



HAL
open science

Poétique du rire. Énonciation lyrique et calembour

Philippe Wahl

► **To cite this version:**

Philippe Wahl. Poétique du rire. Énonciation lyrique et calembour. Claude Debon (dir.). Apollinaire et les rires 1900, Éditions Calliopées, p. 157-174, 2011, 978-2-916608-16-7. <halshs-03227111>

HAL Id: halshs-03227111

<https://shs.hal.science/halshs-03227111v1>

Submitted on 19 May 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.



HAL Authorization

Poétique du rire

Énonciation lyrique et calembour

PHILIPPE WAHL

Riez poilus! ON LES AURA
*Par le courage et le sourire*¹

Étudier le rire dans la poésie d'Apollinaire, c'est se confronter à une double problématique tenant d'une part à la définition du rire – moins comme phénomène anthropologique, psychologique ou social, que procédé verbal soumis à des catégories instables (*comique, humour, burlesque...*) –, d'autre part au rapport paradoxal qu'il entretient avec la poésie. Le principe de leur affinité court de l'Antiquité jusqu'à certaines analyses linguistiques modernes. Percevant dans le jeu de mots une forme originelle de la poésie, Friedrich Schlegel prétendait « poétiser le *Witz* » et « animer les formes de l'art par les pulsations de l'humour »². Promue par le romantisme, l'attention au matériau verbal a trouvé un accomplissement littéraire dans le symbolisme, mais aussi un prolongement linguistique dans les théories formalistes. La *fonction poétique* de Jakobson rend compte de l'organisation signifiante d'un sonnet comme de l'efficacité d'un slogan. Certains philosophes du langage et linguistes invoquent pourtant moins une parenté structurelle que fonctionnelle, pour rejeter aux marges de leur domaine le jeu de mots et la poésie comme « équations aberrantes » ou cas d'« emploi du langage » non « sérieux »³.

1 Guillaume Apollinaire, « On les aura! », *Œuvres poétiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1965, p. 1031.

2 Friedrich von Schlegel, *Fragment n° 116*, *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, Vieweg, Berlin, 1798-1800.

3 William Empson, « Assertions dans les mots », *Sémantique de la poésie*, « Points-Essais », Seuil, 1979, pp. 59 *sqq.*; John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, « Points-Essais », Seuil, 1970, pp. 115 *sqq.*

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

Mais la congruence entre poésie et jeu de mots est loin de faire consensus⁴. Elle est peu compatible avec la postulation d'un « langage poétique », qui conduit Jean Cohen à opposer l'*isopathie* poétique à l'*hétéro-pathie* comique⁵. Ce point de vue est fermement contesté dans le numéro « Poésie et comique » de la revue *Humoresques*, où est retracée l'émergence au XIX^e siècle d'une « poésie drôle » destinée à s'affirmer au XX^e siècle⁶. Le phénomène intéresse directement l'œuvre d'Apollinaire, qui exploite une affinité entre le jeu des mots inhérent au code de versification et le jeu de mots. Son écriture résiste pourtant au principe général de motivation du signe poétique par un goût certain de l'*impertinence*.

Cette composante de l'écriture renvoie à un *ethos* rieur conforme à la figure dépeinte par l'entourage du poète. Elle porte aussi la marque d'un esprit d'époque : fidèle à la tradition gauloise, le rire des années 1900 recevra une forme de consécration esthétique dans l'effervescence des années 1910-1920. Sensible à cette transition, Apollinaire saluait en Jarry le « dernier grand poète burlesque » et le pionnier d'« un lyrisme tout neuf » issu des « basses régions du rire » : d'où le clin d'œil de l'« Obus-Roi » pour dire le tragique teinté de burlesque de la guerre⁷. Est ainsi posée la question de l'historicité du rire et de sa réception⁸.

L'étude portera sur des faits particuliers de surdétermination verbale : les calembours relevant de l'*équivoque*⁹. Entre allusions triviales et investigation langagière, cette figure portant sur des unités d'étendue variable (mot, syntagme, proposition) alimente ce qu'Apollinaire appelle « les feux de joie des significations multiples »¹⁰. L'inscription du calembour dans

4 Henri Meschonnic notamment distingue le langage poétique « comme système [...], d'où sa différence avec le jeu de mots, qui n'est pas constitutif d'un système, ce qui ne semble nulle part marqué dans Freud, ni chez Jakobson qui, au niveau rhétorique, peut les considérer comme un même fonctionnement (*I like Ike*) » (*Pour la poésie* II, « Le Chemin », Gallimard, 1973, p. 32).

5 Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 58.

6 Voir Daniel Grojnowski, « La poésie drôle : deux ou trois choses que je sais d'elle », *Humoresques*, n° 13, *Poésie et comique*, Jean-François Louette et Michel Viegnès (éd.), 2001, pp. 71-84.

7 Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes* II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, pp. 795 et 948; Poème épistolaire à André Billy, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 773.

8 La référence s'impose à l'ouvrage d'Henri Bergson, *Le Rire*, qui illustre incidemment le caractère relatif du phénomène et de son analyse : « pourquoi rit-on d'un nègre ? [...] la coloration noire ou rouge a beau être inhérente à la peau, nous la tenons pour plaquée artificiellement, parce qu'elle nous surprend » (PUF, 1950, pp. 30-31).

9 Dans son article sur « La poésie d'Apollinaire et le calembour », Jean-Claude Chevalier étend le champ du calembour à la paronomase ou l'allitération, mais tend inversement à réduire sa pertinence au plan signifiant (« associations de formes »), par opposition à la métaphore (« associations de sens ») (*Europe*, n° 451-452, 1966, pp. 56-76).

10 « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes* II, *op. cit.*, p. 951.

Poétique du rire

le genre poétique impose qu'il soit rapporté à l'énonciation, qui engage l'organisation du texte à travers son statut de discours adressé. Apollinaire chroniqueur nous rappelle que le calembour se construit en réception, en s'appropriant une inscription déjà relevée par Jules Romains pour y projeter la marque « d'une humanité raffinée » : « Les locataires sont priés de tenir constamment les chiens en liesse »¹¹.

L'attention portée au calembour comme fait textuel impose de corriger certaines évidences : le rire du poète apparaît très mesuré, *stylisé*. Il illustre le conflit entre deux logiques : (1) déflagration caractéristique du jeu de mots comme acte de langage; (2) cohésion du discours poétique, fondée sur des médiations verbales¹². Le calembour est donc soumis à une forme de transcendance poétique, qui peut atténuer l'éclat du rire mais aussi en décupler l'effet. On montrera que le double sens est régulièrement soutenu par des agencements formels de dédoublement ou de redoublement engageant aussi l'énonciation. Illustrant une tension entre centralité ptoléméenne et dialogisation verbale¹³, les textes d'Apollinaire jouent d'une hétérogénéité discursive parfois mise en scène sous forme de chant choral, ouverte à l'inscription de discours autres (chanson, comptine, proverbe¹⁴...). C'est à la lumière de tels dispositifs que doit être interrogée la valeur assignable aux lectures possibles, selon leurs degrés de discordance.

