



HAL
open science

Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre : “ Les obus miaulent ”

Philippe Wahl

► **To cite this version:**

Philippe Wahl. Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre : “ Les obus miaulent ”. Figures du discours et contextualisation, Oct 2013, Nice, France. hal-03476618

HAL Id: hal-03476618

<https://hal.science/hal-03476618>

Submitted on 13 Dec 2021

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.

Contextualisation et configuration discursive L'image de guerre : « Les obus miaulent »

Philippe Wahl

Textes & Langue / E.A. Passages XX-XXI
Université Lumière Lyon 2
Philippe.Wahl@univ-lyon2.fr

L'analyse discursive des figures ressortit à une problématique générale de contextualisation des faits de langage, qui justifie une définition élargie et opérative de la notion de contexte. Les procédures de mise en discours seront explorées à partir d'une image de guerre : *Les obus miaulent*, cernée dans l'interdiscours de l'argot et de la littérature de guerre où elle tend à se figer en cliché. L'écriture d'Apollinaire, dans sa diversité générique et formelle (correspondance, poésie), met en jeu un processus d'appropriation de l'image et manifeste son rôle dans la configuration du texte poétique. Les phénomènes impliqués par la métaphore illustrent la capacité du discours à susciter de nouvelles *esthésies*, qui interrogent le rapport entre figure et visée discursive à travers l'ethos de l'instance énonciative.

The discursive analysis of rhetorical figures involves a general problem of linguistic facts contextualization which justifies an extended and interactive definition of the notion of context. It will be explored through a war image : *The shells miaow*, set in the interdiscourse of military slang and war literature, in which it tends to fix into a cliché. Apollinaire's writing, through its generic and formal diversity (correspondence, poetry), entails an appropriation of the image which plays a part in the configuration of the poem. The phenomena which the metaphor implies show the discourse ability to create new *esthesies* which question the link between the figure and the discursive aim through the ethos of the enunciative subject.

L'analyse discursive des figures ressortit à une problématique générale de contextualisation des faits de langage. Elle justifie en retour un dépassement des répertoires rhétoriques par une définition élargie de la figuralité. Tout est affaire de contexte, selon une dialectique de l'encodage et du décodage au cœur des orientations énonciatives et pragmatiques des disciplines du texte¹. La figuralité implique le contexte sous un double aspect verbal et situationnel, que complexifient l'interdiscours et l'intertextualité. Elle tient à la perception de formes signifiantes sur un fond discursif, selon des étendues à définir en fonction des parcours interprétatifs (voir Rastier 2001). Le contexte se conçoit ainsi de manière opérative selon des approches complémentaires : combinaison de paramètres linguistiques ; dialectique forme/mouvement impliquant la dynamique de lecture ; jeux d'échelle attentifs au conditionnement herméneutique des faits locaux.

Les procédures de contextualisation seront explorées à partir d'une métaphore empruntée au corpus d'images de guerre de Guillaume Apollinaire : *Les obus miaulent*. Après une description lexicale, la figure sera cernée dans l'interdiscours de l'argot militaire et de la littérature de guerre. Chez Apollinaire, elle apparaît sur différents supports formels (prose/vers) et génériques (correspondance, poésie, chronique journalistique), qu'elle permet de différencier. On insistera sur le processus d'appropriation de l'image et son rôle dans la configuration du discours poétique. La création verbale exploite l'expérience du front par la médiation sensible de codes culturels, au service d'une esthétique singulière. La problématique se double d'une question éthique, les poèmes de guerre d'Apollinaire ayant

¹ Voir en particulier M. Bonhomme (2005) et A. Rabatel (dir.) (2008). Sur la métaphore, C. Détrie (2001).

suscité la controverse, en particulier parmi les surréalistes. L'écriture implique l'ethos complexe d'un poète soldat et amoureux dans les représentations de la guerre.

I. « Les obus miaulent » : *devenir-cliché* d'une métaphore

L'étude des modalités de mise en discours de l'image suppose un détour par la définition du verbe et son potentiel figural, puis ses conditions d'application au domaine sémantique militaire, où la figure tend au cliché.

1. Lexique et rhétorique : figure et sens figuré

La métaphore verbale se distingue par le caractère suggestif du *transport* sémantique. Ses analyses théoriques oscillent entre rigidité sémiotique des termes impliqués dans un sens « purement relationnel » (Tamba-Mecz 1981 : 31 et 184) et « remaniements sémiques » (Rastier 2001 : 164), entre « catégorisation induite » (Kleiber 2003) et simple caractérisation analogique du prédicat (Cadiot 2009). Ces oppositions peuvent trouver un dépassement dans la diversité des réalisations discursives, selon le degré de lexicalisation de la figure. Le *Trésor de la Langue française* étend le champ des sens figurés du verbe *miauler*, à radical onomatopéique. Le sens premier (“crier, en parlant du chat et de certains félins”) s'applique par analogie à d'autres animaux, aux personnes (souvent péjorativement), d'où la spécialisation de sens “gémir, se lamenter”, mais aussi aux choses², en particulier un instrument de musique ou une arme, un projectile :

les balles miaulent au-dessus de la tranchée, très bas, et plusieurs claquent sur le parapet, comme des coups de fouet (DORGELES, *Croix de bois*, 1919, p. 94).

