il est question pourrait être l'«enfant», le prolongement paradoxal du silence intense, assourdissant, de la première moitié du texte. L'entrée des enfants serait en quelque sorte un point de conversion<sup>93</sup> du texte.

Qu'entendre aussi de l'hypothétique vacarme nocturne de la modernité, tel que suggéré dans *La Chanson du Mal-Aimé* ?

*Soirs de Paris ivres du gin*

*Flambant de l'électricité*

*Les tramways feux verts sur l'échine*

*Musiquent au long de portées*

*De rails leur folie de machines*<sup>94</sup>

L'énoncé fait référence à la ville, aux noctambules, à l'ivresse, à l'alcool, au feu, à la folie et à la machine, et, sous-entend, par une sorte de télescopage des éléments

---

<sup>90</sup> «Nuit rhénane», *Rhénanes, Po*, 111, respectivement v.5-6 et v.11.

<sup>91</sup> *Op.cit.*

<sup>92</sup> CNRL : Empr. au lat. class. *infans, infantis* « qui ne parle pas » d'où « tout enfant, jeune enfant ».

<sup>93</sup> On parle de «silence assourdissant».

<sup>94</sup> *Po*, 59.

convoqués, davantage que par une quelconque harmonie imitative très relative<sup>95</sup>, un bruit citadin. La nature monstrueuse de l'irrépressible machine conforterait l'idée de vacarme. Or la référence musicale, une nouvelle fois, transfigure la scène. L'articulation des rails ne serait autre que celle des vers. Le texte, en effet, par sa référence à la portée lyrique, par le son de sa propre machinerie, se substitue à l'éventuelle référence au bruit de ville. Ce qui fait résolument «bruit» est la «mécanisation» de la langue poétique. L'étymon du syntagme *rail*<sup>96</sup>, d'ailleurs, renvoie à la notion de contrainte, qu'incarnent aussi bien la barre de la porte que les lignes de la portée. Le bruit poétique ressortit ainsi à la théâtralité de l'écho de sa propre construction.

L'ouverture de «Zone», enfin, peut de même - tout au moins à première lecture - donner l'impression d'un univers bruyant, d'ailleurs confirmé<sup>97</sup> par la suite dans le texte. Or la perspective spatio-temporelle constituée des quatre premiers vers du poème offre peut-être un autre éclairage et une autre écoute :

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

Le monde ancien, par définition révolu, censément silencieux, se superposerait au bruit du modernisme<sup>98</sup>. Mais la superposition en question n'est pas immédiate. Le retour symétrique des vers<sup>99</sup>, qui permet l'alternance régulière des deux mondes, crée une perspective spatio-temporelle. Aussi la sonorité associée aux automobiles, symboles du modernisme<sup>100</sup>, est-elle, *ici*, comme assourdie et amoindrie («[...]le troupeau des ponts bêle[...]»), parce que rattrapée par le monde ancien, sur le mode pastoral, *là-bas*. Le palindrome<sup>101</sup> «ici», censé faire référence au lieu de l'énonciation désignerait, en réalité, le point de fuite de cette perspective d'où l'on parle.

---

<sup>95</sup> /t/ et /k/.

<sup>96</sup> Le terme anglais *rail* est issu de l'ancien français *reille* : « barre de porte, barre, barrière », du latin <*regula*> « règle, barre » (CNRTL).

<sup>97</sup> «Le matin par trois fois la sirène y gémit / Une cloche rageuse y aboie vers midi / [...]», *Po*, 39.

<sup>98</sup> Pour rappel, alors que le bruit de la modernité s'entend à travers le tympan du passé («ancien», «antiquité») et par le biais d'un vocabulaire pastoral associé («Bergère», «bêle»), les produits de la modernité deviennent obsolètes («les automobiles ont l'air d'être anciennes»).

<sup>99</sup> Alternance : v.1 : monde ancien - v.2 : monde moderne - v.3 : monde ancien - v.4 : monde moderne.

