

*La longueur de cette étude  
fondamentale nous oblige à la  
publier en deux fois. La suite donc  
dans le numéro 13 de la revue ...*

## APOLLINAIRE ET LA RIME

**D**u vers libre au calligramme, en passant par le vers libéré, Apollinaire fut un inventeur de formes particulièrement fécond. Mais, de ses débuts jusqu'à ses derniers poèmes écrits durant la guerre, il est tout autant resté attaché aux principes et à la pratique du vers syllabique classique (l'alexandrin, l'octosyllabe...), ainsi qu'aux structures de la versification traditionnelle, à savoir la rime et les strophes. Les trois dimensions – vers, rime et structures strophiques – sont liées : il serait intéressant d'observer si, chez un poète, le passage au vers libre entraîne l'abandon de la rime ou son maintien, ou jusqu'à quel point la fidélité au vers régulier postule la conservation des structures strophiques, elles-mêmes fondées sur la disposition des rimes. Nous aborderons néanmoins ici la question de la rime chez Apollinaire pour elle-même, sans quasi jamais la croiser avec celle du vers. Quant à la forme strophique, c'est à travers l'alternance des rimes qu'elle nous concernera.

La rime chez Apollinaire a déjà été examinée<sup>1</sup>. Nous reprenons la question d'un point de vue systématique et descriptif. L'examen de la façon dont un poète pratique la rime impose d'envisager plusieurs aspects, qui, chez Apollinaire, présentent tous des spécificités qui lui sont propres et, pour la plupart, touchent à la définition même de la rime et à ses principes constitutifs.

Nous ne traiterons pas, comme l'a fait Laurence Campa, de la question des timbres vocaliques et des sons consonantiques attestés dans les rimes d'Apollinaire, non plus que leurs aspects de longueur, questions d'incidence plus stylistique que technique. Nous nous

<sup>1</sup> Notamment et le plus spécifiquement par Laurence Campa dans « Le chant des rimes dans *Alcools*, prolégomènes à une étude statistique des rimes ». Voir aussi les études de Franck Bauer (« Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de "La Chanson du mal-aimé" ») et Catherine Rannoux (« *Alcools* d'Apollinaire : une zone entre mètre et vers libre »).

Les références bibliographiques complètes des ouvrages ou articles cités sont indiquées en page 54.

intéressons aux options et pratiques d'Apollinaire à l'égard des règles, usages, évolutions et innovations en matière de versification. En revanche, nous reviendrons brièvement sur la question de la « richesse » de la rime.

## I - PRINCIPES ET ÉVOLUTION DE LA RIME

<sup>2</sup> Voir Benoît de Cornulier, *Art poétique*, p. 127 et suivantes ; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, p. 159 et suivantes.

Rappelons les quelques grands principes de la rime classique <sup>2</sup> :

- la rime repose sur l'identité ou l'équivalence de la dernière voyelle masculine (numéraire) de deux vers (ou plus) et de la coda consonantique (co-présence et identité des consonnes prononcées qui suivent la voyelle, ou absence de coda) ;
- une terminaison qui forme rime possède comme propriété intrinsèque un genre : une rime est dite féminine lorsqu'elle présente, après le noyau vocalique et l'éventuelle coda consonantique, un *e* post-tonique ; masculine quand elle en est dépourvue : *mère* et *aimée* sont des finales féminines, *mer* et *aimé* des masculines ; deux finales de même phonétisme, mais féminine pour l'une et masculine pour l'autre, ne peuvent rimer ensemble ; *mère* rime avec *amère*, non avec *mer*, *aimée* avec *fumée*, non avec *nommé* ;
- depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, la disposition des rimes de vers en vers dans le poème est soumise à la règle de l'alternance des genres : deux finales différentes qui se suivent d'un vers à un autre sont obligatoirement de genre différent <sup>3</sup> : une séquence de quatrains *abab/cded...* sera *mfmf/mfmf* ou *fmfm/fmfm* ;
- enfin, la rime classique postule en outre l'identité ou l'équivalence des consonnes graphiques (non prononcées, dites aussi « consonnes flottantes ») : elle doivent être absentes des deux mots qui riment (*ver* :: *hiver*), ou identiques (*vert* :: *sert*, *sers* :: *cerfs*) ou équivalentes (*vert* :: *perd*) ; un mot du premier exemple ne peut rimer avec un des deux autres ; il s'ensuit qu'une finale présentant, par exemple, un *s* final, ne peut rimer avec une terminaison qui n'en a pas (règle dite de l'*s* ou du pluriel).

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle — depuis le vers-librisme et à travers tout le XX<sup>e</sup> siècle —, la rime a subi diverses évolutions dans la pratique des poètes. Quand elle n'est pas purement abandonnée, sa pratique inclut l'abandon progressif des contraintes secondaires, notamment d'ordre graphique, sans renoncer à son principe phonétique : — levée de la contrainte sur les consonnes graphiques : une finale nue peut rimer avec une finale à consonne graphique, un singulier avec un

pluriel ; la rime (re)devient purement phonétique — c'est l'assouplissement des contraintes de la rime classique le plus répandu <sup>4</sup> ; signalons qu'il convient de distinguer la consonne *s* des autres : certains poètes (Baudelaire déjà) se permettent de faire rimer deux consonnes graphiques différentes pour peu qu'il ne s'agisse pas d'un *s* (*sang* et *puissant*), voire la présence et l'absence de consonne graphique (*meurt* et *cœur*) mais s'interdisent la même liberté pour une finale à *s* graphique, la contrainte conservant un poids plus fort et plus durable ; pour d'autres, les deux sous-règles subissent la même abolition ; — levée chez certains de la contrainte d'alternance (avec maintien de la distinction entre masculines et féminines) ; — levée de la différence (et de l'incompatibilité) des finales avec et sans *e* : la distinction entre masculines et féminines disparaît (et fatalement, l'alternance) <sup>5</sup> ; — levée de la contrainte sur l'identité ou la proximité graphique des voyelles.

À l'égard de ces divers aspects de la rime — règles et évolutions —, Apollinaire présente une pratique particulièrement variée, représentative de son parcours formel.

## II - LE SYSTÈME ALTERNATIF DES RIMES VOCALIQUES ET CONSONANTIQUES

Ce qu'il y a de plus saillant, et de plus original, dans la pratique de la rime chez Apollinaire est le fait reconnu qu'il ait substitué, dans plusieurs poèmes, un système alternatif à l'opposition typologique et à l'alternance des rimes classiques dites « masculines » et « féminines », qui étaient fondées sur la présence ou l'absence d'un *e* post-tonique dans la coda postvocalique.

### 1 - Définition

Définissons les deux systèmes, en commençant par l'ancien :

- a) comme rappelé plus haut, dans la versification classique, la rime féminine présente un *e* post-tonique, la masculine en est dépourvue ;
- b) la disposition des rimes de vers à vers dans un poème obéit à l'alternance des genres, une rime masculine succédant obligatoirement à une féminine, et réciproquement.

Le point *a* s'applique aussi bien aux finales à coda consonantique (*mère* est féminine, *mer* masculine), qu'à celles qui en sont dépourvues (*vie* est féminine, *suivi* est masculine), y compris

<sup>3</sup> Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, pp. 284-287.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 293.

- 6 Ceci s'inscrit dans ce que Benoît de Cornulier nomme la *fiction graphique*, tributaire de la dimension historique de la langue (*Art poétique*, pp. 216-232 et 255).
- dans les cas où l'*e* n'est absolument plus prononçable ; *joie* reste conventionnellement féminine<sup>6</sup>) ; une rime en *-oie* alternera donc correctement avec une rime en *-é* ou en *-er* (par exemple), sans que leurs genres conventionnels soient remis en cause.

Le système d'Apollinaire postule et maintient deux traits du système classique, tout en remplaçant le troisième :

- a) Apollinaire conserve le principe d'une typologie des rimes en deux types ;
- b) il préserve le principe d'alternance régulière et obligatoire des deux types dans la succession des rimes ;
- c) il modifie le principe de définition des types : là où la distinction reposait sur une réalité ancienne (la présence et la prononciation de l'*e*, une voyelle), il opte, comme critère de distinction, pour une réalité phonétique de nature consonantique — la coda, présente ou absente.
- 7 Dans *L'Esprit nouveau*, n° 1, 15 octobre 1920.

- 8 Voir Henri Béhar, « La jambe et la roue », dans *Que-Vlo-Ve?*, série 4, n° 21, janvier-mars 2003, pp. 5-27 (p. 20) ; Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire. « Alcool »*, S.E.D.E.S., tome II, p. 226.
- « Dites bien que le premier j'ai rebaptisé les rimes, faisant *joie* masculine, *fer* féminin, par exemple. »<sup>8</sup>. Vingt ans plus tard, Aragon revient sur le système apollinarien, dans « La rime en 1940 » :

Certains poètes, au début du vingtième siècle, ont reconnu avec plus ou moins de netteté cette maladie de la rime [son épuisement], et ont cherché à l'en guérir. Pour parler du plus grand, Guillaume Apollinaire tenta de rajeunir la rime en redéfinissant ce que classiques et romantiques appelaient rimes féminines et rimes masculines. Au lieu que la distinction entre ces deux sortes de rimes se fit par la présence ou par l'absence d'un *e* muet à la fin du mot rimeur, pour Apollinaire étaient rimes féminines tous les mots qui se terminent à l'oreille sur une consonne prononcée [...], tandis que pour lui étaient rimes masculines toutes celles qui s'achèvent par une voyelle ou une nasale. D'où la liberté que riment entre eux des mots comme *exil* et *malhabile* (*Larron des fruits*) et disparaît la différence byzantine qu'on entretenait entre l'*oie* et *loi*.

Aragon poursuit :

Mais cette médication symptomatique de la rime ne suffit pas à la guérir. Vite, on pouvait faire le tour, l'inventaire des nouveaux accouplements permis aux vers. Au fait, ce n'était rien inventer, et la poésie populaire avait, sans en formuler les règles apollinariennes, déjà utilisé ces ressources de la rime [...].<sup>9</sup>

La solution qu'à son époque préconise Aragon est :

L'enjambement moderne, surenchère à l'enjambement romantique, où ce n'est pas le sens seul qui enjambe, mais le son, la rime, qui se décompose à cheval sur la fin du vers et le début du suivant. [...] [La rime enjambée] augmente indéfiniment le nombre des rimes françaises, puisqu'elle permet de transformer toutes, ou presque toutes, les rimes masculines apollinariennes (terminées par un son de voyelle) en rimes apollinariennes féminines par l'adjonction de la première consonne ou du premier groupe de consonnes du vers suivant.<sup>10</sup>

## 2 - Motivation et fonction

On voit aisément les motivations et conditions de la mutation : effective au Moyen Âge et à la Renaissance, la prononciation de l'*e* post-tonique s'estompe et disparaît, en fin de groupe verbal et donc de vers, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'ensuit que, dans la langue courante du début du XX<sup>e</sup> siècle (et avant déjà), la prononciation des finales, masculine et féminine, de deux mots possédant la même dernière voyelle masculine et la même coda consonantique ne diffère pas. En outre, les finales sans coda consonantique où l'*e* n'a d'autre réalité que purement graphique (les graphèmes *oie*, *eue* et *aie*) sont plus que toute autre assimilables aux finales purement masculines (*joie* / *loi*). Enfin, quand l'*e* suit directement une autre voyelle (*é*, *i*, *u* et *ou*), l'usage varie d'une région à l'autre : s'il est possible de réaliser phonétiquement l'*e* sous la forme d'un allongement de la voyelle (*rue*) ou d'une semi-consonne (*wau* ou *yod*, [w] ou [j] : *roue*, *jolie*), l'usage le plus moderne (l'usage parisien, notamment), tend fortement à assimiler totalement la prononciation à celles des finales vocaliques nues : *suivie* ne se prononcerait pas différemment de *suivi*.

Les poètes (à commencer par le Rimbaud des « Derniers vers »<sup>11</sup>, mais aussi le Verlaine des rimes androgynes<sup>12</sup>) en sont donc venus à estimer que deux finales pouvaient « rimer » entre elles tout en différant par leur « genre » conventionnel. Outre l'invention d'un procédé alternatif tel que les rimes androgynes de Verlaine (où subsiste le principe d'un système et donc d'une régularité, cf. *infra*, II.12 et III.3.6), on voit maints poètes symbolistes faire rimer des finales « masculines » avec des « féminines » de même phonétisme.

Cette évolution est une adaptation d'un système jusque-là figé, la « langue des vers », à la réalité de la langue contemporaine. C'est aussi une libération par rapport à un système hyper-contraint. Comme le montre le jugement d'Aragon, c'est à ce prix que l'on a pu

<sup>10</sup> Aragon va donc plus loin qu'Apollinaire ; il est aussi assez rapide en jugeant que la libération opérée par Apollinaire s'est vite épuisée : les possibilités offertes par l'abandon des contraintes qui pesaient sur la rime, la plus forte étant celle du genre, sont incommensurables. On constate d'ailleurs que son propre système additionnel, passablement sophistiqué, a fait long feu, qu'il l'abandonne lui-même après un certain temps (celui de la guerre), tout en restant fidèle au système apollinarien, et qu'il n'a guère de postérité (même si le poète belge Gaston Compère l'a appliqué dans plus d'un recueil).

<sup>11</sup> Voir Géraud Purnelle, « Critique ? invention ? Rimbaud du vers à la prose », p. 84.

<sup>12</sup> Voir Dominique Billy,

« La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine », dans Michel Murat (éd.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique*, pp. 297-347.

<sup>13</sup> *Art poétique*, p. 199.

<sup>14</sup> Comme le font, entre autres et à la suite d'Apollinaire et Aragon, Marie-Jeanne Durry et Laurence Campa. Avant d'aborder la question d'un point de vue stylistique et psychologique (cf. note 15 et II.17), F. Bauer relève qu'« on pourrait certes objecter qu'il n'y a pas grand sens à évaluer en ces termes la nouvelle opposition, puisque c'est la notion même de rime féminine et de rime masculine qu'elle rend obsolète » (p. 66).

régénérer et conserver la pratique de la rime dans la poésie française, en libérant un nombre assez abondant d'associations exclues jusque-là et devenues légitimes.

L'innovation d'Apollinaire n'a fait qu'avaliser cette libération opérée par les symbolistes, tout en la transformant en système par le maintien d'un principe de régularité, l'alternance. Comme l'écrit Benoît de Cornulier :

On peut soupçonner qu'il y a là comme un désir de restauration dans la modernité : des poètes renoncent à la Fiction Graphique, ou du moins à certains de ses aspects, au moins à la rime ; mais ne voulant pas abandonner complètement l'Alternance en genre (même fictive), qui peut disparaître dans cette modernisation, ils lui substituent une alternance entre terminaisons vocaliques, héritant du rôle des anciennes masculines, et consonantiques, ersatz des anciennes féminines [...]. <sup>13</sup>

C'est le choix de respecter un (nouveau) principe d'alternance contrainte qui instaure la distinction des rimes vocaliques et consonantiques. Sans cela, on n'aurait qu'un système simple où la distinction masculines/féminines est abolie et où toute rime est pertinente pour autant que la voyelle et la coda consonantique (pleine ou vide) soient identiques.

### 3 - Dénomination

Apollinaire n'a jamais théorisé le système qu'il a inventé et semble ne l'avoir mentionné qu'une fois. Les termes qu'il emploie sont d'ailleurs passablement ambigus : il n'a pas à proprement parler « rebaptisé » quelque chose, mais donné (dans son esprit) un nouveau contenu à deux expressions traditionnelles (rimes « féminines » et « masculines »).

Par ailleurs, bien que lui-même semble le concevoir comme tel, on trouvera peu pertinent de conserver ces deux appellations pour les deux nouvelles catégories <sup>14</sup>. « Rime féminine » est appliqué aux finales avec *e* pour des raisons morphologiques (bien des formes et mots féminins sont dans le cas), et analogiques (c'est-à-dire synecdochiques), voire quasi métaphoriques, mais les finales à coda consonantique sans *e* n'ont rien de « féminin ». On voit les raisons pour lesquelles les appellations sont maintenues malgré la mutation du paradigme : l'inertie et le conservatisme de la terminologie ;

l'intermédiaire d'Aragon dans « La rime en 1940 », qui reproduit les termes d'Apollinaire sans les critiquer ; enfin, moins platement, on peut alléguer que, d'une part, les finales consonantiques, étant phonétiquement plus longues que les vocaliques, sont davantage assimilables aux anciennes féminines (si l'on veut conserver l'appellation) et, d'autre part, que les féminines au sens strict constituent statistiquement la plus grande part des consonantiques. Mais ces deux faits ne suffisent pas à autoriser le transfert mécanique des étiquettes au nouveau paradigme <sup>15</sup>, sans compter que cela prive d'une dénomination permettant d'opposer les deux systèmes. Il est donc plus pertinent de réserver les anciennes appellations à l'ancien système, et de nommer les nouvelles rimes « consonantiques » et « vocaliques », ce qui correspond à leur principe et à leur réalité phonétique <sup>16</sup>. Nous proposons d'appeler respectivement les deux systèmes « MF » et « CV » <sup>17</sup>.

### 4 - Prémisses de l'étude des systèmes chez Apollinaire

Dans les pages qui suivent nous étudierons la place donnée par Apollinaire au système CV dans l'écriture de ses poèmes, d'un bout à l'autre de sa carrière poétique. Cette approche diachronique doit établir quand le système apparaît dans la pratique d'Apollinaire, avec quelle constance et quelle précision, s'il élimine le système MF ou si celui-ci persiste. Il s'agit donc d'une étude statistique de la concurrence des deux systèmes.

L'étude manie trois types d'unités : la *finale*, la *rime* (association d'au moins deux mots en fin de vers sur leur finale commune) et le *poème*.

Les types de finales mobilisés par les deux systèmes sont au nombre de quatre :

– V, voyelle seule : *vu* ; Ve, voyelle + *e* : *bue* ; VC, voyelle + consonne(s) sans *e* : *pur* ; VCe, voyelle + consonne(s) + *e* : *jure*.

L'ancien paradigme (MF) se structure comme suit :

– rimes féminines : association d'une finale VCe avec la même VCe et de Ve avec Ve ; rimes masculines : VC-VC et V-V.

Le paradigme CV se structure en :

– rimes vocaliques : V-V ou V-Ve, mais aussi Ve-Ve ; rimes consonantiques : VC-VC ou VCe-VC, mais aussi VCe-VCe.

Le maintien du système MF, l'abolition de la distinction en genres (dans les poèmes non MF non CV) et l'introduction du système CV entraînent la possibilité théorique de six types d'associations

<sup>15</sup> Franck Bauer explique le maintien de l'ancienne nomenclature à la nouvelle convention par des hypothèses d'ordre psychologique, reposant sur les représentations et postulant, dans son analyse du début de « La Chanson du Mal-aimé », un changement de « configuration des rapports du masculin et du féminin », voire « une mise en crise de la différence sexuelle ». Nous reviendrons sur son analyse au point II.16.

<sup>16</sup> C'est ce que fait Frédéric Deloffre dans *Le Vers français*, p. 141. Voir aussi Benoît de Cornulier, *Art poétique*, p. 199.

<sup>17</sup> Voir Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, p. 207.

(rimes), tous systèmes confondus : VCe-VCe, VC-VC, VC-VCe, Ve-Ve, V-V, V-Ve.

Pour la totalité des poèmes rimés regroupés dans les *Œuvres poétiques*, chaque finale de vers rimé a été codée selon sa nature ; chaque association est codée selon un des six types (y compris quand les mots associés sont plus de deux, par exemple dans les quintils).

Sur base des associations attestées, le codage des poèmes répond à quatre possibilités <sup>18</sup> :

1. Dans un même poème, le poète applique exclusivement l'ancien système MF (le poème sera étiqueté MF) ;
2. Soit il applique exclusivement le nouveau système CV (poème CV) ;
3. Soit aucun des deux systèmes n'est appliqué de manière exclusive, en un relâchement, un mélange ou une abolition du système (quel qu'il soit) : les finales masculines riment avec les féminines de même phonétisme, mais sans système ;
4. Soit — fait moins attendu — les rimes d'un poème obéissent aux deux systèmes en même temps, comme le relève Frédéric Deloffre :

Enfin, on peut combiner les deux systèmes, celui de l'opposition féminine/masculine et celui de l'opposition vocalique/consonantique. C'est ce que fait souvent Apollinaire. Les rimes consonantiques sont alors confondues avec les féminines (elles comportent un e après une consonne) et les vocaliques avec les masculines (cela suppose que l'on s'interdise d'une part, les terminaisons en consonne prononcée, sans e, comme *mer, fier*, etc., d'autre part les terminaisons en voyelles + e muet, comme *loue, aimée, rue*, etc.). <sup>19</sup>

De fait, pour respecter les deux systèmes à la fois, Apollinaire doit systématiquement éviter les finales en VC et Ve. Un poème CVMF (qui respecte les deux systèmes en même temps) ne peut avoir que des rimes V-V (qui sont à la fois M et V) et VCe-VCe (qui sont à la fois F et C). Dans un tel poème, les rimes Ve-Ve, étant à la fois F et V, ne pourraient alterner ni avec V, ni avec VC, ni avec VCe ; les rimes VC-VC, étant à la fois M et C, ne pourraient alterner ni avec V, ni avec Ve, ni avec VCe. En n'autorisant que les rimes V-V et VCe-VCe, c'est-à-dire en excluant Ve-Ve, V-Ve, VC-VC et VC-VCe, on respecte les deux systèmes en même temps : MF et VC, où M = V et F = C.

La proportion (évolutive) des poèmes CVMF parmi les autres catégories possibles est une des questions auxquelles doit répondre l'étude statistique des deux systèmes dans l'œuvre d'Apollinaire.

Rappel des symboles utilisés :

- C : finale (rime) consonantique ;
- CV : système fondé sur l'opposition des rimes vocaliques et consonantiques ;
- CVMF : système respectant les deux systèmes MF et CV ;
- F : finale féminine ;
- M : finale masculine ;
- MF : système classique fondé sur la distinction (et l'alternance) des rimes masculines et féminines ;
- V : dans l'absolu, désigne une finale vocalique nue, sans e ; en contexte de types et de système de rimes, désigne une rime vocalique par opposition à une consonantique C ;
- VC : finale à coda consonantique sans e (en système : rime masculine, rime consonantique) ;
- VCe : rime féminine à coda consonantique (en système : rime consonantique) ;
- Ve : finale dont la coda est constituée d'un e (en système : rime féminine, rime vocalique).

## 5. Systèmes : cas particuliers

### A. Applications particulières du système MF

a. La section III du n° XXXIV des *Poèmes à Lou* (6 quatrains) ne contient que des rimes féminines ; cette forme, qui transgresse le principe d'alternance en le remplaçant par une unité de type (masculin ou féminin), remonte à Baudelaire, Banville, Verlaine, Rimbaud et Laforgue <sup>20</sup> ; elle respecte la distinction entre féminines et masculines tout en excluant un des deux types. Le cycle du *Bestiaire* contient trois poèmes d'un quatrain tout entiers en rimes féminines : « Orphée » [3] <sup>21</sup>, « La méduse » (en fait une seule rime répétée 4 fois) et « Le singe » [726]. La forme inverse est aussi attestée : « Dieu » [838] ; « Ballade » [568] et « Fiord » [661] n'ont que des rimes masculines, tout comme le quatrain du « Lièvre » dans *Le Bestiaire* [10].

Sur le même principe, l'alternance peut s'appliquer non à l'intérieur de chaque quatrain, mais de quatrain à quatrain : le premier quatrain de « Chanson » [570] a deux rimes féminines, le second deux rimes masculines : *rose, mi-close, marie, flétrie / lys, fils, fleur, meurt* ; même alternance dans les cinq quatrains du n° XXIII des *Poèmes à Lou*.

Ces divers cas relèvent des quelques traces d'expérimentation sur les formes (héritée d'une tradition) à mettre au compte d'Apollinaire versificateur.

<sup>20</sup> Voir Frédéric Deloffre, *Le Vers français*, p. 141 : « Banville et Verlaine, dans ces poèmes, remettent en cause l'alternance, mais pas la distinction entre les deux espèces de rimes » ; voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, pp. 291-292.

<sup>21</sup> Nous référençons les poèmes par leur numéro de page dans les *Po*, entre crochets droits.

<sup>18</sup> Voir Catherine Rannoux, « *Alcools* d'Apollinaire : une zone entre mètre et vers libre », p. 26.