L'obus n'est pas mentionné, mais il apparaît sous forme dérivée dans l'argot militaire :

Miaulant, -ante, part. prés. et adj. Qui miaule. [...] En partic., arg. milit. *Sont miaulants tantôt le gros obus tantôt la torpille aérienne, jamais un canon* (ESN. 1966). Subst., p. ell. du déterminé. « *Miaulant*, obus allemand de 77 fusant » (DAUZAT, *Arg. Guerre*, 1918, p. 271).

Miaule, subst. masc. a) *Arg. milit.* Synon. de *miaulant* ([...] v. ESN. *Poilu* 1919, p. 353).

Et l'emploi militaire du nom déverbal suffixé est illustré chez Cendrars :

« ... derrière nous c'était la pagaïe des régiments décimés, des isolés qui se trottaient (...), des grenades qui éclataient, des explosions (...) et les **miaulements** fous des 75 qui s'acharnaient à vouloir raser et nettoyer la crête que nous avons conquise. » (CENDRARS, *Main coupée*, 1946, p. 86)

2. Argot de la guerre

Les spécialisations du verbe *miauler* dans les discours du front assignent à son actant un paradigme restreint : la balle ou l'obus, voire le canon par métonymie. Cette stabilité combinatoire fait tendre la figure vers le cliché, dont la problématique rejoint celle de l'argot qui oscille entre deux pôles : l'expressivité du discours commun et la spécificité d'un sociolecte.

Dans son enquête sur « l'argot de la guerre », Albert Dauzat corrige l'illusion d'« une langue créée de toutes pièces », liée au mythe du « poilu » ([1918] 2007 : 55). De fait, ce langage est nourri de l'argot des casernes et de l'argot parisien, et varie selon l'origine des soldats, selon les secteurs militaires. Mais dès le début du conflit, il séduit une presse sensible aux effets de couleur locale, parfois au service du « bourrage de crâne ». La Grande Guerre

² Cet exemple d'emploi inanimé illustre une puissante motivation dysphorique du verbe (« affreux ») par gradation du cri animal : « *Malgré le grincement affreux des roues, qui sanglotaient, miaulaient, rauquaient, râlaient, tout le monde s'endormit* (GAUTIER, *Fracasse*, 1863, p. 77) ».

jette dans la mêlée des intellectuels qui feront de l'argot un vecteur d'expression, mais aussi un objet d'étude. Sa pratique se colore ainsi d'une conscience linguistique et littéraire³.

a) Visée expressive

La métaphore verbale repose sur un schème psycholinguistique fondamental d'animation de l'inanimé. Le potentiel expressif inhérent au trait /animal/ est susceptible d'être renforcé par un trait de sauvagerie. Ce caractère d'étrangeté implique le lecteur dans une expérience partagée. C'est l'aspect souligné par Pierre Cadiot, discutant l'analyse par Georges Kleiber (2003) de l'énoncé *Le chien miaule* :

le transfert analogique d'emploi ne traduit pas tant une catégorisation induite qu'un glissement de la prédication vers la sphère de l'expérience sensible du sujet entendant (un son plutôt strident, insistant, trop aigu, légèrement angoissant, sans doute parce que facilement ressenti comme plaintif). La métaphoricité est inséparable d'une recharge du sens du verbe dans le champ phénoménal du sujet entendant, voire même d'un ressourcement aux bases auditives de l'onomatopée dans ce cas particulier⁴.

Ce potentiel figural est décuplé par l'intensité et l'ampleur du phénomène sonore de l'obus. De fait, les discours du front mettent en scène un bestiaire plus ou moins fantastique, fondé sur des impressions et des associations mentales codifiées.

b) Limites de l'expressivité

L'expressivité trouve une limite dans la lexicalisation du sens "gémir, se lamenter", qui inscrit la représentation dans le registre pathétique : « De temps en temps un obus *se lamente* » (LL 125 : 293). Par ailleurs, la fréquence de l'image l'affaiblit comme schème dynamique et tend à la figer en cliché. Mais cette appréhension déplace la problématique, interrogeant l'expressivité du cliché comme tel (voir Riffaterre 1971). Or la figure est souvent remotivée en contexte, ici avec un remarquable effet de dissimilation sémantique (*miauler / jurer comme un chat*)

Notre artillerie répondait — soixante-quinze **miaulant**, cent vingt brutal et le canon-revolver, qui jure *comme un chat*. (DORGELÈS [1919] 1964 : 224)

Une autre cause d'affaiblissement est la fonction pragmatique de discrimination des projectiles. Le miaulement peut alors se charger d'une valeur spécifiante :

Les oreilles s'habituent vite à ce roulant fracas. On les reconnaît tous, rien qu'à leur voix : le soixante-quinze qui claque rageur, file **en miaulant** et passe si vite qu'on le voit éclater quand on entend le départ ; le cent vingt essoufflé qu'on croirait trop las pour achever sa course ; le cent cinquante-cinq qui semble patiner sur des rails et les gros noirs, qui passent très haut, avec un bruit tranquille d'eau qu'on agite. (*ibid.* : 49)

La corrélation entre « le soixante-quinze » et le prédicat *miauler* paraît confirmée par la dénomination *le miaulant*. Celle-ci est toutefois instable : le *miaulant* est l'obus de 75, mais aussi l'« obus allemand de 77 fusant » (Dauzat [1918] 2007 : 250). Inversement, Dauzat choisit le « canon de 75 » pour illustrer la « riche synonymie » de l'argot : « à lui seul, [il] est tour à tour, – d'après son bruit l'*aboyeur*, le *râleur*, le *roquet* » (*ibid.* : 90). Sur le théâtre de la guerre, la suggestion métaphorique a raison des taxinomies.