<sup>100</sup> Sur l'automobile comme «totem» du modernisme, voir par exemple : Barbara Meazzi, «Automobile», *Dictionnaire Apollinaire*, *op.cit.*

<sup>101</sup> Peut-être doublé de «même», bien que l'usage fasse porter ce dernier, avec valeur renchérisante, sur le syntagme qui le suit; « même» constituerait un autre palindrome.

Ce point de fuite, en effet, est celui, non du «modernisme», mais de la modernité dans sa projection. Ainsi l'énonciation, loin de s'installer dans le *représenté*, ne se situe jamais ailleurs qu'en son propre mouvement. La voix entendue, à l'ouverture de «Zone», serait celle de la prosopopée du texte qui, dans sa progression, suggère que tout ce qui a été énoncé *ici* dans le texte est, par le fait même, *déjà* révolu. Le recouvrement sémantique des bords de l'extrait <sup>102</sup>attesterait de cette symétrie, et de cette réversibilité. Ainsi le mouvement narratif, une fois encore, se dédouble en gestes contraires, mais non contradictoires, l'un allant vers sa réalisation, l'autre remontant vers l'origine. L'origine néanmoins, présente à chaque endroit du texte<sup>103</sup>, amenuise, à défaut d'anéantir, l'actualité d'une quelconque «actualité». À la fin de l'extrait, les objets d'une prétendue «modernité», que le futur a déjà rendu obsolètes, ne sont plus qu'apparence fantomatique<sup>104</sup>. Dans le présent du texte poétique, l'avenir a déjà chanté. Autrement dit, la sonorité de la scène, dans l'extrait cité, serait elle-même illusoire.

La diffraction de la parole poétique constituerait-elle l'un des piliers de la poétique d'Apollinaire? Si le texte poétique mime parfois son entrée inaugurale dans le langage, il se confond parfois aussi avec la projection de sa sortie<sup>105</sup>. À l'inverse du poème de Paul Valéry<sup>106</sup> («Les pas», *Charmes*, 1922), qui procède de l'avancée à pas silencieux et néanmoins comme retenus à l'infini<sup>107</sup>, la procession constitutive du texte, chez Apollinaire, relèverait davantage de la divergence de sa présence que de la «présentification» ontologique. «Cortège»<sup>108</sup> signe immédiatement la réversibilité du dire par un chiasme inaugural («Oiseau tranquille au vol inverse oiseau»). Structure-miroir reprise un peu plus loin : «Un jour / Un jour je m'attendais moi-même/Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes<sup>109</sup>». Toutefois avance vers le locuteur, non son double apparent, mais une humanité familière où il n'est pas. Au bruit des pas de l'autre répond l'absence de soi :

Un jour je m'attendais moi-même  
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes  
Et d'un lyrique **pas** s'avançaient ceux que j'aime

---

<sup>102</sup> «ancien», v.1; «anciennes», v.4.

<sup>103</sup> Les repères temporels, en effet, fluctuent («ancien», v.1; «ce matin», v.2; «antiquité», v.3; «anciennes», v.4) au fur et à mesure de la progression du texte. Néanmoins le vers 4 («anciennes») fait écho au vers 1 («ancien»), d'où l'impression de circularité, qui conforte peut-être le titre du poème.

<sup>104</sup> «[...]les automobiles ont l'air[...]».

<sup>105</sup> Pour rappel, c'est peut-être ce que suggèrent des textes tels que «Automne» ou «Saltimbanques».

<sup>106</sup> L'idée du rapprochement avec le poème valéryen nous a été suggérée par Jeanne Véron.

<sup>107</sup> «Tes pas, enfants de mon silence, /Saintement, lentement placés, /Vers le lit de ma vigilance / Procèdent muets et glacés. // Personne pure, ombre divine, / Qu'ils sont doux, tes pas retenus !/ Dieux !... tous les dons que je devine /Viennent à moi sur ces pieds nus !/ [...] /Car j'ai vécu de vous attendre, / Et mon coeur n'était que vos pas».