La composante axiologique (appréciation esthétique ou morale) ou thymique (implications émotionnelles) des énoncés présente un intérêt particulier dans les poèmes de guerre où le rire, justifié par une situation d'exception (fonction cathartique) ou la tradition du comique troupier, développe des potentialités poétiques déjà à l'œuvre dans *Alcools*. Parmi les Poilus se développe un esprit affûté par les circonstances, qui s'élève contre la propagande – les quotidiens allemands, *Tageblatt*, se font « *tas de blagues* » – ou exprime par équivoque une frustration collective : « Quel mal y a-t-il à **baiser** sa femme au **front**? »¹⁵. L'évocation de la guerre passe par la recherche d'un ton qui ne prétend pas toujours à la justesse ou à l'unité, mais peut se plaire dans le conflit des registres (épique, tragique,

11 *Mercury de France*, février 1918; *Œuvres en prose complètes* III, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993, p. 518.

12 « La fantaisie perd sa littérarité si elle ne s'impose pas comme un impératif formel, si une logique verbale rigoureuse ne coïncide pas précisément avec l'absurdité. [...] Il faut qu'il y ait surdétermination » (Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 497).

13 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, « Tel », Gallimard, 1994, p. 107 *sqq.*

14 Voir le jeu sur le code de la fable : « *Morale* : On est bête quand on sème » (*Poèmes à Lou*, LXIX; voir Jean-Claude Chevalier, article cité, p. 73).

15 Apollinaire en donne une variante dans « L'Esprit gaulois », *La Vie anecdotique*, novembre 1915, *Œuvres en prose complètes* III, *op. cit.*, p. 231.

pathétique, lyrique...). Sous des appareils divers, une certaine morale du rire s'impose comme modalité de l'écriture « en guerre » d'Apollinaire¹⁶, au risque du malentendu.

1. *Voler* entre homonymie et polysémie

Le matériau d'élection du calembour lexical est l'homonymie, qui pose un problème théorique : définition fondée sur la diachronie ou sur le sentiment linguistique des énonciateurs ? L'œuvre d'Apollinaire offre un bon corpus à cette problématique : l'article « Homonymes » du *Grand Larousse de la langue française* interroge précisément le rapport entre calembour et poésie en mentionnant l'homophonie *puis/puits* de « La Tzigane » et l'homonymie des *anges* de « La Porte », décrite comme « moyen de doubler la métaphore ». La question linguistique fait alors place à celle de l'interprétation : François Rastier reproche ainsi à Marie-Jeanne Durry de renoncer hâtivement, au nom de la « norme de cohérence », à une lecture religieuse de la scène, au profit du sens zoologique révélé par le Littré¹⁷.

Le lecteur d'Apollinaire connaît son goût pour cette zone d'indécision lexicale, qu'il transforme en laboratoire poétique¹⁸. Un passage fameux de « Zone » exploite les deux termes choisis par Ullmann pour illustrer le « trafic frontière » entre homonymie et polysémie¹⁹ : *voler* (*voler* 2. « dérober » a été dérivé de *voler* 1. au sens « attraper au vol ») et *pupille* (couple résultant d'un double emprunt au latin : *pupillus/pupilla* de *pupa* « petite fille, poupée ») :

Pupille Christ de l'œil
 Vingtième *pupille* des siècles il sait y faire
 Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus *monte dans l'air*
 Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder ...
 Ils crient s'il sait **voler** qu'on l'appelle *voleur* (« Zone », *Alcools*)

La complexité des associations entre domaines (religion, aéronautique...) met en jeu un conflit entre relations syntagmatiques et paradigmatiques :
 - répétition de *pupille* caractérisée par son indécision générique et une intégration syntaxique instable : *Pupille* Christ de l'œil²⁰, *Vingtième pupille des siècles* ;

16 On reconnaît la formule de Claude Debon qui a donné son titre au colloque de Stavelot de 2005 (voir *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, « Foliothèque », Gallimard, 2004, pp.65 *sqq.*).

17 François Rastier, *Sémantique interprétative*, « Formes sémiotiques », PUF, 1996, p. 250.

18 Sur le double rapport, linguistique, entre homonymie et polysémie, et figural, entre calembour et syllepse, je me permets de renvoyer à mon article : « Les liens du sens dans la poésie d'Apollinaire. Trois états de la syllepse », *La Syllepse, figure stylistique*, Y. Chevalier et P. Wahl (éd.), « Textes & Langue », Presses Universitaires de Lyon, 2006, pp.299-320.

19 Steven Ullmann, *Précis de sémantique française*, Francke, Berne, 1952, pp. 221-222.

20 Cette représentation déroutante trouve une clé dans la symbolique médiévale, qui inscrit le Christ dans l'œil divin (voir Jean-Claude Chevalier, article cité, p.67).

Poétique du rire

- fausse figure dérivative *voler/voleur* plaisamment cautionnée par la logique.

Perturbant la linéarité du langage, pratiquant la rupture de ton (« il sait y faire »), le texte poétique condense une veine plaisante bien attestée²¹ à travers différents ressorts.

1. La dimension cosmique du passage manifeste la fascination exercée par l'aviation naissante, réalisation d'un mythe antique dont l'œuvre d'Apollinaire porte l'empreinte²². La chute de la séquence précédente (« C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur ») semble inspirée du refrain d'une chanson de Cami, « L'Aviateur rigolo » (1909) : « *J'suis aviateur! / Et grâce à mon petit moteur / C'est moi le champion d'la hauteur! De la longueur et d'la largeur!!* »²³.

2. L'argot s'est saisi de ce qui paraît en synchronie un hasard du lexique pour fabriquer un néologisme sémantique : l'*aviateur* devient un « voleur ». Inversement, la lexie *monte-en-l'air* défigée par le texte peut s'appliquer à l'aviateur : désignant spécialement un « cambrioleur opérant dans les étages » (souvent par la façade), elle suggère des dons d'acrobate qui remotivent le lien entre les deux verbes *voler*, y compris sous la forme mécanique moderne : « Tout ce qu'elle m'a jamais avoué, c'est qu'elle avait un frère qui doit s'occuper dans l'aviation, puisqu'il est, à ce qu'elle prétendait, un monte-en-l'air... »²⁴.