³ Voir cette mise en abyme du « poète » : « Tandis que le poète écoutait les obus **miauler** au-dessus des hypogées que creusent les soldats, une Dame merveilleuse caressait son collier d'hommes attentifs » (*Le Poète assassiné*, Pr I : 385). Pour les références aux œuvres de Guillaume Apollinaire, voir la bibliographie finale.

⁴ Cette composante phénoménale justifie selon P. Cadiot une lecture thétique : « C'est l'énoncé global qui évoque quelque chose qui m'arrive à moi, sujet percevant. » (2009)

c) Valeur figurale ambivalente

L'interprétation de la figure met en jeu l'ambiguïté de la notion de *valeur* dans les disciplines du texte. L'analyse discursive justifie l'extension aux relations in praesentia de la définition différentielle du signe en système. Par ailleurs, la figure peut être évaluée selon deux paradigmes, pragmatique et esthétique, qui fusionnent dans « la portée d'un acte sémiotique » créant « de la valeur » (Molinié 2005 : 41). En l'occurrence, la valeur interprétative de l'image est corrélée à sa composante thymique. L'analogie actualise souvent dans le cri du chat des traits dysphoriques, /désagréable/, voire /inquiétant/, qui peuvent servir la composante argumentative du discours. Ruth Amossy a analysé chez Giono une variante de l'image féline portant au paroxysme de la cruauté le cliché de la *chair à canon* :

Et maintenant la mitrailleuse mange quelque chose de chaud et de vivant ; elle ronronne dans la chair molle. (*Le Grand Troupeau*, 1931, p. 115 ; Amossy 2000 : 188)

La mutation de l'animal domestique, la réification de l'homme donnent à voir la barbarie d'une guerre mécanique, proprement inhumaine. Mais le motif peut, inversement, manifester une visée hypocoristique tendant à apprivoiser l'horreur. Les discours du front abondent ainsi en onomatopées, dans un registre d'expressivité naïve :

D'autres obus sont dits [...], selon les variétés de sifflement, *miaulant*, *glin-glin*, *zin-zin* (fréquent), *dzin-dzin* (plus rare), *zim-boum*. (Dauzat [1918] 2007 : 91)

3. Effets romanesques

Dans les récits et romans de guerre, *miauler* et sa famille lexicale sont bien attestés mais peu fréquents, alors que les textes font une large place aux impressions sonores. Les occurrences apparaissent généralement dans des passages visant à l'expressivité, souvent liées à des séries verbales ou déverbales.

a) Henri Barbusse, *Le Feu* (prix Goncourt 1916)

Le chapitre « Bombardement » du *Feu* se distingue par une théâtralité apocalyptique, fondée sur un réseau d'images et un faisceau de caractérisations négatives :

Dans une odeur de soufre, de poudre noire, d'étoffes brûlées, de terre calcinée, qui rôde en nappes sur la campagne, toute la ménagerie donne, déchaînée. *Meuglements*, *rugissements*, *grondements* farouches et étranges, **mialements** de chat qui vous déchirent féroce^{ment} les oreilles et vous fouillent le ventre, ou bien le long *ululement* pénétrant qu'exhale la sirène d'un bateau en détresse sur la mer. Parfois même des espèces d'*exclamations* se croisent dans les airs, auxquelles des changements bizarres de ton communiquent comme un accent humain. ([1916] 1988 : 272-273)

Au fil de la métaphore de la bête sauvage, le *mialement* est le quatrième d'une série de noms déverbaux suggérant autant de phénomènes inquiétants. Son expansion développe l'afférence /féroce/ du félin, à travers les effets de cris discordants que suggèrent les allitérations (en particulier chuintante) et les assonances (en particulier nasale) : « *farouches* et *étranges* », « *déchirent féroce^{ment}* », « *fouillent le ventre* ». Cet expressionnisme valut à Barbusse les reproches de Jean Norton Cru – « une exposition de tératologie plutôt qu'un tableau des horreurs réelles que nous avons tous vues » ([1929] 1993 : 564) –, qui saluait en revanche la sobriété de Maurice Genevoix.

b) Maurice Genevoix, *Sous Verdun*

Dans une prose mesurée combinant hypotaxe et parataxe, le verbe puis le nom sont employés à propos des balles. La première séquence développe l'effet initial de saturation spatiale par quatre paliers de perception.

Partout, au-dessus de nous, devant nous, à droite, à gauche, ça *siffle*, **miaule**, *ronfle*, *claque*. À quelques pas de moi, les balles d'une mitrailleuse assourdissante arrivent dans la terre, obstinées, régulières et pressées. (1996 : 37)

Plus loin, le nom vient clore une série verbale, confirmant la combinaison avec le sifflement, ainsi que l'afférence psychologique (« obstinées », « coléreux ») :

On croirait un duel étrange, innombrable et sans merci, le duel de toutes ces petites choses dures et *sifflantes* qui passent, passent, claquent, tapent et ricochent avec des **miaulements** coléreux, là, devant nous, sur la route dont les cailloux éclatent, pulvérisés. (*ibid.* : 104)

c) Blaise Cendrars, de *J'ai tué* (1918) à *La Main coupée* (1946)

L'image du miaulement sert de révélateur à l'effet de sourdine imposé par Cendrars, après la seconde guerre mondiale, à la prose poétique de *J'ai tué*. La métaphore du train y fait place à celle d'une ménagerie déchaînée qui rappelle celle de Barbusse, jusque dans l'écho de la comparaison « comme un accent humain » :

