

# Gérald Purnelle

## L'emprunt lexical en poésie : fonctions, effets et conditions linguistiques

### LA LANGUE POÉTIQUE COMME SOCIOLECTE

Il existe une « langue poétique », sociolecte (« langue spéciale [...] qui n'est employée que par des groupes d'individus placés dans des circonstances spéciales<sup>1</sup> ») partagé par la communauté des poètes et de leurs lecteurs. Plus précisément, la poésie développe une multiplicité des langues poétiques, chacune étant propre à une époque, un sous-genre (lyrique, épique, burlesque, baroque, etc.), une école, un groupe, etc.

La part commune entre une langue poétique et la langue commune restant généralement prépondérante, la langue poétique manifeste notamment sa spécificité sur le plan lexical. Son lexique propre — en opposition à la langue dite courante ou à tous les autres sociolectes de la langue — peut se définir : par des mots que l'on ne trouve que dans ce sociolecte (contrainte positive), ou par l'exclusion de mots appartenant à la langue commune ou aux autres sociolectes (contrainte négative).

La contrainte négative est caractéristique des conceptions de la poésie qui excluent du champ de celle-ci des domaines du réel réputés incompatibles avec elle. La question des sociolectes poétiques mobilise donc celle du « poétique » (opposé au « prosaïque »), c'est-à-dire de la conception des possibles et des objets de la poésie, et de la conformité d'une poétique particulière à un modèle collectif incluant son propre sociolecte.

La limitation du lexique de la langue poétique pose diverses questions relevant de la poétique historique, telles celles de l'innovation ou du conservatisme, de la transgression, de la dialectique des avant-gardes, etc. Innover en poésie, chercher une nouvelle poétique, c'est donc aussi souvent toucher au lexique. Cette portée lexicale de la mutation des paradigmes poétiques peut prendre deux grandes formes, négative ou positive :

- maintien, intensification ou retour de la *clôture* du lexique poétique admis,
- *renouvellement* du lexique, *ouverture* à la langue commune ou aux autres sociolectes, transgression des interdits restrictifs, intégration de lexèmes étrangers au sociolecte poétique.

### L'EMPRUNT EN POÉSIE

Le mode de renouvellement thématique et lexical de la poésie est double, individuel et collectif : l'innovation (par exemple l'emprunt) constitue un acte individuel, au point que l'on peut envisager la langue de chaque poète comme un idiolecte, au moins partiel, à l'intérieur de la langue poétique. Sur le plan lexical, l'idiolecte du poète ne peut s'écarter du sociolecte que par le néologisme et l'invention verbale (qui sont hors de notre propos), ou par l'emprunt.

---

<sup>1</sup> Jean MOLINO, Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie. I. Vers et figures*, PUF, 3<sup>e</sup> éd. corrigée, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1982), p. 93.

Mais l'emprunt peut passer de l'idiolectal au sociolectal, puis de celui-ci à celui-là, à la faveur de phénomènes de reprises, de partage et de diffusion, c'est-à-dire d'insertion dans le sociolecte.

Nous laisserons de côté la source interne de l'enrichissement du lexique poétique par emprunt (la langue commune ou les autres sociolectes, savants, spécialisés, techniques, ou régionaux, sociaux), pour nous intéresser aux emprunts faits aux langues étrangères, que nous envisagerons sous deux angles : les fonctions poétiques de l'emprunt, et la question de l'adaptation phonétique et graphique des emprunts étrangers en poésie française, notamment à l'égard de ce que l'on appelle la « langue des vers ». Notre corpus sera tiré de la poésie française des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles.

Quand un ou plusieurs mots d'une langue étrangère s'intègrent dans le texte du poème, on distinguera les cas d'évocation et de renvoi à un texte ou à un discours (supposé) extérieur à l'énonciation du poème, et ceux qui relèvent du discours propre du locuteur interne.

Dans la première catégorie se placent la citation textuelle, la mention ou l'allusion culturelle, mais aussi le discours rapporté attribué à un locuteur secondaire étranger ; dans la seconde, outre le recours simple et direct à un mot étranger, figure le *code switching*, où, à un niveau plus large que le mot, le locuteur change de langue en cours d'énonciation.

Nous ne restreindrons pas notre analyse aux seuls emprunts lexicaux proprement dits, et nous l'étendrons à toutes ces catégories lorsque les exemples se prêteront à l'analyse.

Une autre distinction est capitale : quand le poète intègre un mot étranger dans son texte, soit il l'emprunte directement à la langue étrangère, soit il fait usage d'un mot déjà emprunté et intégré par sa propre langue, à quelque degré que ce soit. Ces emprunts en langue sont à priori exclus du sociolecte poétique pour cause de non-poéticité. Les deux exemples suivants illustrent la différence :

GAUTIER, *Émaux et Camées* : Voilà longtemps que le poète, / Las de prendre la rime au vol, / S'est fait reporter de gazette, / Quittant le ciel pour l'entresol.