<sup>108</sup> *Alcools*, Po, 74.

<sup>109</sup> *Ibid.*

Parmi lesquels je n'étais **pas**<sup>110</sup>

La voix poétique, invisible, résulte, une fois de plus, de la superposition du bruit et du silence, en se posant non seulement comme frontière d'états contradictoires mais encore comme leur charnière.

L'homophonie, qui caractérise, à la fois, le pas de la marche et le second terme de la négation, met en scène un flux auquel «répond» symétriquement le reflux du *n'être-pas* du sujet. Au rythme des pas de l'altérité, allégorie du poème qui se constitue, semble s'opposer la voix silencieuse de l'intériorité. *Alcools* ne cesse de mettre en scène, semble-t-il, cette diffraction. Ainsi, dans la «Maison des morts»<sup>111</sup>, où se côtoient vivants et morts, qu'est-on censé entendre des sifflets des enfants «aux joues creuses»<sup>112</sup>? Et quoi des cymbales du pendu dans «Crépuscule»? L'essence de l'être poétique serait un être séparé, à l'image de cet endroit spectral «[...] où les chevaux légers/Savaient qu'un écho répondait de la rive»<sup>113</sup>. Tout poème serait partagé par l'horizon qui le fonde.

## *Éclipse poétique et fantôme sémantique*

La conclusion de «Zone» s'apparente à une éclipse<sup>114</sup>, et suggère aussi implicitement le retour de la lumière. La fin de l'originel «Cri» en entraînerait un autre qui l'achève - ou le continue. Le poème liminaire, que la fin décapite, n'a plus de «raison» d'être, si ce n'est de survivre autrement. La nature du poème apollinarien convoquerait ainsi le suivant pour se poursuivre - «vampirisation» poétique ou perpétuelle renaissance du texte-phénix? Le silence conclusif du texte serait un nouveau départ, à l'image sans doute des blancs interstitiels qui rompent le discours pour préférer une

---

<sup>110</sup> *Po*, 75. Nous soulignons.

<sup>111</sup> *Po*, 66.

<sup>112</sup> *Po*, 71.

<sup>113</sup> «La maison des morts», *Alcools*, *Po*, 70.

<sup>114</sup> Comme déjà dit, Jeanne Véron a de même abordé ce thème dans sa communication.

représentation de la conscience du monde. Ainsi *Alcools* reposerait sur le principe de la perpétuelle métamorphose des textes<sup>115</sup>, ou encore sur le principe des étapes formelles d'une quête poétique, selon le mode initiatique<sup>116</sup>. Toutefois les manifestations de «concaténation»<sup>117</sup>, ou encore de «transfictionnalité»<sup>118</sup>, à propos d'*Alcools*, mériteraient sans doute une étude à part entière, qui aurait l'avantage de s'appuyer sur l'excellente synthèse des travaux portant sur la question de l'intertextualité<sup>119</sup>, réalisée par Claude Debon.

Les raisons de l'éclipse seraient-elles du ressort du texte lui-même? La fin du premier «Orphée» du *Bestiaire*, par exemple, semble procéder d'une occultation sémantique. Le nom<sup>120</sup> principal - Orphée (le titre) - est en effet éclipsé, à la fin du texte, par Hermès. Hermès, à son tour, par le Pimandre. De même que la ligne (ici architecturale ou plastique de la gravure) éclipse le son (le chant d'Orphée), cette