3. Le messianisme technologique du début du siècle favorise le rapport iconoclaste avec la figure christique (L'Ascension) et les représentations aéronautiques de la Crucifixion²⁵, qui assure le lien avec la séquence précédente. L'image avait déjà inspiré Alfred Jarry dans son récit de « La Passion considérée comme course de côte » : « Le déplorable accident que l'on sait se place au douzième virage. Jésus était à ce moment *dead-head* avec les deux larrons. On sait aussi qu'il continua la course en aviateur... »

21 L'homonymie des deux *pupilles* a été exploitée par Alphonse Allais dans une « Poésie amorphe » relatant la mésaventure de ce tuteur qui, « procédant par esprit d'analogie trop hâtive et simpliste, crut pouvoir guérir sa pauvre pupille en l'atropinant » (« Ajoutons pour les personnes qui ignoraient ce détail que l'atropine est en effet un médicament dont la propriété est de dilater la pupille ») (*Par les bois du Djinn / Parle et bois du gin*, « Poésie » Gallimard, 2005, pp. 126 sqq.).

22 Fascination dont joue le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* à travers cette définition ironique : « AVION. *Syn. de Aéroplane* L'avion est un symbole sexuel, qui sert à aller rapidement de Berlin à Vienne (*attribué à Freud*) [...] (J. L.) » (André Breton, *Œuvres complètes II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1992, p. 792).

23 Martin Plénet, *Mémoires de la chanson - 1100 chansons du Moyen-Âge à 1919*, Omnibus, 1998, p. 1095. Le refrain semble lui-même emprunter son rythme ternaire à la devise olympique de Coubertin : plus vite, plus haut, plus fort.

24 René Crevel, *Babylone* [1927], J.-J. Pauvert éditeur, 1975, p. 58.

25 Voir « Le Voyageur » : « Dans le fond de la salle il s'envolait un Christ » (*Alcools*).

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

mais ceci sort de notre sujet»²⁶. La proximité des deux «larrons» (autre figure apollinarienne) peut motiver l'amalgame : «ce siècle comme Jésus monte dans l'air». Mais c'est aux mauvais esprits, «les diables», qu'il revient de formuler le blasphème.

À travers ce rire d'inspiration fumiste, le texte fait valoir un esprit d'époque, sa réflexivité linguistique et un réseau de références savantes initiant à une mystique moderne²⁷. Sous des accents canailles, il paraît renouer avec une pratique édifiante du jeu de mots illustrée par Saint Augustin²⁸...

2. Relations *in præsentia/in absentia* : l'orient du discours

Le mot *orient* séduit Apollinaire par le double potentiel de son signifié et de son signifiant. Il permet d'illustrer un type comparable d'élaboration poétique selon deux modes, *in præsentia* et *in absentia*, montrant que d'*Alcools* aux poèmes de guerre l'écriture ne va pas forcément vers une radicalisation des effets.

Le mot se prête dans «Palais» à une rime équivoque exploitant une polysémie forte assimilable à l'homonymie («point où le soleil se lève»/«reflet nacré d'une perle») :

Dame de mes pensées au cul de perle fine
Dont ni perle ni cul n'égale l'*orient*
Qui donc attendez-vous
De rêveuses pensées en marche à l'*Orient*
Mes plus belles voisines («Palais», *Alcools*)

L'antanaclase est préparée par la répétition en chiasme d'un couple hétérogène (*cul/perle* \diamond *perle/cul*) et le retour de *pensées* à la césure. La dissimilation sémantique est soutenue par l'opposition minuscule/majuscule (que ne justifie pas l'usage) et la structuration dialogale du passage (question/réponse). On note une forte dissonance entre, d'une part, le symbole de perfection précieuse et un allégorisme d'inspiration baudelairienne²⁹, et, d'autre part, la nature du référent et le choix lexical : «cul». Elle est à la mesure de l'esthétique burlesque de «Palais», dont le titre ambigu programme une divagation interprétable comme satire du symbolisme³⁰. La

26 Alfred Jarry, «La Passion considérée comme course de côte», *Spéculations* in André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, pp. 1064-1066.

27 Voir François Bastier, *Sens et textualité*, Hachette, 1989, pp. 262 *sqq.*

28 Voir les commentaires parfois sévères de Lucien Jerphagnon, éditeur de *La Cité de Dieu* dans la «Bibliothèque de la Pléiade» (2000).

29 «Et, comme un long linceul traînant à l'Orient, / Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche» («Recueillement», *Les Fleurs du mal*).

30 Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, tome II, SEDES, 1964, p. 46.

Poétique du rire

veine érotique du poème a d'ailleurs conduit Antoine Fongaro à proposer une lecture cryptique par découpage du signifiant : *orient* = *o riant*³¹.

L'antanaclase fait place dans *Calligrammes* à une syllepse impliquant une équivoque syntaxique :

Nous sommes ton *collier* France ...
Rivière d'hommes forts et d'obus dont l'orient chatoie
Diamants qui éclosent la nuit
Ô *roses* ô France
Nous nous pâmons de volupté
À ton *cou* penché vers l'Est (« De la batterie de tir », *Calligrammes*)

L'isotopie de la parure unifiée « hommes » et « obus » dans une double relation métaphorique et métonymique teintée d'érotisme (*l'orient de x chatoie*). L'image militaire est traditionnelle³²; c'est l'inversion à laquelle sont soumis les « hommes forts » qui est ici remarquable³³. La possibilité d'une double lecture est confirmée par l'indication locative signalée par la majuscule de « l'Est », glose de « l'orient » (*l'orient chatoie de x*). À travers cette déclaration où hommes et obus parlent d'une même voix (« nous »), c'est la représentation d'un spectacle nocturne qui fait fusionner les deux sens d'*orient* dans l'exaltation de l'éclat. D'un recueil à l'autre, d'un dispositif dialogal à l'autre, le même signe polysémique se trouve ainsi engagé dans deux visées distinctes (hétérogénéité exhibée vs transcendée), indices d'un déplacement du centre de gravité dans la pratique du jeu de mots apollinarien.

3. Homonymie grammaticale : soldats *crânes* et soldat *bleu*

Un tel contraste s'observe à travers un autre couple de figures, fondées sur l'homonymie entre termes de même famille morphologique mais de classes grammaticales différentes. L'altérité sémiotique est réduite par une parenté sémantique que suggère la similitude formelle, d'où une définition possible en termes de « polysémie grammaticale »³⁴. Mais les contraintes syntaxiques ne permettent pas la pleine actualisation d'un double sens. Structurellement, ce dispositif favorise les effets discordants.

31 « L'orient » d'un cul n'est pas seulement une métaphore analogue aux lis et aux roses des écrivains du XVIII^e siècle, Sade compris [...], mais un calembour (technique chère à Apollinaire, on le sait) qui grâce à l'homophonie « o riant », évoque toutes les fossettes de l'art cochon du XVIII^e siècle » (Antoine Fongaro, « L'Orient, Zacinthe et les Cyclades », *Guillaume Apollinaire*, n° 11, 1972).