Nous sommes sous la voûte des obus. On entend les gros pépères entrer en gare. Il y a des locomotives dans l'air, des trains invisibles, des télescopes, des tamponnements. On compte le coup double des rimailhos. *L'ahanement* du 240. La grosse caisse du 120 long. La toupie ronflante du 155. Le **miaulement** fou du 75. Une arche s'ouvre sur nos têtes. Les sons en sortent par couple, mâle et femelle. *Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements. Cela tousse, crache, barrit, hurle, crie et se lamente.* Chimères d'acier et mastodontes en rut. Bouche apocalyptique, poche ouverte, d'où plongent des mots inarticulés, énormes comme des baleines saoules. Cela s'enchaîne, forme des phrases, prend une signification, redouble d'intensité. Cela se précise. On perçoit un rythme ternaire particulier, une cadence propre, comme un accent humain. (*J'ai tué* [1918], 2013, p. 15-16)

Madeleine Frédéric a montré le contraste avec la version de *La Main coupée*, caractérisée par son ancrage « épisodique ». L'occurrence plurielle des « **miaulements** fous des 75 » citée par le *TLF* (ci-dessus) y paraît syntaxiquement intégrée à une séquence narrative et presque pittoresque (2003 : 76-77).

Ce rapide aperçu sur les proses de guerre illustre la fonction pathémique d'un réseau d'images. Le motif de la « voix » et la composante psychologique du discours suggèrent un continuum entre les armes, l'animal et une humanité aliénée. La scène suivante de *Sous Verdun* assigne le trait /sauvage/ à l'ennemi à travers le stéréotype de la langue rauque, dans l'expression d'une rage cosmique :

« *Hurrah ! Vorwärts !...* » / Ils s'excitent en hurlant, les sauvages. Leurs voix rauques s'entendent à travers la fusillade, déchiquetées par les détonations pressées, charriées par le vent avec les rafales de pluie. Vent furieux, pluie forcenée ; il semble que la rage des combattants gagne le ciel. (1996 : 49)

À travers les ressorts stylistiques de la représentation, la figure interroge ainsi le lien entre esthétique et éthique, qui devait jouer un rôle déterminant dans la réception des poèmes de guerre d'Apollinaire.

II. Écrits d'Apollinaire : appropriation d'une image

Les écrits d'Apollinaire au printemps 1915 se distinguent par un processus d'appropriation de la métaphore verbale. Selon des modalités variables en fonction des genres et des formes, ils mettent en jeu une stylisation conjointe du discours et de l'univers de discours conforme au principe formulé par Jakobson :

Toute expression verbale stylise et transforme, en un certain sens, l'événement qu'elle décrit. L'orientation est donnée par la tendance, le pathos, le destinataire, la « censure » préalable, la réserve des stéréotypes. (1977 : 41)

1. Situation et stylisation

Les figures rendent sensible le lien étroit entre perception et conception dans l'émergence de formes signifiantes en contexte. Cette composante phénoménologique intéresse la sémantique interprétative ou l'analyse pragmatique des figures, qui distinguent des effets de *Gestalt* dans le continuum du discours (Rastier 2001 : 165 ; Bonhomme 2000 : 148). Elle trouve une justification particulière dans le schème prototypique de l'obus : tir > trajectoire > explosion > effets destructeurs. Son pouvoir synesthésique (vision, ouïe, odorat, tact) manifeste la capacité de l'écriture à créer de nouvelles *esthésies* (Rastier 2001 : 163).

Sous la plume d'Apollinaire, la stylisation procède d'une nette sélection lexicale dans le paradigme des verbes à sémantisme sonore : *les obus miaulent*. L'effet de cliché est corrigé par divers procédés de motivation, dans un univers de discours qui appelle des formes élargies de contextualisation.

a) Contexte situationnel parfois affiché en titre (« Venu de Dieuze », « La nuit d'avril 1915 »), dont le pouvoir imageant est lié à un « éclairage » poétique⁵. En avril 1915, le canonier Kostrowitzky est affecté à un échelon d'artillerie, puis nommé « agent de liaison » sans être exposé en première ligne. Cette distance relative contribue à un effet déréalisant, voire esthétisant du spectacle de l'artillerie⁶.

b) Contexte énonciatif caractérisé par l'*ethos* complexe de l'épistolier. Ses deux destinataires principales, Lou puis Madeleine, lui font parcourir les gammes du discours amoureux. Apollinaire fait aussi valoir un statut de poète-soldat, liant l'expérience du front à l'écriture, comme pratique immédiate ou projet littéraire à nourrir d'« impressions toutes fraîches, prises sur le vif » (LL 121 : 279).

c) Contexte discursif manifesté dès la période de formation militaire, où se manifeste un imaginaire alimenté par l'intertextualité classique et l'interdiscours militaire (« Mais ce pâle blessé m'a dit à la cantine / Des obus dans la nuit la splendeur argentine », « À Nîmes », Po : 211). L'expérience du front développe et amplifie certains thèmes de la poésie apollinarienne, en particulier sa composante érotique et cosmique⁷.

d) Contexte historique de la Grande Guerre, dont l'éloignement requiert une compétence encyclopédique relevant de la composante philologique de la lecture. Dans *Calligrammes*, cette exigence s'affiche dès le niveau des titres, de section (« Case d'armes ») ou de poème (« S P », pour « Service Postal »).