---

<sup>115</sup> Il est vrai que «Le pont Mirabeau», qui succède à la symbolique décapitation finale de «Zone», renverrait - indirectement, par son titre - à la période révolutionnaire. On peut aussi considérer que le titre est un écho thématique (ou figuratif) du «[...]troupeau des ponts[...]» de «Zone». La conclusion du «Pont Mirabeau», s'achève par la reprise du refrain («Vienne la nuit [...]»). Or le début de «La chanson du Mal-aimé» évoque, à son tour, le soir («*Un soir de demi-brume...*»), mais aussi inscrit, en exergue, le thème de la renaissance à travers le symbole du Phénix. A la conclusion de la première partie de «La Chanson du Mal-Aimé» («*Au moment d'amour de l'année*»), on entend en écho à l'initiale d'«Aubade» : «C'est le printemps viens-t'en Pâquette». La nature humide évoquée dans le dernier quintil d'«Aubade» semble reprise dans la suite de *La chanson* au travers de Pan et des saules. Mais il faut bien admettre que ce lien de continuité et de concaténation est moins visible par la suite, à moins de céder à la tentation de la «sur-interprétation».

<sup>116</sup> À moins que le projet poétique ne soit tributaire de la lumière noire, évoquée dans le *Zohar*, et que suggérerait la conclusion: «Soleil cou coupé». La lumière noire serait le «point de butée\*» pour qui a pu organiser autour de soi une représentation du monde («Zone») mais n'est pas parvenu à en percer le principe, le centre, l'essence ou la quintessence. Elle serait «une lumière qui indique une direction mais qui n'éclaire pas\*». Les références bibliques seraient censées étayer cette thèse. La lumière noire, toujours selon le *Zohar*, serait de même associée «au moment du milieu de la nuit\*», moment réputé exceptionnel ou «inspiré» pour des phénomènes tels que la fuite d'Egypte et le partage de la Mer. La métaphore (ou la «dé-métaphorisation») du passage de la Mer Rouge, dans «La Chanson du Mal-Aimé», serait une réminiscence de ce milieu de la nuit auquel répondrait «*Un soir de demi-brume*». Sur le thème de la lumière noire, voir : Michaël Sebban\*, «*Le'h Le'ha* : le lieu de l'origine», *L'intuition du monothéisme* n°3, sur le site d'*Akadem*.

<sup>117</sup> Jean-Louis Cornille, à propos du *Spleen de Paris* évoque une «machine à concaténation», *Fin de Baudelaire. Autopsie d'une œuvre sans nom*, Coll. «Fictions pensantes», Hermann, 2010, p.217

<sup>118</sup> Le concept de «transfictionnalité» a été exposé par Richard de Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Seuil, 2011.

<sup>119</sup> Claude Debon, «Intertextualité», *Dictionnaire Apollinaire*, op.cit.

<sup>120</sup> Et non le personnage.

«voix que la lumière fit entendre» éclipse la ligne, avant d'être occultée elle-même par le traité d'Hermès.

Le silence écliptique et conclusif, dans *Le Bestiaire*, d'autre part, paraît correspondre, le plus souvent<sup>121</sup>, à ce qui pourrait s'apparenter à un retour vers l'origine, selon trois procédés. Le premier consisterait en l'emploi d'un indice grammatical qui suggérerait, au moins dans l'absolu, un renvoi à la source ou à la provenance : «[...]de toute poésie» («Le Cheval»); «[...] des bords du Nil» («Ibis»); «[...] de Rosemonde» («Orphée»)<sup>122</sup>. Le deuxième procédé résiderait dans la reprise d'éléments du début du texte : «Avec ses quatre dromadaires /[...] / Si j'avais quatre dromadaires<sup>123</sup>». Le troisième procédé tiendrait en la résolution d'une énigme («Le poulpe»). Cette désignation d'une origine, à la fin du texte, semble confortée, d'autre part, par la thématique de l'*arrière-monde*. Les marques de l'*au-delà* (ou de l'*en deçà*) de la limite signeraient - «À reculons à reculons»<sup>124</sup> - la clôture du texte<sup>125</sup>. Le divin et le sacré seront ainsi, non sans humour, convoqués<sup>126</sup>, ainsi que tout ce qui excède l'humaine condition : le monstre<sup>127</sup>, l'amour sublime, contrarié ou difficile<sup>128</sup>.