32 « Les avions bourdonnent ainsi que des abeilles / Sur les roses momentanés des éclatements / Et les nuits sont parées de guirlandes d'éblouissements / De bulles de globules aux couleurs insoupçonnées » (« À l'Italie », *Calligrammes*).

33 Comparer avec les représentations viriles associées aux tirs dans « Fusées » ou « Désir ».

34 Louis Guilbert, article « Homonymes », *Grand Larousse de la langue française*.

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

La première occurrence apparaît dans le discours du « Poète » de « Chant de l'honneur »³⁵, prônant le souci de la beauté « à l'instant de périr » :

*Et combien j'en ai vu qui morts dans la tranchée
Étaient restés debout et la tête penchée
S'appuyant simplement contre le parapet*

*J'en vis quatre une fois qu'un même obus frappait
Ils restèrent longtemps ainsi morts et très crânes
Avec l'aspect penché de quatre tours pisanes*

Le fait marquant est la forte redondance entre deux séquences parallèles (soulignements en italique). Les variations tiennent essentiellement à un changement d'aspect verbal (passé composé → passé simple) au service d'une condensation narrative (« un même obus ») et symbolique de la scène. Les répétitions, qui semblent préparer l'image finale, manifestent certaines dissonances (emploi déroutant de l'imparfait à la rime, hardiesse de l'enjambement : « Ils restèrent longtemps / ainsi morts... »). Elles font aussi saillir les mots nouveaux : à la césure, l'adverbe *simplement* remotivé dans son sens fort « avec simplicité » ; à la rime, l'adjectif aujourd'hui vieilli *crâne*³⁶. Cette posture collective remotive la dérivation de l'adjectif à partir du nom « sans doute à cause de la manière d'avancer le front (c'est-à-dire le crâne) des personnes qui vont de l'avant »³⁷, par le relais du sens « homme fier et décidé ». L'allusion macabre au crâne peut être une manière de pointer par métalepse, sous le poncif de la *crânerie du troupière* français, l'issue programmée du *bourrage de crâne*. Ces *morts au champ d'honneur* rendent sensible le défigement auquel le titre a soumis la lexie : un « Chant de l'honneur » présenté dans le dernier vers comme chant « en l'honneur de l'Honneur ». Est ainsi suggérée une distance critique à l'égard du « Poète » inspiré de ce chant polyphonique. Il y a quelque ironie à illustrer les vertus esthétiques de la « simplicité » par quatre pauvres bougres dont la dispersion plurielle galvaude la référence au chef-d'œuvre en péril (voir la dérivation adjectivale : « tours pisanes »). Quatre, comme les bombardiers d'« Exercice » voués à la mort, suivant un patron numérique typique de la chanson ou du conte populaires : « Trois jeunes tambours... », « Il était

35 Elle est mentionnée par Claude Debon comme « une syllepse macabre et audacieuse grammaticalement » (« *Calligrammes* » de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 150).

36 Apollinaire fait rimer nom et adjectif dans « On les aura ! », où il salue comme « une idée exquise et crâne » le titre du journal *Le Rire aux Éclats* qui lui rappelait sans doute la chute de « Nuit rhénane » (*Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1031 ; voir le commentaire de Jean Rouaud dans Jean-Pierre Turbergue, 1914-1918. *Les Journaux de Tranchées - La Grande Guerre écrite par les Poilus*, Éditions Italiques, 1999, p. 41).

37 *Trésor de la langue française*, s.v. « crâne ».

Poétique du rire

trois petits enfants...». Les circonstances assignent au discours poétique un programme de subversion, discrètement inscrit ici dans une grimace verbale préfigurant le sourire macabre³⁸.

Dans un autre «chant», cet effet discordant fait place à un effort d'harmonisation sous le signe de la compassion³⁹.

Un fantassin presque un enfant
Bleu comme le jour qui s'écoule
Beau comme mon cœur triomphant
Disait en mettant sa cagoule ...

(«Chant de l'horizon en Champagne», *Calligrammes*)

La caractérisation du fantassin dépasse la notation descriptive (couleur de l'uniforme porté par les jeunes appelés à partir de 1915) pour manifester une valeur subjective, que confortent par lecture tabulaire une épithète paronymique (*Bleu* → *Beau*) et le parallélisme comparatif. Elle s'inscrit dans une variation lexicale contextuelle (*horizon*, *azurer*, *Bleu-de-roi*, *bleu-horizon*) liée à l'énonciation lyrique de «Moi l'horizon». La première comparaison exploite la composante symbolique attachée à la couleur (transparence → pureté); la seconde confirme l'allusion à la fameuse syllepse de *Phèdre* : «Le jour n'est pas plus pur que le fond de *mon cœur*» (IV, 2)⁴⁰. L'apposition modalisée «presque un enfant», cliché soulignant la jeunesse des combattants («enfants de 20 ans», «jeunes gens», «classe 16»), invite à une lecture substantive de l'adjectif : *un bleu*. À défaut d'en connaître l'origine (métonymie de la couleur de la blouse des conscrits d'origine populaire), le lecteur connaît la dénomination des jeunes recrues et ses dérivés (*bleusaillon*, *bleusaillon...*)⁴¹. Fruit d'une élaboration génétique, le calembour concentre en un mot le tragique de la guerre, empruntant à Hippolyte le motif d'une innocence blessée. Retrempé à la réalité de la guerre, le symbolisme de la couleur peut se charger par métalepse d'une valeur morbide (*bleus au corps* ou à *l'âme*). Il dénonce incidemment le mythe de l'invisibilité du soldat

38 Voir ce texte d'époque dédié à trois «Morts inconnus» : «leurs crânes riaient horriblement dans la luzerne, et leurs os, mêlés à quelques débris de capote et de pantalons rouges, s'effritaient près de leurs fusils rouillés» (L. Becquet, *L'Écho du boqueteau*, 1^{er} novembre 1917, dans Jean-Pierre Turbergue, *1914-1918. Les Journaux de Tranchées - La Grande Guerre écrite par les Poilus*, op. cit., p. 109).

39 «Pauvre gosse» écrit Apollinaire, à propos d'«un hussard, blond, jeune, l'air franc et robuste, joli aussi», renvoyé vers les tranchées alors que son pied droit pourrit» (*Lettres à Lou*, 21 avril 1915, «L'Imaginaire», Gallimard, 1990, pp. 307-308).

40 De fait, l'adjectif «Pur» apparaît dans la version du *Mercur de France* (juillet 1916). Voir aussi «Un oiseau chante» : «Oiseau bleu comme le cœur bleu / De mon amour au cœur céleste» (*Calligrammes*).

