HAL
open science

Pour une théorie générale de la symétrie du texte poétique

Martial Lengellé

To cite this version:

Martial Lengellé. Pour une théorie générale de la symétrie du texte poétique. XXVème Colloque International Guillaume Apollinaire de Stavelot "Les silences d'Apollinaire", Université de Liège; Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle; Association Internationale des Amis de Guillaume Apollinaire, Sep 2021, Stavelot, Belgique. hal-03668209

HAL Id: hal-03668209

https://hal.science/hal-03668209v1

Submitted on 14 May 2022

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.

Copyright

Pour une théorie générale de la symétrie du texte poétique.
À propos du silence dans *Alcools, Calligrammes et Le Bestiaire*

Martial Lengellé[1]

S'il est généralement admis que le *démon de l'analogie* hante la Poétique, la symétrie consacrerait l'origine des règles canoniques de la versification et notamment celles qui régissent mètre et rime. Ainsi le silence résulterait en premier lieu de l'épuisement de la distribution des éléments d'un système configuré par les échos et autres reflets de l'unité textuelle.
Une théorie générale du dédoublement des signes légitimerait cependant plus amplement la structure du poème apollinarien. Aussi convient-il d'appréhender toute rumeur au sein du *poème-paysage.* Qui parle? Qu'entendre? Si la symétrie configure la mesure, la continuité ou la structure d'un ensemble, elle semble surtout disposer le texte en face de lui-même. Miroir du monde, le poème serait aussi le reflet de sa propre création.

Le pli de l'unité poétique [2]

Le pli de la forme

Si l'on considère le début de «1909» (*Po* 138), le retour à la ligne ne paraît céder ni au respect d'un hypothétique mètre ni à l'obligation de la rime. On objectera que la rive droite du texte est pourtant bornée par l'assonance en [o]. Or, outre le fait que cette assonance est entendue à d'autres endroits du texte, un rapport symétrique plus ample, convoquant l'ensemble des sonorités, déterminerait *ab initio* les contours de la première unité poétique (**fig. 1 et 2**) que l'on aura *a posteriori* loisir d'assimiler au quintil[3].

---

[1] Université de Picardie Jules Verne. Membre associé de l'UMR THALIM-PARIS III

[2]
- Martial Lengellé, «Topologie du texte dans *Alcools* : Théorie générale de la symétrie du texte poétique». Colloque International *Apollinaire, Cent ans et après,* Daniel Delbreil, Gérald Purnelle (dir.), Université de Liège - Université de Paris 3, septembre 2018, Stavelot, Belgique.〈hal-02377411〉
- 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 (dir.), Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, THALIM, novembre 2019, Paris. 〈hal-02592730〉

[3]Ainsi, le quintil - qu'Apollinaire a renouvelé, comme le rappelle Gérald Purnelle - ne serait pas nécessairement réductible à la contrainte supposée de la forme si le texte génère aussi ses propres règles (par exemple le schéma des rimes *ababa* dans le quintil apollinarien renouvelé). Voir : Gérald Purnelle, «Quintil», *Dictionnaire Apollinaire, M-Z,* sous la direction de Daniel Delbreil, Honoré Champion, Paris, 2019, p.863-864.

Fig.1 - Lecture 1

	Symétrie phonique vers par vers	
v.1	**a, a, a**	lA dAme Avait une robe
v.2	**en, o / o, en - i, o, i**	EN OttOmAN vIOlIne
v.3	**é / r, o, d - é / d, o, r**	Et sa tunique bRODÉe D'OR
v.4	**é, p,o / é, p, o**	Était comPOsÉe de deux PannEAUx
v.5	**s, a / a, s / l , l**	S'AttAchant Sur L'épauLe

Fig.2 - Lecture 2*

Assonances	**Allitérations**	
a, a, a		lA dAme Avait une robe
en,o,o,en i, o, i, i	t,t	EN OTTOMAN vIOlIne //* et sa TunIque
o, o	r,d,d,r	bRODée D'OR
é, o, é, o	p,d,d,p	Etait comPOsÉe De Deux PannEAUx
a, a,	s,s,l,l	S'AttAchant Sur L'épauLe