<sup>19</sup> *Le Vers français*, p. 142 ; et Catherine Rannoux, p. 26.

b. On trouve un cas peut-être analogue dans le système CV : « L'anémone a fleuri » [693] ne présente que des rimes consonantiques, chaque quatrain compte une rime CVe et une rime en *el(le)* : *Archangel :: échelle, Archangel :: dégel, margelle :: Archangel*. On voit qu'ici le recours au système CV paraît au moins dicté par le choix et la nécessité de rimer avec le toponyme. Le poème paraît imparfaitement influencé par les rimes androgynes de Verlaine.

c. S'inspirant sans doute de Verlaine (cf. la parodie d'« Il pleure dans mon cœur » de « Réclame pour la maison Walk Over », [733]), Apollinaire construit un des poèmes de *Vitam impendere amoris*, « Tu descendais » [161], sur des rimes orphelines, mais en système d'alternance MF : *abcc / deff = fmff / fmff*.

d. Le long poème « Merlin et la vieille femme » [A, 88-89] est un MF où toutes les F sont VCe et toutes les M sont VC, sans aucun Ve ni V. Le cas est intéressant, car il constitue une alternative au sous-système CVMF (qui exclut les finales Ve et VC), avec la même régularité, mais une autre exclusion (V). Ceci peut indiquer que celle des quatre finales qui pose le plus problème à Apollinaire serait la Ve (exclue de « Merlin » et du système CVMF). C'est en tout cas un signe supplémentaire d'une attention spécifique aux types de finales, et d'une recherche de régularité et de contrainte à la fois forte et innovante. Notons que les finales VC ont toujours un *r* ou un */* comme coda, mais ce peut être statistiquement dû à un fait de langue.

e. À noter qu'à côté du type CVMF, qui exclut les finales Ve et VC, et ce poème « Merlin », qui exclut Ve et V, aucun poème ne réalise les autres possibilités d'exclusion : aucun n'est exclusivement en Ve et VC, par exemple.

#### B. Application conjointe ou concurrente des systèmes CV et MF dans un même poème

Le début de « La synagogue » [A, 113] a pour particularité d'alterner deux quatrains en rimes masculines et vocaliques (V) et un quatrain en rimes à la fois féminines et consonantiques (VCe) : *Loeweren* (avec une prononciation fictive et conventionnelle en voyelle nasale), *sabbat, Rhin, là-bas / traduire, père, sourire, colère / fumer, allumés, deux, peu*. Ce début fonctionne donc comme un poème CVMF, excluant les finales VC et Ve, mais regroupant chaque type restant au lieu de les alterner dans chaque quatrain. La fin du poème est moins régulière : *l'autre :: chapeau* est une assonance ne satisfaisant à aucun des deux systèmes ; *cabanes :: Abraham* est de

type CV, *hommes :: automne* (assonance) et *loulabim :: baleoumim* sont à la fois MF et CV, mais dans un même quatrain. Le poème est codé CV.

Les quatrains 1 à 13 du « Larron » [A, 91-95] obéissent au système CV (les seuls finales C qui ne soient pas VCe-VCe sont *malhabile :: exil, mûrs :: tortures* ; les seules V non V-V sont *tordus :: fendues, nues :: nues, pendait :: Chaldée*). Les quatrains 14 à 20 n'ont que des finales consonantiques, et paraissent d'abord revenir au système MF, alternant les rimes en VCe et en VC, comme « Merlin et la vieille femme » ; la première rime de chaque quatrain est majoritairement VCe-VCe (sauf *arc-en-ciel :: agnelles* et *avenir :: dire*) et la deuxième majoritairement VC-VC (sauf *mourir :: mûrissent* et *savoir :: noir*) ; ces deuxième rimes sont majoritairement en *-r* ; cette partie du poème est donc (incomplètement) apparentée à « Merlin ». Les quatrains 21 à 31 reviennent au système CV pur (C non VCe-VCe : *chair :: légères* ; V non V-V : *Orphée :: effet, Orphée :: fait*)<sup>22</sup>. Malgré les allures MF de sa section centrale, ce poème a été considéré comme CV, cette partie fonctionnant sur un type unique (consonantique) avec une particularité du même type que les poèmes uni-genres en système MF mentionnés plus haut. On notera l'abondance d'assonances et de contre-assonances dans ce poème.

#### 6. Codage : les poèmes composites ou sans système

La plupart des poèmes rimés appartiennent de manière univoque à un des deux systèmes MF ou CV, parfois même aux deux en même temps (CVMF). Il existe toutefois quelques poèmes hésitant entre les deux systèmes ou les mélangeant. Ces poèmes sont codés comme composites.

Ainsi dans « Le départ » [578] (publié en 1909, mais antérieur), trois quatrains sont CV, deux sont MF (*renoncé, Gloire, Désespoir, Pensée / rebute, défaillir, soupir, disputes / moi, gare, départ, pas / lyre, vous, j'avoue, dire / yeux, délicieux, souviens, mènes*).

« À mon bleu ciel » [847] (1900) est composite : premier quatrain CV, deuxième MF, troisième CVMF : *feuillolent, puent, somnole, repus / roses, pleureurs, closes, peur / mensonge, pâmoisons, éponges, Raison*.

« La mésange » (*Poèmes à Lou*, XIII [394]) contient cinq quintils à rimes V et VCe, un à rimes VCe et Ve, un à rimes VC et Ve, ce qui en ferait un poème CV acceptable, n'était le 6<sup>e</sup> quintil, en rimes VCe et VC (*mésange, cheval, ange, val, étrange*).

<sup>22</sup> Catherine Rannoux parle pour ce poème d'« une relation de complémentarité, [un système] venant momentanément relayer l'autre à l'intérieur du poème » (p. 26).

« Marizibill » [A, 77] pose problème : le premier quintil est MF (*Cologne, soir, mignonne, trottoirs, borgnes*), le troisième aussi (et même CVMF : *sortes, destins, mortes, éteints, portes*), mais le deuxième paraît présenter une rime typique du système CV : *paille, l'ail, Changai*, alternant avec une CVe-CVe (*rose :: Formose*) potentiellement consonantique (cf. II.7).

Il y a plusieurs composites parmi les premiers *Poèmes à Lou*. Le VII commence en MF et se poursuit en CVMF, avec à la charnière une rime *laurée :: s'obombrait* (type CV) entre deux rimes féminines qui exclut une régularité totale ; en outre, la toute dernière rime *Bonsoir :: gloire* est à nouveau CV. Le VIII a lui aussi une base MF fortement CVMF (exception : *regards :: Gard*), mais il commence par la rime *t'adore :: abords* (CV) ; à noter plusieurs assonances. Même situation pour le X : base MF avec deux rimes CV (*opium :: hommes et mort :: encore*). Le XI est incomplètement rimé (passages non rimés, rimes orphelines) et contient une rime CV : *violées :: coulé*.

Autre exemple important d'application composite : le premier quatrain de la dernière section des « Fiançailles » (« Templiers flamboyants ») [A, 136] n'est ni MF ni CV, n'ayant d'alternance dans aucun des deux systèmes (*vous, suis, dévoue, nuit*) ; le deuxième est MF, non CV (*Ardeur, quarantaine, malheur, quintaine*), le troisième est CVMF (*tombiez, village, habillés, courage*).

« Lettre-poème » [545] (1903) contient des rimes VC-VC, V-V, VCe-VCe, VCe-VC, Ve-V, ce qui pourrait suffire pour le classer en CV, s'il n'était dépourvu d'alternance régulière des rimes potentiellement C et V.

« Les poètes » [720] ont des rimes orphelines ; les vers rimés sont à dominante CV, mais sans alternance régulière des C et des V ; certaines rimes sont aussi MF.

Tous ces poèmes sont considérés comme composites, sans relever d'un système unique<sup>23</sup>. Le cas de « Zone » est particulier : la base est CV, mais le poème est irrégulièrement rimé, certaines sections étant sans rimes et d'autres contenant des rimes orphelines. Nous comptons le poème comme CV.

En théorie, un des trois systèmes (MF, CV et CVMF) n'est attribué à un poème que s'il respecte un principe d'alternance des types. Toutefois, l'usage d'Apollinaire montre que, dans quelques cas, il n'applique l'alternance qu'à l'intérieur de chaque strophe, et non de strophe à strophe ; il arrive que le passage d'une strophe à l'autre mette en succession directe deux rimes de même genre<sup>24</sup>. Un

exemple : « La nuit d'avril 1915 » [C, 243] est manifestement de type MF : chaque quintil contient une rime M et une F, mais le passage du deuxième au troisième se fait d'*agaçons à mourir*. (Les autres attestations pour le système MF sont : *Poèmes à Lou*, IV, XIV, XXXVII ; « Souvenir du douanier » [357-359] ; « Le son du cor » [518] ; « Élégie » [530] ; « Un cahier d'anciens croquis » [603] ; « Trente ans debout à la frontière » [650] ; « Au ciel » [837] ; s'y ajoutent les poèmes où les rimes ne sont pas disposées en strophes régulières, mais se suivent plus librement, comme dans les fables de La Fontaine ou les poèmes en vers libre du symbolisme : *Poèmes à Lou*, IX)<sup>25</sup>.

Autre exemple, en système CVMF, « Dans le crépuscule fané » [VIA, 158] : *fané, bousculent, enchaîné, reculent / mémoire, bûcher, noire, jucher / maille, nous, raille, genoux*<sup>26</sup>. Dans le système CV, c'est aussi le cas de « La chanson du mal-aimé », où le passage entre les strophes 40, 41 et 42 se fait de vocalique à vocalique (*fourreau – mélancolie, oublie – argent*), et, entre les 55, 56, 57, entre consonantiques (*mourir – éternisent, Pise – gin*). Franck Bauer note que ces transgressions à l'alternance selon le système CV respectent celle du système MF. Il relève aussi que « La Chanson » préserve l'alternance classique de vers à vers dans 90 % des cas ; mais ceci s'explique statistiquement par la fréquence dominante des finales VCe et V dans la langue, ainsi que dans la pratique d'Apollinaire, et par sa réticence face aux finales VC et Ve (cf. infra, II, 9)<sup>27</sup>.

Malgré leurs légères entorses, nous comptons tous ces cas comme applications d'un système, nous fondant sur l'alternance interne aux strophes.

## 7. Un cas particulier : les finales en semi-consonne [j]

Dans la définition des rimes vocaliques et consonantiques, Apollinaire paraît avoir éprouvé un problème spécifique avec un type particulier de finales, celles qui incluent dans leur coda la semi-consonne [j]. Il faut distinguer les finales féminines, comme *sommeille* ou *fille*, et les masculines, comme *Loreley* ou *soleil*.

Il est aisé, en régime MF ou même CVMF, de suivre la règle et la tradition en classant comme il se doit les finales en -(V)*ille* (-*aille*, -*euille*, -*eille*, -*ille*, -*ouille*) parmi les féminines, et les finales en -*eil* ou -*euil* parmi les masculines (exemples : *vaille :: travaille* dans « La porte » [A, 87], ou *veille :: oreille* et *fille :: s'égosille* dans

<sup>25</sup> Voir aussi « Voyage à Paris » [656] ; « Chapeau-tombeau » [663] ; « Aurore d'hiver » [710].

<sup>26</sup> Autres attestations en CVMF : « Le voyageur » [79] ; « Vous êtes un verger » [544] ; « Cher ami » [759] ; disposition libre : « Petit balai » [668], « Mardi gras » [708] ; « Parmi le tan » [717].

<sup>27</sup> Voir Franck Bauer (p. 72). Autres attestations de transgressions en système CV : « Ô mon cœur j'ai connu » [517] et « Hélène » [579].

<sup>23</sup> De même que « Nocturne » [719], où l'assonance ou rime imparfaite *ville :: vie* rend bancal la dominante CV : *ville :: vie, cieux :: yeux, lumières :: matière, vies :: inassouvi*.

<sup>24</sup> Franck Bauer ne relève qu'une vingtaine de transgressions du principe d'alternance dans *Alcools* (p. 66).

« Un oiseau chante » [C, 301]; *sommeil :: pareil* dans « Nuit pisane » [584] ou *soleil :: sommeil* dans les *Poèmes à Lou* XXIV, 2, XXXIX et LI; *Auteuil :: seuil* dans « La boucle retrouvée » [C, 248]). Un autre exemple plus particulier : *taille :: aïe* dans « Petit balai » [668].

De même, en régime CV, les associations CV-CVe et CVe-CVe fonctionneront tout aussi bien comme consonantiques :

– CV-CVe : *soleil :: merveille*, « Vendémiaire » [A, 149]; *soleil :: pareilles*, « Les villes sont pleines » [564]; *soleil :: merveille*, « L'ignorance » [345];

– CVe-CVe : *quenouilles :: s'agenouillent*, « La chanson du mal-aimé »; *vaille :: accordailles*, « Les villes sont pleines » [563]; *grenouilles :: quenouilles* et *nonpareilles :: oreilles*, « Palais » [A, 62].

De même, dans la partie du « Larron » dont les quatrains ont deux rimes consonantiques figure *orgueil :: œil*, contextuellement consonantique, mais d'apparence première masculine, alternant avec *flammes :: manne* (cf. *supra*, II.5.A). Par ailleurs, « Lettre-poème » [545] mêle rimes classiques et modernes (VC-VCe et V-Ve) sans alternance, et n'est donc ni MF ni CV; on y trouve *abeille :: soleil* à côté de *défundus :: perdus*, *fleur :: bonheur*, *pétales :: hivernale*, ou *litanie :: bénis*, etc.; *idem* dans « Du coton dans les oreilles » [288] *mort, pareille, nord, soleil*. Et dans « Lul de Faltenin » [A, 97], *orgueil* entre dans une rime consonantique avec *merveille* et l'assonance *otelles*.

Ce qui précède est possible pour peu que l'on considère, naturellement, les finales en *-il* comme étant à la fois masculines et consonantiques. Relativement à cette finale, un seul problème surgit, dans « La Loreley » [A, 115-116], poème MF (les rimes Ve-Ve sont féminines) où l'alternance est respectée quasi jusqu'au bout. *Loreley* rime d'abord deux fois en *-é*, avec *ensorcelé* puis *déroulés*, ce qui induit une prononciation plus francisée et conventionnelle (au sens où la graphie d'un mot étranger est réinterprétée selon le phonétisme français) que fidèle au phonétisme allemand, lequel est davantage approché dans la dernière occurrence (dernier distique), où le mot rime avec *soleil*<sup>28</sup>. Mais cette rime intervient avec *vient :: Rhin*, rime masculine. D'où un dilemme : Apollinaire brise-t-il l'alternance en juxtaposant deux masculines ? ou change-t-il de système en introduisant du CV tout à la fin d'un poème MF ?

De même, on a signalé plus haut le problème de « Marizibill » [A, 77] (II.6) : avec pour rimes *Cologne, soir, mignonne, trottoirs, borgnes / paille, rose, l'ail, Formose, Changai / sortes, destins, mortes, éteints, portes*, il ne peut être entièrement MF (*ail* et *Changai* ne

sont pas VCe). Si la strophe centrale est CV, on peut à la rigueur considérer ces deux mots comme vocaliques, mais est-ce possible pour *paille* ?

Attribuer aux finales en *-(V)ille* (phonétiquement [j]) un statut féminin ne va donc pas totalement de soi pour Apollinaire, malgré la présence de l'*e* post-tonique. En témoignent les traitements variables et contradictoires de la finale en *-ille*, qu'Apollinaire peut faire bien rimer (quand elle ne rime pas régulièrement avec elle-même) aussi bien avec une finale en *-i* qu'une autre en *-ie* :

– *famille :: s'ennuient*, « Vendémiaire » [A, 151] : le poème, quand il rime, est majoritairement CV, et le passage en question paraît l'être, la rime devant alors y assumer une nature consonantique (à noter que, plus loin dans le poème (page 153), le même verbe apparaît sous son autre graphie, *s'ennuient*, à l'intérieur d'un vers, où il ne doit compter que deux syllabes : les graphies sont fonction de la prononciation et du statut de la finale) ;

– *cuit :: aiguilles*, « Palais » [A, 62] : le poème est CV, et cette rime (ou assonance ?) en position de vocalique ;

– *fit :: filles*, « À la Santé, I » [A, 140], mais ici le poème est CVMF et la rime en position masculine ;

– *filles :: sautillante :: Marie*, « Marie » [A, 81], poèmes CVMF, où la rime est féminine<sup>29</sup> ;

– *pétille :: vie*, « Zone » [A, 41] : l'alternance étant peu respectée à cet endroit, on ne peut décider si la rime est consonantique ou vocalique.

Tantôt Apollinaire assimile la finale *-ie* à *-ille*, contre la prononciation courante, qui est justement à la base du système CV, où les finales Ve ne se distinguent pas phonétiquement des finales en V ; pour rimer avec *sautillante*, *Marie* doit être prononcé [marij] ; le contexte direct (la maclotte stavelotaine) invite à y trouver l'écho probable, mais camouflé, d'une prononciation locale, calque francophone de la forme wallonne du prénom [marɛj], que l'on retrouve diversement orthographié dans les titres de deux autres poèmes : *Marei* [514] et *Mareye* [846]<sup>30</sup>.

Tantôt il semble, à l'inverse, que la déféminisation, y compris phonétique, de la finale Ve en *-ie* (cf. *vit :: vie*, « Rosemonde » [A, 107]) soit étendue à sa presque égale *-ille*, (*-i* = *-ie*, *-ie* = *-ille*, donc *-ille* = *-i*) qui, de la sorte, se masculinise (fonctionnellement parlant), par une espèce de sur-convention (idiosyncrasique) d'ajustement phonétique, d'ailleurs démenti par la graphie (VCe) (à noter que dans le cas *fit :: filles* l'autre rime du quatrain est une assonance : *tombe :: ronde*).

28 Brigitte Buffard-Moret : « Loreley est prononcée... à la pseudo-allemande puisque, outre-Rhin, la prononciation de la dernière syllabe du mot n'est pas [l̥ ɪ] mais [laj] et l'orthographe en est "lei" ! » (*Précis de versification*, p. 67).

29 « La colombe poignardée et le jet d'eau » [C, 213] présente la même association, démultipliée : *fleuries, Lorie, Marie, filles, prie, s'extasie*.

30 Nous revenons sur cette rime au point III.19.

On comprend, devant ces hésitations, que *paille* puisse entrer dans une rime vocalique. C'est bien le statut phonologique et métrique de la semi-consonne [j] qui provoque le problème : est-elle voyelle (et la rime est masculine et vocalique) – ou plutôt : faut-il assimiler les diphthongues aux voyelles ? –, ou consonne (et la rime est féminine et consonantique) ? Si les variations d'Apollinaire ne dénotent pas une compétence de phonologue, elles montrent au moins qu'il était conscient du problème, mais aussi que le degré de liberté directement inclus dans l'innovation formelle peut s'exercer à un niveau de détail très pointu.

### 8. Chronologie : recueils et périodes

Pour l'étude statistique, les poèmes sont regroupés selon deux modes : les recueils et les périodes.

La prise en compte des recueils se heurte à deux inconvénients : certains recueils ont une chronologie courte (*Calligrammes*, *Poèmes à Lou*), mais *Alcools* couvre une période de production très étendue (quinze ans) et très diverse sur le plan formel ; d'autres recueils sont très brefs (*Le Bestiaire*, *Vitam impendere amori*). Nombre de poèmes sont rassemblés dans les recueils posthumes et disparates, *Le Gueux mélancolique* et *Il y a*, ainsi que dans les sections des poèmes retrouvés, épistolaires et inédits des *Œuvres poétiques*. Les statistiques par recueils ne seront donc mentionnées qu'à titre préalable, en ne se fondant que sur certains d'entre eux (en excluant les recueils d'inédits). La répartition en périodes est beaucoup plus significative ; en outre, elle prend en compte la totalité des poèmes datés ou datables<sup>31</sup>.

Nous avons opté pour une division en cinq périodes de longueur variable : 1896-1900 (poèmes de jeunesse), 1901-1902 (période rhénane), 1903-1908, 1909-1914 (de la publication de « La chanson du mal-aimé » à celle d'*Alcools* et au début de la guerre), 1915-1918 (poèmes de guerre).

### 9. Fréquence des quatre types de finales

Les finales étant les objets premiers, et leurs types étant constitutifs des types de rimes et des systèmes, observons d'abord la répartition des quatre types V, Ve, VC et VCe selon les recueils puis selon les périodes<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Nous datons les poèmes (date de rédaction ou, à défaut, de publication) selon les données disponibles, essentiellement dans les *Œuvres poétiques*, dans Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, Droz, 1996, dans Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées, 2008. Cela laisse un nombre de poèmes rimés non datés (26 sur 383) qui ne seront pas pris en compte dans les dénombrements.

<sup>32</sup> Pour tous ces comptages ont été éliminés les cas peu fréquents mais

| Recueils                     | V       | VC      | VCe     | Ve      |
|------------------------------|---------|---------|---------|---------|
| <i>Le Bestiaire</i>          | 44,44 % | 4,76 %  | 41,27 % | 9,52 %  |
| <i>Alcools</i>               | 39,25 % | 7,36 %  | 47,58 % | 4,84 %  |
| <i>Calligrammes</i>          | 36,96 % | 11,46 % | 46,44 % | 4,55 %  |
| <i>Poèmes à Lou</i>          | 35,94 % | 13,08 % | 43,30 % | 7,13 %  |
| <i>Vitam Impendere Amori</i> | 46,43 % | 3,57 %  | 35,71 % | 14,29 % |
| Corpus total                 | 38,83 % | 8,92 %  | 46,13 % | 5,47 %  |

TABEAU 1 : proportion des types de finales selon les recueils.

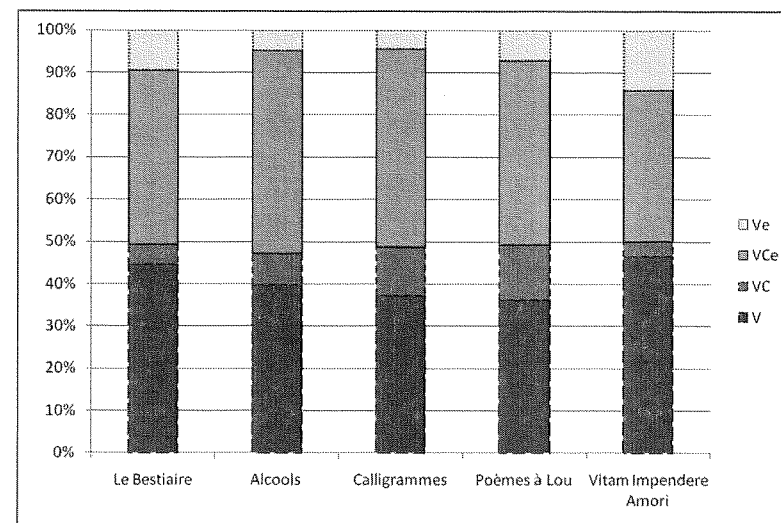


FIGURE 1 : proportion des types de finales selon les recueils.

Les finales de loin les plus fréquentes sont les V et les VCe ; il s'agit d'un fait de langue, comme le montre la comparaison des effectifs totaux d'Apollinaire (mots à la rime) avec ceux des *Fleurs du mal* et de *L'Année terrible*, deux recueils du XIX<sup>e</sup> siècle, pris ici comme échantillons-témoins d'une versification supposée stable, et qui devraient s'opposer à l'œuvre d'Apollinaire où se côtoient les deux systèmes MF et CV, ainsi que des poèmes en vers libres rimés :

problématiques des finales en -aient et en -oient, ainsi que les finales masculines se terminant par un yod prononcé (*soleil, Loreley*). La soustraction n'a aucune incidence statistique sur la proportion des quatre types.

|                              | V      | VC     | VCe    | Ve     |
|------------------------------|--------|--------|--------|--------|
| Hugo                         | 40,6 % | 8,6 %  | 45,2 % | 5,0 %  |
| Baudelaire                   | 36,2 % | 13,6 % | 44,4 % | 4,9 %  |
| Apollinaire, corpus total    | 38,8 % | 8,9 %  | 46,1 % | 5,5 %  |
| <i>Le Bestiaire</i>          | 44,4 % | 4,8 %  | 41,3 % | 9,5 %  |
| <i>Alcools</i>               | 39,3 % | 7,4 %  | 47,6 % | 4,8 %  |
| <i>Calligrammes</i>          | 37,0 % | 11,5 % | 46,4 % | 4,6 %  |
| <i>Poèmes à Lou</i>          | 35,9 % | 13,1 % | 43,3 % | 7,1 %  |
| <i>Vitam Impendere Amori</i> | 46,4 % | 3,6 %  | 35,7 % | 14,3 % |

TABLEAU 2 : proportion des types de finales, comparaison d'Apollinaire avec Baudelaire et Hugo.