2. Lettres à Lou

La naissance de la passion pour Lou pendant la formation militaire d'Apollinaire explique une confusion des univers, que renforce l'expérience de la guerre. La métaphore du miaulement, qui coïncide avec la découverte du front, subit une inflexion amoureuse exploitant l'ambivalence thymique inhérente à la passion. À travers ses modes de contextualisation, elle apporte un éclairage sur l'écriture du poète-soldat, selon les genres et les formes.

⁵ « Qu'il est charmant cet éclairage / Artifice d'artificier » : le terme « éclairage » scelle l'ambivalence du poème « Roses guerrières », devenu « Fête » dans *Calligrammes* : effet d'« artificier » ou « artifice » poétique ? (Po : 238 ; voir Wahl 2006 : 306 sq.).

⁶ D'où la critique d'Aragon : « Fusées, signaux, grenades, c'est là cette beauté de la guerre qui fait son entrée dans la poésie, avec le cynisme de l'abstraction, où l'obus éclaté devient un cœur, mais jamais le poète ne suit la courbe de l'éclat véritable jusqu'aux vrais cœurs de chair où il va s'enfonçant. Ni sang, ni cadavres [...] » (1964).

⁷ Écrit avant la guerre, le conte « Le Poète assassiné » plaçait déjà la naissance du héros sous le signe des « beaux et raides priapes que sont ces canons » (Pr I : 241).

a) Variations amoureuses

La première occurrence du motif apparaît le 8 avril, au lendemain de l'arrivée sur le front. Elle est précédée de ce tableau portant l'empreinte de la convention poétique :

C'est une vie grandiose qui ne va pas sans une mélancolie lyrique extraordinaire.
Les obus gémissent d'une façon déchirante. (LL 117 : 263)

À la page suivante, le gémissement fait place au miaulement, dans une prédication par paliers :

Mon Lou, la *voix* des obus est un véritable **miaulement**, ils **miaulent** comme des *chats* amoureux. C'est fantastique. (*ibid.* : 264)

La première proposition présuppose le trait /vocal/ auquel l'attribut nominal apporte une spécification animale renforcée par l'enclosure *véritable* (absente en poésie). La seconde est relancée par la variante verbale de la métaphore, qu'authentifie une comparaison explicitant l'afférence /félina/ par la suggestion du rut. L'intensité des phénomènes est consacrée par la clausule superlative : « C'est fantastique ». La composante explicative et évaluative de la prose épistolaire s'allie à des signes de poéticité : la figure de dérivation *miaul(ement)* structure un chiasme encadré par deux traits à afférence humaine (« voix »/« amoureux »), qui font écho à l'adresse amoureuse (« Mon Lou »).

La lettre suivante prend appui sur le même superlatif pour développer l'image du *feu d'artifice* dans une puissante combinaison sensorielle.

La bataille commence dans la nuit [...]. On dirait que le diable fait mouder son café. C'est *fantastique*, avec les lueurs des obus qui **miaulent** et éclatent comme si c'était quelque grand roi qui donnerait un *feu d'artifice* en l'honneur de ta beauté. Aujourd'hui, nous n'avons reçu qu'un petit nombre d'obus. Je vois à peine ce que je t'écris. [...]

J'entends **miauler** tous ces petits *chats* volants. Combien j'aimerais mieux la *voix* d'un petit Lou. (LL 118 : 266)

La seconde occurrence de la métaphore verbale est renforcée par la saillance de l'actant (« ces petits chats volants »). La chute du passage confirme l'implication amoureuse de l'image par la comparaison avec la « voix » de l'amante et un trait hypocoristique commun (« un *ptit* Lou »).

Le discours amoureux infléchit sensiblement le sémantisme et la valeur de l'image. Les traits /désagréable/ et /inquiétant/ s'estompent dans la représentation grandiose d'un rituel courtois où l'*émotion* renoue avec son étymologie. Eros et Thanatos sont unis dans le syntagme « un *baiser à mourir* », avant que la lettre se prolonge en blason érotique.

Mon petit Lou, je t'embrasse tout doucement ta langue dans ma bouche, dans un *baiser à mourir*. La fusillade continue, les mitrailleuses crépitent. Ceux qui n'ont pas entendu ces choses émouvantes ne peuvent s'en faire une idée. Tu les as entendues et tu n'es pas une novice de cette profonde émotion du front. (LL 118 : 268)

b) Variantes discursives

Le 10 avril 1915, Apollinaire adresse à Lou une lettre en prose et en vers, contenant le poème qui deviendra « La Nuit d'avril 1915 » (*Calligrammes*). L'image y joue un rôle crucial dans la configuration poétique, qui sera étudié ci-dessous. Les jours suivants, elle se fait insistante, avec des visées et des effets variables.

- Prose narrative

La fonction d'« agent de liaison » favorise une veine narrative illustrée par « le récit, bien simple il est vrai, [d'un] véritable baptême du feu » :

Arrivés à la hauteur de la forêt [...], un **miaulement** déchirant et Pan ! un fusant éclate dans les arbres à 25 mètres et à 15 mètres de hauteur. Des feuilles volent. Les chevaux sont habitués. On les met au galop dans les terres sur la lisière et nouveau **miausement**, Pan ! à la même hauteur et un peu plus près mais pas dans les arbres,

si bien qu'on a vu la fumée jaune-rougeâtre qui est restée longtemps en l'air. (LL 121 : 279)

Traité dans l'immédiateté du présent, le passage se distingue par la vivacité du phrasé (parataxe, énoncés nominaux, onomatopées). Le nom déverbal, fréquent dans les romans de guerre, sert une phénoménologie tendant à effacer l'actant (occurrence disjointe d'« un fusant »). Au-delà d'une épithète conventionnelle (« miaulement déchirant »), l'expression de la violence (« éclate », « volent ») est circonscrite à l'unité d'un événement, voire désamorcée (« Les chevaux sont habitués »). La composition impose la stabilité de l'enchaînement (*mialement* > *Pan !*), jusqu'au suspens visuel final. L'expressivité ne vise pas ici l'amplification épique, mais donne une vision presque inoffensive de l'aventure.