La relation de symétrie présiderait à l'organisation du premier «Orphée» du *Bestiaire* (*Po 3*). Soient **a** l'ordonnancement des phonèmes {a,l}, **b** celui des phonèmes {l,a} et **c** celui des phonèmes {l,a,l} : la distribution **ABBA** est complète et régulière. Elle est également complète et régulière à partir des matrices **A** ={e*, oi, i} et **B** ={e*, s, i} (où e* désigne indistinctement [é] ou [è]): **ABAB** (**fig.3**). La régularité est de même présente au plan rythmique : **AABB** (**fig. 4**)

Fig.3

symétrie phonique (1) Soient : {a, l} = a; {l, a} = b; {l, a, l}= c	phonèmes	équivalence I	équivalence II
Admirez **l**e pouvoir insigne	**a, l**	**a**	A
Et **la** nob**l**esse de **la l**igne :	l, a, [l], l, a, l	b, c ou c,c	B,
El**l**e est **la** voix que **la l**umière fit entendre	l, a, [l], l, a, l	b, c ou c,c	B,
Et dont p**arl**e Hermès Trismégiste en son Pimandre	a,l	a	A
symétrie phonique (2) Soient {e*, oi, i } (où e* = é ou è) = A; { e*,s, i} = B	phonèmes		équivalence
Admi**rez** le pouv**oi**r ins**i**gne	e*, oi, i		A
Et la nobl**ess**e de la l**i**gne :	e*, s, i		B
Elle est la v**oi**x que la lum**i**ère fit entendre	e*, oi, i		A
Et dont parle Herm**è**s Tr**i**smégiste en son Pimandre.	e*, s, i		B

Fig.4

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-

«Le poulpe» (*Po* 22) semble vérifier un tel principe. Soit la matrice {M,Y,X,a,b} à l'origine de la distribution (α, β, γ, δ); le texte prendrait fin une fois épuisée la distribution des éléments de l'unité poétique, de telle sorte que les rangs α, β, γ, δ ne se répètent pas (**fig. 5**).

Fig.5

Jetant / son encre // vers les cieux,
Suçant / le sang // de ce qu'il aime
Et le trouvant // délici.eux
Ce mons /tre inhumain //, c'est moi-même.

	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 (ou 2/3//3)	X	a	{M,X,a } = α
v.2	8	M	4//4 (ou 2/2//4)	Y	b	{M,Y, b} = β
v.3	8	M	4//4 (ou 2.2//4; ou 1.3//4)	Y	a	{M,Y a} = γ
v.4	8	M	5//3 (ou 2/3//3)	X	b	{M,X,b} = δ

Le pli du vers

La symétrie, d'autre part, serait à l'origine de l'unité de vers initiaux qui auraient ainsi la particularité de s'auto-justifier. Le «vol», qu'évoque l'emblématique vers de «Cortège», serait reflété par le miroir que constitue le phono-graphème et probable pictogramme : [**v**] (**fig. 6**).

Fig.6

«Oiseau tranqui**lle au v*/ol** in**v****erse oiseau » («Cortège», *Po* 74)

→	←	points de symétrie	→
	ll au	v*	ol
o l	ll au	v**	

Cet écho serait également entendu en «Lul de Faltenin» (**fig.** 7), «La tzigane» (**fig. 8**), ou encore «Palais» (**fig. 9**) - pour ne citer que quelques exemples.

Fig.7

«Si**rè**nes j'**ai r**ampé **v****er**s **v***os » («Lul de Faltenin», v.1, *Po* 97)

→	←	points de symétrie	→
er		v*	
ai r		v**	er
	r è	v**	

Fig.8

«La tzigane **s***av**ait** d'**av**an**ce**** » (« La tzigane», v.1, *Po* 99)

←	points de symétrie	→
	s*	avait d'avance
ait av	**ce****	

Fig.9

«**V***e**r***s le palais de Rosem**on***de au f**on****d du **r****êv****e » («Palais», v.1, *Po* 61)

←	Points de symétrie	→
r e	**v**, v***	er
v e	**r*, r****	ev
d	**on*, on****	d

Il convient de déterminer si la symétrie confère à l'ensemble du texte une perspective sémantique ainsi que la configurent, par exemple, les premiers et derniers vers du «Pont Mirabeau» (*Po* 45) («Seine/*naisse*», «amours/*mourra*», «vi.olente/ *lente ô vie* [«la vie est lente»]», **fig. 10**).