33 Pour ce test et les suivants, nous avons appliqué aux effectifs absolus le test du  $\chi^2$ .

Pour le corpus total d'Apollinaire, toutes les finales ont une proportion qui se situe dans la fourchette formée par Baudelaire et Hugo, ou à proximité (le seul écart statistiquement significatif<sup>33</sup> dans les trois premières lignes est l'excès des finales VC chez Baudelaire); Apollinaire ne diffère donc pas d'un usage classique dans la répartition des types de finales.

34 À la différence des tableaux relatifs aux recueils, les effectifs par périodes intègrent les données des (autres) poèmes posthumes, publiés dans *Ilya, Le Gueux mélancolique* et dans le reste des *Œuvres poétiques*.

C'est par rapport aux effectifs globaux d'Apollinaire pour chaque finale (3<sup>e</sup> ligne) qu'il est le plus utile de situer les écarts des recueils. Malgré les grandes disparités de pourcentages, seuls trois écarts sont statistiquement significatifs (désormais imprimés en gras) : le déficit des finales VC dans *Alcools*, leur excès dans les *Poèmes à Lou* et celui des Ve dans *Vitam impendere amori*.

Pour le reste, on observe que les finales VC sont globalement plus fréquentes dans les poèmes de guerre (*Calligrammes* et *Poèmes à Lou*) qu'avant. Il y a donc une évolution, à cet égard du moins, qui doit être précisée.

La répartition des poèmes par périodes est plus fine et instructive<sup>34</sup>.

| Périodes                  | V      | VC     | VCe    | Ve    |
|---------------------------|--------|--------|--------|-------|
| Apollinaire, corpus total | 38,8 % | 8,9 %  | 46,1 % | 5,5 % |
| 1896-1900                 | 39,7 % | 9,8 %  | 46,1 % | 4,3 % |
| 1901-1902                 | 40,7 % | 5,8 %  | 48,9 % | 4,0 % |
| 1903-1908                 | 40,4 % | 8,3 %  | 47,2 % | 3,3 % |
| 1909-1914                 | 38,3 % | 7,7 %  | 46,5 % | 6,8 % |
| 1915-1918                 | 37,1 % | 12,2 % | 44,2 % | 6,2 % |

TABLEAU 3 : proportion des types de finales selon les périodes.

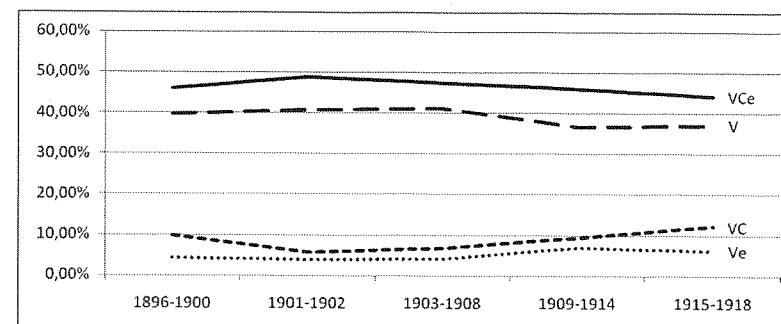


FIGURE 2 : proportion des types de finales selon les périodes.

Chaque type ne s'écartant guère de sa fréquence moyenne, deux phénomènes s'observent : la période rhénane est marquée par une poussée des VCe, mais surtout un déficit des VC et Ve, qui se maintient dans la période suivante ; l'autre phénomène notable, déjà présent dans les recueils, est le retour en excès des mêmes VC durant la guerre. Pour expliquer la chose, il faut passer à l'association des quatre types à travers les types de rimes.

## 10. Fréquence des six types de rimes

Les effectifs par recueils ne sont guère utiles pour cette approche.

| Périodes     | VCe-VCe | VC-VC  | VC-VCe | Ve-Ve | V-V    | V-Ve  |
|--------------|---------|--------|--------|-------|--------|-------|
| 1896-1900    | 42,9 %  | 7,1 %  | 5,3 %  | 1,3 % | 37,2 % | 6,2 % |
| 1901-1902    | 47,1 %  | 5,2 %  | 2,0 %  | 1,2 % | 37,8 % | 5,4 % |
| 1903-1908    | 44,3 %  | 6,4 %  | 4,3 %  | 1,9 % | 39,1 % | 2,6 % |
| 1909-1914    | 44,1 %  | 6,2 %  | 3,0 %  | 4,6 % | 35,8 % | 4,6 % |
| 1915-1918    | 43,9 %  | 11,6 % | 0,7 %  | 6,3 % | 36,9 % | 0,2 % |
| Corpus total | 36,7 %  | 6,8 %  | 2,5 %  | 5,0 % | 44,1 % | 3,1 % |

TABLEAU 4 : proportion des types de rimes selon les périodes.

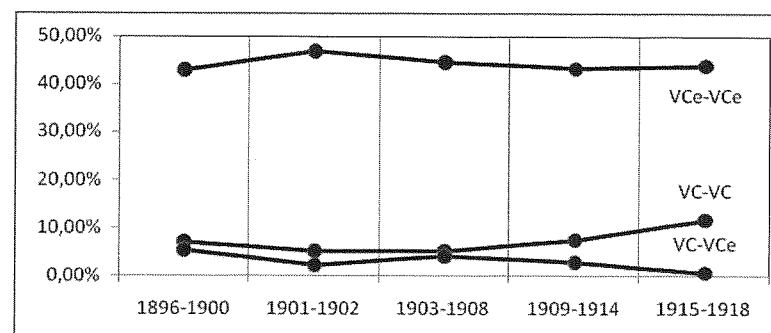


FIGURE 3a.

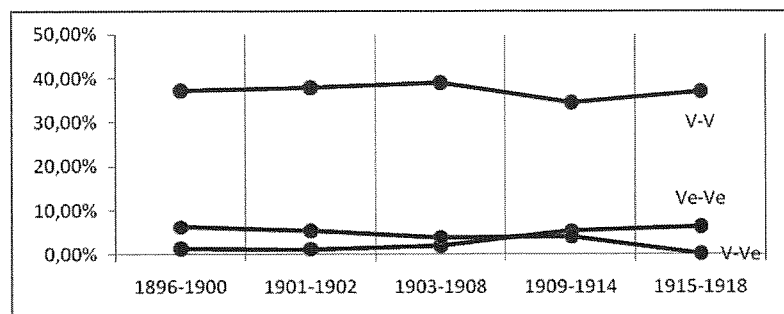


FIGURE 3b

FIGURES 3a et 3b : proportion des types de rimes selon les périodes..

Les fréquences des types de finales sont en relation directe avec les effectifs des associations : le type VCe-VCe est le plus fréquent, avec pour facteur adjuvant la prégnance supposée du système MF (appliqué à une part des poèmes qu'il reste à déterminer), où ce type constitue le gros des rimes féminines : un fait de langue (la fréquence des finales en VCe) détermine un fait formel. Il en va de même pour V-V. L'enjeu de notre observation – la place du système CV – se joue sur la fréquence des types VC-VCe et V-Ve (minoritaires pour des raisons statistiques primaires, la faible fréquence des finales VC et Ve), mais pas uniquement.

Diachroniquement, on observe deux particularités probablement corrélées pour la période 1901-1902 : l'excès (non statistiquement significatif) de VCe-VCe et le déficit de VC-VC et de Ve-Ve, lequel est largement plus fréquent dans la dernière période qu'auparavant. Cette période voit en outre la disparition quasi totale des types VC-VCe et V-Ve, et accuse donc un excès de VC-VC et de Ve-Ve. Globalement, tout oppose la période rhénane et la guerre.

Ces quelques phénomènes s'expliquent par l'évolution de la concurrence des systèmes.

## 11. Diachronie des systèmes

### A. Selon les recueils

Les poèmes ayant été codés comme CV, MF, CVMF ou composites, on observe tout d'abord une disparité entre les recueils. Seuls sont examinés ici les recueils publiés par Apollinaire et le corpus épistolaire amoureux adressé à Lou, non les recueils posthumes d'inédits :

| Recueils                     | MF | CVMF | CV | Composites | Total |
|------------------------------|----|------|----|------------|-------|
| <i>Bestiaire</i>             | 9  | 21   |    |            | 30    |
| <i>Alcools</i>               | 9  | 21   | 15 | 3          | 48    |
| <i>Calligrammes</i>          | 18 | 8    | 3  |            | 29    |
| <i>Poèmes à Lou</i>          | 30 | 12   |    | 5          | 47    |
| <i>Vitam impendere amori</i> | 3  | 3    |    |            | 6     |

TABEAU 5 : effectifs des systèmes selon les recueils.

Ce tableau montre déjà à lui seul que le système CV est spécifique d'*Alcools* et ne subsiste que très faiblement dans *Calligrammes*. Avant *Alcools*, *Le Bestiaire* est composé selon le système classique MF, et, parallèlement à *Calligrammes*, les poèmes épistolaires de la guerre et le petit recueil *Vitam impendere amori* paraissent revenir au système ancien. Poursuivons par l'examen des périodes.

### B. Selon les périodes

| Périodes  | MF     | CVMF   | CV     | composite | CV+CVMF | MF+CVMF |
|-----------|--------|--------|--------|-----------|---------|---------|
| 1896-1900 | 33,3 % | 44,4 % | 16,7 % | 5,6 %     | 61,1 %  | 77,8 %  |
| 1901-1902 | 16,7 % | 52,4 % | 26,2 % | 4,8 %     | 78,6 %  | 69,0 %  |
| 1903-1908 | 24,0 % | 48,0 % | 20,0 % | 8,0 %     | 68,0 %  | 72,0 %  |
| 1909-1914 | 36,8 % | 47,4 % | 10,5 % | 5,3 %     | 57,9 %  | 84,2 %  |
| 1915-1918 | 64,1 % | 30,3 % | 2,1 %  | 3,4 %     | 32,4 %  | 94,5 %  |
| Corpus    | 43,6 % | 40,7 % | 10,9 % | 4,9 %     | 51,6 %  | 84,2 %  |

TABEAU 6 : proportion des systèmes, par périodes : nombre de poèmes.

Les écarts statistiquement significatifs sont clairs<sup>35</sup> : les périodes 1901-1902 et 1903-1908 sont marquées par le recul significatif du système MF et la prédominance du CV. L'opposition s'inverse (fortement, voir figure 4) pendant la guerre.

<sup>35</sup> Pour ce test, nous avons dû regrouper les composites avec les CV.

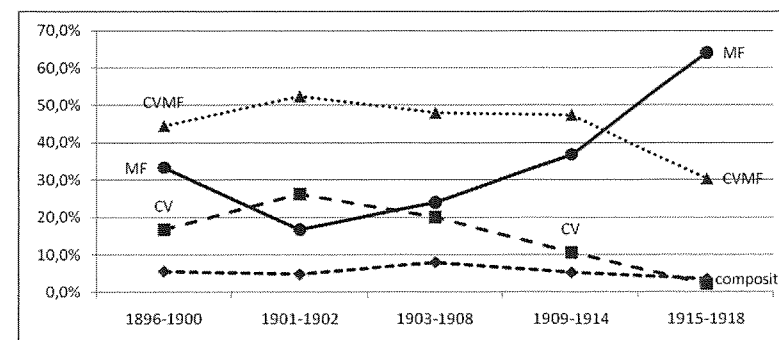


FIGURE 4 : proportion des systèmes, par périodes : nombre de poèmes.

Si, sur vingt ans, la proportion des composites reste stable et surtout très faible, on voit que les CV culminent durant la période rhénane, restent présents jusqu'à *Alcools* et la guerre, et disparaissent quasi totalement durant celle-ci. À l'inverse, les poèmes MF, qui caractérisent les débuts d'Apollinaire plus que les CV, subissent la concurrence des CV durant la courte période rhénane, sans être éliminés, puis reprennent progressivement le dessus. Il faut aussi tenir compte des CVMF, dont la place sera examinée plus loin.

Le tableau ci-dessus dénombre les poèmes selon les systèmes. Il montre quel choix formel Apollinaire a opéré à l'écriture de chaque poème. Or les poèmes classés selon les systèmes sont de longueurs diverses : parfois très courts (*Le Bestiaire*), parfois assez longs ou très longs (« La chanson du mal-aimé »). Il n'est pas inutile d'évaluer l'impact quantitatif de chaque système au niveau du corpus textuel, en dénombrant les rimes impliquées par les poèmes.

| Périodes  | MF     | CVMF   | CV     | Composites | CV+CVMF | MF+CVMF |
|-----------|--------|--------|--------|------------|---------|---------|
| 1896-1900 | 30,2 % | 31,1 % | 29,7 % | 9,0 %      | 60,8 %  | 61,3 %  |
| 1901-1902 | 19,1 % | 44,0 % | 35,4 % | 1,4 %      | 79,4 %  | 63,1 %  |
| 1903-1908 | 17,7 % | 24,1 % | 52,6 % | 5,6 %      | 76,7 %  | 41,7 %  |
| 1909-1914 | 32,5 % | 25,2 % | 35,4 % | 6,9 %      | 60,6 %  | 57,7 %  |
| 1915-1918 | 75,2 % | 15,9 % | 2,3 %  | 6,5 %      | 18,3 %  | 91,1 %  |
| Corpus    | 45,6 % | 24,7 % | 24,0 % | 5,7 %      | 48,7 %  | 70,3 %  |

TABEAU 7 : *proportion des systèmes, par périodes : nombre de poèmes.*

Les écarts informent davantage sur les spécificités (quantitatives) des périodes. Si l'inversion des types MF et CV durant la guerre reste bien marquée, on voit que, par rapport aux périodes précédentes, ce sont aussi les CVMF qui régressent significativement, alors qu'ils étaient davantage spécifiques à la période 1901-1902.

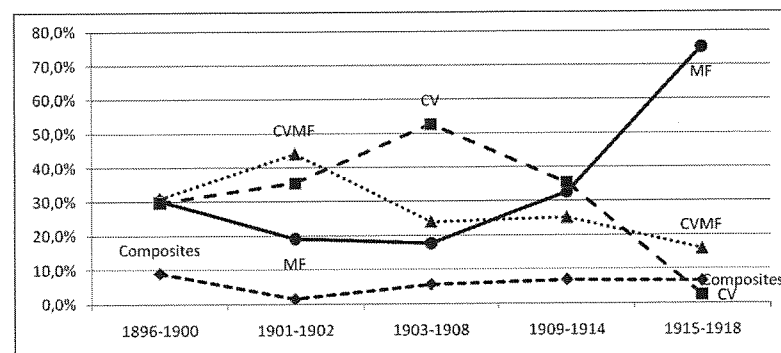


FIGURE 5 : *proportion des systèmes, par périodes : nombre de poèmes.*

Les courbes ont en gros les mêmes orientations que dans les dénombrements des poèmes. Les composites restent très marginaux. La suprématie des MF durant la guerre est plus grande encore : le système fournit des poèmes relativement longs, comparés aux autres systèmes (notamment CV). La différence de courbes d'un tableau à l'autre pour les CV est due à la présence, dans la période 1903-1908, de « La chanson du mal-aimé », qui fournit un grand nombre de rimes. Pour le reste, l'information dominante du graphique reste le double croisement diachronique des MF et des CV.

## 12. Premières conclusions

Le très jeune Apollinaire hérite évidemment d'une forme de versification traditionnelle qu'il applique scolairement. Il est toutefois attentif aux questions de formes, et notamment à celle de la rime, de ses règles, de ses possibilités, de ses limites et de son essoufflement. Dans le sillage des symbolistes, il libère la pratique de la rime, dans certains poèmes, de certaines contraintes, comme celle du genre : un VC peut rimer avec un VCe, voire un Ve avec un V.

Mais il va plus loin en inventant le système CV, dont la première application d'importance semble être « L'ermite » [A, 100]. À cette même première période appartient aussi un poème composite comme « Les poètes » [720], caractéristique des tâtonnements liés au passage d'un système à l'autre. On peut relier l'invention d'Apollinaire aux rimes androgynes de Verlaine<sup>36</sup>, qui présentent au moins trois traits communs avec le système CV : une intention de renouvellement de la rime, la conservation d'un principe formel de régularité et d'alternances systématiques, l'association de VC avec VCe et de Ve avec V.

Dès 1898-1899 apparaissent aussi les poèmes CVMF, qui respectent les deux systèmes à la fois. On distinguera le poème « Mardi gras » [708], rédigé en vers libres symbolistes (rimés), et ne comportant, sur treize rimes, aucune Ve ou VC, caractéristiques qui confèrent presque à ce poème une place à la fois transitionnelle et matricielle. Relevons aussi « Ma chérie oh ! » [841] (été 1899), en octosyllabes, mais qui partage une rime rare avec « Mardi gras » (*spinelle*). Le système MF reste représenté par un poème comme « Mareï » [514] (dix rimes).

C'est donc apparemment très tôt, en 1898-1899, que le système fut inventé, peut-être même à Stavelot. Mais c'est surtout pendant la courte période rhénane qu'il s'est affiné, mis en place et appliqué intensivement. Les poèmes en CV et en CVMF de longueur importante (au moins dix rimes) sont nombreux :

<sup>36</sup> Voir Dominique Billy, « La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine ».

– CV : « La synagogue » [A, 113], « Élégie du voyageur aux pieds blessés » [337], « Adieux » [332], « Au prolétaire » [520], « Mille regrets » [531], « La clef » [553], « Le printemps » [556] ;

– CVMF : « Schinderhannes » [A, 117], « Les sapins » [A, 121], « Les femmes » [A, 123], « Aquarelliste » [319], « La force du miroir » [323], « Je vis un soir la zézayante » [327], « Lorsque vous partirez » [329], « Tierce rime pour votre âme » [330], « Les bacs » [536], « Le dôme de Cologne » [538].

Les poèmes en MF les plus représentatifs sont « Merlin et la vieille femme » [A, 88] et « La Loreley » [A, 115].

Les écarts du tableau 7 le montrent, 1901-1902 est la période la plus différenciée et la plus « pure » : les CVMF y sont plus fréquents qu'avant et après, et les composites sont en fort déficit ; Apollinaire radicalise l'application du système qu'il vient d'inventer ; il est sorti de la période de tâtonnement.

Le système CV continue à concurrencer le MF durant la période suivante (1903-1908). Il n'y a guère de poèmes MF de cette période dans *Alcools* (« Crépuscule », « Clotilde » et « Signe »), alors que le système CV fournit « La chanson du mal-aimé », « Palais », « Annie », « Le larron », « Lul de Faltenin », « L'émigrant de Landor Road » et « Le brasier » et le CVMF « L'adieu », « Salomé », « La porte », « Automne », « Un soir » et « La dame ».

Pour la dernière période d'*Alcools*, CV est moins présent en nombre de poèmes, mais fournit néanmoins « Rosemonde » et surtout « Zone » et « Vendémiaire », les deux longs poèmes jouant sur le mélange ou la dérivation du vers libre et du vers régulier, ainsi que sur l'incomplétude des rimes.

À l'inverse, les six poèmes d'« À la santé », datés de 1911, sont soit MF soit CVMF. Sont en outre CVMF « Marie », « Saltimbanques » et « Cors de chasse ».

Parmi un grand nombre de poèmes MF ou CVMF, la période de la guerre ne compte plus comme CV que les passages rimés de « Du coton dans les oreilles » [C, 287], « La victoire » [C, 309] et « Gentil Rouveyre » [787].

### 13. Formes hybrides et transitions

On l'a vu, les deux systèmes concurrents et opposés, MF et CV, souffrent deux types de formes hybrides : d'une part les poèmes composites, où les principes des deux systèmes (rimes MF et rimes CV) sont co-présents sans faire système (faute, notamment, d'alternance

régulière), et le système CVMF, qui cumule les contraintes des deux systèmes. L'application du système CV et la concurrence des deux systèmes vont donc de l'indétermination à la plus grande rigueur.

Les composites sont particulièrement présents dans deux périodes de transition : 1896-1900, quand le système CV se met en place et concurrence le système traditionnel, et au début de la guerre (singulièrement dans les premiers poèmes à Lou), quand se profile et se précise le retour exclusif à la forme ancienne MF. Leur présence est signe d'hésitation, que marque l'absence de régularité qui les caractérise. On observe donc chez Apollinaire, en versification syllabique et rimée, deux tendances concurrentes : d'une part la libération, voire le relâchement des contraintes, mais sur une base régulière au moins minimale – que signe la présence des composites –, et d'autre part une tendance à la régularité et à la contrainte quasi maximale, par le retour aux poèmes MF durant la guerre, mais aussi par la présence continue (et importante) des CVMF, dont le statut n'est pas aisé à établir.

### 14. Le système CVMF

Quel sens donner à ce système particulièrement restrictif, puisqu'il refuse les finales VC et Ve, qui certes sont les moins fréquentes en langue, mais dont l'absence limite sensiblement les possibilités de rimes (ce qui est à l'opposé du gain libérateur du système CV) ? S'il est vrai que cette restriction le fait adhérer mécaniquement aux principes du système CV, une alternance exclusive de finales VCe et V paraît d'abord actualiser le seul système MF, que le lecteur reconnaît spontanément. Il faut connaître l'existence de CV pour le voir dans CVMF, où il est davantage camouflé qu'« illustré » ou rendu directement perceptible.

On ne peut donc voir CVMF comme une radicalisation de CV, mais plutôt comme une épuration totale de MF. L'articulation des trois systèmes procède des deux tendances mentionnées ci-dessus : radicalisation de la contrainte et renouvellement/libération. Le tableau 6 et la figure 4 le montrent bien : l'enjeu de cette concurrence fut, un temps, de limiter l'application du système MF, sans doute jugé insatisfaisant.

Manifestement, les finales Ve et VC ont très tôt posé un problème technique au poète, sans doute pour deux raisons :

– leur imprécision phonétique, qui les rapprochait trop, dans l'usage de la langue courante, de leurs concurrentes V et VCe ;

– leur faible fréquence, qui devait rendre plus grand pour elles l'inconvénient lié à la rime, tandis que les rimes en VCe et en V conservaient des ressources lexicales suffisantes pour continuer à rimer de façon suffisamment renouvelable (l'émergence du système CVMF en témoigne).

La période rhénane est celle où dominant conjointement CV et CVMF ; ils ne sont donc pas concurrents, mais complémentaires. Il s'agit apparemment, dans le second cas, d'éviter les deux types de finales qu'Apollinaire jugeait problématiques, dans l'autre, de leur trouver un autre mode d'insertion dans les principes de la rime ; dans les deux cas, de dépasser et de renouveler l'instrument traditionnel.

Ve et VC sont donc bien les enjeux de ces variations techniques et formelles. CVMF « demeure » inscrit dans le système MF en le critiquant de l'intérieur ; CV est plus radicalement opposé au système classique.

Les usages discrets d'Apollinaire témoignent de cette complémentarité : « La chanson du mal-aimé » est de type CV, mais la succession des strophes en son début est particulièrement complexe<sup>37</sup> :

- les deux premières sont MF, mais ce statut est d'emblée estompé par la présence d'assonances : le lecteur n'est guère conduit à appréhender le poème comme rimant classiquement (MF) ;
- la troisième strophe associe deux rimes féminines (dont une assonance) : *briques, aimée, Égypte, armée, unique*, association qui paraît davantage transgresser le principe d'alternance des genres en régime MF qu'actualiser le système CV, auquel elle appartient pourtant ;
- les sept strophes suivantes n'alternent que des rimes VCe et V ; elles constituent donc une application localisée mais continue du système CVMF, mais le système MF n'est toujours pas nié ;
- il faut attendre les onzième et douzième strophes pour « voir » appliqué clairement le système CV, associant en consonantiques et vocaliques des finales féminines et masculines : *mémoire :: boire :: soir et confondu :: perdue :: plus*.

Au début de « La Chanson » se manifeste donc la concurrence des trois systèmes et la fonction (concurrente) de CV et de CVMF : limiter le recours à MF.

Mais les tableaux montrent qu'Apollinaire s'est progressivement détourné du système CV. Il ne lui a en tout cas plus paru constituer la panacée aux problèmes de la rime. Le rapport des forces s'inverse partiellement : le poète revient à MF, ce qui permet à CVMF de

subsister comme appoint de plus grande radicalité, en changeant de statut ou de fonction (qui demeurent ambigus : les principes de CV survivent camouflés dans CVMF). Si l'on additionne les effectifs de CVMF respectivement avec CV et MF (figure 6), on voit qu'en 1901-1902, associer CVMF et CV permet de rendre compte de près de 80 % des poèmes, et qu'inversement, CVMF ne cesse de se rapprocher de MF dans les années suivantes, jusqu'à rendre compte de la quasi-totalité des poèmes de guerre.