41 Voir par exemple «À Nîmes» ou «À l'Italie», *Calligrammes, Œuvres poétiques*, op. cit., pp. 211 et 276.

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

*bleu-horizon*⁴². Indice de la tension idéologique du discours, l'inflexion familière de la dénomination (**un bleu*) est compensée par l'effet unifiant d'un jeu de langage que sublime l'intertextualité racinienne. Il participe de la consonance recherchée entre les voix du texte, dont celle du fantassin, double du poète. Son ode à la beauté des filles (italique dans le texte) s'articule en miroir au discours citant dans une même strophe (figure morphologique *ardeur/ardente* à la rime) :

*Car elle n'est rien que l'ardeur
De la bataille violente
Et de la terrible lueur
Il s'est fait une muse ardente*

Contrairement à la syllepse, qui exploite la polysémie d'un même signe en visant une confusion des domaines, le calembour lexical (incluant les formes de polysémie forte assimilables à l'homonymie) tend au conflit cognitif entre référents. L'altérité sémiotique requiert de puissantes déterminations contextuelles assurant la visibilité et la lisibilité du double sens. On a vu que l'interprétation est régulièrement soutenue par des faits de structuration binaire (parallélisme, chiasme) exploitant le code de versification (répétition, antanaclase, figure dérivative), mais aussi par une diffraction ou une hybridation de la parole poétique.

Des déterminations comparables s'observent lorsque l'homonymie, entendue au sens large, s'étend à des unités ne coïncidant pas avec « le mot » (voir ci-dessus : *o riant*). L'atteinte portée à l'ordre du langage est alors plus violente, pour autant qu'elle est perçue. Or le travail d'interprétation peut se révéler exigeant. C'est ce qu'illustrent deux exemples fameux de *Calligrammes*, l'un *in praesentia*, l'autre *in absentia*⁴³.

4. Retour sur « L'adieu du cavalier »

On connaît la polémique autour de l'ouverture de « L'Adieu du cavalier » : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie / Avec ses chants ses longs loisirs ». Henri Meschonnic a montré la nécessité de la contextualiser pour une juste interprétation et de situer le poème dans la suite « Le Médaillon toujours

42 Voir la chute de « Il y a » (*Calligrammes*) ou cette blague : « Alors toujours beaucoup d'embusqués et surtout des embusqués de l'arrière en bleu horizon qu'on ne voit pas!!! Si j'étais une jolie femme, j'en cognerais un dans la rue et je dirais : "Pardon, Msieu, je vous avais pas vu!" » (*Lettres à Lou*, 26 avril 1915, *op. cit.*, p. 327).

43 Voir Bernard Magné, « Les calligrammes : guerre et/ou paix entre les lignes », *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, édition établie par Claude Debon, Éditions Calliopées, 2006, pp. 178 *sqq.*

Poétique du rire

fermé», qui « parle un double langage »⁴⁴. Le titre, qui programme un bref drame poétique, est l'interprétant d'un paradigme de segments homonymiques assurant en position initiale un effet de rime inverse.

La double interjection initiale est strictement encadrée par la formule de congé *Adieu* (discrètement remotivée par rétrolecture dans sa valeur d'adresse : **je vous recommande à Dieu*) et le nom actualisé du titre qui en est dérivé, avec une valeur ambiguë : moins référence à la formule qu'au fait de prendre congé pour longtemps, voire pour toujours. C'est dire que sa composante euphorique, renforcée par l'effet de calembour, est puissamment atténuée par les formes encadrantes : un nom à situer entre deux autres titres évocateurs (« Tourbillon de mouches », « Le Palais du tonnerre ») et le petit « mot qui finit la joie et qui tranche l'amour »⁴⁵, rendu saillant par sa position à l'initiale de vers et de strophe : « Adieu ! voici le boute-selle ». Mais inversement, cette allégresse un peu forcée ne mérite pas d'être annulée par une lecture ironique : elle dit une réalité de la guerre, dans l'attente de l'événement annoncé.

La cohésion du dispositif textuel est soulignée par la répétition du point d'exclamation, exceptionnel dans le recueil. Sa fonction démarcative soutient l'effet de rupture dans l'énoncé averbal, qui fait transition entre les aspects *sécant* du présent (strophe 1) et *global* du passé simple (strophe 2). La lecture tabulaire manifeste inversement une continuité entre strophes, problématisant le statut énonciatif du vers médian : raccord du discours direct adressé par le cavalier à sa belle (strophe 1 à la première personne) ? ou intégration au volet narratif de la strophe 2 (troisième personne) sous forme d'un discours direct libre ?

Le jeu lexical sur les formes locutive (« Adieu ! ») et délocutive (*un adieu*) est donc lié à la structuration énonciative du court poème. La distanciation énonciative est elle-même corrélée à une rupture narrative fortement encodée – inversion du rapport cause/conséquence (sonnerie de trompette introduite par le présentatif → formule de congé) –, y compris par contraste avec le stylème apollinarien de l'éloignement/effacement (*s'en aller*)⁴⁶. À la vivacité de l'enchaînement *disparut/mourut* répond le trouble attaché à la figure féminine (le contre-rejet fait saillir une locution conjonctive ambiguë *tandis qu'* : temporelle ou adversative ?), oscillant entre inconscience

⁴⁴ « Prosodie, poème du poème », Sylvain Auroux, Simone Delesalle, Henri Meschonnic, *Histoire et grammaire du sens*, Armand Colin, 1996, pp.222-252. Voir Claude Debon, « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, pp. 129-130.

⁴⁵ Lamartine, « Adieu à Graziella », *Premières méditations*.

⁴⁶ Voir Philippe Wahl, « Alcools, ou le mouvement perpétué », *Champs du Signe. Concours et Recherche 1997*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996, pp.115-138.

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

juvénile et cynisme de l'infidèle⁴⁷. L'ambivalence du premier vers s'accorde avec ce conflit entre légèreté et tragique, qui justifie l'indécision des registres, entre plainte lyrique (le *soupir* comme expression douloureuse de l'amour) et illustration de ce que Jean Burgos a appelé le rire sardonique⁴⁸. Le motif final invite à une relecture engageant jusqu'au titre, qui peut en cacher un autre : L'adieu *au* cavalier.

5. Quels *cénobites tranquilles* ?

Le poème «Du coton dans les oreilles» produit une série d'effets visuels, parmi lesquels l'insertion mimétique d'une pancarte. Surcodé par le métalangage (verbe *s'appeler* à valeur passive renvoyant à un acte de baptême) et la typographie (délimitation par un cadre de l'inscription comme objet sémiotique⁴⁹), le débrayage énonciatif exhibe une équivoque fondée sur deux modes de lecture : l'un soumis à la séquence écrite, l'autre mentalement oralisé.