Fig 10

		→	←	→	←	transposition
v.1	[...] Sein*e*		/s/	ei	n*e*	naisse
v.2	[...] amour(s)		a	mour		mourra
v.15	[...] la vie est lente					lente est la vie
v.16	[...] vi.olent*e*	vi	o	lent*e*		lente ô vie

Les premiers vers de «Lul de Faltenin» conforteraient une telle hypothèse. Le terme «Sirène», en référence à l'épopée homérique, autoriserait un «renversement» du sens. Ainsi les expressions finales des deux premiers vers - «vers vos», «aux mers la langue» - feraient entendre (à qui toutefois le souhaite) : *vos vers* et *la langue homère* (**fig. 11**).

Fig. 11

		→	←	transposition
v.1	Sirènes* j'ai rampé	vers vos	vos vers	vos v**ers**

		→	←	**transposition**
v.2	Grottes tiriez	aux mers la langue	la langue aux mers	la langue hom**ère***
*	contextualisation			contextualisation

Le miroir du texte autoriserait donc des réseaux tels qu'ils peuvent figurer dans les vers conclusifs de «Vendémiaire». En «rouges» s'entendrait le «jour», en «Seine», l'idée de naissance (*naisse**). À rebours, le syntagme «naissait à peine» ferait entendre son propre écho (**fig. 12**).

Fig.12

«Les feux **rouges** des ponts s'été**ignaient** dans la **Seine**
Les étoiles mouraient le **jour naissait à peine»** («Vendémiaire», *Po* 154)

←	→	←	→
r*ouj (rouge) n*eis (naisse) s*[ét]eignaient (saignaient)	**jou r*** **Sein*e** **S*eine**	p*ain (peine) n*ei(ai)ssai (naissait)	**nai**ssait à **p***eine n**aissai**t à p**ein***e

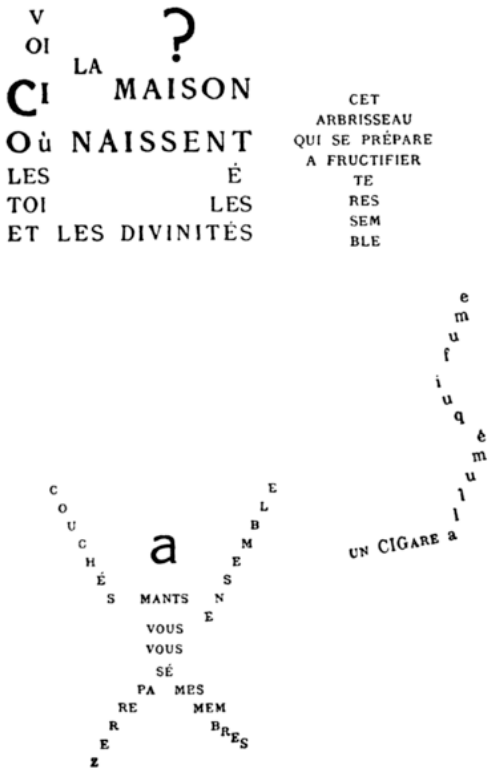
Le pli du calligramme : l'exemple de «Paysage»

Les calligrammes se nourrissent souvent de la figure ou du motif géométrique qui ressortit nécessairement au principe de symétrie. Si certains d'entre eux ne sont guère réductibles à la dimension géométrique, d'autres manifestations du reflet seraient cependant perceptibles[4]. Toutefois cet *autre-même* n'est pas toujours immédiatement remarqué. Ainsi de la première forme «non linéaire» de *Calligrammes* : «Paysage» (*Po* 170). Ce texte repose sur la contiguïté de quatre «blocs» typographiques (**fig. 13**). Comme le rappelle Claude Debon, la «première spécificité des calligrammes réside dans la solidarité des figures qui le composent[5]»; cette solidarité transparaît dans le titre du texte convoqué.

[4] Ainsi, dans «Madeleine» (*Po* 239), les marques du «souvenir» alternent avec les motifs à lignes croisées.

[5] «Calligramme, *Dictionnaire Apollinaire*, *op.cit.*, p.153.