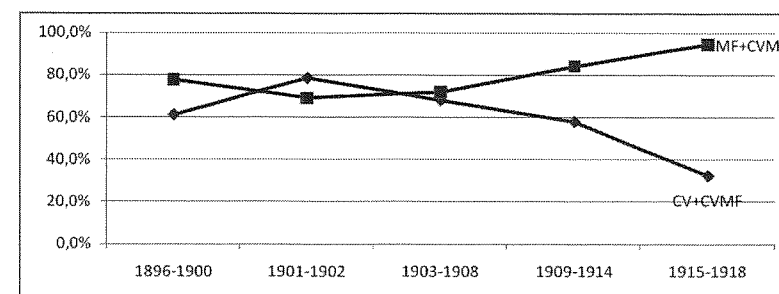


FIGURE 6 : cumulation de CVMF avec CV et MF, en nombre de poèmes.

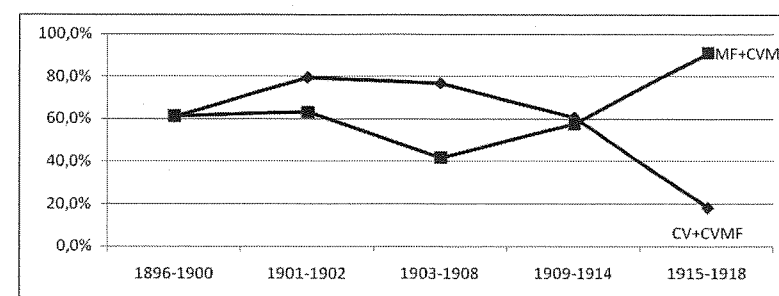


FIGURE 7 : cumulation de CVMF avec CV et MF, en nombre de rimes.

En nombre de rimes (figure 7), le retour de MF avec l'appui de CVMF est davantage repoussé à la dernière période (effet notamment dû à la « Chanson »).

D'abord complémentaire de CV, CVMF rentre dans le giron de MF. Il voit d'ailleurs sa part décroître avec sa fonction critique.

Il est étonnant qu'en pleine guerre Apollinaire ait pu signaler avec fierté à André Breton son invention du système CV (cf. *supra*, II.1), alors qu'il y avait totalement renoncé : renoncement – mais

37 Voir Franck Bauer, « Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de « La chanson du mal-aimé » », pp. 70-71.

non reniement — qu'on ne peut attribuer au seul effet des conditions de guerre, le processus d'inversion étant déjà bien engagé dans les années précédentes. Toutefois, la restriction progressive mais rapide de la pratique de la rime au seul système MF (et CVMF, qui d'ailleurs régresse), est significative d'un retour à la régularité (ancienne) d'Apollinaire en matière de versification syllabique et rimée (cf. *infra*, II.16) — ceci ne présupposant en rien de la cohabitation de celle-ci avec les autres formes, plus modernes, attestées dans *Calligrammes* (cf. II.16).

### 15. La contrainte des consonnes graphiques

Pour aller plus avant sur ce fait, nous examinerons une question secondaire de la pratique de la rime, le respect de la contrainte des consonnes graphiques, question qui n'est pertinente que dans les poèmes où les principes phonétiques de la rime sont respectés : identité de la coda consonantique et identité du genre (MF) ; si dans un poème Apollinaire pratique l'assonance (non-respect de la contrainte phonétique, cf. *infra*, III.3) ou ignore la règle du genre et fait rimer des finales masculines avec des féminines (CV), la contrainte graphique perd toute raison d'être, et même toute pertinence : un assouplissement plus fort entraîne presque naturellement un plus faible. C'est donc uniquement dans les poèmes rimant régulièrement que la question se pose.

L'attitude d'Apollinaire à l'égard de la contrainte est diachroniquement très fluctuante : tous les cas de figures sont attestés, et l'on ne peut dire que sa pratique évolue d'un classicisme total vers un assouplissement et un abandon progressifs de la règle restrictive, ou l'inverse. Prenons deux exemples parmi les poèmes de jeunesse.

« Aurore d'hiver » [710] est un poème assez typiquement symboliste, par sa forme en vers libre et ses rimes ; la contrainte n'est pas respectée :

- Ø-C : *peu :: peut* ;
- C-s : *meurt :: pleurs* ;
- Ø-s : *adolescente :: éclatantes, d'or :: morts, vie :: ravies*.

À l'inverse, les trois sonnets du « Triptyque de l'homme » [711-713] ne présentent que deux transgressions, n'impliquant pas d's : *vit :: asservi et souvint :: vin*. Même situation pour un poème stavelotain comme « Mareï » [514], avec *nuît :: ennui*, alors qu'à « Or nous regardions... » [510], totalement libéré de la contrainte (avec *cygnes :: résignent et tiédeurs :: pleureurs :: meurt*), s'opposent « Mort de Pan » [707] ou « Parmi le tant et le plantain » [717], sans aucune transgression.

On voit donc que, d'emblée, le jeune Apollinaire hérite d'une alternative formelle : la rime symboliste, libérée de la contrainte graphique, et la rime classique, dont il peut choisir de conserver tout ou partie des contraintes restrictives.

Chaque fois qu'Apollinaire, dans les vingt années qui suivent 1898, donnera à un poème une forme rimée régulière (MF ou CVMF), il choisira, selon les époques, les esthétiques et les circonstances, de respecter ou non la règle graphique. L'éluder est d'abord le signe d'une adhésion commode à l'état contemporain de l'évolution de la forme régulière, une conformité à la pratique courante (qui se combine évidemment avec les positions prises quant à la forme du vers — libre, régulier libéré, régulier classique — et aux différentes esthétiques des poèmes). À l'inverse, une correction majoritaire ou totale des rimes du point de vue des consonnes graphiques est une prise de position formelle plus forte qu'il n'y paraît. Il est significatif, par exemple, que le vers compté (alexandrin, octosyllabe) auquel Apollinaire revient durant la guerre — à côté d'autres formes nettement différentes — soit marqué par une régularité assez forte (du point de vue de la structure du vers et de la correction phonétique de la rime) qui contraste avec la variété des options d'*Alcools*, par exemple, et qui inclut souvent, sinon généralement, le respect de la contrainte graphique. Le cas est dominant dans les poèmes épistolaires (*Poèmes à Lou* et autres). Dans les seuls *Calligrammes*, relevons que quasiment tous les poèmes strictement réguliers sont dans le cas :

- aucune transgression dans « À Nîmes », « C'est Lou qu'on la nommait », « Reconnaissance », « Vers le sud » (envoyé à Lou le 5 avril 1915, mais fondé sur le souvenir d'un poème plus ancien, antérieur à la guerre<sup>38</sup>), « La nuit d'avril 1915 », les quatrains de « Chant de l'horizon en Champagne », « Exercice », « La traversée », « L'espionne », « Le départ », « Carte postale », « Un oiseau chante », « Tristesse d'une étoile » ;
- entorses à la co-présence d'une consonne graphique, mais respect de la règle de l's, dans « Fête » (*Saadi :: redit*), « Les saisons » (*chapeau :: crapaud*), « Lueur des tirs » [247-253] (*lui :: lui*), « Simultanités » (*nuît :: ennui*), « Chant de l'honneur » (*indien :: survient*)<sup>39</sup>.

### 16. Esthétique et discipline

On voit qu'Apollinaire revient à la rigueur particulièrement contraignante d'un XIX<sup>e</sup> siècle antérieur au vers-librisme et à Rimbaud, et restaurée par les néo-classicismes du début du siècle,

38 Voir Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 200.

39 En revanche, sur les seize rimes de *Vitam impendere amori*, on relève l'eau :: gretot et sang :: passant, mais aussi le plus transgressif *passé :: finissez*.

<sup>40</sup> « [...] un retour d'Apollinaire à des formes traditionnelles au fur et à mesure que la guerre avance », C. Debon, *Claude Debon commente « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire*, « Foliothèque », Callimard, 2004, p. 119.

à l'instar d'une École romane. Il y a donc bien un Apollinaire néo-classique durant la guerre<sup>40</sup>, usant de l'instrument traditionnel jusque dans ses aspects les plus techniquement contraignants. Il est remarquable que le poète fasse coexister ce classicisme absolu avec des recherches formelles innovantes et radicales comme les calligrammes ou diverses formes de vers libre (de « Liens » à « Fusée », par exemple). Côté des vers libres des « Fenêtres » ou de « Lundi rue Christine » ou les calligrammes, les poèmes réguliers de *Calligrammes* voient leur régularité (retour à MF, consonnes graphiques) fortement soulignée par ce retour du système ancien : l'innovation et la libération de l'écriture ont trouvé d'autres voies que le travail sur l'instrument ancien (le système CV).

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 118.

La place de cette composante classique est également particulière : elle ne s'introduit que progressivement dans le recueil<sup>41</sup> ; la première section, « Ondes », contenant les poèmes les plus anciens, est exempte de poèmes rimés (« Les collines », datant de 1917, est en vers blancs) ; la proportion des poèmes totalement ou partiellement rimés est minoritaire dans le recueil : un poème sur trois, alors qu'*Alcools* comptait deux poèmes rimés sur trois et même quatre sur cinq en comptant ceux qui ne le sont que partiellement. On ne peut donc inférer d'une restauration de la régularité technique, quand Apollinaire rime, un retour massif et dominant à un quelconque classicisme : « On parlera [...] plutôt d'équilibrage subtil des formes »<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 120.

Cela illustre bien l'esthétique apollinarienne, de rupture, de surprise, de juxtaposition et de contraste — de contradiction assumée. On peut suivre Anna Boschetti lorsqu'elle juge qu'Apollinaire « s'efforce de tout tenir ensemble, en combinant des choix qui apparaissent inconciliables, voire contradictoires, aux contemporains et même à la postérité »<sup>43</sup>, ou lorsqu'elle estime qu'Apollinaire était conscient des risques liés à la « restauration » d'une « perfection » qui « frôl[e] l'exercice académique »<sup>44</sup>, mais est-il judicieux d'expliquer ce retour au passé par « la pression conservatrice exercée pendant la guerre »<sup>45</sup> ? Rappelons qu'Apollinaire écrit ses poèmes au front, coupé du monde, et qu'il réélit une forme qu'il connaît et pratique depuis toujours, à des fins esthétiques et communicationnelles bien précises.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 230.

Formulons deux hypothèses explicatives, qui impliquent à la fois le soi et l'autre. Dans le cas des poèmes épistolaires, il s'agit de donner au texte écrit et adressé comme un appel ou un cadeau la forme la plus visiblement poétique, doublée d'un rappel d'usages épistolaires anciens, ce que le vers libre n'eût pu assurer avec autant

d'évidence (il le fait parfois, dans les premiers *Poèmes à Lou*). À l'inverse, les poèmes dont l'expression est moins pondérée, plus intime et passionnée, sont souvent écrits en vers libres, tels que « Les neuf portes de ton corps » [619], « En allant chercher des obus » [459], les autres « Poèmes secrets » [622-637] ou les poèmes adressés à Madeleine et repris dans *Calligrammes*<sup>46</sup>.

L'autre hypothèse concerne l'acte d'écriture : s'astreindre par goût à la production de vers réguliers parfaits (du point de vue des règles classiques) doit avoir revêtu plusieurs fonctions pour Apollinaire, à commencer par l'occupation du temps, la distraction (des dangers et contraintes de la vie au front), le plaisir tiré de l'écriture et de son instrument. Il n'est pas fortuit qu'un de ces poèmes s'intitule « Exercice » et mentionne l'« ascèse » qui « exerc[e] à mourir ». Lorsqu'elle est préférée, pour certains poèmes, aux formes plus libres telles que le vers libre ou le calligramme, la discipline formelle reflète certainement un besoin de discipline morale et existentielle en temps de guerre. La contingence de la vie du front induit chez Apollinaire la nécessité de concilier un certain pragmatisme avec ce besoin de discipline, qui explique à la fois le retour au système MF simple (et ancien) et la régression du système CVMF, devenu à la fois trop radical et trop difficile à tenir dans des poèmes écrits dans l'urgence, l'isolement, le désir de conserver des liens avec maints correspondants, le besoin de s'exprimer.

Au-delà des questions techniques, on peut tenter d'autres hypothèses pour expliquer les évolutions et les hésitations du poète en matière de versification.

Le jeune Apollinaire ne prend guère la voie d'une versification symboliste (vers libre et rimes). Il s'agit pour lui, comme pour nombre de contemporains, de dépasser ce paradigme épuisé. La voie qu'il suit un premier temps est celle d'un retour au vers régulier, assorti de ses principes et contraintes (en matière de rime). Mais ce paradigme-là nécessite lui aussi un renouvellement (le vers libre avait pour raison d'être de le remplacer). L'invention du système CV inscrit donc une volonté de libération, de renouvellement et d'invention (originale) dans un choix formel que l'on peut associer à diverses réactions poétiques au symbolisme, marquées par ce retour au vers régulier (par exemple l'École romane de Moréas).

Par la suite, le second retour à la régularité maximale, durant la guerre, paraît pouvoir être rapporté, chez Apollinaire, à des raisons plus psychologiques. N'est-il pas significatif que les poèmes écrits

<sup>46</sup> « Photographie », « L'inscription anglaise », « Dans l'abri-caverne », « Fusée » et « Désir » [257-264].

après l'expérience pénible de son séjour à la Santé soient tous MF et CVMF, sans être « pollués » par le CV (ou le vers libre) ? Que dès son incorporation à Nîmes et jusqu'à sa blessure, les conditions de la guerre, avec leur charge d'émotion (cf. « La petite auto »), de trouble et d'engagement, l'amènent à user de l'instrument traditionnel pour des poèmes d'expression aussi bien que de communication ? Que l'amour et le désir provoquent un lyrisme que le poète éprouve le besoin de canaliser et d'exalter tout à la fois dans des poèmes réguliers ?

La menace extérieure pesant sur l'individu, l'homme ou l'amoureux, peut expliquer la recherche d'un mode formel rassurant, connu, maîtrisé, comme le montrent les six poèmes d'« À la santé » [A, 140-145], mais aussi des poèmes de guerre tels que « Fête » [C, 238] ou « La nuit d'avril 1915 » [C, 243], ou encore la guirlande inspirée par la rupture d'avec Marie Laurencin et enchâssée dans *Calligrammes* (« Lueurs des tirs »), ou la plaquette de *Vitam impendere amori*, de même inspiration.

Du désir de défendre la France à la transe amoureuse, Apollinaire en guerre donne à plusieurs reprises une forme redevenue classique à maintes expressions de la pulsion esthétique induite par son expérience quotidienne de l'événement. Cette pulsion se traduit donc aussi bien par le plaisir de la forme pour elle-même et de l'instrument métrique dans toute sa rigueur que par le goût de l'invention et de l'expérimentation. Les deux tendances ne sont d'ailleurs pas incompatibles, comme le montrent les dispositions typographiques de « Fête » et « La nuit d'avril 1915 », mais aussi la présence de vers réguliers et de rimes dans certains calligrammes (« La colombe poignardée et le jet d'eau » [213]).

Dans « La jolie rousse », Apollinaire « juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention / De l'Ordre et de l'Aventure » et réclame la compréhension de ses contemporains ou de la postérité : « Soyez indulgents quand vous nous comparez / À ceux qui furent la perfection de l'ordre / Nous qui quêtions partout l'aventure » [313].

Le retour à une rime classique d'une grande rigueur signe la diversité d'un lyrisme complexe, entre la persistance de l'élégie et le devoir moderne de dire l'événement avec des moyens neufs (« Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues / Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité »). Pour certaines poétiques (l'expression muette du danger, l'amour, l'amitié à travers la correspondance rimée), parmi toutes celles qui cohabitent dans *Calligrammes*, Apollinaire devait osciller entre invention et

discipline, entre « Ordre » et « Aventure », les deux voies revêtant les mêmes dimensions de jeu et plaisir.

## 17. Genres et sexes

Franck Bauer a donné de l'usage des rimes vocaliques et consonantiques dans « La chanson du mal-aimé », et surtout du maintien des appellations anciennes (masculines et féminines), une explication d'ordre psychologique<sup>47</sup>. Par l'analyse du contenu des douze premières strophes, il fait l'hypothèse, astucieusement étayée, que « les représentations que le texte nous offre des rapports du masculin et du féminin dans cette section liminaire (rapports érotiques entre acteurs de la fable et rapports grammaticaux [morphologiques et syntaxiques] entre les mots qui les disent) sont autant d'interprétants possibles de la nouvelle convention rimique, en tant que celle-ci peut être envisagée comme une redéfinition de ce qu'il faut entendre par rimes féminines et rimes masculines », à travers « une remise en cause, dans la fantasmatique du texte, de la polarité sexuelle », et « que la signifiante possible de ce jeu est une mise en crise de la différence sexuelle »<sup>48</sup>.

On peut suivre Bauer dans l'idée que l'affranchissement d'une convention passée « n'implique nullement [que soient] congédiées les représentations jusqu'alors attachées à cette convention, et dont on a toutes raisons de penser qu'elles vont au contraire continuer, pendant un certain temps, à hanter la réception, voire la mise en œuvre, de cette nouvelle pratique »<sup>49</sup> — l'usage même des noms anciens par Apollinaire le montre —, et on note que le début de « La chanson » est en effet habité par une ambiguïté sous-jacente quant à l'identité et l'orientation sexuelles.

Mais il faut convenir que l'explication ne peut valoir que pour ce poème, alors que l'invention du système CV est bien antérieure à l'achèvement et même au commencement de sa rédaction. Adéquation ici, l'hypothèse ne peut être étendue à la pratique du système par Apollinaire sur quinze années.

En revanche (et à l'inverse), l'existence du système CVMF peut dénoter une volonté forte de séparer par leur nature phonétique les masculines et les féminines : deux types coexistent, comme en MF ou en CV, mais aucun n'est composite : à chaque type ne correspond qu'une forme de finale ; le masculin est hyper-masculin, le féminin hyper-féminin. De là à voir dans tout poème CVMF une réaction contre ce qui s'exprimerait au début de « La chanson »...

<sup>47</sup> Franck Bauer, « Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de "La chanson du mal-aimé" », pp. 65-79.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 70, 71 et 73.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 67.

### 18. Un détour à dimension ludique : les rimes pour l'œil

L'analyse du système CV, de même que plusieurs observations à venir dans la section III, montrent qu'Apollinaire était bien plus sensible à la dimension phonétique des rimes qu'à leur face graphique : neutralisation de la distinction masculines-féminines, appauvrissement local de la rime sans compensation graphique (III.1), assonances et contre-asonances en tant que formes alternatives (III.3), abandon des contraintes graphiques...

À deux reprises, toutefois, il se livre à un jeu sur la graphie des finales de mots. Dans une chronique parue dans *Le Passant* en novembre 1911, puis reprise au chapitre XIV du *Poète assassiné*, il imagine une rencontre et un dialogue avec la statue de François Coppée, qui lui dit perfectionner la rime, avec pour exemples le distique suivant<sup>50</sup> :

<sup>50</sup> *Pr*1,  
pp. 278-279  
et 1244-1245.

Passant auprès de moi le nègre Sam Mac Vea  
Voyant que j'étais [j'ai, dans *Le Poète assassiné*] plus noir  
[que lui s'affligea

puis un quatrain :

Ils passèrent au moins huit jours à Rosendael  
Il goûtait l'idéal elle aimait le réel  
En toutes choses d'elle il était différent  
Par conséquent ce fut bien l'amour qu'ils connurent.

Deux ans plus tard, dans une lettre de fin 1913, adressée à André Billy [*Po*, 765], Apollinaire produit le poème suivant :

Les listes les papiers me faut défaut mon cher  
En vain suis-je venu par chez vous les chercher  
Et je vous dois encor crois-je une somme de \* \* \*  
Venez venez chez moi ce sera plus commode  
L'adresse de Cravan plus fort que Sam Mac Vea  
Me manque fort sa rue est-ce donc pas Bréa  
Je griffonne pardon mais vous saurez me lire  
Je signe votre ami Guillaume Apollinaire

Ce Danois de Madsen vous voue un amour pur  
Mais l'amour pur mon cher est-ce encor de l'amour  
Le baron de Mollet qui ressemble à Shakespeare  
Vous mande ses souhaits pour l'an qui se prépare

La nature et la forme de ces variations plaisantes sont plus diverses qu'il n'y paraît. La première « rime » du poème à Billy est

typique de la rime dite « normande », qui apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle en raison de fluctuations entre prononciations courante et soutenue : « de deux terminaisons en *er*, [...] l'une est prononcée *e* ouvert + *r* et l'autre comme *e* fermé (*mer* / *consumer*) »<sup>51</sup>. Baudelaire pratique encore cette rime normande, par commodité. Dans les autres vers du poème d'Apollinaire, le principe tiré du précédent historique est étendu : deux finales de même graphie mais de prononciation différente sont artificiellement considérées comme équivalentes et compatibles. Encore faut-il distinguer les cas où un graphème étranger pourrait éventuellement souffrir une autre lecture en français (*Vea*, *Shakespeare*, *Rosendael* – on notera la bonne connaissance linguistique d'Apollinaire, qui sait que cette terminaison néerlandaise se prononce [āl] et non [ɛl], à la française, ce qui annulerait la rime pour l'œil) et ceux où Apollinaire ignore sciemment un graphème français pour le confondre avec un autre, inclus dans le premier (*-ire* / *-aire*, *-ur* / *-our*). Quant à la « rime » *somme de :: commode*, elle n'obéit à aucun système, dépourvue d'identité graphique comme phonétique. Au total, les six rimes pour l'œil du poème sont donc assez disparates.

Il y a fort à parier qu'Apollinaire s'est inspiré d'un modèle fourni par Alphonse Allais dans texte paru dans *Le Sourire* du 7 décembre 1901<sup>52</sup>. Imaginant un poète sourd-muet, Allais compose un de ses poèmes en « rimes riches à l'œil » dont il constate que « Le seul malheur, [...] c'est que ça ne rime pas ». Le poème commence par « L'homme insulté qui se retient / Est, à coup sûr, doux et patient » et enchaîne les rimes *aigre :: dénigre, escient :: scient, Abbaye :: Saint-Germain-en-Laye, émanent :: permanent, Shakespeare :: Baléares, soulèvent :: engoulevant, aigle :: bigle, balbutient :: entretient*. On voit qu'outre l'anthroponyme *Shakespeare*, qui suggère l'intertextualité, Allais exploite essentiellement deux types repris par Apollinaire : l'association de graphèmes simples et doubles de voyelles (*ai/i*) et le jeu sur le graphème *-ent*, tantôt voyelle nasale, tantôt *e* post-tonique et muet à consonnes graphiques.

### 19. Rimes féminines et diction

Dans le dialogue de la chronique et du *Poète assassiné*, la statue de Coppée fait observer combien son distique « rime bien pour l'œil », et surtout signale à son interlocuteur que les deux derniers vers du quatrain « contiennent une dissonance qui fait contraster délicatement le son plein des rimes masculines avec la morbidesse des féminines ».

<sup>51</sup> Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, p. 62.

<sup>52</sup> Alphonse Allais, *Par les bois du Djinn, Parle et bois du gin. Poésies complètes*, édition de François Caradec, « Poésie », Gallimard, 2005, pp. 18-20.

Et de fait, *différent* est une finale V, *connurent* une VCe. Incidemment, cette fantaisie formelle permet à Apollinaire de laisser filtrer un point de vue personnel sur la « nature » des rimes et sur leurs effets respectifs.

D'une part, la plénitude reconnue aux unes et la délicatesse aux autres paraissent peu compatibles avec l'hypothèse selon laquelle le système CV, redéfinissant masculinité et féminité (des rimes) procéderait d'une « mise en crise de la différence sexuelle »<sup>53</sup>. Mais on notera que le poème est de type MF<sup>54</sup> ; le quatrain ne peut être d'aucun type, en raison de l'appariement indu d'une finale V avec une VCe, mais tout le sel de la plaisanterie formelle consiste justement à les associer tout en les différenciant. Le jeu des rimes pour l'œil avalise donc la distinction entre masculines et féminines. Il y aurait donc, au cœur même de l'opposition entre les deux systèmes, une perception esthétique différente des finales et, partant, des rimes.