C'est quand sonnera le réveil
ALLÔ LA TRUIE
La sentinelle au long regard
La sentinelle au long regard
Et la cagnat s'appelait
LES CÉNOBITES
TRANQUILLES
La sentinelle au long regard la sentinelle au large regard
Allô la truie

(«Du coton dans les oreilles», *Calligrammes*)

Ce calembour illustre le sens spécialisé d'*équivoque* comme double sens obscène, d'autant plus efficace qu'il est plus discordant. Deux remarques s'imposent.

- La déflagration discursive n'est qu'un potentiel du texte, qui sollicite la compétence du lecteur. Il lui revient (1) de déceler la lecture cryptée et (2) de connaître le sens de *cénobites* pour apprécier l'hiatus entre deux univers de discours : le rire est réservé aux *happy few*⁵⁰.

47 Claude Debon note que les états antérieurs du dernier vers («Cueillait des/les fleurs en se damnant») faisaient allusion aux aventures de Lou («*Calligrammes*» dans *tous ses états*, Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Éditions Calliopées, 2008, pp.246-247).

48 Voir ici même, Jean Burgos, «Apollinaire avec ache ou comment mourir de rire».

49 Sur les premiers manuscrits figure un écriteau très réaliste, fixé par deux clous (voir Claude Debon, «*Calligrammes*» dans *tous ses états*, *op. cit.*, pp.310 *sqq.*).

50 Le calembour devait séduire Queneau qui pointe par défaut la double compétence requise en réception. Le héros naïf du *Dimanche de la vie*, plongé dans la lecture d'un magazine «dit amusant» c'est-à-dire licencieux où cet énoncé accompagne un dessin représentant «des personnages hâves, pauvrement et archaïquement vêtus»,

- L'équivoque mérite d'être savourée comme telle, dans sa trivialité. Mais l'effet surdéterminé de citation, dans une œuvre profondément ambivalente, encourage une investigation qui met en cause sa gratuité.

À la croisée de deux traditions, populaire et littéraire, l'équivoque soulève pour le lecteur la question de son statut d'*inscription* textuelle. Trouvaille d'Apollinaire? Emprunt à l'univers du front, où les Poilus rivalisaient d'ingéniosité pour baptiser leurs abris? Calembour traditionnel? Comme l'a relevé Claude Debon, l'existence d'une telle « enseigne » est attestée dans *Le Poilu tel qu'il se parle* de Gaston Esnault⁵¹. Tout tient alors au geste de citation et à la contextualisation de l'énoncé, sous la plume d'un poète enclin aux exercices ludiques dès ses manuscrits de jeunesse.

Remarquons que, structurellement, la détection du double sens est favorisée par des procédés réflexifs comparables à ceux déjà observés : parallélisme syntaxique fondé sur un principe de répétition/variation (succession verticale/horizontale de l'énoncé « La sentinelle... », « long/large regard »), disposition en chiasme des deux séquences autour de l'inscription avec changement de caractères (capitales/bas de casse : « ALLÔ LA TRUIE »/« Allô la truie »). Ce puissant enchâssement de la pancarte invite aussi à rétablir la continuité du discours par delà l'effet de saillie et à cerner les affinités de l'inscription avec l'univers d'Apollinaire. Examinons chacune des deux « leçons » auxquelles l'adjectif *tranquilles* sert de charnière, avant d'étudier leur relation.

1. *Les cénobites tranquilles*. En situation, l'énoncé dénomme la « cagnat » par désignation métaphorique des habitants. Mais il faut résister à l'évidence d'une lecture ironique pour souligner la pertinence de l'analogie *soldat/cénobite*. Évincé de la langue courante, le mot savant (gr. *koinobion* « vie en commun ») s'est imposé en poésie comme synonyme de *moine*, alors que les termes s'opposent étymologiquement par les traits /communautaire/ vs /solitaire/⁵². La motivation analogique repose sur l'engagement dans une

n'est « pas assez sûr du sens du mot cénobite pour trouver risible l'image proposée » (« Folio », Gallimard, 1973, pp.63-64).

51 « Du 95^e inf., on m'écrivit, avril 1918, que l'usage des enseignes s'est peu à peu perdu, on démenage trop souvent. Toutefois en voici trois de ce régiment : "Villa des totos" "Poilus-Palace" "Les Cénobites tranquilles" (cette dernière ne doit pas être lue plus d'une fois..., aussi a-t-elle un légitime succès à travers les secteurs) » (Bossard, Paris, 1919, p.578; cité par Claude Debon, qui illustre par ce « calembour gaillard » une « thérapeutique de l'humour », *Guillaume Apollinaire après Alcools*. I. Calligrammes. *Le poète et la guerre*, Lettres modernes, Minard, 1981, p.169).

52 Les deux termes commutent dans « Le mauvais moine » de Baudelaire par exemple. Mais la tradition cléricale distinguait la vie communautaire et protégée des cénobites de la solitude érémitique, « remplie de pensées importunes, qui, comme des mouches [...], volent dans les yeux de l'âme et l'arrachent à sa tranquillité » (Yves de Chartres, cité par

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

mission (militaire/religieuse)⁵³, une vie communautaire retirée du monde, des conditions de vie austères⁵⁴. Si les Poilus ne sont pas des saints, cette forte congruence va au-delà du sens lexicalisé de *cénobite* (« personne vivant de façon austère »), pour susciter effectivement la référence monastique.

Suivant ce modèle, l'épithète devrait sceller l'analogie. Son affinité avec les *cénobites* procède du cliché, que signale l'antéposition de l'adjectif :

La nuit, quand les tempêtes de l'hiver étaient descendues, quand le monastère disparaissait dans des tourbillons d'écume, *les tranquilles cénobites*, retirés au fond de leurs cellules, s'endormaient aux murmures des orages, en s'applaudissant de s'être embarqués dans ce vaisseau du seigneur, qui ne périra point. Sacrés débris des monuments chrétiens, vous ne rappelez point, comme tant d'autres ruines, du sang, des injustices et des violences.⁵⁵

L'opposition finale marquée par Chateaubriand souligne à quel point la même épithète est problématique, rapportée au théâtre de la guerre. Les réalités militaires pourraient lui apporter une justification, spatiale (éloignement des positions d'artillerie) ou temporelle (écart entre le temps de la dénomination facétieuse et celui des combats). Pourtant les variations contextuelles sur « la sentinelle au long regard » inscrivent une tension inquiète que renforcent les références au feu militaire, dès le titre : « Du coton dans les oreilles ». Quant à la tranquillité d'esprit, contestée dès les premières lignes (« *mon âme toujours en guerre* »), elle répondrait à la « visée » de ce vers oxymorique : « Guerre paisible ascèse solitude métaphysique ». Le poème « Visée » est antérieur à l'expérience des tranchées, mais le terme d'*ascèse* se retrouve à la rime d'« Exercice », dont le titre aux accents militaires est soumis à une réinterprétation morale par la chute : « Ainsi se prolongeait l'ascèse / Qui les exerçait à mourir ». Au-delà du contrepoint ironique⁵⁶, l'indécision sémantique de l'énoncé paraît à la mesure du conflit thymique entre situation matérielle et disposition d'esprit *affichée*⁵⁷.