Fig.13



La voix poétique se manifesterait à la fois dans les énoncés mis en espace[6] et dans le silence apparent de leur rapport. Le calligramme - comme le rappelle Alexandra Lukes [7]- ne saurait se taire. En filigrane, le prétendu «silence» ferait au contraire «entendre» la totalité poétique; le calligramme exposerait ce qu'il ne «dit» pas. Aussi pouvons-nous établir des liens analogiques. Soient A (la maison), B (l'arbrisseau), C (le cigare), D (la figure de l'amant)[8]. Outre l'analogie des blocs A,B,C,D, fondée sur le pictogramme (ou ce qui s'y apparente), il est possible d'établir des correspondances; la symétrie serait par exemple observée en A/C et B/D (**fig. 14**).

Fig.14

	B/D	A/C
axe constitutif des pictogrammes	axe symétrique	
symétrie de motifs		«?» (si l'on y voit un panache de fumée) (A)/ «qui fume»(C)

[6] Voir Claude Debon «Les blancs ou la mise en scène poétique dans *Calligrammes*», *Une traversée du XXe siècle : arts, littérature, philosophie : Hommages à Jean Burgos,* Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou, Jean-Paul Gavard-Perret (*dir.*), Université de Savoie, 2008.

[7] Alexandra Lukes, «À l'écoute des *Calligrammes* d'Apollinaire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 121è Année, n°1 (Janvier-Mars 2021), Classiques Garnier, p.35-46.

[8] Nous ne reviendrons pas sur les raisons de la lecture «circulaire» de ce calligramme, elles ont déjà été analysées par Claude Debon.

Les éléments A et D, possibles relais de la distribution des marques symétriques, légitimeraient l'axe vertical du calligramme (selon le schéma AD *versus* BC) (**fig. 15**).

Fig.15

Points de symétrie	Relations	sémantique	poétique
A			
	A=B		«[é]/TOI/[les]» / «Te ressemblent»
	A=C		«Ci» / «CIG» «?» / «allumé qui fume» «étoiles» / «allumé»
	A=D		«DIVINITÉS» / Orphée? («vous séparerez mes membres»)
D			
	B=D	«ressemble»/«ensemble»	«A.rbrisseau»/ «a.mants»
	C=D	«vous séparerez»	cendre du cigare
	A=D		«DIVINITÉS» / Orphée? («vous séparerez mes membres»)

Si le calligramme, d'autre part, suggère deux réseaux - l'élévation et la chute - qui se croisent en A,B,C,D (**fig. 16**), A et B semblent établir une rupture avec C et D; A et B reposeraient sur une base théorique tandis que C et D auraient pour point commun de s'ouvrir par le sommet. (**fig. 17**).

Fig.16

A+B+C+D	idée d'élévation	idée de chute
A	«naissent»	position basse de «DIVINITÉS» dans le bloc
B	«fructifier»	le fruit comme fin d'un processus
C	fumée qui s'élève	fin programmée du cigare qui fume
D	bras levés	«couchés», «séparerez»

Fig. 17

A,B ↓	reposent sur une base	figures qui se ferment par le bas
C,D ↑	marquent une ascension (fumée, bras levés)	figures qui s'ouvrent par le haut

Ainsi se justifierait la partition AD *versus* BC et AB *versus* CD. Il convient alors d' appréhender les éventuels reflets au sein de chacun des groupes (la liste n'est pas exhaustive) (**fig. 18**).

Fig.18

Blocs	Axe de symétrie graphique	Axe de symétrie poético-sémantique
A		C ? vO/ici Où tOi mAIson nAIssent LES TOI ↓ = ↑ ETOILES ET
B	x	CeTaRBRiSSeau /Te ReSSemBle
C		allUmé qui fUme
D	x	vous / vous

En A (**fig. 18**) les mouvements *ascendant* et *descendant* qui permettent la double lecture du syntagme «étoiles»

LES
TOI
ET ↑

seraient à l'image de la structure du poème (**fig. 17**) et des thèmes déclinés (**fig. 16**).