---

<sup>121</sup> Il existe des exceptions. La conclusion peut, en effet, s'apparenter : - au *résultat* d'un process : «Devient le riche papillon.» («La chenille»); «Le régala des meilleures gens» («La sauterelle») - à un *constat* : «La vie est encore cruelle» («Le dauphin») - ou encore à un *vœu* : «Qu'avec elle je me marie» («La colombe»). Ailleurs le présent de vérité générale clôt le texte en le pérennisant («Et mes vaisseaux chantants se nomment les années, «Les sirènes»), tandis que l'opposition l'abrège («Mais se découvre le derrière», «Le paon»).

<sup>122</sup> «[...] Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre», («Orphée»); «[...] de mes chansons», («La Tortue»); «[...] dont je suis épris», («La chèvre du Thibet»); «J'en connais encore trois ou quatre», («Le serpent»); «Sans lesquels je ne peux pas vivre», («Le chat»); «À Hambourg, chez les Allemands» («Le lion»); «[...] du pays de Tendre» («Le lapin»); «[...] à mon envie» («La souris») «À reculons, à reculons» («L'écrevisse»)

<sup>123</sup> «Le dromadaire», *Po*, 12.

<sup>124</sup> «L'écrevisse», *Po*, 14.

<sup>125</sup> Nous ne revenons pas sur la clôture des textes d'*Alcools*, évoquée lors du colloque de Stavelot (2018). Pour rappel, cette clôture correspondrait non seulement à la fin «biologique» du poème, mais encore à un espace délié (par opposition aux amorces inaugurales des textes), et abstrait, où le contenu prime sur le contenant, et où sont mis en scène les signes. Voir «Topologie du texte dans *Alcools* : Théorie générale de la symétrie du texte poétique», *op.cit.* [hal-02377411](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02377411).

<sup>126</sup> «Les divinités de la neige» («La mouche»); «Ce beau poisson divin qu'est JESUS, Mon Sauveur?» («Orphée»); «Quand le bon Dieu l'aura permis» («Le Bœuf»); «Mais les anges du Paradis» («Orphée»); «Et le palais de Rosemonde» («Orphée»).

<sup>127</sup> «Ce monstre inhumain, c'est moi-même.» («Le poulpe»)

<sup>128</sup> «Les bien-aimés sont malheureux» («La puce»); «Poissons de la mélancolie.» («La carpe»); «Tous ceux qui m'aiment, je les loue» («Le Hibou»).



Le poétique ressortirait à la pensée de l'origine - c'est-à-dire à une bouche, en l'occurrence muette, qui discourt<sup>129</sup>. Cette «bouche muette», à l'instar de la grotte de la sirène - cette *glotte* - d'où est tirée la langue<sup>130</sup>, révélerait ce que le texte dans le même temps occulte. Cette réversibilité du langage est également présente dans la forme anagrammatique, comme l'attestent, de façon radicale, les permutations de lettres qui constituent la trame partiellement abstraite des 22 noms de Linda<sup>131</sup>. La relative inanité sémantique de certains segments, qui n'obligerait pas la voix, importe peu. La relative surdité sémantique serait révélatrice d'un monde invisible, insoupçonné, ineffable, mais présent. Le propre du poème serait de se constituer, en figurant ce qu'il ne dit pas.

Et si les mots du texte n'étaient pas les vrais?<sup>132</sup> Cela reviendrait à entendre, comme dans une rêverie, les éventuels discours du silence contenus dans le discours poétique. L'univers des «Saltimbanques»<sup>133</sup>, par exemple, paraît être un lieu «insonorisé», plus encore que silencieux, et relever essentiellement du langage des signes<sup>134</sup>, que justifient la perspective du texte, la distance et l'éloignement des baladins. Le poème commence, en effet, par la procession des gens du cirque qui s'éloignent. On ne frappe pas, cette fois, la porte («huis», v.3). Les tambours, rendus à leur état d'objet («Ils *ont*[...]/Des tambours[...]»), sont inactifs et insonores. C'est d'ailleurs le moment de la quête. Les animaux - l'ours et le singe - le *sour[d]*\* et le *signe*\*<sup>135</sup> - sont paisibles.