- Vers libre

Le vers libre confirme une disposition de la prose à la poéticité, selon des configurations par parallélisme ou répétition. « Agent de liaison » offre une version intériorisée de la canonnade, portée à l'hyperbole à la faveur d'une syllepse sur *ardente* :

Mon cœur est comme l'horizon où tonne et se prolonge

La canonnade ardente de cent mille passions

Ah ! **miaulez**. Ah ! **miaulez** les chats d'enfer (LL 123 : 284)

Le trait infernal de l'adresse pourrait être justifié par l'« air étrangement diabolique » d'une amante infidèle (LL 118 : 266). Une variante apparaît dans l'exhortation de la « 43^e batterie du 38^e » du poème choral « Scène nocturne du 22 avril 1915 » :

Les chevaux hennissent Éteignez les lumières

Les caissons sont chargés Empêchez les hommes de dormir

Entends **miauler** les tigres volants de la guerre (LL 132 : 312)

Les deux métaphores nominales (« chats d'enfer », « tigres volants »), issues du syntagme « chats volants », produisent un effet déréalisant. Mais le déchaînement féroce n'est ici qu'une fantasmagorie nocturne animée par la frustration du sentiment et du désir.

Dans la correspondance, l'image s'impose comme une expression stylisée des phénomènes du front, soumis à une visée érotique qui transcende les sentiments pour dire une vérité du conflit. Puissance, cadence, violence des tirs : les prestiges de la guerre mécanique exaltent l'imaginaire, qui explore les implications métonymiques de la métaphore : d'un texte à l'autre, l'obus se fait lettre, amour, cœur, baiser. Il est un vecteur lyrique dans « le tonnerre des artilleries qui accomplissent le terrible amour des peuples »⁸. L'ambivalence thymique (séduction ou effroi ?) relie l'animal, les armes et la femme, dans une représentation vertigineuse conduisant à l'inversion des rôles : « Je voudrais que tu sois un obus boche pour me tuer d'un soudain amour » (LL 132 : 310).

3. Configuration poétique

Le motif de l'obus joue un rôle crucial dans l'élaboration poétique de « La nuit d'avril 1915 » (Po : 243-244). Ce texte aux multiples variantes clôt la plaquette *Case d'armes* en « une synthèse remarquable des procédés poétiques » (Debon 2008 : 222 sq.). L'évolution génétique des quintils d'alexandrins produit des effets de dramatisation typographique, jusqu'à leur dispersion dans la clause finale. On retiendra pour ce rapide examen la version publiée dans *Calligrammes*, qui mériterait une comparaison avec celle adressée à Lou (LL 120 : 273-274)⁹.

Le texte a été salué par Breton comme un bel exemple de « transmutation poétique », qui « s'empreint au firmament de la guerre » ([1917] 1988)¹⁰. L'image du miaulement participe de cette transmutation par son indexation sur une isotopie musicale et chorale, en affinité avec

⁸ « Le chant d'amour » (Po : 283). Sur cette polymorphie de l'obus, voir G. Purnelle (2006).

⁹ Pour une lecture intégrale de ce poème dédié à Lou, voir M. Richter (2006).

¹⁰ Breton reprochera ensuite à Apollinaire d'avoir éludé « les pires réalités de la guerre », « tandis que l'esprit s'obstine on ne peut plus déraisonnablement à vouloir trouver son bien dans le "décor" de la guerre » (1952).

la composante lyrique du discours. La tendance au vers-énoncé la constitue en micro-acte de langage au service de la sémiotique textuelle, dans une dialectique de la discontinuité et de la continuité. Son lien avec l'ethos poétique peut être saisi à différents paliers.

a) Palier textuel

Le poème se caractérise par la permanence et la progression du motif de l'obus, illustrant son pouvoir de métamorphose. Le premier vers, « Le ciel est étoilé par les obus des Boches »¹¹, est soumis à une rétrolecture militaire par la saillance à la rime d'un référent détonnant. Mais le spectacle se prolonge en phénomène musical par le biais d'un autre cliché : le *bal* de l'artillerie. Le dispositif imageant des deux quintils suivants a été très retravaillé. Le deuxième condense *obus*, *astre* et *cœur* en une représentation ambivalente de l'éclatement.

Comme un astre éperdu qui cherche ses saisons
Cœur obus éclaté tu sifflais ta romance

La confusion référentielle est redoublée par une tension aspectuo-temporelle (participe accompli vs imparfait sécant). On reconnaît dans le verbe *siffler* un prédicat typique de l'obus, mais aussi une réminiscence du voyou sifflotant de « La Chanson du mal aimé », autre *romance*. Le motif de l'obus trouvera une variation métonymique dans les « orgues » de la clause, associés aux « fétus de la paille » qui offrent au poète-soldat une échappée onirique unissant microcosme et macrocosme.

b) Palier mésotextuel : le troisième quintil

Le pouvoir configurant de l'image se manifeste par sa double occurrence au cœur du poème, qui structure le quintil. La diérèse conforte son assise poétique dans l'hémistiche, surdéterminée par la disjonction du quatrième vers.