Ainsi une théorie générale du reflet justifierait l'organisation de «Paysage». Aussi conviendrait-il de faire appel aux théories de l'information afin de fixer une limite théorique à la portée de ces points de symétrie. Une étude, d'autre part, serait à réaliser quant à la définition des éléments à partir desquels serait mise en évidence la symétrie en question. Ou bien justifier en amont les «utiles» 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 procèderait du «pli» afin de convoquer *a posteriori* tout élément nécessaire à sa justification. Ce second choix, qui nécessite de faire appel à la technologie qu'offrent les humanités numériques, aurait le mérite d'élargir les contours des causes et des preuves[9], et de résister, autant que possible, aux présupposés littéraires qu'impose nécessairement toute époque. Si l'on objecte que la symétrie est probablement présente en tout, la recherche des causes particulières aurait tout de même valeur de commentaire pour un texte singulier.

Dans le bruissement du signe

[9] Il serait ainsi possible de faire appel à d'autres domaines ou disciplines que strictement littéraires.

La rumeur poétique non seulement ressortit à une perspective configurée par l'énoncé et l'énonciation mais encore procéderait de l'écriture des lointains que font entendre l'écho du fifre[10] ou le chant qui s'éloigne[11]. L'écriture *là-bas* serait la condition d'un absolu poétique, comme le souligne Michel Collot[12] qui fait appel à Merleau-Ponty : «La structure du champ visuel, avec ses proches, ses lointains, son horizon, est indispensable pour qu'il y ait transcendance, le modèle de toute transcendance[13]». L'absolu poétique résiderait donc moins dans le théâtre du texte que dans l'articulation du poème-paysage[14].

L'exemple d' «Automne».

Pour rappel, «Automne» (*Po* 104) débute par la «procession» de deux silhouettes qui se dirigent vers cette poreuse limite que suggère le «brouillard» (v.1 et 2) «là-bas» (v.4). Le point éloigné implique cependant - *ici* - la présence de la voix homodiégétique.
Or l'évanescent «lointain» serait aussi symétriquement rappelé en conclusion. Le futur effacement des «acteurs» (le «paysan», le «bœuf») se superposerait à un hypothétique vers final qui, ajouté au «distique» conclusif, constituerait un fantomatique troisième tercet. L'hypothétique vers supplétif du tercet-fantôme serait, en conséquence, un élément signifiant du texte; les bords du récit se superposant, il serait légitime de ne rien entendre au début comme à la fin du texte.
C'est en effet dans le second tercet que résonne la complainte du paysan («[...]là-bas le paysan chantonne/Une chanson[...]», v.4-5). Du point de vue narratif, la chanson ne serait pas immédiatement entendue, n'aurait pas immédiatement commencé; ou bien la caractérisation du «paysan» s'effectuerait en deux temps, visuelle, puis sonore. Toutefois, l'explication d'un tel délai relèverait moins de la narration que de la construction «en miroir» du narratif (**fig. 19**) :

Fig.19

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

[10] «Tandis que s'éloignait dans les vignes rhénanes / Sur un fifre lointain un air de régiment», «Mai», *Po* 112.

[11] Évoqué en «Automne», *Po* 104.

[12] Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Actes Sud/ENSP, 2011, p.27.

[13] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, «Bibliothèque des idées», Gallimard, 1964, p.284.

[14] Voir à ce sujet l'ensemble des travaux de Michel Collot.

	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		
M	*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») constituerait donc l'axe de symétrie du texte. Si à la silencieuse voix élégiaque du vers 7 correspondent les paroles prosaïquement rapportées de la «chanson[...]/Qui parle d[e][...]», la voix «éloignée» du paysan ferait écho à une silencieuse présence *ici*. Or, comme le souligne Michel Collot

> Cette «idéalité d'horizon» est au fondement même d'une «pensée-paysage» qui transgresse les dichotomies habituelles de la pensée conceptuelle, non seulement celles du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, mais encore celles du sujet et de l'objet, de l'espace et de la pensée, du corps et de l'esprit, de la nature et de la culture[15].

Cette «pensée-paysage» dépasserait également l'opposition du bruit et du silence. Ainsi «Automne» serait symétrique en tout[16]. L'énoncé légitimerait l'énonciation. Le dehors exprimerait l'intime. La chanson du paysan qui s'éloigne ferait écho à la voix intérieure qui se confond avec la disparition du paysage et du texte. La voix homodiégétique s'exproprierait du texte qu'elle énonce[17]; à moins que l'anonyme et invisible «Je» du discours ne soit à considérer comme ce «signe vide[18]» qu'évoque judicieusement Daniel Delbreil.