Laurence Campa fait remarquer que « dans l'enregistrement des trois poèmes “Le pont Mirabeau”, “Marie” et “Le voyageur”, pour les Archives de la Parole, on entend très distinctement Apollinaire accentuer la tonique et prononcer le *e* atone »<sup>55</sup>. Le fait n'est pas absolument constant dans les trois enregistrements, mais il est bien dominant : il y a plus qu'un allongement de la coda consonantique quand Apollinaire prononce une féminine en VCe ; on entend distinctement, dans la plupart des cas, une voyelle très brève et discrète (par contraste avec la tonique soutenue). Il faut distinguer ce qu'il fait dans les trois poèmes.

a. Dans « Le Pont Mirabeau », les finales féminines des quatrains (tercets) sont assez nettement marquées, celles du refrain (l'heure, demeure) ne le sont jamais : inconsciemment, Apollinaire restaure l'alternance masculine-féminine dans sa diction du poème, qui est pourtant de type MF, sous-typé par le recours aux seules rimes féminines ; il traite la finale *-eure* comme s'il s'agissait d'un *-eur* ; elle occupe une position de masculine et restaure (pour l'oreille) le système MF à deux genres.

b. Dans « Marie », il est frappant qu'en citant le titre, Apollinaire prononce la finale *-ie* tout à fait comme un *i* masculin et bref (comme dans *marî*), mais prononce clairement l'*e* dans le poème, comme dans *filîe* et *sauîlle*. Ceci confirme que cette rime est bien féminine et que le poème est de type MF, et même CVMF (cf. II.7).

c. Le cas du « Voyageur » est plus complexe : le poème mêle vers réguliers isolés, vers libres et quatrains d'alexandrins réguliers.

Apollinaire prononce l'*e* quand la diction et le rythme sont soutenus et quand le vers est régulier : *Euripe* (vers 1), *surmarines* (vers 7), les quatre quatrains de la page 79, etc. En revanche, il l'élude et l'élide dans d'autres cas : *futures* au vers 4 – à cause de *repentirs* au vers 5, en une contre-assonance ? (cf. III.3.e) –, *encore* au vers 10, *triste* au vers 11, qui rime avec *Christ* et constitue donc une rime CV, *cartes* au vers 16 (vers court, libre et orphelin), etc. On note surtout que « Le Voyageur » contient des finales Ve, absentes des deux autres poèmes (exception faite du mot *Marie*) : elles sont nettement prononcées brèves et masculines : *journées* – qui rime avec *tournaient* – est dit [ʒurne], *idem* pour *photographies* (page 79) qui ne rime avec rien. On observe même qu'en milieu de vers, *barbues* (« Et ces ombres barbues ») est tout autant prononcé comme un masculin (*u* bref, pas d'*e*).

On tirera de tout cela que :

– Apollinaire pratique et intègre la prononciation courante, y compris dans la diction soutenue d'un poème, pour les finales Ve ; on comprend le rôle que cette fusion des prononciations a joué dans l'invention du système CV, et l'importance du problème que ces finales posaient dans le système classique : pour Apollinaire, indifférenciées de leur correspondantes masculines (V), elles n'ont plus pu, un temps, être acceptables comme féminines<sup>56</sup> (le contre-exemple de *Marie* a été justifié plus haut, en II.7) ;  
– les finales en VCe constituent les seules rimes que l'on puisse considérer comme féminines, et ce sont elles qui sont revêtues de cette douceur, cette « morbidesse » que leur reconnaît le poète ; cette qualité est un trait qui demeure lié à la langue des vers et, plus largement, à la diction poétique : le vers régulier attire davantage le détachement de la tonique et de la voyelle surnuméraire intégrée dans la coda.

Y a-t-il dès lors un paradoxe dans le fait de marquer cet *e* post-tonique, et donc la nature féminine des VCe, et le fait de confondre en une seule catégorie (consonantique) les finales VC et VCe, sur la base de leur prononciation devenue indifférenciée ? Apollinaire lisant n'est pas Apollinaire écrivant, le premier gardant jusque dans sa diction une fidélité au système ancien.

On peut observer que ces enregistrements datent de 1913, c'est-à-dire précisément à la charnière de son évolution, au moment où il abandonne globalement le système CV pour revenir au système ancien, et que les deux premiers poèmes sont de type MF, voire CVMF (la partie régulière du « Voyageur » aussi) ; prononcer les féminines, c'est signer oralement ce qui jusque là restait enclos dans

<sup>53</sup> Franck Bauer, « Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de “La Chanson du mal-aimé” », pp. 65-79 ; voir III.17.

<sup>54</sup> On aura noté, en passant, que le poème respecte, pour l'œil, l'alternance des rimes masculines et féminines.

<sup>55</sup> Laurence Campa, « Le chant des rimes dans *Alcools*, prolégomènes à une étude statistique des rimes », p. 143, note 9.

<sup>56</sup> Rappelons néanmoins qu'elles font un retour significatif dans *Vitam impendere amori* (cf. II.9).

57 Fait parallèle important : à l'intérieur du vers régulier, Apollinaire applique de manière constante l'accommodement bien intégré à son époque, qui consiste à autoriser (contre l'usage restrictif ancien) la succession d'une finale de mot en Ve et une initiale de mot consonantique ; exemple : « Dans sa patrie le sage Ulysse ». Au-delà de la nouvelle convention partagée qu'est ce nouvel usage, il confirme l'assimilation totale des finales V et Ve chez Apollinaire. Le fait, qui est constant dans *Alcools*, disparaît totalement dans *Calligrammes* (seule exception : *joie* [311], soit une finale en -oie (cf. II.2)), ce qui montre jusqu'à quel niveau de détail s'est effectué le retour d'Apollinaire aux règles anciennes.

l'écrit. Remarquons d'ailleurs que, dans ces trois lectures, Apollinaire traite les VCe comme des VC en contexte CV (*futures, tristes*) et ne souligne leur nature féminine qu'en mode MF ou quand les vers sont réguliers et isolés.

## 20. Conclusion

Touchant les quatre types de finales par lesquels nous avons commencé cette analyse, les derniers faits confirment nos premières observations : s'ils demeurent bien distincts sur le plan technique (de la versification) en régime MF, ils se réduisent à trois dans la configuration qui est propre au poète et se fondent sur la conjonction de deux styles de prononciation, la courante et la soutenue : il y a, d'une part, les finales nues en V, masculines, de « son plein », auxquelles la prononciation courante assimile les Ve, qui se sont pour cette raison trouvées source de problème pour le poète qui, un temps, a tendu à les éviter (ce qui a donné le système CVMF) ; il y a ensuite les finales féminines en CVe, empreintes de « morbidesse » et dotées d'une prononciation double : consonantique en langue courante, féminine (dissyllabique) en diction soutenue ; restent les finales masculines et consonantiques, associables aux féminines dans un système, fondé sur la langue courante, mais non dans l'autre.

On conclura que l'enjeu des systèmes est double : faire un sort aux Ve<sup>57</sup> (dans CVMF) et placer les VC, lesquels sont davantage définitoires du système CV. Apollinaire oppose clairement finales sans prolongement (V) et finales prolongées — par un *e*. Le passage d'un système à l'autre repose sur la décomposition de la coda complète des finales non nues : de l'élément consonantique, commun aux VC et aux VCe, procède le système CV ; l'élément « féminin », l'*e* post-tonique, justifie le maintien du système MF, l'addition des deux éléments détermine la radicalité de CVMF.

Par-delà l'opposition des deux systèmes, par-delà l'évolution que l'on a décrite (le retour au système MF), on voit, à la faveur de l'analyse de ces enregistrements, ce qui est en jeu pour Apollinaire : non pas uniquement le respect d'un principe systématique, fût-il novateur (le besoin d'une règle d'écriture et d'une discipline : CV), voire radical (CVMF), mais la dimension sonore et même orale de la poésie, y compris en 1914, au moment où il va revenir au système ancien, durant la guerre. Ce retour à la régularité, qui pourrait apparaître comme une régression après le moment de « modernité » que fut l'ère du système CV (adaptation à la langue courante contre la

langue des vers, trop figée), se situe donc, à travers les fluctuations et oppositions des systèmes, dans une cohérence certaine d'Apollinaire à l'égard de la matière poétique, la matérialité sonore du poème.

Ceci nous amène à la question du rythme. C'est le lieu de rappeler que le poète a affirmé composer ses poèmes en marchant, sur une mélodie propre à chaque mètre. On peut imaginer qu'en régime MF ou CVMF cette mélodie incluait une note pour les post-toniques des féminines, comme il est d'usage dans la mélodie française, et que cette petite note était absente de la mélodie génératrice des poèmes CV.

Ainsi se voit quintessencié dans une petite note, et dans la voyelle la plus discrète de la langue française, le point où se manifeste la dimension sonore, orale et musicale d'un poète qui, par l'attention qu'il lui prête, transcende l'opposition entre modernité et classicisme, tradition et innovation.

Mais on sait combien la dimension visuelle et graphique du poème est spécifique du recueil *Calligrammes* et d'une esthétique visant à fusionner les arts poétique et pictural<sup>58</sup> : calligrammes proprement dits, clichage de manuscrits, découpe typographique des vers (« Fumées », « Veille », « Reconnaissance », « Vers le sud », « Fête », « La nuit d'avril 1915 », « L'espionne ») dispositions désaxées (« Loin du pigeonier », « S P », « Visée », « Saillant », « Échelon », « Du coton dans les oreilles »), verticalité du poème (« Liens », « Il pleut », « Du coton dans les oreilles »). Sur ce plan comme sur d'autres, « *Calligrammes* tourne le dos à *Alcools* »<sup>59</sup>.

Quelle place faire, dès lors, aux poèmes réguliers, dans cet environnement de poèmes adressés à l'œil, si l'on considère que leur retour au système ancien de finales masculines et féminines les rattache encore à une esthétique davantage destinée à l'oreille et à la bouche<sup>60</sup> ? Visent-ils à assurer, dans le recueil, un équilibre entre les deux plans ? Ou peuvent-ils, eux aussi, revêtir une (petite) dimension visuelle, qui contribuerait à les intégrer davantage dans le recueil, malgré leur différence ? On répondra, à nouveau, par le détail des choses, plus significatif qu'il n'y paraît : dès lors que (on l'a vu) la prononciation courante ne distingue plus rimes V et Ve, VCe et VC, c'est uniquement sous forme de signes que dans la forme écrite subsistent leur différence et leur spécificité. La rime classique possède sa dimension graphique, les termes le disent bien : la fiction graphique est par définition tout entière d'ordre visuel ; l'*e* n'est plus qu'un signe sur le papier, mais il signe le système. Il en va de même du respect restauré de la règle des consonnes graphiques (II.15). Dans

58 Voir Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, op. cit., pp. 13-14 et 43-44.

59 Ibid., p. 43.

60 L'oral n'est évidemment pas absent du visuel, celui-ci peut même figurer celui-là, comme dans les mots « VIF » et « OMÉGA-PHONE » dans « Du coton dans les oreilles » [287].

le détail de ses usages, règles et contraintes, la rime classique possède les deux faces : elle est aussi « à voir ».

Ces poèmes classiques de *Calligrammes* sont donc doués d'une ambivalence qui leur permet, à la fois, d'occuper un pôle dans l'opposition de la tradition et de la modernité qui caractérise le recueil, d'y illustrer le plan plus spécifiquement sonore du poème, mais aussi de rejoindre, discrètement, l'autre extrême du prisme formel en s'intégrant à l'autre versant dominant du recueil : le visuel.

Gérald Purnelle

À suivre

#### BIBLIOGRAPHIE

- BAUER (Franck), « Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de "La chanson du mal-aimé" », *Questions de styles*, n° 1, 2004, pp. 65-79, 20 décembre 2004.
- BILLY (Dominique), « La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine », dans MURAT, Michel (éd.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique* [Université Paris-Sorbonne, 3-4 octobre 1996], Champion, 2000, pp. 297-347.
- BILLY (Dominique), « De l'assonance chez Verlaine », dans Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *Poétique de la rime*, Champion, 2005, pp. 351-379.
- BOSCHETTI (Anna), *La Poésie partout - Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001.
- BUFFARD-MORET (Brigitte), *Précis de versification*, Nathan-Université, 2001.
- CAMPA (Laurence), « Le chant des rimes dans *Alcools*, prolégomènes à une étude statistique des rimes », *La Revue des lettres modernes*, série *Guillaume Apollinaire*, n° 19, 1996, pp. 127-144.
- CORNULIER (Benoît de), *Art poétique, notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- DEBON (Claude), *Claude Debon commente « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire*, « Foliothèque », Gallimard, 2004.
- DEBON (Claude), *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées, 2008.
- DELOFFRE (Frédéric), *Le Vers français*, S.E.D.E.S., 1969.
- GOUVARD (Jean-Michel), *La Versification*, PUF, 1999.
- MAZALEYRAT (Jean), *Éléments de métrique française*, Armand Colin, « U2 », 1974.
- MURAT, Michel (éd.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique* [Université Paris-Sorbonne, 3-4 octobre 1996], Champion, 2000, pp. 297-347.
- PURNELLE (Gérald), « Critique ? invention ? Rimbaud du vers à la prose », dans *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, ouvrage coordonné par Arnaud BERNADET, PUF et CNED, 2009, pp. 78-90.
- RANNOUX (Catherine), « *Alcools* d'Apollinaire : une zone entre mètre et vers libre », dans *L'Information grammaticale*, n° 71, octobre 1996, pp. 24-27.

Ce texte est extrait de  
la communication présentée  
par Jean-Pol Madou au  
séminaire Apollinaire  
le 5 novembre 2011 :  
« Apollinaire dans la poésie  
allemande et russe  
du XX<sup>e</sup> siècle ».

## CELAN, LECTEUR ET TRADUCTEUR D'APOLLINAIRE

La présence d'Apollinaire dans la poésie de Paul Celan est certes discrète mais n'en est pas moins significative pour la compréhension de sa poésie. Celan a traduit six poèmes d'Apollinaire : « Clair de lune » (*Mondschein*) paraît dans *Die Lyra des Orpheus*, anthologie éditée en 1952 à Vienne par Félix Braun ; « Signe » (*Zeichen*) est publié dans G. Apollinaire, *Dichtungen*, choix de poèmes édité en 1953 par Flora Klee-Palyi, artiste d'origine juive hongroise, rescapée du camp de Theresienstadt où mourut Robert Desnos dont Celan ne manquera pas de traduire « Le Dernier Poème » ; « Salomé », « Schinderhannes » et « L'adieu » (*Abschied*), accompagnés de la traduction par Celan de « *Nous avons fait la nuit...* » d'Eluard, « Rondel » de Mallarmé et « Airs » de Supervielle, sont recueillis dans la revue *Neue Rundschau* d'avril 1954 ; enfin « Les Colchiques » (*Herbstzeitlosen*) paraît dans *Insel-Almanach* en 1959. Six poèmes d'Apollinaire en tout et pour tout. C'est peu comparé aux autres traductions de Celan, celles par exemple de Char qui n'occupent pas moins de 120 pages dans le volume IV de l'édition des œuvres complètes chez Suhrkamp, de Michaux (114 pages), d'André du Bouchet (198 pages), de Jules Supervielle (72 pages). La part d'Apollinaire, quant à elle, se réduit à 12 pages. Si la quantité peut paraître peu significative, les motifs apollinariens, en revanche, n'en sont pas moins intensément présents puisque, émigrant de la sphère de la traduction, ils iront se joindre et se mêler aux processus de la création poétique. Inscrits et tissés à même la poésie, ils affleurent en des points stratégiques du texte celanien.

27 Voir Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Le Seuil, 1982 et Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire homme-époque (1898-1918)*, Le Seuil, 2001, pp. 91 et suivantes.

plus couramment relevées au sujet de la poétique d'Apollinaire<sup>27</sup>, si elles doivent de fait beaucoup à la technique moderne du montage et du découpage, sont aussi le propre d'une « physique de la poésie », pour reprendre ici l'expression de Paul Eluard. La phrase, son organisation, son étagement hiérarchisé, s'effacent devant le rythme d'un phrasé, laissant ainsi affleurer moins un discours ordonné et suivi ou une parole vive et enflammée – deux modes traditionnels de l'énonciation lyrique romantique – qu'un réseau d'accents et de tonalités s'assemblant en un objet langagier inédit. Il n'est pas indifférent de noter que, dans « Physique de la poésie », Eluard fait remonter à Picasso la fin de « l'illustration symbolique de la poésie ». « À partir de Picasso, écrit-il, les murs s'écroulent. [Le peintre] est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l'objet virtuel naît de l'objet réel, qu'il devient réel à son tour, voici qu'ils font image, du réel au réel, comme un mot avec tous les autres. On ne se trompe plus d'objet, puisque tout s'accorde, se lie, se fait valoir, se remplace. Deux objets ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement, en passant par l'échelle de toutes les choses, de tous les êtres. Le lecteur d'un poème l'illustre forcément »<sup>28</sup>.

28 Paul Eluard, « Physique de la poésie » dans *Donner à voir* [1939], « Poésie » Gallimard, 1978, p. 72.

Désireux de renoncer au lyrisme romantique – qui est composition oratoire ou oraison composée –, Apollinaire propose avec la suite des « Fiançailles » et son lyrisme neuf une voie possible pour l'objectif en poésie : laisser jouer les matériaux du texte (syntagmes, phrases, vers) dans leur agencement métastable afin de favoriser un rythme de lecture différent, mobile, récurrent, insistant, à l'image même en somme de la voix lyrique qui dans ces poèmes se manifeste, tantôt dans les écarts de la discontinuité phrastique, tantôt dans de singuliers mécanismes de répétition : « Le printemps laisse errer les fiancés parjures / Et laisse feuilloler longtemps les plumes bleues / Que secoue le cyprès où niche l'oiseau bleu ». Ou de dérivation : « Au petit bois de citronniers s'énamourèrent / D'amour que nous aimons les dernières venues ». Dans tous les cas, il s'agit, en cette année 1908 si décisive en fait pour la poétique d'Apollinaire, d'assurer, contre la tyrannie de la nature et des naturalismes, contre la prétendue langue naturelle des choses, le « triomphe de la fausseté, de l'erreur », c'est-à-dire la victoire de cette illusion spécifique qui est le propre de l'art et à laquelle la dynamique lyrique de l'imagination créatrice confère sa légitimité et son effet.

*Henri Scepi*

*Voici la suite et la fin de l'article dont la première partie a été publiée dans Apollinaire 12.*

## APOLLINAIRE ET LA RIME

### III. ÉCARTS ET TRANSGRESSIONS

La section précédente rendait compte d'une importante dimension expérimentale ou innovatrice de la rime chez Apollinaire. Elle abordait aussi un point pour lequel la pratique de l'époque souffrait un assouplissement ou une levée d'interdit par rapport à l'usage classique, à savoir les consonnes graphiques (II.15).

Abordons quelques autres aspects de la règle qui ont été recensés dans la section I et pour lesquels Apollinaire se permet le même genre d'affranchissement ou d'estompement de la norme que nombre de ses prédécesseurs ou contemporains. Nous en distinguerons plus loin ce qui relève davantage d'une véritable transgression des règles de la rime (III.2 et 3).

#### 1. Affaiblissement des règles, usages et contraintes<sup>1</sup>

Apollinaire a fréquemment placé sa pratique dans la tendance amorcée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui vise à adapter l'usage des rimes à la prononciation courante et à la perception de la langue. La place manque pour retracer, cas par cas, la diachronie des usages et des évolutions (mettons, d'Hugo à Apollinaire en passant par Baudelaire et les symbolistes). Notons simplement que, progressivement, le respect du phonétisme l'emporte sur celui de la graphie et que diverses contraintes liées à celle-ci sont levées. Ces points mineurs sont évidemment à rapprocher des autres libérations ou assouplissements liés à la prononciation effective des rimes et déjà abordés : l'appariement des finales V et Ve, VC et VCe (dont dérive le système CV, cf. II.1) et la levée de la contrainte des consonnes graphiques (cf. II.15).

<sup>1</sup> Les relevés de cas de cette section ne sont pas tous exhaustifs.

Les références bibliographiques complètes des ouvrages ou articles cités sont indiquées en page 54.

S'agissant d'Apollinaire, on notera surtout que, d'un poème à l'autre et d'une période à l'autre, il peut moduler la part faite à ces libérations; tel poème les appliquera toutes (« Zone »), tel autre certaines, tels autres rétabliront toutes les contraintes restrictives. Ici comme ailleurs (le retour dominant au système MF et aux contraintes portant sur les consonnes graphiques), la période de la guerre se distingue par sa plus grande « régularité ».

a. Apollinaire peut renoncer à une identité graphique minimale de deux finales phonétiquement identiques et appariables en rime. C'est notamment le cas dans « Zone » (liste non exhaustive) : *ancien :: matin, romaine :: anciennes, gosier :: aimé*, etc.

b. La voyelle *a* et la diphtongue *oi* ne sont plus considérées comme différentes, et peuvent fournir des finales graphiquement et (partiellement) phonétiquement différentes pour une même rime (ce qui était interdit), le son [a] étant inclus et perçu dans la diphtongue [wa]. (Cette libération est amorcée dans les derniers vers de Rimbaud<sup>2</sup>, mais absente chez Laforgue.)

Dans la rime *squales :: étoiles*, le poète joue du fait que les phonèmes de la diphtongue sont présents dans l'autre finale, avec des graphies a priori incompatibles (« L'émigrant de Landor Road » [A, 106]; « Le Printemps » [558]); il y a donc une dimension légèrement ludique à cette rime : cela rime en *oi* pour l'oreille, non pour l'œil.

Les autres cas font rimer -a(-) avec -oi(-) :

– dans *Alcools*, ils sont plus nombreux en poèmes CV qu'en MF ou CVMF : « La Chanson », *s'éloigne :: Allemagne* [48]; *gloire :: sépare :: fanfares* [57]; « Crépuscule », *étoile :: cymbales* [64, MF]; « Le larron », *froide :: grenade* [92]; « Lul de Faltenin », *bestiales :: égale :: étoile* [98]; « Le brasier », *étoiles :: mâles :: végétales* [108]; « Mai », *montagne :: s'éloigne* [112]; « Un soir », *étoile :: pâles* [126, CVMF]<sup>3</sup>;  
– dans les poèmes de guerre, Apollinaire se montre plus avare du procédé, et donc plus « rigoureux » : « Du coton dans les oreilles », *phonographes :: piaffe :: soif* [C, 289]; *Poèmes à Lou*, XXV, *étoiles :: rafales*. (Notons toutefois qu'*étoiles* n'apparaît que deux autres fois à la rime, associé à *toiles*, dans les *Poèmes à Lou*, [469] et *Vitam impendere amori* [162].)

On voit l'utilité de cet assouplissement (comparable aux rimes CV-CVe) : ouvrir à la rime des finales jusque-là limitées par leur lexique (*-oide, oigne, voire -oile*).

### c. Rimes pauvres

La nomenclature des rimes, qualifiant leur « richesse » ou leur « qualité », est une question complexe, mouvante et controversée. Plusieurs systèmes d'évaluation existent, concurrents, et généralement insatisfaisants<sup>4</sup>. Sans entrer dans les détails des différents systèmes hiérarchiques (distinguant rimes insuffisantes, pauvres, suffisantes, riches), on observe chez Apollinaire deux types de rimes que les systèmes qualifient tantôt de « pauvres », tantôt d'« insuffisantes ». Les usages les moins laxistes ou les plus soutenus de la versification les proscriaient, bien que, techniquement, elles soient conformes à la définition de la rime (identité de la dernière voyelle masculine et de la coda, ici vide hormis un éventuel *e*).

#### 1. Rimes pauvres : rimes en [e] sans consonne d'appui

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, une rime dont la voyelle est [e], pour être jugée suffisante (même suivie d'une *e*), doit comporter une même consonne d'appui dans les deux mots associés<sup>5</sup>. Apollinaire transgresse à trois reprises cet usage séculaire et fortement contraignant jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Rimbaud), dont deux fois dans « La Chanson du mal-aimé » : *année :: bien-aimée* [48 et *années :: aimé* [50]; en outre, *fées :: créer* dans « Le printemps » [559]. On notera que les conditions de ces deux poèmes sont assez comparables : ils sont tous deux CV; « La Chanson » comporte plusieurs assonances (voir *infra*, III.3.d), qui constituent des écarts bien plus graves que ces rimes insuffisantes; les autres rimes des deux poèmes sont souvent suffisamment recherchées pour comporter la consonne d'appui requise (exemples pour la seule voyelle [e] : *aimée :: armée* [46], *passé :: glacé :: martyrisés, navigué :: divagué* [47], *paré :: pleuré* [54], etc.; *giroflées :: Paraclets* (voir *infra*, III.1.d), *égaré :: énamourée* [556], *vengé :: vergers, bien-aimées :: mai, cerisiers :: osier* [557].