Paul Bretel, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Champion, 1995, p. 110; je souligne). C'est le motif de la Tentation de Saint Antoine.

53 Dans la littérature (critique) sur les *cénobites*, on trouve inversement les images d'« armée », de « milice », de « légions » (par exemple d'Holbach, *Le Christianisme dévoilé ou Examen des principes et des effets de la religion chrétienne*, 1756, source : Frantext).

54 Le trait de /sauvagerie/ est partagé par les deux groupes (« Ici c'est la bonne vie sauvage. Nous vivons comme les Cow-Boys du Far West », *Lettres à Lou*, 7 avril 1915, *op. cit.*, p. 260), en particulier dans la désignation de leur habitat : le terme « hutte » leur est commun (« quelques huttes en roseaux. Je songe à Robinson, aux trappeurs », *Lettres à Lou*, 8 avril 1915, *op. cit.*, p. 266).

55 Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Tome II, Livre V, chapitre V.

56 Voir Bernard Magné, « Les calligrammes : guerre et/ou paix entre les lignes », article cité, p. 179.

57 Voir le poème « Un bon pointeur » de J. Flavien cité par Apollinaire dans *La Vie anecdotique* : « Tranquillement assis à côté de ma pièce / J'attends, l'œil aux aguets et

Poétique du rire

2. *Laissez nos bites tranquilles*. Fondé sur un autre découpage, l'énoncé homophone entraîne une mutation syntaxique et pragmatique par actualisation du temps et de la personne : injonction adressée à un/des destinataire(s) indéfini(s). L'adjectif perd de son autonomie pour s'intégrer à l'expression *laisser (x) tranquille* : (*avec complément humain*) « ne pas solliciter, ennuyer » ; (*avec complément inanimé*) « ne pas toucher », « ne pas s'occuper de ». Par synecdoque, l'énoncé serait lisible comme formule englobante sur le modèle du moderne *lâche(z)-moi les baskets*. Mais la gauloiserie convoque la partie pour elle-même, sous une dénomination vulgaire. Le sel de l'injonction tient à son impertinence situationnelle⁵⁸ : la privation de partenaires condamnait les Poilus à une solitude dont la correspondance d'Apollinaire se fait l'écho (expression récurrente *faire menotte*), qui ferait ici l'objet d'une revendication hautaine⁵⁹.

3. Bilan. L'équivoque produit une déflagration puissante par l'hétérogénéité des univers, des valeurs et des niveaux de langage qu'elle met en jeu. Elle force le rapprochement entre deux types sociaux opposés par la tradition (*oratores* vs *bellatores*) sous un principe commun de /tranquillité/ convoquant l'antithèse entre domaines /spirituel/ et /sexuel/. Mais l'hiatus est compensé par le trait d'abstinence/ diversement assignable aux cénobites (vœu de chasteté)⁶⁰ et aux soldats (frustration subie)⁶¹. La subtilité de l'équivoque tient au fait que la seconde leçon emprunte à l'univers de la première son patron formulaire, à travers le topos évangélique : « *noli me tangere* » (Jean, XX, 17).

4. *Coda*. La curiosité encyclopédique d'Apollinaire inviterait à une relecture de la première séquence, qui se dédouble elle-même en brouillant les domaines sémantiques. Les dictionnaires du XIX^e siècle attestent en effet un sens zoologique du nom *cénobite*, « crustacé décapode » de la famille des paguridés, instable dans la taxinomie : « macroure » ou « anomoure ». Sur la base grecque *oura* « queue », le crustacé est donc défini par les pro-

l'oreille tendue, / Le doux commandement de mon bon chef de pièce » (*Œuvres en prose complètes* III, *op. cit.*, p. 231).

58 D'où cette variation paronomastique : « On ne regrette et souhaite ici qu'une chose : la FEMME la phême, ça nous affâme et Dieu sait si souvent la femme est infâme » (*Lettres à Lou*, 9 avril 1915, *op. cit.*, p. 270).

59 Autre piste, mineure : la notation finale du poème sur « les totos » pourrait suggérer par rétrolecture un allocutaire animal, envahisseur intime des « Poilus » dont les journaux du front soulignent l'affinité avec le « Boche ». Jean-Pierre Turbergue cite ainsi un « beau sermon » adressé aux poux (*op. cit.*, pp. 48-49).

60 « Anachorètes et cénobites vivaient dans l'abstinence [...] » (Anatole France, *Thaïs*, 1890).

61 Dans sa correspondance, Apollinaire fait de nécessité vertu : « J'aime ma chasteté actuelle parce qu'elle me permet de supporter les fatigues, de n'être pas malade et surtout parce qu'elle me permet d'être digne de Madeleine »... et même loi : « D'ailleurs un soldat doit être chaste » (*Lettres à Madeleine*, 17 sept. 1915, Gallimard, 2005, p. 177).

priétés de son abdomen (long ou anomal⁶²), qu'il abrite dans une coquille de mollusque. Cet usage peut justifier l'analogie avec les Poilus/sauvages conduits à emprunter à d'autres leur tanière. Mais le moine lui-même fait retour, si l'on se réfère au nom vulgaire des pagures : bernard-l'ermite. Et une figure voisine est convoquée par le *diogène* (*cenobita diogenes*), traînant la coquille où loge son abdomen comme le Cynique roulait son tonneau. La première leçon recèle donc elle-même un calembour discordant sur *cenobites*, entre domaines religieux et animal. Pour le lecteur versé dans la zoologie, la focalisation sur la queue renforce l'effet (injustifié...) de surimpression lexicale dans le signifiant « *cenobites* » et l'interaction des signifiés associés. L'allusion peut paraître forcée, mais la tradition satirique depuis les fabliaux a soumis les moines à de pires assauts.