Quoi qu'il en soit, la procession des personnages qui s'éloignent fait écho au narratif qui s'achemine vers sa fin. Ainsi le reflet, né du miroir du vers 4, suggère que ces deux mouvements - celui qui «s'en va» (les acteurs) et celui qui «s'en vient» (le texte) - ne seraient en réalité qu'une seule et même réalité. Ces flux opposés, mais non contradictoires, désigneraient la fin de l'énoncé comme la naissance du poème

[15] Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p.27.

[16] De surcroît, le verbe chantonner - chanter à mi-voix - confirmerait cette symétrie.

[17] Voir Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits,* Schena-Didier Erudition, 1999, en particulier la section : «Fictionnalisation et narrativité de la poésie apollinarienne», p.72-87.

[18] *Ibid.*, p.77.

constitué. Naître de sa fin, telle serait l'essence du poème apollinarien. Aussi le texte se remplirait-il de son effacement, les marges du texte ayant moins vocation à le circonscrire qu'à y inviter - sur le mode allégorique (le «brouillard») et visuel (l'usage des blancs interstitiels) - le pâle mutisme de la page.

Le texte hanté par lui-même

Loin d'illustrer les théories revendiquées dans son énoncé, «La Victoire» (*Po* 309-12) se déploie dans l'organisation d'un discours qui n'intègre pas les sons neufs dont il est pourtant question. Dans sa forme énonciative, le texte ne dit pas ce qu'il est censé dire[19]. Ainsi la voix poétique serait toujours *autre* qu'elle-même. La réalité du poème apollinarien serait diffractée et «déplacée». La nature écliptique du texte explique sans doute la diffraction du *même* si, en même temps qu'elle s'exprime, la parole exige son anéantissement :

> Debout chantez plus haut en dansant une ronde
> Que je n'entende plus le chant du batelier
> .....
> La voix chante toujours à en râle-mourir[20]

Cette ambivalence de la voix poétique est probablement mise en scène dans «Les colchiques». Le «fracas» des enfants ne serait pas aussi bruyant qu'on voudrait bien l'entendre. Certes le syntagme «fracas» figure bien à la rime, mais il a pour écho l'harmonie.

> Les enfants de l'école viennent avec fracas
> Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica[21]

Le bruit dont il serait question correspondrait davantage au bruissement du langage. De même, l'hypothétique vacarme suggéré dans l'extrait suivant de *La Chanson du Mal-Aimé* proviendrait moins du lieu évoqué que du texte :

> *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*[22]

Si l'énoncé évoque la ville, l'alcool, la machine, et, sous-entend, par le télescopage des éléments convoqués, plus que par une quelconque harmonie imitative sans doute, un «bruit», la référence musicale, à nouveau, transfigure la scène. Le texte, en effet, par sa référence à la portée musicale, évoquerait plutôt le bruit de sa propre «machinerie» que le vacarme supposé de la cité.

---

[19] L'énoncé n'est pas performé.

[20] «Nuit rhénane», *Rhénanes*, *Po* 111, respectivement v.5-6 et v.11.

[21] *Po 60.*

[22] *Po* 59.

L'ouverture de «Zone», de même, semble convoquer les bruits de Paris - bruits qui seront d'ailleurs confirmés[23] par la suite. Or les quatre premiers vers du poème peuvent suggérer 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[24]

Le monde ancien, censément silencieux, se superpose au bruit supposé du modernisme. Or la superposition n'est pas immédiate. L'évocation repose, en effet, sur l'alternance de l'ancien et de l'actuel. Les expressions «À la fin» et «Ici» configurent une perspective où temps et espace se confondent. Aussi le bruit du modernisme[25], que symbolisent les automobiles, est-il - «ici» - comme assourdi - là-bas - sur le mode pastoral, («[...]le troupeau des ponts bêle[...]»). Le point de fuite de la scène correspondrait moins au «monde ancien» ou encore à l'actualité parisienne qu'à la projection d'une modernité qui se trouverait par définition toujours hors champ. Les «automobiles» de la prétendue «modernité», que le futur a déjà rendu obsolètes, seraient réduites à l'état de spectres («[...]les automobiles ont l'air[...]»). Dans le présent du texte, l'avenir ne cesserait de chanter.