La transgression est donc restreinte au système alternatif, postulant un abandon sélectif mais important des usages anciens; elle prend place dans un complexe d'écarts et de régularités alternatives.

#### 2. Rimes pauvres : rimes morphologiques

Un usage restrictif un peu moins prégnant, et variable selon les époques, les esthétiques et les poètes, veut qu'il soit peu acceptable de faire rimer deux mots (notamment deux formes verbales) si leur finale commune se limite à une désinence morphologique de même analyse<sup>6</sup>. Cette règle, inexistante à la Renaissance, culmine

<sup>4</sup> Voir Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, pp. 191-194; Bernard Dupriez, *Gradus*, pp. 401-402; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, pp. 171-172.

<sup>5</sup> Voir Valérie Beaudouin, *Mètre et rythmes du vers classique*, pp. 123-124 et 149.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 148 : « L'équivalence VCT [voyelle-consonnes-terminaison] n'est pas suffisante [...] quand les deux séquences VCT correspondent au même morphème grammatical (-ait, -er, -ant), surtout quand il est fréquent. ».

<sup>2</sup> « Larme » :  
Oise ::  
colocase, soir ::  
gares, mares ::  
boire; « Les  
parents » :  
boire ::  
barbares;  
« Fêtes de  
la faim » :  
acacias :: pois.

<sup>3</sup> Autres attestations antérieures à la guerre :  
*squales* ::  
*étoiles* [558],  
*râles* :: *étoile* [563], *étoiles* ::  
*pâle* [572],  
*voiles* :: *rafales* [574], *oubliez-moi* :: *pas* [578], *lois* ::  
*désaima* [839],  
*rafales* ::  
*pâles* :: *étoiles* [846].

dans la poésie parnassienne (Musset, par exemple, la transgresse abondamment). Apollinaire commet (liste non exhaustive) un *troua* :: *éprouva* dans « Palais » [A, 61] et un *dissipera* :: *disparaîtra* dans « Clotilde » [A, 73]. *Tremblant* :: *ressemblant* :: *dolent, tout-puissant* :: *éblouissant* et *tremblants* :: *sanglants* dans « La Chanson » [50, 51, 53] sont sans doute plus véniels (en raison de la consonne d'appui). On relève aussi, dans ce poème aux usages assez disparates, des rimes faibles comme *lumineuse* :: *amoureuses* :: *nébuleuses* [53]. En outre, on trouve *transmuèrent* :: *seront* et *partirez* :: *oublierez* dans un poème d'*Il y a* [329]. Encore peut-on relever, dans les deux occurrences d'*Alcools*, des phonèmes communs aux deux mots qui « rachètent » la pauvreté de la rime (*rou* et *dis-p-r*).

<sup>7</sup> Voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, pp. 170-171 : « La paire rimique « enflammé :: mai » est parfaitement classique, même si la graphie de la voyelle n'est pas identique : « -é » comme « -ai » traduisent la même voyelle d'avant mi-haute [e]. ».

<sup>8</sup> Brigitte Buffard-Moret appelle cette rime « approximative » (p. 67).

#### d. Affaiblissement de l'identité vocalique : les voyelles é et è

Si la rime d'une finale en *-mé* avec le mot *mai* est classiquement licite et repose au moins autant sur une origine phonétique que sur une convention<sup>7</sup> – et Apollinaire ne se prive pas d'employer cette rime pour *mai* ou d'autres mots semblables, avec sans doute un phénomène d'analogie ; ainsi : *désarmé* :: *mai, parfumé* :: *mai* (« Schinderhannes » [A, 117]) ; *mai* :: *aimée* (« Mai » [A, 112] – noter la rime vocalique) ; *embaumé* :: *mi-mai, aimé* :: *mai* [469] ; *mai* :: *fumée* [520] ; *mai* :: *pâmé* [544] ; *bien-aimées* :: *mai* [557] ; *masqué* :: *quai* (« Simultanités » [C, 285]) ; *fatigué* :: *gai* [425] ; voire *azuré* :: *vrai* [319] – l'usage n'a plus rien de classique, et l'écart est plus grand dans maints cas où les deux voyelles, [e] et [ɛ], sont nettement distinctes dans la prononciation commune<sup>8</sup>. Les cas sont assez nombreux chez Apollinaire, surtout dans les poèmes CV et les composites, tant dans des rimes V-Ve que V-V :

- « Élégie du voyageur aux pieds blessés » [337] : *gaieté* :: *été* :: *tait* ;
- « Palais » [61] : *soirée* :: *roseraie*, [62] : *gelés* :: *cervelet* ;
- « Zone » [41] : *musée* :: *près*, [43] : *Jersey* :: *gercées* ;
- « Le larron » [92] : *jonchaient* :: *pêcher, pendait* :: *Chaldée*, [94] *Orphée* :: *effet, Orphée* :: *fait* ;
- « Les fiançailles » [128] : *giroflées* :: *Paraclet* (cf. [556]) ;
- « Au prolétaire » [520] : *chanter* :: *tais* ;
- « La clef » [553] : *clef* :: *saules, fermés* :: *jamais* ;
- « Pipe » [572] : *clarté* :: *lactée* :: *athées* :: *s'arrêtaient* ;
- « Rencontre » [653] : *pleurer* :: *ivraie* ;
- Poèmes à Lou*, VII [383] : *laurée* :: *s'obombrant* ;
- « Acousmate » [671] : *été* :: *écoutaient*.

À nouveau, on observe que les écarts s'attirent, et que le système CV, avec ses appariements innovants, mais aussi la présence d'assonances, « légitiment » ces écarts vocaliques. Mais le phénomène n'est pas absent des poèmes MF et CVMF :

- MF : « Crépuscule » [64] : *constellé* :: *lait* ;
- « Chant de l'honneur » [C, 305] : *marée* :: *craie* ;
- Poèmes à Lou*, IX [387] : *fouets* :: *lier* ;
- Poèmes à Lou*, XLVII [457] : *connais* :: *nez* ;
- « Nuit pisane » [584] : *guet* :: *fatigué* ;
- « Enfance » [651] : *allées* :: *saules* (cf. [848]) ;
- « Méditation » [857] : *marée* :: *craie* ;
- CVMF : « 1904 » [355] : *avait* :: *servait* :: *Ave* ;
- « Onirocritique » [371] : *riaient* :: *charretier* ;
- « Mareye » [846] : *sait* :: *trépassé* :: *glacé* :: *caressait*.

On trouve le modèle de cette imprécision phonétique et de cette « faute » technique un peu plus forte que les autres dans les tendances transgressives et libératoires de certains symbolistes : dans les derniers poèmes de Rimbaud<sup>9</sup> ou chez Laforgue, dans *Les Complaintes* et après<sup>10</sup> (ou même chez Verlaine : *mauvaise et* :: *plaisait* [*Parallèlement*, OPC, Pléiade, p. 491]). S'il ne s'agit pas d'une simple commodité, dont la raison d'être est la même qu'ailleurs (libérer et renouveler les rimes), on peut supposer à cet écart une base partiellement phonétique, dans des usages régionaux ou personnels.

#### e. Association des voyelles [ø] et [ɔ]

Ces deux voyelles ont des timbres proches mais suffisamment différents pour qu'en bonne règle elles ne puissent être confondues en une même rime. Le fait de les associer peut être rapproché du cas précédent (confusion de [e] et [ɛ]), mais il présente une différence : il ne s'agit pas ici seulement de relâchement ou de transgression, mais de jeu avec la rime et ses règles. Le cas porte en effet chez Apollinaire sur l'enclitique *le* (pronom), qui est agglutiné à une base verbale et se voit ainsi affecté de l'accent de groupe et de l'accent final de vers :

- « Un oiseau chante » [C, 301] : « Oiseau bleu comme le cœur bleu [...] / Ton chant si doux répète-le » ;
- *Poèmes à Lou*, VIII [396] : « L'hiver est doux le ciel est bleu / Refais-me le refais-me le » ;
- « Vos lettres sont Dupont » [809] : « Mon cul est tout en sang – encore est-ce un sang bleu – / Au cheval chaque jour je dis “Refais-me-le” ».

<sup>9</sup> « La rivière de Cassis » : *ignorée* :: *vraies* :: *sapinaies* ; « Bonne pensée du matin » : *Bergers* :: *paix* ; « Chanson de la plus haute tour » : *livrée* :: *ivraies*. Voir Gérard Purnelle, « Critique ? invention ? Rimbaud du vers à la prose », p. 84.

<sup>10</sup> *Complaintes* (Gallimard, « Poésie ») : *ses* :: *assez* (p. 37), *pâmé* :: *jamais* (50), *Thulé* :: *immaculé* :: *palais, clés* :: *lait, ourlé* :: *ululaï* (105), 149 : *coiffé* :: *fait* (149) ; exemple dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* : *cabrés* :: *fraîs* (Gallimard, « Poésie », p. 17).

Une telle voyelle finale, devenue théoriquement licite pour une rime parce qu'accentuée (à la différence des proclitiques atones, voir *infra* III.2.a), ne peut trouver de partenaire phonétiquement identique ; il y a donc un trait ludique dans l'écart que constitue son appariement avec la voyelle voisine -eu ([ø]).

Malgré la citation imparfaite, les deux dernières occurrences d'Apollinaire ont pour modèle et pour référent la chanson coquine « La Mouyette » de Fragson, datée de 1905 ou 1906, et dont le refrain se termine par : « Ah ce que c'est beau danser tous les deux / Une mouyette / Ah refais-le-me-le. »

Mais l'allusion intertextuelle est plus complexe : Verlaine livre un précédent plus transgressif, puisqu'il porte sur les proclitiques *je*, *que* et *me* rimant à *Dieu* et même à *veux* (*Chair* [886]).

#### *f. Rimes francisées pour emprunts étrangers*

Mentionnons un dernier type d'écart phonétique entre les deux termes que le poète fait rimer. Face à un terme emprunté (nom propre ou commun) dont le phonétisme (final) est étranger au français, et qui ne peut donc trouver de partenaire pour une rime dans le lexique français, la ressource la plus courante dont dispose un poète est de poser une prononciation française du dit terme, sur la base de sa graphie. Le procédé trouve d'ailleurs souvent sa source, ou un parallèle, dans la prononciation courante du mot en français, s'il entre dans l'usage (*Rembrandt* ou *Rubens* prononcés avec des voyelles nasales, *cold-cream* rimant avec *idem* chez Laforgue, etc.).

On trouve deux cas chez Apollinaire, aboutissant au même accommodement :

– pour rimer avec *Rhin* dans « La synagogue » [A, 113], *Læweren* doit prendre la prononciation francisée et conventionnelle d'une voyelle nasale [ɛ̃] ;

– de même, dans « Mille regrets » [531] (autre poème rhénan), *fëminin* rime avec un *pfennigs*, que nous proposons de corriger en *pfennings*, pour rendre effective cette rime adaptée (sous peine de limiter la nature de l'association à une simple contre-assonance, qui ne serait pourtant pas impossible, le poème présentant une autre contre-assonance en *boumerang* :: *longues*).

Il est d'usage courant, pour un Français, de prononcer un mot allemand tel que *pfenning* sans reproduire l'original allemand, mais en adaptant la prononciation à la graphie et au phonétisme français (voyelle nasale, conversion de la consonne *g* en consonne purement

graphique). Rappelons qu'Apollinaire a utilisé l'ancien « fenin » dans *La Comtesse d'Eisenberg* (*Pr I*, p. 389).

Dans ces deux exemples, le poète utilise une latitude offerte par l'usage versificatoire, et qui se manifeste très tôt en poésie française, notamment dans l'habitude de faire rimer deux mots terminés par la même consonne, prononcée dans l'un et graphique dans l'autre (*Vénus* rimant avec *nus*, par exemple) <sup>11</sup>.

C'est le même principe qui lui permet de faire rimer *laide* avec *Leyde* dans « Zone » [42], avec un jeu de mots qui met subtilement à mal l'arbitraire du signe <sup>12</sup>. On trouve le même type d'homophonie et d'homonymie forcées dans la rime approximative citée plus haut (III.1.d) : *Jersey* :: *gercées*.

On a le cas inverse, toujours pour un mot allemand et dans un poème rhénan, avec la rime *orgue* :: *Sorge* dans « Les Femmes » [A, 123] : ici Apollinaire trouve dans le lexique français une ressource satisfaisante qui lui évite une réinterprétation de la graphie, ce qui donne une rime satisfaisante pour l'oreille et divergente pour l'œil.

Dans les cinq cas, le poète joue tout à la fois avec la règle, l'usage et les langues, en un jeu semi-savant de connivence avec le lecteur.

## 2. Transgressions

Mais les écarts par rapport à la norme peuvent être d'une autre nature. Nous examinerons ci-dessous trois véritables transgressions aux principes de la rime qui sont censés subsister à l'époque d'Apollinaire, même après les évolutions acquises depuis le symbolisme : les rimes sur proclitiques, la rime du même au même et (dans une section séparée) l'assonance.

Mentionnons deux autres phénomènes : les vers blancs des « Collines » [C, 171-177], long poème tardif (datable de 1917) en quintils exceptionnellement non rimés, et la « rime orpheline » <sup>13</sup>, qui est relativement fréquente dans les poèmes en vers libres ou libérés, à commencer par « Zone », ou le plus court « Annie » [A, 65], mais rare ou inexistante en poèmes réguliers, hormis l'insertion d'une rime orpheline dans un schéma strophique répété (voir *infra*) ; citons toutefois « Un soir d'été » [529].

### a. Rimes sur proclitiques

La rime classique postule une dernière voyelle masculine accentuée, c'est-à-dire portant l'accent du mot plein (sémantiquement)

<sup>11</sup> Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, p. 169 : « [...] l'artifice de la règle posant l'identité des finales de vers [...] permet, ponctuellement, de créer un appariement pour l'œil, sans ancrage phonétique réel. Le lecteur trouvera souvent de tels appariements, purement visuels, surtout avec les noms propres et les mots empruntés à d'autres langues. ».

<sup>12</sup> La rime se trouve déjà dans l'*Albertus* de Théophile Gautier (douzain XXVIII).

<sup>13</sup> « isolée, sans répondant » (Brigitte Bullard-Moret, *Précis de versification*, p. 78).

qu'elle conclut. Depuis Verlaine, Mallarmé et Rimbaud, le poète, tout en restant globalement attaché au système, peut jouer à transgresser localement cette condition « naturelle » de la rime en plaçant en fin de vers un mot atone, proclitique, qui rime alors avec un mot accentué. Voici quelques exemples chez Mallarmé : *s'il :: cil* (« Chanson bas »), *Mousseline ou :: genou* (« Billet »), « Par son chant reflété jusqu'au / Sourire du pâle Vasco », « Que sépulcral naufrage (tu » (en outre, dans les « Vers de circonstance », voir *infra*, note 19) ; et chez Verlaine (dans *Les Fêtes galantes*) : « Que je meure, Mesdames, si / Je ne vous décroche une étoile ! », *nos :: traîneaux* ; *son, si et sous* dans « Colombine » ; Rimbaud : *nos :: anneaux* (« Les mains de Jeanne-Marie »), *la :: éclat, une :: brune* (« Ce qu'on dit au poète »). Qu'elle soit simplement ludique ou libératoire (ouvrant les possibilités de la rime), une telle rime produit toujours un effet d'attente induit par l'enjambement violent qui l'accompagne forcément <sup>14</sup>. Elle peut en outre revêtir une fonction stylistique et sémantique plus précise.

L'occurrence la plus fameuse chez Apollinaire se situe au tout début de « Chanson du Mal-aimé » : « Un soir de demi-brume à Londres / Un voyou qui ressemblait à / Mon amour vint à ma rencontre ». On a beaucoup commenté l'effet produit par le contre-rejet, qui isole le groupe nominal « mon amour » en lui donnant une fausse fonction de sujet du verbe « vint » (le vers paraît constituer une phrase complète) qui inaugure un faisceau de traits de confusion des personnages et de leurs sexes <sup>15</sup>.

Un second cas figure lui aussi au tout début d'un poème : « Sirènes j'ai rampé vers vos / Grottes tiriez aux mers la langue » (« Lul de Faltenin » [A, 97]). À nouveau Apollinaire exhibe spectaculairement l'écart qu'il s'autorise. Mais la sémantique peut toujours en tirer un effet, tout dépend du substantif qui suit le proclitique, après le suspens produit par l'entre-vers ; ici la mise en évidence du mot « grottes » peut être annonciatrice de sa connotation métaphorique dans un poème fortement, mais allusivement, sexuel. À comparer : « Et moi j'attends l'heure où je rie / Où tous à contre-pente au trot / Nous irons mettre en batterie / Quelle joie Enfin pointer au / Collimateur [...] » [774], où la rime suspensive induit la même incertitude équivoque.

Le thème sexuel et scabreux n'est plus implicite dans « Et Paul Adam me casse et les couilles et le / Cul il jaspine ainsi que le ciel lorsqu'il pleut » [809]. Outre le rejet qui met en évidence un mot obscène (certes préparé par le précédent), il peut y avoir un jeu

plus purement métrique dans cette occurrence : si la phrase était prononcée selon la langue courante plutôt que la langue des vers, elle tiendrait tout entière dans l'alexandrin : « Et Paul Adam me casse et les couill(es) et le cul » ; Apollinaire joue sur le fait que le respect de la langue des vers (la deuxième syllabe de *couilles* est numéraire) l'« oblige » à un écart contre la versification (le rejet et la rime sur un proclitique) tout en intensifiant la mise en évidence du *cul* <sup>16</sup>.

Dans « Rosemonde », les proclitiques à la rime sont eux aussi placés en tête du poème (*de :: deux :: baisers* [107]). L'écart est à nouveau violemment souligné, mais l'impact est moins sémantique (hormis l'effet d'attente toujours induit par l'enjambement) et davantage formel : les deux proclitiques sont inclus dans une association assonante qui dissimule dans un premier temps que le poème est rimé (voir III.3.e).

Dans un poème d'amour, le sous-entendu ambigu induit par la rime proclitique est d'un autre ordre : dans « Les dictes d'amour à Linda » [320] – « Il veut dire “jolie” en espagnol, et comme / Vous l'êtes, on dit vrai chaque fois qu'on vous nomme » – le mot comme placé en évidence se teinte d'une nuance exclamative.

Quand un proclitique particulier apparaît à la rime, on peut ne lui supposer qu'une fonction utilitaire : renouveler la rime d'une finale rare. C'est le cas des prépositions pour et sur :

– *pour* rime trois fois avec *amour* (« Un oiseau chante » [C, 301], *Poèmes à Lou*, XXVI [416], *Le printemps* [556]) ;

– *sur* dans « Élégie » [530] : « Nous parlions dans le vent auprès d'un petit mur / Ou lisions l'inscription d'une pierre mise / À cette place en souvenir d'un meurtre et sur / Laquelle bien souvent tu t'es longtemps assise », où l'apport sémantique de l'enjambement est quasi nul <sup>17</sup>.

En revanche, pour le même proclitique dans « Vers le sud », [C, 234] (= *Poèmes à Lou*, XXX, [421]) : « Ces jardins sans limite / Où le crapaud module un tendre cri d'azur / La biche du silence éperdu passe vite / Un rossignol meurtri par l'amour chante sur / Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses », le groupe rejeté n'est que partiellement prévisible (« chante sur / Le rosier »), puisqu'il constitue une métaphore (« le rosier de ton corps ») inscrite dans un réseau dense (« cri d'azur », « biche du silence », « roses [de ton corps] »).

Il peut s'agir aussi de trouver (ludiquement) une rime inédite à un mot peu « rimable » : la rime *large :: car je* dans « Gratitude » [346] renvoie aux jeux des « Vers de circonstance » de Mallarmé <sup>18</sup>, avec

<sup>16</sup> Voir

Verlaine,  
*qu'on :: flocon*  
(*Chair*, 885).  
Laforque avait  
lui aussi commis  
plusieurs rimes  
sur proclitiques,  
parmi lesquels  
on trouve deux  
rimes sur *qu'on*  
(*Complaintes*,  
pp. 76 et 89).

<sup>17</sup> Il nous  
semble en être  
de même dans  
le cas de *d'une*  
rimant avec  
*commune, brune*  
et *lune* dans un  
sonnet [713].

<sup>18</sup> Exemples :  
chez l' /  
Éditeur ::  
Saint-Michel  
(« Poésie »,  
Gallimard,  
p. 85), *Mesnil ::*  
*ni le nez ni l' /*  
*Hommage*  
(122). Exemples  
chez Verlaine :  
*où je :: rouge*  
(*Parallèlement*,  
OPC, 517) ;  
*tout le :: foule*  
(*Invectives*,  
940), *fopine ::*  
*ni ne* (*Invectives*,  
958).

<sup>14</sup> Voir Brigitte  
Buffard-Moret,  
*Précis de*  
*versification*,  
p. 69.

<sup>15</sup> Voir notam-  
ment Franck  
Bauer, « Le  
sexe des rimes.  
À propos  
de quelques  
strophes de  
“La chanson  
du mal-aimé” »,  
p. 74. Le  
deuxième cas  
dans le poème  
est nettement  
plus neutre  
(selon ::  
violons ::  
reculons [58]),  
s'agissant  
d'une  
préposition  
dissyllabique  
et donc plus  
facilement  
accentuable.

lesquels le poème d'Apollinaire présente plus d'un trait commun : poème adressé, jeu sur un patronyme (*Théry* :: *péri*), rime riche et inédite (*Maitre* :: *kilomètre*).

Un tel exemple conduit aux rimes acrobatiques et ludiques, typiquement mallarméennes, surtout quand elles portent sur des noms propres<sup>19</sup> ; dans « Le calendrier pudique » [831], « Alors l'Almanach vit ce qui / Ne se voit pas à l'ordinaire » rime avec *Kostrowitzky* et *whisky*. À nouveau Apollinaire joue sur l'écart entre langue des vers et prononciation courante : pour qu'il y ait jeu de mots, il faudrait prononcer « vit c' qui », mais la mesure du vers postule de prononcer l'e de « ce »<sup>20</sup>.

Enfin, la brièveté métrique des vers d'un poème paraît faciliter l'apparition de la transgression<sup>21</sup> : « Non je ne me sens plus là / Moi-même / Je suis le quinze de la / Onzième » (« À la Santé, II, [141] ») ; cf. *lard* :: *car* dans « Sonnet du huit février 1915 » (*Poèmes à Lou*, XXI [408]) ; On trouve une rime sur le même mot (*car* :: *Picard*) dans le « Chant de guerre parisien » de Rimbaud.

Apollinaire consent à reprendre à ses prédécesseurs ce type d'écart, qui constitue le point limite jusqu'auquel il peut solliciter la tension entre mètre, syntaxe et mot. À deux occasions, néanmoins, dont un poème épistolaire, et sur le mode ludique, il opère ce dont à nouveau il trouve le modèle chez Verlaine, en même contexte ludique, (« Voyez de Banville, et voyez Lecon- / Te de Lisle, et tôt pratiquons leur con- / Duite [...] » [*Dédicaces*, 560] ; *pré-Tend* :: *pré* [*Invectives*, 915] ; *ta-Ble* :: *rasta* et *exquise-Ment* [*Dédicaces*, 590] ; *réin-Tègre* [*Liturgies intimes*, 744] ; *ressuscit-Rais* [*Odes en son honneur*, 781] ; *affreuse-Ment* [*Invectives*, 907]) et chez Mallarmé (dans les « Vers de circonstance » : *becque-té* :: *Becque* [67], *allez vi-Te* :: *Halévy* [87]) : couper un mot en fin de vers et donc à la rime [794] :

Salut Rouveyre soigne-toi  
Il faut que bientôt tu sois aise  
Procède donc à ton nettoyage  
Age  
Sois sage

L'autre cas joue sur le patronyme de Louise de Coligny : « Tous les amours se réunissent / Autour de mon pitit Lou de Co / L'inimaginable tendresse / De ton regard paraît aux cieux » (*Poèmes à Lou*, XV [399]).