GAUTIER, *Albertus* : Albertus, je n'ai pas besoin de vous le dire, / Est le fin cortejo que je viens de décrire / quelques stances plus haut.

*Cortejo* est un emprunt direct, non *reporter* (attesté en français depuis 1828). Quant à sa fonction, l'emploi de *reporter* actualise la dégradation du poète et de la poésie qu'énonce la phrase.

Dans l'exemple suivant :

MALLARME<sup>2</sup> : Ce toast venu d'un old staff

l'emprunt direct (*old staff*) est appelé par le premier type (indirect, *toast*).

## L'EMPRUNT LEXICAL EN POÉSIE, EFFETS ET FONCTIONS

Afin d'examiner les fonctions et effets de l'emprunt lexical en poésie, j'appliquerai ci-dessous le modèle des fonctions du langage selon Jakobson, avec pour hypothèse que l'emprunt peut, à des degrés divers, assumer chacune d'entre elles, parfois en combinaison, et produire des effets qui leur sont liés.

---

<sup>2</sup> Tous nos exemples de Mallarmé sont tirés des *Vers de circonstance*.

## 1. Fonction référentielle

La fonction référentielle est omniprésente : nommer une réalité par un mot emprunté à une autre langue, c'est non seulement y référer, mais connoter, voire dénoter, son origine.

L'emprunt tend à la précision de la désignation d'une réalité étrangère ou historique, que la langue du poème ne fournisse pas de terme correspondant, ou que le poète ne veuille s'en satisfaire. Les connotations de l'emprunt renvoient souvent à l'exotisme ou à la couleur locale ; il connote en outre l'expérience personnelle du poète, sa connaissance de la réalité étrangère qu'il nomme.

L'emploi d'un terme original peut signifier une référence allusive, voire une citation textuelle, et relever de l'intertextualité. L'expression étrangère devient le nom propre d'un objet textuel et culturel.

QUENEAU, *L'Instant fatal* : La Traumbedeutung mange les chimères

LARBAUD : Nevermore !... Et puis, Zut ! / Il y a des influences astrales autour de moi.

Une phrase peut même s'intégrer morphologiquement et syntaxiquement au texte, ou se lexicaliser :

LAFORGUE, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* : De vieux Crescite et multiplicamini

LAFORGUE, *Ibid.* : Ton geste, / Hourri, / M'a l'air d'un memento mori / Qui signifie au fond : va, reste...

RIMBAUD, « Fêtes de la patience, 3. L'éternité » : Là pas d'espérance, / Nul orietur

L'emprunt peut nourrir une démultiplication du signe par l'emploi de synonymes ou de traductions :

BAUDELAIRE, « L'horloge » : Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote : Souviens-toi ! [...] Remember ! Souviens-toi ! prodigue ! Esto memor ! / (Mon gosier de métal parle toutes les langues.)

(c'est ici l'universalité de la loi métaphysique du temps qui est mimée par la démultiplication) ou d'hyponymes détaillant la multiplicité de la réalité :

GAUTIER, *Albertus* : Cuchillos, kriss malais à lames ondulées, / Kandjars, yataghans aux gaines ciselées, / Arquebuses à mèche, espingoles, tromblons [...]

Ces emplois de l'emprunt sont propres à quelques types particuliers de poésie, narrative, descriptive ou réaliste, et à des époques spécifiques, tels le Parnasse ou le modernisme, qui réfèrent à des réalités étrangères.

D'autres connotations se trouvent dans la marque de l'expérience personnelle du poète et la référence implicite à la langue des autochtones des lieux évoqués ; en convoquant les mots d'une autre langue, le poète paraît toujours sous-entendre « comme disent les indigènes », mais aussi signaler qu'il comprend voire maîtrise cette langue.

LEVET : Les bureaux ferment à quatre heures à Calcutta ; / Dans le park du palais s'émeut le tennis ground

LARBAUD : La rue luisante où tout se mire ; / Le bus multicolore, le cab noir, la girl en rose

D'autres connotations sont possibles, telles les connotations sociales véhiculées par certains emprunts à l'anglais :

MALLARMÉ : Paris, chez Madame Méry / Laurent, qui vit loin des profanes / Dans sa maisonnette very / Select du 9 Boulevard Lannes

MALLARMÉ : Aucune / À son five o'clock ne rêva / Esprit si neuf et sans lacune / Que Téodor de Wyzewa.

MALLARMÉ : À nos « five », Hortense Schneider / Ôte sa pelisse d'eider.