Le *signe*, en effet, *singe*\*, de même que le singe fait *signe*\*. Le signe, qui se manifeste d'abord dans l'espace<sup>136</sup>, serait un *en soi* à la fois muet<sup>137</sup> et sourd, qui se meut. Autrement dit, la signification poétique serait dans le mouvement de sa

<sup>129</sup> Elle n'est pas celle des «[...]grands troupeaux *muets* qui brouaient les paroles», in «La petite Auto», *Po*, 208. Nous soulignons.

<sup>130</sup>

		→	←
v.1	«Sirènes j'ai rampé	vers vos»	vos vers
v.2	«Grottes tiriez	aux mers la langue»	la langue Homère

<sup>131</sup> «À Linda», *Poèmes retrouvés - I publiés par Apollinaire, Po*, 665.

<sup>132</sup> Nous reformulons, de mémoire, les propos de Robert Florkin, qui, il y a quelques années, avec humour, mettait un terme à une discussion passionnée entre spécialistes amicalement réunis. L'interprétation des propos en question n'engage que nous-même. Robert Florkin est notamment l'auteur d'*Ubu pape*, illustré par Carelman, avec une préface de Noël Arnaud, Éditions Temps mêlés, Liège, 1989.

<sup>133</sup> *Alcools, Po*, 90.

<sup>134</sup> «Chaque arbre fruitier se résigne/Quand *de très loin* ils lui font signe», v.7-8. Nous soulignons.

<sup>135</sup> L'italique et l'astérisque renvoient à la forme anagrammatique du mot.

<sup>136</sup> Voir : Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littéraire - de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Al Dante/&, Éditions Léo Scheer, 2003, p.72-73.

<sup>137</sup> Tel vers de «L'émigrant de Landor Road» semble le confirmer : «Sous les arbres pleins d'oiseaux muets et de singes», *Po*, 105, v.16. Nous soulignons.

chorégraphie, comme l'atteste la forme-calligramme<sup>138</sup>. Quelques conclusions de poèmes d'*Alcools* évoquent d'ailleurs le signe en représentation, à la fois marque de reconnaissance («La dame et moi suivons presque le même rite<sup>139</sup>»), signature<sup>140</sup>, ou condensation sémantique.

Qu'est censé dire du texte son spectre? Qu'il se parle. Ainsi, «Dans la plaine», devrait-on entendre les *[p]aladins\**, qui, dans une certaine *solemnité\**, «s'éloignent»? En «l'ours et le singe» réunis, la *gentillesse\** des «animaux sages»? Il n'est pas certain toutefois que ces animaux, qui «quêtent des sous», soient *endettés\** ou, au contraire, *sustentés\**<sup>141</sup>. Nous comprenons les limites de ces échos trop proches, et la part d'arbitraire dans le choix d'anagrammes partiels, retenus selon le sens explicite du texte. Jusqu'où ne pas aller trop loin?

Il serait néanmoins opportun de valider, par le biais d'études statistiques, obtenues à partir du traitement des anagrammes, des paragrammes, et autres dérivés syntagmatiques, une telle expérience afin de définir éventuellement le spectre poétique d'un texte donné. Des réseaux sémantiques et thématiques pourraient ainsi idéalement transparaître. Ainsi, l'analyse «spectrale» de «Saltimbanques», mettrait-elle en évidence les thèmes de la désillusion<sup>142</sup>, du réenchantement (sur le mode religieux ?)<sup>143</sup>, de l'argent<sup>144</sup>, et - paradoxalement - du langage<sup>145</sup> et du bruit<sup>146</sup>? Nous laissons aux spécialistes du traitement de l'information le soin de valider un tel projet

<sup>138</sup> La poétique du mouvement comme signe est d'ailleurs déclinée dans la poésie dite visuelle.