#### b. Rime du même au même

Selon les règles de versification, un mot ne peut rimer seul avec lui-même<sup>22</sup>. Il y a en effet deux situations possibles. L'une est licite, quand ces deux occurrences entrent dans une série plus grande de même terminaison, ce qui postule au moins un deuxième mot (un troisième vers) de la même rime. L'autre est fautive, quand les deux occurrences d'un même mot en fin de vers sont seules représentantes de leur finale dans la disposition des rimes.

Apollinaire a pratiqué plusieurs fois le premier type. On y distinguera les poèmes avec reprise d'un ou plusieurs vers sous forme de refrain qui participe pleinement à la structure strophique régulière : le poème III d'« À la Santé » [A, 142] a pour schéma (2 sizains) *a b'a'b"AB"*<sup>23</sup>. Apollinaire a même recouru au quintil baudelairien en *a'bba"A'* (« Lorsque vous partirez... » [329], 5 strophes).

Dans les autres poèmes, seul le mot est repris, non le contenu du vers entier, ou alors partiellement, avec variation. Distinguons des poèmes courts (où ne figure qu'une seule reprise)<sup>24</sup>, les poèmes longs à véritable structure strophique : le poème « La clef » [553], qui a fourni « L'adieu » [A, 85], est fait de treize strophes en *a'ba"A'b* (premières rimes : *j'aime, allumée, gemmes, m'aimes, fermés; veilleuse, yeux, précieuses, veilleuse, adieu*), avec une exception fondée sur une homonymie (*sortes* est repris par *sortent* à la 3<sup>e</sup> strophe). Fait remarquable, il s'agit d'un poème CV. Les jeux de reprises et de refrains ne sont donc pas exclusivement réservés à la pratique de l'ancien système des vers. « Si je mourais là-bas... » (*Poèmes à Lou*, XII [392]) alterne les schémas de quintils, le dernier étant allongé en sizain : *a'a"ba'b / a'ba"A'b / a'a"ba'b / a'ba"A'b / a'a"bba"A'*.

On note que, dans tous ces cas, le mot repris l'est toujours après résolution de la rime qu'il annonce, ce qui est la marque d'un souci de régularité : la répétition vient en ajout après une rime tout aussi achevée que l'autre rime du sizain ou du quintil<sup>25</sup> ; Apollinaire ne s'autorise que deux fois une séquence où un mot se répète avant d'avoir trouvé son partenaire de rime : une fois en strophes, dans le « Chœur des jeunes filles mortes en 1913 » (*Poèmes à Lou*, XLI [448]), avec pour schéma *a'ba'a"* et pour rimes *bois, rose, bois, doigts, naguère, pas, naguère, guerre, bois, morte, bois, autrefois*, et une occurrence isolée, dans un poème de Stavelot [511] : *l'amante, pluie, l'amante, lui, mentent*.

À ces types de reprises, licites, s'oppose celui où une rime n'est actualisée que par deux occurrences d'un même mot. Distinguons à

<sup>22</sup> Voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, pp. 172 et 175.

<sup>23</sup> Les lettres en majuscules représentent conventionnellement les reprises de même rime ou de même vers (et rime).

<sup>24</sup> Les poèmes sont : « La dame » [A, 127] ; le poème V d'« À la Santé » [144], de cinq vers seulement, dont les rimes sont *heures, enterrement, pleures, vtiement et heures* (le dernier vers est toutefois un refrain partiel) ; un poème à Lou [419] ; un poème à Madeleine [611] ; un quintil [850].

<sup>25</sup> C'est aussi le cas de la parodie d'« Il pleure dans mon cœur » de Verlaine, « Réclame pour la maison Walk Over », [733], malgré la présence systématique d'une rime orpheline : *bottes, ville, flotte, bottes*, etc.

26 Par deux poèmes au moins : le XII de la suite « Lucien Létinois » dans *Amour* [451], avec dans chaque quatrain une rime sur deux répétée (*cheval, trompettes, martial, trompettes, treillis, corvée, treillis, trouvée*, etc.) ; *idem* dans le poème XIX des *Odes en son honneur* [781-782].

27 En page 48, la séquence *année :: bien-aimée :: année* est moins fautive à l'égard de la norme/usage, la répétition survenant après la résolution de la rime. Mais la rime est (doublement) pauvre (selon les nomenclatures traditionnelles).

28 Un effet comparable est produit à la fin du premier poème de Verlaine cité en note 26 : le dernier quatrain est : « Seigneur, j'adore vos desseins, / Mais comme ils sont impénétrables ! / Je les adore, vos desseins, / Mais comme

nouveau. Dans un poème la rime du même au même appartient à une structure strophique — le poème inclus dans « Onirocritique » (« Par les portes d'Orkenise » [371]) (7 strophes en *abAb*). Verlaine est ici aussi un modèle très probable 26.

Les cas isolés constituent des écarts à la norme particulièrement visibles pour l'attente d'un lecteur habitué aux usages et interdits de la versification. Verlaine, à nouveau, a précédé Apollinaire dans cette voie transgressive : *les* et *monde* riment avec eux-mêmes dans un poème des *Liturgies intimes* (p. 743), et la transgression est double sur le premier, proclitique.

« La Chanson du mal-aimé » se signale par un cas frappant, la répétition de façades dans le 4<sup>e</sup> quintil, transgression qui s'ajoute à d'autres (assonances, proclitique à la rime) pour faire de ce début de poème un lieu particulièrement dense en écarts 27.

Les autres cas sont assez rares : « L'ermite » [A, 103] : *aimons*, « La Loreley » : *que j'en meure*, « Adieux » [332] : *m'aima*, « Les villes sont pleines » [563] : *lune*, « Le printemps » [556] : *bleues :: bleu*.

Fait notable, ils apparaissent tous dans des poèmes CV (hormis « La Loreley », MF au statut complexe, voir II.7) : le système alternatif se montre une fois de plus davantage compatible avec les autres innovations, écarts et transgressions que le système classique MF. On relève toutefois un cas en MF, plus complexe : le poème « L'amoureuse » [848-849] présente d'abord deux rimes du même au même séparées (*homme* et *maman*), puis se termine par un sizain intitulé « L'abandon », où l'écart est systématisé :

Or un jour son amant la quitta pour une autre  
— Un hiver sans amour est bien plus froid qu'un autre —  
Et délaissée elle enfanta dans la tristesse  
— Les enfants des amants naissent dans la tristesse —  
Puis très pâle elle fut une très douce mère  
Et ne maudit jamais celui qui la fit mère.

Une rime (correcte) constitue l'union de deux mots différents et participe à la dynamique du sens du poème ; ces trois rimes du même au même annulent ces deux fonctions de la rime en mimant, par la perte du système, le thème du final, la dérélition et l'absence d'avenir 28.

### 3. Assonances et rimes imparfaites

#### a. L'assonance

L'assonance est un phénomène formel d'ordre phonétique comparable à la rime dans sa fonction d'associer les unités métriques

(vers) par la finale de leurs mots finals. Une rime consistant en l'identité ou l'équivalence de la dernière voyelle masculine des deux vers associés et des éventuelles consonnes prononcées qui la suivent (la coda consonantique), on parle d'assonance lorsque cette association ne se réalise que par la voyelle commune aux deux mots, la situation et la nature des consonnes qui la suivent d'un mot à l'autre (présence/absence, nature phonétique) étant différentes : *ombre :: sombre* est une rime, *ombre :: oblongue* une assonance, *ombre :: bon* aussi 29.

Historiquement et structurellement, l'assonance se manifeste dans deux contextes très différents : dans le premier, au Moyen Âge, elle constitue seule le système d'association des vers, la rime n'existant pas encore (c'est, par exemple, la forme de *La Chanson de Roland*) ; dans l'autre usage, nettement plus récent, elle constitue une alternative locale à la rime, dans des poèmes globalement soumis à celle-ci.

La différence entre les deux pratiques est importante : dans la première, un unique principe formel d'association des vers s'applique au poème, sans confusion ni mélange des deux systèmes ; dans l'autre, la pression de la forme s'exerçant, l'assonance apparaît automatiquement comme une forme affaiblie ou allégée de la rime. C'est une question de fréquence et de proportion : il suffirait qu'un poème présente une forte majorité d'assonances et une minorité de rimes pour que celles-ci apparaissent comme des cas particuliers du principe de l'assonance : l'identité des consonnes de la coda n'étant pas requise dans l'assonance, elle n'en est pas pourtant exclue.

L'usage de l'assonance par Apollinaire appartient au second cas 30. L'assonance apparaît toujours sporadiquement, en régime de rime régulière ; il n'y a pas chez lui d'expérimentation formelle où un poème serait tout entier construit sur des assonances, sans aucune rime. Elle constitue une exception, elle reste une infraction et ne s'érige pas en système alternatif.

Dans les pages qui suivent, nous recenserons les assonances d'Apollinaire et nous étudierons leur forme phonétique (épaisseur et richesse, nature des phonèmes) et leur fréquence, voire leur localisation.

Dans son étude sur l'assonance chez Verlaine 31, Dominique Billy rappelle que l'assonance historique, propre au Moyen Âge, est soumise à la règle du genre (deux mots pour assoner doivent être du même genre, c'est-à-dire présenter un e post-tonique ou en être dépourvus) et à celle des consonnes flottantes (non prononcées : les

ils sont impénétrables ! » — Un autre poème de Verlaine présente des rimes du même au même plus sporadiques : 5 des 25 quatrains du n° IX de *Bonheur* en sont pourvus, dont le premier et le dernier.

29 Voir Benoît de Cornulier, *Art poétique*, pp. 241 et 268-269 ; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, p. 163.

30 Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, p. 68.

31 Dominique Billy, « De l'assonance chez Verlaine », pp. 351-379 ; v. pp. 353-355.

mots assonant ensemble doivent porter la même coda graphique), et qu'elle se réalise généralement en laisses de plusieurs vers liés par une même assonance ; à l'inverse, pour l'assonance moderne, les contraintes de genre et de coda graphique ne sont plus pertinentes.

Partant de l'usage que Verlaine fait du mot, il opère surtout une autre distinction que celle qui précède (rime/assonance) et introduit la notion de « rime imparfaite ou approximative », à ne pas confondre selon lui avec l'assonance. La rime imparfaite est une faute ponctuelle contre la rime dans un contexte rimé : soit un poème est totalement assonancé, et on parlera d'assonances, soit le poème est rimé régulièrement, sauf pour une minorité de vers où la rime n'est pas complète (selon la règle ci-dessus), et l'on parlera de rime imparfaite. C'est donc une question contextuelle. Il postule en outre « une différence radicale d'avec l'assonance » lorsque la rime imparfaite, dépourvue par définition d'identité parfaite des deux finales des mots associés, présente néanmoins des traits phonétiques communs aux deux (nous verrons plus loin comment nous traitons ces cas).

Nous garderons néanmoins le terme d'assonance pour désigner les attestations analysées ci-dessous, en distinguant les points de vue formel et contextuel : chez Apollinaire, dès lorsque que le poème est rimé, tout paire de finales qui n'obéit pas totalement à la définition de la rime est une rime imparfaite, mais elle se réalise sous la forme d'une assonance au sens formel du terme <sup>32</sup>.

Dominique Billy conclut d'ailleurs son étude en constatant que « la conception que Verlaine avait de l'assonance ne correspondait pas à la nôtre [...] » et que « le terme même d'assonance désignait chez lui toute association voulue de mots [...] qui n'entraînait pas en conformité avec les règles de la rime : il s'agit avant tout de rimes licencieuses <sup>33</sup> ».

#### b. Typologie de l'assonance chez Apollinaire

Conformément à son principe minimal et souple (seule la voyelle est co-présente dans les deux finales associées), l'assonance peut prendre des formes variées. On distinguera les cas suivants :

a) un seul des deux mots présente une coda consonantique, l'autre se terminant par la voyelle : VC :: V ;

b) les deux mots ont une coda consonantique (différente) : VC<sup>a</sup> :: VC<sup>b</sup>. Dans ce cas,

b1) soit les deux finales sont féminines (présentent un *e* post-tonique) : VC<sup>a</sup>e :: VC<sup>b</sup>e ;

b2) soit une des deux est féminine, l'autre non : VC<sup>a</sup> :: VC<sup>b</sup>e.

À cet égard, l'usage d'Apollinaire est assez net. Les relevés qui suivent portent sur les effectifs globaux, toutes périodes confondues, mais sans tenir compte de « La Chanson du mal-aimé » et de « Zone », qui seront examinés isolément plus loin.

Le cas *a* [VC :: V] est rare : 5 occurrences, dont 4 sont nettes. Dans les deux premières, la voyelle est nue, sans *e* post-tonique : « La synagogue » [113] : *l'autre* :: *chapeau* ; « L'ignorance » [344] : *toi* :: *étoile*. Les deux suivantes associent finale consonantique féminine et finale en Ve (voyelle + *e* post-tonique) : « L'ignorance » [345] : *île* :: *Ionie* ; « Nocturne » [719] : *ville* :: *vies*. Enfin, le cas de « Palais » [62] : *cuit* :: *aiguilles*, est problématique, en raison de la semi-consonne [j] (voir II.7, *Apollinaire* 12, page 29).

Le cas *b2* [VC :: VCe] est plus rare encore, avec 2 occurrences seulement : « Les poètes » [720] : *jadis* :: *tristes* ; « Le synagogue » [113] : *cabanes* :: *Abraham*.

La grande majorité des cas appartiennent donc à la catégorie *b1* [VCe :: VCe] (41 occurrences, plus de 8 sur 10). On constate que, pour Apollinaire, l'assonance n'est généralement acceptable que nantie d'une certaine longueur ou épaisseur déployée en aval de la voyelle, et que cette condition doit être remplie pour les deux mots-rimes. On peut estimer que, pour lui, l'assonance est essentiellement une variante de la *rime féminine*, type VCe <sup>34</sup>.

On doit toutefois nuancer ce phénomène statistique en le reliant à deux facteurs. D'une part, les conditions mêmes de la définition de l'assonance, qui postule la présence du même (la voyelle) et du différent (les consonnes), imposent qu'un mot au moins présente une coda consonantique ; à moins d'être une contre-assonance (voir *infra*, III.3.e), une association V-V est forcément une rime. Le recours à l'assonance attire donc naturellement les mots à coda consonantique et marginalise les mots à finale vocalique. Reste que des associations en VC-V, VCe-V, VCe-VC sont théoriquement possibles, les quelques exemples plus haut le montrent.

Un deuxième facteur explique leur limitation : comme montré ailleurs (II.9), dans les rimes orthodoxes d'Apollinaire, les finales VCe sont les plus fréquentes (46 %), suivie des finales V (39 %), les VC et Ve étant nettement plus rares (9 et 5 %). Le lexique des mots en VC ou en Ve, susceptibles de s'allier en assonance (entre eux ou avec les VCe), est donc limité. Mais les groupes majoritaires (V et VCe) pourraient très bien abondamment s'associer en assonance, comme c'est le cas dans les deux premières occurrences du type *a*.

<sup>32</sup> Dominique Billy fonde aussi sa distinction entre « rime imparfaite » et « assonance » sur le degré d'identité partielle de la voyelle et de la coda consonantique, cette seconde notion intervenant dans notre analyse ci-dessous : plus les éléments de la coda présentent des traits communs dans les deux mots associés, plus on parlera, selon lui, de rime imparfaite. Les deux notions sont donc au final assez floues : quatre :: carte serait une rime imparfaite avec métathèse, triste :: Bible une assonance, mais une rime imparfaite selon le contexte.

<sup>33</sup> Dominique Billy, « De l'assonance chez Verlaine », p. 373.

<sup>34</sup> Dominique Billy fait le même constat chez Verlaine (*ibid.*, p. 362).

Ce qu'Apollinaire évite surtout (mais pas totalement), c'est d'associer en assonance une finale vocalique (V ou Ve) avec une consonantique. L'assonance doit, de préférence, présenter une épaisseur suffisante à droite *dans les deux mots associés*, et les finales féminines en VCe fournissent l'essentiel de ce lexique-là (les mots en VC étant rares).

### c. Formes de l'assonance chez Apollinaire

Examinons maintenant la nature et la « qualité » des assonances en VCe, plus précisément celles de leurs codas en Ce, en classant les paires assonantes depuis la plus grande proximité phonétique des codas (par ailleurs différentes) jusqu'à la totale différence. Trois cas de figure sont attestés :

- a) un phonème au moins est commun aux deux codas ;
- b) aucun phonème n'est commun, mais un même trait phonologique est présent des deux côtés ;
- c) les consonnes des deux codas n'ont aucune similitude phonologique.

Les cas *a* sont minoritaires, 15 sur 41 :

*a1.* Le phonème commun est une **occlusive** (*t, b*), la différence repose sur la présence ou l'absence d'une liquide ou d'une spirante après ou avant l'occlusive : « Merlin et la vieille femme » [88] : *ventre :: sanglante* ; « Chanson » [339] : *tombe :: sombres* ; « La Loreley » [116] : *quatre :: astres (+ s)*.

*a2.* Le phonème commun est une **spirante** (*v, j, s*), la différence reposant sur la présence ou l'absence d'une liquide ou d'une autre continue après ou avant (occlusive dans le dernier cas) : « Le larron » [92] : *lèvres :: fèves* ; « La Loreley » [115] : *Vierge :: protège* ; « Avenir » [560] : *cadavres :: emblave* ; « Cors de chasse » [148] : *chaste :: passe :: chasse*.

*a3.* Le phonème commun est une **liquide** *r* derrière ou devant une occlusive ou une spirante différente (consonne + *r* ou *r* + consonne) : « Palais » [61] : *vitres :: Chypre* ; « Le larron » [92] : *théâtre :: Tanagre* ; « Le larron » [95] : *ladre :: Tanagre* ; « Avenir » [560] : *ricombres :: s'effondrent* ; « Vendémiaire » [149] : *septembre :: pampres* ; *Poèmes à Lou*, VII [383] : *carte :: regarde* ; « Avenir » [560] : *forges :: torches*. Dans les trois derniers cas, le phonème variant ne diffère que par le voisement (*b-p, t-d, g-ch*) ; dans les autres cas, c'est le point d'articulation qui est différent.

*b.* Les phonèmes sont différents, mais ils présentent un trait phonologique commun :

*b1.* Les deux consonnes différentes ont en commun d'être nasales : « La chèvre » [6] : *même :: peine* ; « Le larron » [92] : *personne :: hommes* ; « Le larron » [93] : *flammes :: manne* ; « Le larron » [93] : *obscène :: s'entr'aiment* ; « Lul de Faltenin » [98] : *j'aime :: naines* ; « Mai » [112] : *ruines :: vignes* ; « La synagogue » : [113] *hommes :: automne* ; *Poèmes à Lou*, X [386] : *uniforme :: l'ornent* ; [512] : *l'aime :: laine :: moi-même*.

Le triplet de « Marizibill » [77] : *Cologne :: mignonne :: borgnes*, appartient à la fois à cette catégorie (comme *ruines :: vignes*) et à la *a2*.

*b2.* Les deux consonnes ont le même point d'articulation, mais diffèrent par le voisement (cf. *a3*) : « Palais » [62] : *viandes :: saignantes* ; « Lul de Faltenin » [97] : *inquiète :: tiède :: muette* ; « Lul de Faltenin » [97] : *l'onde :: rencontre* ; « Lul de Faltenin » [98] : *bien-apprise :: gargarise :: reverdissent* ; « L'anguille » [356] : *anges :: blanches :: dimanche*.

*b3.* Les deux consonnes sont spirantes, l'une sifflante et l'autre chuintante : *Poèmes à Lou*, IX [385] : *torche :: force*.

*b4.* Les deux consonnes sont des occlusives, avec ou sans liquide suivante, mais sans point d'articulation identique : « Merlin et la vieille femme » [89] : *colombes :: monte* ; « Le larron » [91] : *Aphrodite :: socratiques* ; « Le larron » [95] : *ombre :: oblongue* ; « À la Santé », I [140] : *tombe :: ronde* ; « Hôtels » [147] : *ensemble :: langue* ; *Poèmes à Lou*, VIII [385] : *contemplant :: rentrent*.

*c.* Les consonnes ne présentent aucune similitude phonologique : « L'émigrant de Landor Road » [105] : *Indes :: Singes* ; « Un soir » [126] : *archanges :: lampes* ; *Poèmes à Lou*, IV [380] : *fanfare :: Étoiles* ; [564] : *veuves :: pleurent*. On notera, à l'appui de l'hypothèse formulée plus haut, que, dans les quatre cas, la voyelle commune a une certaine épaisseur graphique (2 lettres). C'est aussi le cas dans 5 cas sur 6 du type *b4*. Parmi les cas *c* doit se ranger un cas particulier : dans *langues :: d'anges* (« Lul de Faltenin » [97]), la même lettre note deux consonnes différentes.

Notons enfin un autre cas particulier (*d*) : dans « Acousmate » [671], l'association de 4 mots en *an* est croisée, selon les modes *b2* et *a3* : *manche :: encre :: anges :: entendre*.

Les effectifs (*a1* : 3, *a2* : 4, *a3* : 7, *b1* : 9, *b2* : 5, *b3* : 1, *b4* : 6, *c* : 4+1, *d* : 1) montrent que les cas sans aucune similitude phonétique des codas sont nettement minoritaires : 4 sur 41.

Il apparaît donc que, 9 fois sur 10, Apollinaire recherche un renforcement minimal de l'assonance, non seulement par la présence

et l'épaisseur de la coda, mais aussi par sa nature phonétique. Ce renforcement se réalise donc essentiellement en aval de la voyelle. On constate en effet, à l'inverse, qu'Apollinaire ne recourt guère à la consonne d'appui (devant la voyelle) pour étoffer l'assonance ; il n'y a donc pas d'assonance « riche » chez lui comme il y a des rimes riches. Dans les cas qui précèdent, on ne trouve que *l'aime :: laine, bien-apprise :: gargarise*<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Ajoutons-y deux cas où la consonne d'appui présente le même point d'articulation,

mais non le même voisement :  
*Aphrodite :: socratiques*

(« Le larron »),  
*carte :: regarde :*  
(*Poèmes à Lou,*  
7) et le cas  
*inquiète :: tiède ::*

*muette* (« Lul de Faltenin »), où la voyelle est chaque fois précédée d'une (semi-)voyelle en hiatus. On note aussi que deux des assonances qui ne sont pas l'une et l'autre consonantiques

présentent la consonne d'appui en renfort d'épaisseur phonétique :  
*toi :: étoile et ville :: vies.*

#### d. Les assonances dans « La Chanson du mal-aimé » et dans « Zone »

La présence d'assonances dans ces deux poèmes mérite un examen à part, pour l'un en raison de sa longueur et de sa structure strophique particulière (le quintil en ababa), pour l'autre parce qu'il s'agit de vers libres ou libérés en régime de rime incomplet (il y a d'assez nombreux vers orphelins).

Dans la « Chanson », les occurrences sont au nombre de sept, dont cinq triplets ; nous les donnons avec leur catégorie :

– *Londres :: rencontre :: honte : b2 et a1* ; la transition d'une finale à l'autre est progressive : perte du voisement (*d > t*) puis perte de la liquide (*tr > t*) ;

– *briques :: Égypte :: unique* : une rime correcte en *-ique* encadre une assonance pauvre (type *b4*) ; la stabilité du schéma métrique est partiellement maintenue ;

– *inhumaine :: taverne :: même* : ajout d'une liquide, puis alternance d'*n* et *m* (*b1*) ;

– *fonde :: monde :: ombre* : rime et *b4* ;

– *Pâques :: Sébaste* : type *c*, le plus pauvre ;

– *impénétrables :: étoiles :: accable* : comme plus haut, une rime encadre une assonance de type *a3* ;

– *ziganes :: pagne : b1*.

On voit que les trois grandes classes sont représentées, de la plus riche à la plus pauvre (*c*), et qu'Apollinaire préfère placer des assonances dans les rimes triples du quintil, plutôt que dans les doubles, avec par trois fois sur six deux des trois mots rimant correctement entre eux ; quand il y a rime, la présence d'une assonance n'est plus qu'une transgression partielle ou compensée ; dans les trois autres cas, le nombre de mots (trois) fait masse. On peut envisager aussi que la nécessité de trouver trois mots rimant entre eux est une contrainte, certes assumée dans le quintil apollinarien, mais dont la difficulté peut induire plus facilement le recours à l'assonance.

Sur les 59 rimes de « La Chanson », 8 sont transgressives, assonances ou contre-assonance (ci-dessous), soit 14 % en ne comptant pas les strophes répétées. Mais on note que les assonances de « La Chanson » ne sont pas aléatoirement disséminées dans le texte, mais se concentrent en son début et en sa fin (strophes 1, 2, 3, 5, 9, 10, 51 et 58) ; elles ont donc une fonction structurante sur le poème-récit, la forme – dans l'écart qu'elle présente, d'emblée, dès la première séquence rimée ! – assumant une contribution à sa sémantique. On a vu l'impact qu'elles ont sur le brouillage initial et momentané de la forme CV (voir II.14, *Apollinaire* 12, page 39).