Mutisme du signe

Valère Novarina, qui - ainsi que le souligne Marc-Alain Ouaknin[26] - fait écho à la fameuse rêverie balzacienne[27], confie :

> Le mot est fermé, enveloppé, secret, enfoui : quelque chose doit apparaître de *dedans* — de l'intérieur du mot et pas du tout de l'intérieur de l'écrivain. Les mots en savent beaucoup plus que nous [...].[28]

La dimension spectrale de l'écriture - qu'il s'agisse de la transposition, du jeu de mots ou du cryptonyme[29] - caractériserait le poème apollinarien. La forme anagrammatique, fondée sur la réversibilité du langage, suggère un mutique discours. La coupure de

---

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

[24] *Po* 39.

[25] Sur l'automobile comme «totem» du modernisme, voir par exemple : Barbara Meazzi, «Automobile», *Dictionnaire Apollinaire*, *op.cit*.

[26] Marc-Alain Ouaknin, «Voyage en anagramie», *L'an prochain, ailleurs*, *Ténoua* n°184, été 2021, p.46-49.

[27] «Quel beau livre ne composerait-on pas en racontant la vie et les aventures d'un mot?», *Louis Lambert*, Œuvres complètes, t.76, éd.Houssiaux, 1874, p.111. Cité par Marc-Alain Ouaknin.

[28] Valère Novarina, *Devant la parole, Le débat avec l'espace*, Éditions P.O.L, 1999, p.59-60.

[29] La présence de l'anagramme a notamment été soulignée par Marie-Louise Lentengre, «L'anagramme ou le nom tremblant dans une strophe de Guillaume Apollinaire», Lectures 3, dic 1979, p.93-106.

l'espace (ou dans l'espace) que représente l'unique vers de «Chantre», par exemple, entrerait en résonance avec le titre si l'on s'autorise à y entendre : *tranche** [30]. Réseaux sémantiques et thématiques pourraient ainsi idéalement transparaître. Aussi l'analyse «spectrale» de «Saltimbanques», proposée lors de la *Journée Apollinaire*, entendait-elle mettre en lumière les réseaux de la désillusion[31], du réenchantement[32], de l'argent[33], du langage[34] et du bruit[35]. Nous confions néanmoins aux spécialistes du traitement de l'information le soin de valider une telle analyse ou tout au moins d'en fixer les limites.

L'ambivalence anagrammatique, d'autre part, met en lumière un principe cher à la modernité, à savoir l'autonomie et le silence du signe. Ainsi, comme l'attestent les permutations de lettres qui constituent la trame, en partie abstraite, des vingt-deux noms de la création de Linda[36], la relative inanité sémantique de certains syntagmes n'obligerait ni la voix [37] ni le discours. Cette relative aphonie révèlerait un monde invisible et néanmoins présent. Or la poétique du présent du texte ou du «présent de l'écriture» constituerait, ainsi que l'a remarquablement démontré Luc Fraisse[38], la marque de la modernité. La fable, née du «présent de l'écriture», procèderait du rapprochement de signes qui sans bruit attendent leur mutuelle reconnaissance[39] :

> Comme cette femme est mennonite
> Ses rosiers et ses vêtements n'ont pas de boutons
> Il en manque deux à mon veston
> La dame et moi suivons presque le même rite[40]

Comme déjà évoqué[41], «Saltimbanques» (*Po* 90) devrait sa silencieuse atmosphère à la mise à distance des gestes et des significations, comme à la mise en perspective des éléments du narratif («Chaque arbre fruitier se résigne / Quand de très loin ils [les

---

[30] Nous signalons l'anagramme par l'astérisque.

[31] «S'éloignent au long des jardins» : {*désillusionnèren*t*}; «Quand de très loin ils lui font signe» : {*désillusionneraient**}; «les baladins» : {*banalisés**}.

[32] «Par les villages sans église» :{*évangéliseras**}; «Chaque arbre fruitier se résigne» : {*rechristianisera**}; «L'ours et le singe animaux sages» : {*agenouillements**}.