On touche là aux limites de l'interprétation, car le double sens est toujours pour quelqu'un. La déontologie impose que l'encyclopédie ne soit sollicitée que pour autant qu'elle actualise des relations sémantiques pertinentes dans l'organisation du texte. L'ingéniosité de ce collage poétique, jointe à l'érudition d'Apollinaire, inciterait le lecteur à retenir la leçon d'Augustin : « L'ignorance des propriétés de certains animaux dont l'Écriture fait mention embarrasse fort celui qui cherche à comprendre »⁶³. Mais si le plaisir ultime de l'équivoque tient à la connivence dans un savoir partagé, le texte poétique manifeste surtout sa disposition à rapporter destin collectif et facéties langagières à ses propres enjeux figuratifs. Un poème à Lou confirme l'implication du sujet lyrique dans ces jeux de miroirs, par le biais d'un autre crustacé (macroure) déjà sollicité par la symbolique médiévale du *Bestiaire* :

Ma sensibilité est devenue aussi aiguë que celle de l'écrevisse au moment du renouvellement de sa carapace / l'homme propose son désir et son effort c'est d'ouvrir les jambes de la femme
A E I O U a e i o u⁶⁴

L'équivoque à tonalité vulgaire participe ainsi de l'acte poétique dans un principe d'« incertitude » engageant les associations contextuelles, diverses médiations intertextuelles, culturelles ou encyclopédiques... et la posture énonciative d'un sujet protéiforme.

⁶² Selon le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse, son abdomen est « contourné sur lui-même et presque entièrement membraneux en dessus ».

⁶³ *Doctrine Chrétienne*, II, XVI, 24; cité par François Rastier à propos de l'analyse des « Colchiques », *Sémantique interprétative*, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁴ *Poèmes à Lou*, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 474. Voir aussi *Le Bestiaire* : « Incertitude, ô mes délices / Vous et moi nous en allons / Comme s'en vont les écrevisses, / À reculons, à reculons » (« L'écrevisse », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 24).

Poétique du rire

Le calembour poétique d'Apollinaire illustre bien la problématique inhérente à cette pratique : jeu verbal favorisé structurellement par le code générique, au cœur d'un conflit entre le principe de déflagration inhérent au *Witz* et une nécessaire intégration à l'univers de discours poétique. Contrairement à Alphonse Allais, Apollinaire ne se prête pas à de purs exercices comme le vers holorime. C'est un clin d'œil qui fait percevoir dans le poème « À Nîmes » (*Calligrammes*), clos sur la double apostrophe : « belle rose ô tour Magne », une allusion au fameux distique attribué à Marc Monnier⁶⁵. Or là encore le jeu paraît justifié par une implication figurative : la métaphore régressive (rose → tour), qui conjoint traits féminins et masculins, favoriserait sous le vernis historique l'assimilation du « charretier du neuf charroi de Nîmes » au « magnanime » « amant de la Reine ».

Circonscrit, exceptionnellement désigné comme tel⁶⁶, soumis à l'exigence de continuité du discours, le jeu de mots manifeste un investissement subjectif qui le range du côté de l'humour. Moins rire que sourire donc, à savourer comme tel, dont la visée poétique ne saurait pourtant être occultée⁶⁷. À propos du calembour littéraire, Henri Meschonnic insiste sur la notion de motivation, que le corpus apollinarien invite toutefois à infléchir :

Dans un texte, la motivation est élément dans un système, sui-constitutive, sui-référentielle. Pas seulement rhétorique, comme pour Jakobson. Quand Hugo, dans *Les Travailleurs de la mer*, écrit « Ève, c'est la mer », ce calembour n'est pas ponctuel, il est petite unité mais homologique à la grande unité, il fait le texte et le texte le fait.⁶⁸

On reconnaît dans ce calembour hugolien une homonymie au symbolisme évident. En cela, Apollinaire fait figure d'« inventeur de langages »⁶⁹, travaillant des matériaux moins attendus (*bleu*) ou plus triviaux (*bête*). Sollicitant souvent l'érudition du lecteur, il subordonne le *rire de* au *rire avec*, dans l'élaboration poétique du discours.

65 « Gall, amant de la Reine, alla, tour magnanime, / Galamment de l'Arène, à la tour Magne, à Nîmes » (cité par F. Caradec, préface à Alphonse Allais, *Par les bois du Djinn / Parle et bois du gin*, op. cit., p. 8).

66 Voir la réserve exprimée à propos du « jeu de mots bilingue » sur *love* dans « L'inscription anglaise » (*Calligrammes*).

67 Apollinaire se défendait d'appartenir aux Fantaisistes, revendiquant une forme supérieure de « surnaturalisme » poétique (voir Daniel Grojnowski, article cité, p. 81).

68 Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 28.

69 *Apollinaire inventeur de langages*, titre du colloque de Stavelot de 1970 (actes édités par Michel Décaudin, « Bibliothèque Apollinaire », n° 7, Minard, 1973).

APOLLINAIRE ET LES RIRES 1900

Différents paramètres textuels soutenant l'émergence de double sens ont été mis au jour : agencements formels de dédoublement ou redoublement engageant la syntaxe, le lexique, les unités métriques, les sonorités, donc de manière intégrative un rythme discursif singulier; dispositifs énonciatifs inscrivant une altérité propice au dépli sémantique. Le lecteur reconnaît dans l'alliance des registres élégiaque et facétieux une disposition déjà illustrée par *Alcools*. Mais la situation de guerre porte la réflexivité du discours au niveau métapoétique, dans une interrogation sur le sens du *jeu* poétique qu'éclaire la comparaison entre poèmes et lettres d'Apollinaire. N'étant pas soumises aux exigences de la visée poétique, celles-ci s'ouvrent davantage aux horreurs de la guerre.

Le rire participe du geste littéraire à la fois comme indice d'une pratique collective attestée sur le front et ressort poétique singulier. Ses enjeux pourraient être condensés dans le mot-valise *poéthique*, exploité par Jean-Claude Pinson à propos de la poésie contemporaine pour dire un « mode d'existence (d'habitation) que le poème propose, non d'abord comme expression d'un vécu personnel, mais comme ce que Deleuze nomme, à propos du style de l'écrivain, "invention d'une possibilité de vie" »⁷⁰. L'*ethos* poétique d'Apollinaire est moins nourri par la philosophie que soumis aux circonstances, qui imposent un questionnement sur la manière de vivre la guerre et de la représenter en contournant le *pathos*. Cette composante existentielle et éthique unit l'humour au lyrisme, dans une double posture de résistance pragmatique – la liberté de ton comme marque de la « crânerie » française – et d'élévation symbolique. À l'ambivalence des émotions, entre effroi et exaltation, répond l'énergie d'un double langage qui semble convertir les échos du rire 1900 en sang neuf du discours poétique. Ainsi le rire oscille-t-il entre l'éclat un peu forcé et ce qu'Apollinaire appelle la « grâce intelligente »⁷¹.

70 Entretien avec Lionel Destremau, revue *Prétexte*, Hors-Série, n° 9, avril 1996. Voir en particulier le chapitre III de l'essai *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, qui s'inspire de la formule de Hölderlin commentée par Heidegger, « *Dichterisch wohnet der Mensch* » (Champ Vallon, 1995).

71 *Lettres à Madeleine*, 14 septembre 1915, *op. cit.*, p. 170.