<sup>139</sup> «Annie», *Po*, 65.

<sup>140</sup>

explicite	implicite
Les femmes se signaient dans la nuit indécise (Les femmes)	Grandir l'arlequin trismégiste (Crépuscule)
Tu n'as de signe que le signe de la croix (Le larron)	Et dans la synagogue pleine de chapeaux on agitera les loulabim (La synagogue)*
O Vierge signe pur du troisième mois (Les fiançailles, VIII)	La dame et moi suivons presque le même rite (Annie)
	A ce qu'à prédit la tzigane (La tzigane)

<sup>141</sup> Pour rappel, «sustentés», ici, au sens de : soutenus financièrement.

<sup>142</sup> «S'éloignent au long des jardins» : {*désillusionneront\**; *désillusionnèrent\**}; «Quand de très loin ils lui font signe» : {*désillusionneraient\**}; «les baladins» : {*banalisés\**}

<sup>143</sup> «Par les villages sans église» : {*évangélisassent\**; *évangéliseras\**}; «Chaque arbre fruitier se résigne» : {*rechristianisera\**}; «L'ours et le singe animaux sages» : {*agenouillements\**; *allégoriseraient\**}.

<sup>144</sup> «jardins» : {*radins\**}; «arbre fruitier» : {*rétribuerai\**}; «quêtent des sous» : {*endettés\**; *sustentés\**}; «Dans la plaine les baladins» : {*dilapidassent\**}

<sup>145</sup> «Dans la plaine les baladins» : {*délabialisé\**}; «au long des jardins» : {*dialoguasse\**}; «sur leur passage» : {*reparlasses\**}.

<sup>146</sup> «Et les enfants s'en vont devant» : {*détonassent\**}; «sur leur passage» : {*gueuleras\**}.

d'analyse formelle. Quoi qu'il en soit, le rêve d'un langage réflexif, oraculaire, autonome, libre, voire libertaire - depuis Lycophron jusqu'à aujourd'hui<sup>147</sup>, en passant par Dada, le Surréalisme, et l'Oulipo - ne cesse de séduire .

Faut-il évoquer une *hantologie*<sup>148</sup> de la poésie apollinarienne? Ce terme condenserait sans doute l'œuvre poétique de l'auteur *bifrons*. Mais davantage que le regard de Janus, il semble que ce soit la structure même du poétique, fondée sur la symétrie générale, qui ordonne l'ambivalence du dire, mise en scène. Ainsi, l'ineffable et le difficilement discernable, la voix et son silence, ne pourraient se dire, se lire, s'entendre ou encore s'écrire que dans l'articulation topologique du paysage-texte, dans l'espace et son double.

Le poème résiderait-il dans son reflet? Si maints poètes ont tenté de saisir, dans le miroir, cette moitié poétique qu'il contient, à l'instar des fabuleux «[...] pihis [...] / Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples», Guillaume Apollinaire assurément y est parvenu.

Martial Lengellé

---

<sup>147</sup> Signalons l'ouvrage poétique d'Alain Chevrier, *Notes/sténo, anagrammes*, Collection formules, RdL, 2009. À titre d'exemple :

PARKING D'AÉROPORT  
Zone  
Onze.

<sup>148</sup> Ce terme a été forgé par Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx* (1993), et désigne une empreinte, à la fois visible et invisible, provenant du passé, qui hante le présent. Nous utilisons ici ce terme dans un sens légèrement différent de celui que lui donne Jacques Derrida. Le poème apollinarien est certes hanté par le passé, sous toutes ses formes, y compris poétiques, mais aussi par sa propre présence.