[33] «jardins» : {*radins**}; «arbre fruitier» : {*rétribuerai**}; «quêtent des sous» : {*endettés**; *sustentés**}.

[34] «au long des jardins» : {*dialoguasse**}; «sur leur passage» : {*reparlasses**}.

[35] «Et les enfants s'en vont devant» : {*détonassent**}; «sur leur passage» : {*gueuleras**}.

[36] «À Linda», *Po* 665

[37] La performance est néanmoins toujours possible.

[38] Colloque « Apollinaire, intertexte européen», Luc Fraisse et Jeanne Véron (dir.), Université de Haute-Alsace (événement en visioconférence), 19 avril-20 avril 2021.

[39] «Les femmes se *signaient* dans la nuit indécise» («Les femmes»); «Tu n'as de *signe* que le *signe* de la croix» («Le larron»), «O Vierge *signe* pur du troisième mois» («Les fiançailles, VIII»). Nous soulignons

[40] «Annie», *Po* 65.

[41] Pour rappel, voir : Martial Lengellé, «Quand le texte fait silence[...]», art. cit.

enfants] lui font *signe*[42]»). Pour rappel, le texte commence par la procession des gens du cirque qui s'éloignent; les tambours, rendus à leur état («Ils *ont*[43][...]/Des tambours[...]»), sont censés demeurer silencieux. Les animaux («l'ours» et «le singe») sont «sages» précise l'énoncé. L'un et l'autre font entendre, dans l'écho anagrammatique (*signe** et *sour[d]**[44]) l'aphonie du signe.
Si le signe se manifeste d'abord dans l'espace, comme le suggère Jean-Pierre Bobillot[45], son expression procèderait de son «déplacement» (dans tous les sens du terme); sa perception et sa lecture seraient révélées par le mouvement, ce que semble d'ailleurs attester la forme du calligramme[46]. Si écrire «[...]c'est aussi ne pas parler[47]», le *présent de l'écriture* aurait vocation à mettre en scène sa silencieuse inscription.

«Sans doute est-ce [...] 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; procédés que l'on rencontre dans la figuration de nombreux calligrammes mais aussi dans la structuration de certains longs poèmes comme «La Chanson du mal-aimé», d'un recueil poétique comme *L'Enchanteur pourrissant* ou d'un ensemble de contes comme *Le Poète assassiné* [48]», déclare Jean Burgos. Si le poète cherche à occuper tout l'espace, le poème s'efforce de circonscrire le sien. L'image récurrente du poète face à lui-même serait d'abord celle du poème en son miroir et du texte en lui-même.
Parce qu'il se veut universel, le poème apollinarien intègre ce qu'il ne dit pas. À moins qu'il ne réside en son reflet. À moins qu'il ne se tienne à mi-chemin entre parole et silence. Comme le souligne Christian Prigent, «[...]la *voix* de l'écrit n'est ni celle (personnelle) de l'auteur ni la pure impersonnalité de l'objectivité poétique; du coup elle désigne le trou ouvert entre la subjectivité fantasmée (la parole vive) et l'impossible objectivité (la mécanique rhétorique)[49]». La bouche du poète serait-elle comblée par l'écho de sa propre parole? Quoi qu'il en soit, si maints poètes ont tenté de saisir dans le miroir cette moitié si convoitée 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.

---

[42] Nous soulignons.

[43] Nous soulignons.

[44] La proximité du silence et du signe/*singe** apparaît peut-être dans «L'émigrant de Landor Road» à propos des «[...] arbres pleins d'oiseaux *muets* et de *singes*[51]»

[45] Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale - de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Al Dante/&, Éditions Léo Scheer, 2003, p.72-73.

[46] La poétique du mouvement comme signe est d'ailleurs déclinée dans la poésie dite visuelle.

[47] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p.34.

[48] Jean Burgos, «Espace», *Dictionnaire Apollinaire, op.cit*., p.342.

[49] *L'absent de tout bouquin*, 2 in Yves di Manno & Isabelle Garron, *Un nouveau monde, Poésies en France - 1960-2010*, Mille&unepages, Flammarion, 2017, pp.423-424.