Les obus **miaulaient** un amour à mourir
Un amour qui se meurt est plus doux que les autres
Ton souffle nage au fleuve où le sang va tarir
Les obus **miaulaient**
Entends chanter les nôtres
Pourpre amour salué par ceux qui vont périr

L'insistance paradigmatique de l'image renforce un conflit temporel entre l'imparfait, hérité de la prédication précédente (« sifflais »), et un contexte au présent, entre valeur gnomique et actualité à visée prospective. Cette instabilité, renforcée par celles de la personne et du nombre (*ils* vs *tu*), prépare aussi un effet de dissimilation sémantique (voir ci-dessous).

c) Palier microtextuel : « Les obus miaulaient un amour à mourir »

L'alexandrin confère les attributs de la poésie au cliché, qu'il remotive par enjambement interne suivant divers paramètres.

- syntaxique : le verbe présente une transitivité exceptionnelle, qui déplace l'accent sur le complément, le cri animal se faisant mode d'expression indexé sur une isotopie lyrique (voir « tu sifflais ta romance »)¹² ;

- rythmique : la structuration anapestique, surdéterminée par la diérèse sur « miaulaient » et la récurrence de /m/ explosif dans trois mesures, soutient la cohésion discursive de l'énoncé ;

¹¹ « *Étoiler le ciel*, lancer des fusées éclairantes » (Dauzat [1918] 2007 : 237).

¹² Une autre reprise avec changement de valence assure l'insertion d'une courte pièce antérieure en octosyllabes (« la cantilène du brancardier ») dans le poème en vers libres « Chant de l'horizon en Champagne » : « Un chien jappait l'obus **miaule** » > « L'obus **miaule** / Je te tuerai » (où la seconde proposition est interprétable comme discours direct) (Po : 265).

- phonique : l'allitération en /m/ recouvre une transition consonantique de liquides (/l/ >/r/); une autre transition vocalique (/ɛ//o/ > /a//u/) prépare la paronomase traditionnelle *amour/mourir*, qui fait ici écho à « miaulaient ».

- sémantique : la caractérisation infinitive à *mourir* remotive la métaphore féline par le paroxysme de l'expression du rut. Ce tour apollinarien relie la topique amoureuse aux réalités guerrières¹³. Son ambivalence sémantique et thymique est corrélée à une neutralisation de la diathèse verbale inhérente à l'infinitif. Or le vers suivant engage l'amour lui-même dans le procès, actualisé sous l'aspect progressif d'un présent gnomique :

Un amour qui se meurt est plus doux que les autres

Les verbes à la rime rapportent ensuite, par métonymie et périphrase (« où le sang *va tarir* » ; « par ceux qui *vont périr* »), l'issue funeste aux soldats – et aux amants¹⁴. Le discours se nourrit de réminiscences : intertextualité interne (nageurs morts de la « Chanson du mal aimé », voix obsédante de « Nuit rhénane ») et externe, héroïque (« morituri te salutant ») ou évangélique (« Mon âme est triste à en mourir », Matt. : 26, 38).

L'interrelation de la guerre et de l'amour est portée à l'élévation lyrique par le lexique de la musique et du chant. Mais l'ambivalence de cette visée est confirmée par la réinterprétation du cliché, à la faveur d'une disjonction métrique qui est aussi énonciative et sémantique.

Les obus miaulaient

Entends *chanter* les nôtres

Le micro-système verbal (*miauler / chanter*) suggère une opposition entre les « obus des Boches » et « les nôtres »¹⁵. Implicitement, elle réveille dans *miauler* le trait de sauvagerie attaché au stéréotype de la langue « rauque ». L'opposition sémantique projette sur la pourpre l'ombre d'une ironie tragique, que confirme la dispersion de la scène dans la rêverie érotique du soldat-poète.

Le discours poétique s'approprie l'image selon un double geste de désancrage référentiel et d'ordonnancement métrique, qui lui confère un rôle essentiel dans la configuration du texte. Par ses déterminations propres, elle contribue à la problématisation du sens, de la référence et des valeurs qui gouverne la représentation. La « forêt merveilleuse » semble motiver un principe de métamorphose porté à l'apothéose. Cette énergie répond à la définition selon Breton du « *poème-événement* » illustré par Apollinaire : qu'il « soit une refonte totale des moyens de son auteur » et « coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés » (1952 : 23).

Conclusion

Ce parcours visait à décrire les modes de contextualisation d'une image historiquement située, selon différents genres et auteurs, mais aussi selon les variations d'une écriture particulière : celle d'Apollinaire, épistolier et poète. La métaphore verbale, fixée en cliché, peut être la marque d'une norme discursive, l'argot du front, qui n'exclut pas des formes de remotivation, entre effet de réel et charge dramatique. Elle se prête aussi à des formes d'appropriation plus sensibles, variables selon les genres et les formes, mais surtout selon les régimes de poéticité qu'illustre l'écriture d'Apollinaire.

La figure fonctionne comme un schème perceptuel impliquant un travail d'identification et d'interprétation, qui donne à concevoir des sens nouveaux. Les migrations discursives du cliché confirment le principe herméneutique selon lequel « toute transposition d'une forme

¹³ « Mon petit Lou, je t'embrasse tout doucement ta langue dans ma bouche, dans un baiser à *mourir* » (LL 118 : 268) ; « Ô mes soldats souffrants ô blessés à *mourir* / Cette nuit est si belle où la balle roucoule » (« Chant de l'honneur », Po : 304).