Étant donné que « Zone » n'est qu'irrégulièrement rimé, il n'est pas possible d'y recenser à coup sûr toutes les assonances : certaines sont évidentes, en raison de leur substance phonétique, du contexte immédiat (rimé) et de la proximité des vers impliqués ; d'autres sont plus hypothétiques. Limitons-nous aux cas suivants :

*Christianisme :: Pie X : a2 ; sténo-dactylographes :: passent : c ; industrielle :: Ternes : c ; cachette :: collège : c ; barque :: Turbiasques : a1 ; Prague :: table : b4 ; Saint-Lazare :: rois-mages : c ; rue :: perruque* : coda nulle/consonantique.

En tenant compte du faible nombre d'attestations et de leur caractère hypothétique, on constate que « Zone » se distingue par une plus grande liberté des assonances (plus de la moitié n'ont aucune communauté phonétique entre les codas des deux mots).

#### e. La contre-assonance

La forme inverse de l'assonance est la contre-assonance : l'association de deux finales de vers (deux mots) postulant la différence de la voyelle noyau de la syllabe et l'identité des consonnes de la coda. Le phénomène est aussi attesté chez Apollinaire, avec une moindre fréquence (17 occ.) ; exemple : *quinconces :: danse* (« Salomé », 86). À l'instar de l'assonance (voir *infra*, f), on le rencontre aussi, à la même époque, chez Tristan Derème.

Un mot peut avoir une coda nulle (finales en V), mais cela n'exclut pas des associations du même type. Ainsi, dans le même « Salomé », *écoutant* est associé à *bâton* (p. 86). C'est la pression du contexte (une pression « rimique » comparable à la pression métrique qui amène à lire comme alexandrin un vers difficile dans un poème régulier) qui autorise à poser l'association, tous les autres vers étant correctement rimés (à l'exception de la contre-assonance féminine citée plus haut), deux par deux dans les quatrains (structurés en *abab*).

La contre-assonance fonctionne donc chez Apollinaire comme l'assonance : dans tous les cas, c'est le contexte d'un poème entièrement ou majoritairement (« Zone ») rimé, et non un usage systématique et exclusif, qui légitime la contre-assonance comme association de même fonction que la rime.

On note que, dans ce cas-ci, l'absence totale d'identité des deux finales (voyelle différente et coda inexistante) est « compensée » par la présence d'une même consonne d'appui en *t* : l'épaisseur manquante à droite est rattrapée à gauche.

Tout ceci détermine deux catégories de contre-assonances, toutes deux subdivisées.

*a1.* Contre-assonances avec coda consonantique parfaitement identique : « Zone » : *Argentine :: fortune, logent :: bougent, échecs :: boutiques*; « Salomé » [86] : *quinconces :: danse*; « Souvenir du douanier » [358] : *attendent :: onde*; « Mille regrets » [531] : *boumerang :: longues*;

*a2.* Contre-assonance avec coda consonantique imparfaitement identique : « Chanson du Mal-aimé » : *poches :: Rouge* (différence de voisement); « Vendémiaire » [149] : *aube :: sombres* (une liquide); « Rolandseck » [351] : *noble :: ombre* (liquides).

*b1.* Contre-assonance sans coda consonantique, avec consonne d'appui : « Zone » : *cultivons :: vent*; « Palais » [62] : *mirotens :: temps*; « Marie » [81] : *mère-grand :: sonneront*; « Salomé » [86] : *écoutant :: bâton*; « Le larron » [92] : *blanc :: blond*, [95] : *firamment :: démons*.

*b2.* Contre-assonance sans coda consonantique et sans consonne d'appui : un seul cas, peu assuré : « Zone », *géant :: Japon*<sup>36</sup>.

Reste un cas plus complexe, le triplet *de :: deux :: baisers* dans un quintil de « Rosemonde » [107], d'abord un *b1* avec proximité des deux voyelles, puis un *b2* nettement moins assuré.

#### f. Conclusion

En tant que formes pratiquées comme alternative expérimentale à la rime à l'intérieur du régime de celle-ci, l'assonance et la contre-assonance se présentent donc chez Apollinaire comme une solution de simplification et d'assouplissement des principes de la rime, voire de libération partielle, en ce qu'elles retirent une contrainte (l'identité complète de la finale) sans en ajouter d'autres (sans faire système). Postuler la présence de la consonne d'appui dans la majorité des cas d'assonance (sinon tous), eût été une tout autre position, où aurait subsisté un souvenir de la rigueur et de la virtuosité parnassienne

(verlainienne), à laquelle Apollinaire n'a guère adhéré, même dans sa pratique de la rime orthodoxe<sup>37</sup>.

Le procédé de l'assonance apollinarienne est une modernisation adaptant le système hérité de la rime, auquel Apollinaire ne renonce pas, mais qu'il assouplit et libère. Contrairement au principe d'alternance des rimes en CV qu'il a progressivement instauré (voir II) et illustré notamment dans « La Chanson du mal-aimé », il ne fait pas système chez lui : il n'y a pas de poèmes tout entiers en assonance ou en contre-assonance ; celles-ci n'apparaissent que sporadiquement, parmi les rimes orthodoxes ; leur réalisation n'obéit à aucun principe restrictif, qu'il s'agisse de la nature phonétique des codas consonantiques ou de la consonne d'appui (à l'exception des contre-assonances sans coda). Tout au plus observe-t-on une forte tendance à privilégier une certaine épaisseur graphique et phonétique des finales concernées – mais cela n'a rien d'un principe absolu (comme le montrent aussi ces mêmes contre-assonances particulières).

Sur le plan stylistique, toutefois, l'assonance produit une rupture sensible avec le système, un affaiblissement de l'effet sonore et structurel de la rime ; elle peut même entraîner une occultation partielle de la forme (la première strophe de « La Chanson » ou celle de « Rosemonde » peuvent paraître ne pas rimer, induisant la fausse attente d'un poème en vers blancs) ; à l'inverse, elle est potentiellement mimétique du discours (les assonances du début de « La Chanson » annoncent l'état de confusion exprimé par les strophes suivantes).

On ne peut donc placer ces deux formes apollinariennes sur le même plan que d'autres expériences antérieures, contemporaines ou postérieures, telles que :

– l'assonance chez Verlaine, chez qui elle « n'est pas dissociable de l'idée d'un système », étant constitutive de six poèmes et « non clairsemée parmi des rimes apparentes<sup>38</sup> » ;

– les rimes androgynes de Verlaine<sup>39</sup>, qui (pour simplifier) associe systématiquement une finale féminine et une masculine phonétiquement identiques, mais incompatibles selon les principes classiques de la rime, qui postulent l'identité en genre (*guet* rime avec *égaie* et *espoirs* avec *gloire*) ;

– les assonances et contre-assonances de Tristan Derème (années dix et vingt), qui généralement font système (le poème est entièrement ((contre-)assonancé, mais l'assonance peut être plus éparse) et postulent majoritairement la consonne d'appui comme renfort ; exemple de contre-assonances : *pupitre / pâtre / feuilles / filles /*

<sup>37</sup> À cet égard l'assonance de Verlaine est partiellement différente ; voir Dominique Billy, « De l'assonance chez Verlaine », p. 368.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 370 et 357.

<sup>39</sup> Voir Dominique Billy, « La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine ».

<sup>36</sup> Laurence Campa note que les deux mots possèdent la même consonne [ʒ] à l'avant-dernière syllabe (p. 143, note 3).

<sup>40</sup> Mélot du Dy, *Hommeries*, Gallimard, 1924; voir *Poèmes choisis*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2001, p. 64. *dociles / universelle / fraîches / ruches / ... (La Verduce dorée, 1922, p. 108);* – les assonances pratiquées dans les années vingt par le poète belge Mélot du Dy, qui les emploie en système (chaque quatrain du poème alterne régulièrement une assonance et une rime) et s'impose la présence de la consonne d'appui comme règle de compensation; exemple : *mortes / affreux / moque / heureux // sotté / plaisir / sorte / saisir*<sup>40</sup>;

<sup>41</sup> Jules Romains et Georges Chennevière, fondées sur un système sophistiqué d'accords, postulant les notions d'homophonie et d'hétérophonie (impliqués dans les assonances et contre-asonances), de rime imparfaite, rime par augmentation ou par diminution et rime renversée<sup>41</sup>. En fait, c'est à nouveau du Rimbaud des « Derniers vers » que l'on rapprochera le plus utilement les attestations d'Apollinaire. En régime de vers rimés, la libération des contraintes strictes de la rime classique amène les deux poètes jusqu'à accepter une équivalence partielle, voir minimale, de certaines finales associées, sous forme d'assonances et de contre-asonances. Deux exemples simples d'assonance chez Rimbaud, parmi d'autres bien plus complexes : *auberge :: perches* dans « Larme » et *Vépres :: fenêtre* dans « Jeune ménage ». Les derniers vers de Rimbaud recèlent un faisceau complexe de faits formels relevant de la rime imparfaite, de l'assonance et de la contre-assonance<sup>42</sup>. Les contre-asonances de Rimbaud obéissaient déjà aux mêmes principes que celles d'Apollinaire : codas consonantiques avec ou sans appui (exemples (non exhaustifs) : *t'étonne :: infortune*, « Âge d'or »; *étranges :: d'anges :: plongent*, « La Rivière de Cassis »; *huches :: aristoloches*, « Jeune ménage »); sans coda (« Âge d'or ») : *château :: es-tu*, et un cas sans consonne d'appui : *ó :: nu*)<sup>43</sup>. Et à nouveau Laforgue se profile en deuxième modèle d'Apollinaire<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Voir Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, pp. 186-195; Gérald Purnelle « Critique ? invention ? Rimbaud du vers à la prose », p. 84. Sans faire d'Apollinaire, dont le parcours formel tire davantage ses origines de la métrique traditionnelle, un poète foncièrement rimbaldien, on constate que l'insertion d'assonances et de contre-asonances parmi ses rimes rejoint les expériences ultimes de Rimbaud, en un parallèle assez net avec le rapprochement que l'on pourrait opérer entre sa progressive libération du vers et la déconstruction systématique du vers classique par son prestigieux prédécesseur. Avec nettement moins de radicalité, Apollinaire accomplit de semblables gestes de libération (des règles) et de simplification (du système), ainsi que d'ouverture des possibles formels au service de l'écriture

<sup>43</sup> *Ibid.* <sup>44</sup> Assonances : *même :: gène* (*Complaintes*, p. 58), *chambre :: scaphandre* (61), *faloue :: stoppe* (124); *large :: nuages* (*L'imitation*, 22); contre-asonances : *chevauche :: embouche*, *crèche :: brioche*, *fâche :: niche*, *reproche :: lâche*, *riche :: brèches*, *touche :: autruche* (*Complaintes*, p. 47).

poétique. Mais à la différence de Rimbaud s'ouvrant sur le poème en prose, Apollinaire demeure – lorsqu'il ne pratique pas le vers totalement libre et moderne qu'il a grandement contribué à inventer – ancré dans une tradition, en s'appuyant avec constance, d'un bout à l'autre de sa carrière, sur la rime et sur le vers régulier.

#### IV. OBSERVATIONS SUR LA RIME RICHE ET LE CALEMBOUR

Si l'assonance figure à un extrême des formes que peut prendre la rime, on placera la rime riche et ses avatars à l'autre bout. Comme Rimbaud, passé d'une esthétique parnassienne à la libération des formes la plus radicale de son temps, Apollinaire a couvert le prisme. Nous n'entamerons pas un relevé systématique de ses rimes riches, mais répertorierons, non exhaustivement, quelques cas de plus grande complexité. (Nous prenons pour définition simple de la rime riche celle qui la fonde sur « l'homophonie de la consonne d'attaque [= d'appui] »<sup>45</sup>; une conception de la richesse des rimes qui soit fidèle tout à la fois à la langue et à la pratique des poètes doit être « contextuelle » et faire intervenir des paramètres tels que le lexique, la fréquence des finales, la morphologie, etc.<sup>46</sup>.)

a. Rimes homonymes et homophones ou paronymes : (outre le cas de *laide :: Leyde* mentionné plus haut, III.1.f) *l'aube :: lobes* dans « L'ermite » [102].

b. Rimes incluses : *Ulysse :: lisse, reines :: murènes :: sirènes, rade :: Désirade, capricorne :: qu'ornent, mènent :: humaine, lire :: délire* (« Chanson du Mal-Aimé » [47, 50, 54, 58, 59]); *anonymes :: Nîmes* (« À Nîmes », [C, 211]).

c. Rimes léonines (homophonie remontant au-delà de la consonne d'appui<sup>47</sup>); exemples (dans « La Chanson ») : *Pâquette :: caquêtent, Chanaan :: ahan, rampant :: empan, dorés :: adorés, quenouilles :: s'agenouillent* [49, 53, 54, 56]; *Poèmes à Lou*, XV [399] : *là-haut :: Balao*.

d. Rimes soutenues ou enrichies<sup>48</sup>, présentant une homophonie consonantique dans l'avant-dernière syllabe; exemples : *Jourdain :: jardin* (« Salomé » [A, 86]), *mourir :: mûrissent* (« Le larron » [A, 93]).

##### e. Calembours

Ce type de recherches culmine dans le calembour au sens large (« jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son,

<sup>45</sup> Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, p. 172; Bernard Dupriez, *Gradus*, p. 401.

<sup>46</sup> Voir Valérie Beaudouin, *Mètre et rythmes du vers classique*, pp. 120-148.

<sup>47</sup> Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, p. 172; Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, p. 192.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 194; Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, p. 72.

49 Bernard Dupriez, *Gradus*, p. 101.

50 Jean-Claude Chevalier, « La poésie d'Apollinaire et le calembour », *Europe*, nov.-déc. 1966, pp. 56-76.

différant par le sens<sup>49</sup> »), qui s'en distingue par le surcroît de sens dont il procède ou qu'il produit. Apollinaire a parsemé son œuvre de nombreux calembours (voir l'étude de Jean-Claude Chevalier<sup>50</sup>), mais ils n'interfèrent pas souvent avec la rime et, la plupart du temps, leur fonction est plus ludique que poétique ou lyrique.

Dans l'équivoque « Mais nous voici vers la mi-août / Ton chat dirait-il miaou » (*Poèmes à Lou*, XVI [490]), Apollinaire joue sur les deux prononciations du nom du mois, monosyllabique dans le premier vers, dissyllabique à travers l'homonyme du second ; l'allusion est évidemment sexuelle, la même que celle d'un poème écarté du *Bestiaire*, « Le condor » [724] : « Cet oiseau s'appelle condor / Et que les filles ne l'ont-elles ! / Savez-vous quoi ? Il n'est pas d'or / L'anneau merveilleux d'Hans Carvel. » Dans le premier cas, les deux expressions homophones sont présentes dans le texte et riment entre elles, dans le second, l'une est implicite sous l'autre, mais suggérée par la rime. De même, dans le poème à Lou LXV [489], « À la partie la plus gracieuse », le toponyme (qui existe ! Mézidon-Canon, commune du Calvados) induit un sens caché digne des noms propres des *Onze mille verges* : « [...] et quels dodos / Promet cet édreton de neige / Neige rose de Mézidon / Mars et Vénus le reverrai-je / Cet édreton de Cupidon ».

Rappelons les jeux de mots qu'Apollinaire opère sur son patronyme Kostrowitzky [831] (voir III.2.a), à rapprocher de la séquelle de « Mes souhaits pour 1917 » [833] où un nom se décline en huit rimes relevant de la léonine et de la soutenue : « Tu donnerais beaucoup pour t'appeler Durand » : *du rang, durant, perdurant, du cran, du franc, du bran, endurant, dur an*.

À côté de ces jeux, amoureux, érotiques ou humoristiques, on connaît un calembour d'une portée plus lyrique, dans « Le pont Mirabeau » : « Comme la vie est lente / Et comme l'espérance est violente »<sup>51</sup>. S'agissant davantage d'une paronomase que d'un calembour proprement dit, une rime presque léonine particulièrement longue permet de rapprocher... violemment deux aspects attribués à la vie : lenteur et violence. Par la force de la figure, le signifiant se fait ici producteur de sens et de poésie existentielle. De cet exemple fameux, on rapprochera au moins un autre cas [431] :

Tu souviens-tu mon Lou de ce panier d'oranges  
Douce comme l'amour qu'en ce temps-là nous fîmes  
Tu me les envoyas un jour d'hiver à Nîmes  
Et je n'osai manger ces beaux fruits d'or des anges

Comme dans « Le pont Mirabeau », un mot polysyllabique est décomposé à la faveur d'une paronomase : les mots sont contenus les uns dans les autres (comme dans les rimes incluses), un mot en engendre d'autres (*vie est lente, or des anges*).

Ces quelques cas, qu'ils soient techniques, ludiques ou dotés d'une portée sémantique et poétique, montrent qu'à côté des formes moins conservatrices, telles que le système CV ou l'assonance, Apollinaire a pu s'adonner à une pratique de la rime recherchée, artiste, sophistiquée, dans une tradition héritée des parnassiens, de Verlaine et de Mallarmé, ultime illustration de l'extrême variété des moyens poétiques qu'il a pu mettre en œuvre et faire coexister dans les mêmes recueils, parfois les mêmes poèmes.

## CONCLUSION

Chacune des deux parties de cette étude (II et III) contient sa propre conclusion. Ce que l'on peut en tirer de plus tient en quelques notions :

- un fond constant d'attachement à la forme versifiée ;
- « une tension à l'intérieur d'une pratique qui semble s'inscrire dans une tradition poétique, et qui y contrevient en en bousculant les normes<sup>52</sup> » ;
- une tendance récurrente, et tôt apparue, de renouvellement, d'innovation, voire d'expérimentation<sup>53</sup> ;
- le besoin, dans la conjonction des deux tendances, d'une régularité minimale, et même importante ;
- le rôle des modèles antérieurs dans ces innovations, qu'il s'agisse du détail formel des inventions, du maintien d'une régularité ou des assouplissements voire les transgressions ; l'influence récurrente de Verlaine, Rimbaud, Laforgue, et parfois Mallarmé ;
- l'attraction qu'exercent les uns sur les autres innovations, écarts et transgressions, déterminant une polarité assez forte entre les systèmes : l'un était le lieu de maints changements – l'innovation autorisant l'écart –, l'autre celui d'une fidélité aux règles et à la tradition ;
- comme part plus personnelle, l'attention primordiale portée à la dimension sonore et orale des formes poétiques<sup>54</sup>, en commençant par la rime, et dans un jeu qui s'étale sur un large prisme qui peut aller de l'imprécision ou de l'affaiblissement les plus grands (rimes pauvres, assonances) à la plus grande sophistication, en passant par

52 Catherine Rannoux, « *Alcools* d'Apollinaire : une zone entre mètre et vers libre », p. 25.

53 « [Apollinaire fait] se soutenir et se compléter système classique et liberté moderne. La définition de la modernité chez Apollinaire [...] serait dans la fusion de ces deux pôles. », *ibid.*, p. 26.

54 *Ibid.*, p. 25.

51 Voir Suzanne Hélein-Koss, « La fonction poétique du calembour : relecture d'un vers du "Pont Mirabeau" de Guillaume Apollinaire », *The French Review*, LII, n° 5, avril 1979, pp. 740-744.

55 Sur cette question, voir Jean-Pierre Bobillot, « L'élasticité métrico-prosodique chez Apollinaire. Une étude formelle des "Colchiques" », dans *Poétique*, n° 84, nov. 1990, pp. 411-433 ; Jean-Michel Gouvard, « Le vers d'*Alcools* », dans Michel Murat (éd.), *Guillaume Apollinaire, « Alcools », Littératures contemporaines*, 2, Klincksieck, 1996, pp. 183-214 ; Michel Murat, *Le Vers libre*, pp. 38-44.

une perception subtile et aiguë des nuances de la langue, instanciées dans les trois composantes de la rime : la voyelle (voir l'assonance), la coda consonantique et la voyelle post-tonique. — Il y aurait lieu de dresser un parallèle avec le sort qu'Apollinaire réserve à cet e atone à l'intérieur du vers, dans son rythme et sa prosodie<sup>55</sup>.

Gérald Purnelle

## BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDOUIN (Valérie), *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Honoré Champion, 2002.
- BILLY (Dominique), « La rime androgyne : d'une métaphore métrique chez Verlaine », dans MURAT, Michel (éd.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique* [Université Paris-Sorbonne, 3-4 octobre 1996], Champion, 2000, pp. 297-347.
- BILLY (Dominique), « De l'assonance chez Verlaine », dans Michel MURAT et Jacqueline DANGEL, *Poétique de la rime*, Champion, 2005, pp. 351-379.
- BOSCHETTI (Anna), *La Poésie partout - Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Seuil, 2001.
- BUFFARD-MORET (Brigitte), *Précis de versification*, Nathan-Université, 2001.
- CAMPA (Laurence), « Le chant des rimes dans *Alcools*, prolégomènes à une étude statistique des rimes », *La Revue des lettres modernes*, série *Guillaume Apollinaire*, n° 19, 1996, pp. 127-144.
- CORNULIER (Benoît de), *Art poétique, notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- DEBON (Claude), *Claude Debon commente « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire*, « Foliothèque », Gallimard, 2004.
- DEBON (Claude), *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées, 2008.
- DELOFFRE (Frédéric), *Le Vers français*, S.E.D.E.S., 1969.
- DUPRIEZ (Bernard), *Gradus. Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984.
- GOUARD (Jean-Michel), *La Versification*, PUF, 1999.
- MAZALEYRAT (Jean), *Éléments de métrique française*, Armand Colin, « U2 », 1974.
- MURAT (Michel), *L'Art de Rimbaud*, José Corti, 2002.
- PURNELLE (Gérald), « Critique ? invention ? Rimbaud du vers à la prose », dans *Rimbaud, l'invisible et l'inouï*, ouvrage coordonné par Arnaud BERNADET, PUF et CNED, 2009, pp. 78-90.
- RANNOUX (Catherine), « *Alcools* d'Apollinaire : une zone entre mètre et vers libre », dans *L'Information grammaticale*, n° 71, octobre 1996, pp. 24-27.

Conférence donnée  
le 10 novembre 2012 à  
la Sorbonne nouvelle sous le titre  
Apollinaire à travers la chanson  
française dans le cadre  
du séminaire Apollinaire consacré  
aux Musiques apollinariennes.  
Cette conférence était  
naturellement assortie d'un  
accompagnement musical.

## L'ENCHANTEUR EN CHANSONS

De la musique avant toute chose  
PAUL VERLAINE (*Art poétique*)

Une tendance actuelle consiste chez les jeunes auteurs-compositeurs-interprètes à s'inspirer de plus en plus des grands poètes. Le jeune rappeur Ridan a repris le 31<sup>e</sup> sonnet des *Regrets* de Joachim Du Bellay dans sa chanson *Ulysse*, Jean-Louis Murat a enregistré un album sur Baudelaire, les rockers Noir Désir ont fait la même chose avant le drame de Vilnius de même que Damien Saez, le chanteur de rock alternatif à la voix cassée, et le jazzman Yves Rousseau. Et l'ex-première dame, Carla Bruni, a mis en musique Emily Dickinson, tout comme Armissan l'a fait avec Jacques Prévert ou Jean-Louis Aubert avec Rimbaud.

La poésie a été très tôt chantée. Les troubadours et les trouvères colportent des poèmes chantés depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Longtemps considérée comme un art mineur, la chanson a connu son heure de gloire à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lorsque est née la chanson d'art grâce à de grands musiciens comme Debussy, Fauré, Gounod, Hahn, Bizet, Massenet, puis plus tard Satie, Poulenc, qui ont adapté des poèmes de leur temps.

La plupart des grands versificateurs ont été chantés. Victor Hugo refusait que l'on mît des notes sur ses vers, la musique poétique se suffisant à elle-même. Georges Brassens s'est passé de son autorisation. Il a, de fort belle manière, mis en musique *Gastibelza*, *Altessa* ou encore *La Légende de la nonne*. Baudelaire, Rimbaud, Nerval ou Prévert on eux aussi été souvent transposés en partitions. Louis Aragon a acquis sa notoriété dans le grand public grâce à Jean Ferrat. De même Paul Fort et François Villon doivent beaucoup à