¹⁴ « Les amants vont mourir » (LL 115 : 257) ; « Celui qui doit mourir ce soir dans les tranchées / C'est un petit soldat mon frère et mon amour ! » (« Les attentives », LL 157 : 372)

¹⁵ Dissimilation explicitée dans un poème inédit à Louis de Gonzague Frick : « Les obus **miaulent** en boche / Comme chats-volants en débauche / Les nôtres *chantent* en poilus / Intrépides et résolus » (20 avril 1915).

sur un autre fond modifie cette forme, d'où les remaniements sémiologiques induits par les métaphores » (Rastier 2001 : 164). Mais ceux-ci font sens dans la mémoire des significations assignées en langue et des normes discursives. Les deux modes de signification distingués par Benveniste, sémiotique et sémantique, paraissent en interaction dans la dynamique du discours (1974 : 63 sq.).

La correspondance d'Apollinaire tend à estomper les traits négatifs du verbe en emploi figuré, à la faveur d'une isotopie amoureuse. Mais l'interprétation est ambivalente, comme sa valeur, dans une forme d'indécision au principe de son esthétique. Le rôle du cliché dans la configuration discursive manifeste le statut du poème comme espace privilégié de la sémiotique, caractérisé par sa densité et sa complexité sémantiques. L'énoncé y reçoit une afférence lyrique en affinité avec le genre poétique, susceptible d'élever la scène de guerre au chant. Mais la représentation suscite une distance ironique, qui affecte en retour la posture d'énonciation.

L'instabilité de la représentation procède d'une complexité qui est aussi celle des points de vue. L'écriture invente dans le jeu des formes une mimésis de second degré : la poésie comme simulacre perceptuel, motivé par le pouvoir synesthésique des impressions du front, qui impose d'accueillir une part de discordance et de déraison. Le motif de l'obus joue le rôle de catalyseur, reliant les domaines, les époques et les êtres dans une *émotion* poétique répondant à l'idéal orphique d'Apollinaire. Le poète s'inspire d'Aristote pour nouer le rapport entre forme locale et visée globale, entre figure et poésie, en termes d'ordonnement :

Car poème c'est création et créer ce n'est pas recréer mais sinon faire du nouveau de toutes pièces, du moins mettre de l'ordre comme Dieu ordonna le chaos et c'est à notre usage que nous pouvons nous donner l'illusion d'ordonner la nature, et non plus à notre propre image, ce qui serait [...] faire de l'homme un cas excessif et se défier par trop des forces de son audace. (Pr III : 880)

Œuvres de Guillaume Apollinaire

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. (Po)

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977. (Pr I)

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993. (Pr III)

APOLLINAIRE Guillaume, *Lettres à Lou* [1969], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990. (LL)

Corpus littéraire et historique

BARBUSSE Henri, [1916] 1988, *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion ; Le Livre de Poche.

DAUZAT Albert, [1918] 2007, *L'Argot de la guerre. D'après une enquête auprès des Officiers et Soldats*, Paris, Armand Colin.

DORGELES Roland, [1919] 1964, *Les Croix de bois*, Paris, Éditions Albin Michel.

GENEVOIX Maurice, [1916] 1996, *Sous Verdun, août-octobre 1914*, Paris, Hachette, coll. « Mémoires et récits de guerre » ; repris dans *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 1950 ; coll. « Points ».

NORTON CRU Jean, [1929] 1993, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Etincelles ; Presses universitaires de Nancy.

Références bibliographiques

AMOSSY Ruth, 2000, *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan-Université.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, 1997, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan-Université.

- ARAGON Louis, 1964, « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », *Europe*, déc. 1935, repris dans *Europe*, n° 421-422, mai-juin 1964, p. 132-137.
- BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- BONHOMME Marc, 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- BRETON André, 1952, *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Paris, Gallimard.
- BRETON André, [1917] 1988, « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 203-207.
- CADIOT Pierre, 2009, « Jugement théique et métaphore prédicative », *La Prédication*, Jean-Marie Merle (dir.), *Faits de langues*, n° 31-32, Ophrys, p. 109-119.
- DEBON Claude, 2008, *Calligrammes dans tous ses états*. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Éditions Calliopées.
- DÉTRIE Catherine, 2001, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion.
- JAKOBSON Roman, 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil.
- KLEIBER Georges, 2003, « Sémantique lexicale : traits catégoriels ou traits non catégoriels ? », J.-L. Aroui (éd.), *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Honoré Champion, p. 99-122.
- MOLINIÉ Georges, 2005, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion.
- PURNELLE Gérald, 2006, « Les motifs concrets du front dans l'expression lyrique d'Apollinaire », C. Debon (dir.), *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées, p. 95-106.
- RICHTER Mario, 2006, « La nuit d'avril 1915 », C. Debon (dir.), *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées, p. 121-148.
- RABATEL Alain (dir.), 2008, Figures et point de vue, *Langue française*, n° 160.
- RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- RICŒUR Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.
- RIFFATERRE Michael, 1971, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, p. 161-181.
- TAMBA-MECZ Irène, 1981, *Le Sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF.
- WAHL Philippe, 2006, « Les liens du sens dans la poésie d'Apollinaire. Trois états de la syllepse », *La Syllepse, figure stylistique*, Y. Chevalier et P. Wahl (dir.), Presses universitaires de Lyon, p. 299-320.