## 2. *Fonction expressive*

Centrée sur l'émetteur, la fonction expressive ne se manifeste guère seule dans l'emprunt. Elle peut servir de support au lyrisme :

LAFORGUE, *L'Imitation* : Déclassé du vieux monde, être sans foi ni loi, / Desperado ! là-bas, là-bas, je serais roi !

Le terme emprunté, exclamatif, résume en un mot tout le vers précédent et la détresse du locuteur.

Quant au *code switching*, il peut être associé à la fonction expressive, par la manifestation directe du choix du poète locuteur, voire de son affectivité.

BAUDELAIRE, « La prière d'un païen » : Ah ! ne ralentis pas tes flammes ; / Réchauffe mon cœur engourdi, / Volupté, torture des âmes ! / Diva ! supplicem exaudi !

## 3. *Fonction phatique*

Une fonction phatique secondaire s'exerce lorsque, par une adresse à un allocutaire interne au poème, l'emprunt mime la facilitation du contact, l'allocutaire étant étranger. Les cas les plus fréquents ont une forme de vocatif :

LARBAUD : Hausse vers moi ton baiser lourd, colorada !

Mais le poète peut aussi recourir à la langue de son allocutaire pour lui marquer à la fois son empathie et la connivence que permet sa connaissance linguistique :

MALLARMÉ : Le médicament le meilleur / Qu'un « oïczé » puisse prescrire / À mes yeux las de vieux veilleur / Est de revoir votre sourire [« À une dame polonaise, femme d'un médecin » ; *oïczé* est pour *ojciec* = « père » en polonais].

## 4. *Fonction conative*

S'agissant non plus de l'allocutaire interne, mais du lecteur, l'emprunt produit des effets de *connivence*, notamment dans les citations ou allusions intertextuelles que nous avons vues, mais aussi dans les emprunts à connotation humoristique que nous verrons plus loin.

Les autres effets sur le lecteur sont le *dépaysement* et l'*obscurité*. Dans certains cas, la nature de l'objet nommé peut être partiellement inférée du contexte :

RIMBAUD, « Veillées, III » : Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du *steerage* » [entrepont arrière d'un navire].

D'HERVILLY, *Le Harem*, « Amour boréal » : Alors sur son kajak, manœuvrant le pagaie, / Mon amour quitte sa prison. // Le priuwér léger prend son vol devant elle.

Par-delà l'apparent souci de précision véhiculé par les autres fonctions, l'emprunt peut tendre à l'hermétisme et procéder, pour le poète, du choix de ne pas se faire comprendre de son lecteur, en une clôture locale du poème sur un sens refusé. Cet effet touche à la fonction poétique : l'hermétisme attire l'attention sur le message, à travers un signifiant qui correspond à un signifié connu du locuteur, mais inaccessible au destinataire :

RIMBAUD, « Dévotion » : Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, — (son cœur ambre et spunk), — pour ma

seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire<sup>3</sup>.

FOUREST, *La Négrresse blonde* : Au bord du Loudjiji qu'embaument les arômes / des toumbos, le bon roi Makoko s'est assis. / Un m'gannga tatoua de zigzags polychromes / sa peau d'un noir vineux tirant sur le cassis. // Il fait nuit : les m'pafous ont des senteurs plus frêles ; / sourd, un marimeba vibre en des temps égaux<sup>4</sup>.

L'hermétisme de ces exemples provient de l'absence de toute glose ou de toute information contextuelle susceptible d'éclairer le lecteur. Refuser au lecteur un accès au sens complet d'un mot appelle son contraire, que l'on peut associer à la fonction conative (informer le destinataire, faire comprendre), mais qui conduit directement à la fonction métalinguistique.

### 5. Fonction métalinguistique

Gloser les mots qui réfèrent à des réalités étrangères peut se faire de plusieurs manières ; la première consiste en une traduction ou une explication sémantique, du mot d'origine au français ou l'inverse :

CENDRARS, *Feuilles de route* : « Mictorio » Le mictorio c'est les W.-C. de la gare / Je regarde toujours cet endroit avec curiosité quand j'arrive dans un nouveau pays

CENDRARS, *Documentaires*<sup>5</sup> : Le gibier abonde dans le canton / [...] Le lapin à queue de coton cottontail / Le lièvre aux longues oreilles jackass / [...] Il est vrai qu'on y rencontre encore le chat sauvage et le serpent à sonnettes rattlesnake

Si le premier type relève de l'éclaircissement, l'autre retrouve la précision référentielle à travers la précision linguistique d'un emploi autonymique du mot.

La glose peut être étymologique :

CENDRARS, *Feuilles de route* : Cinq jours après je prenais le paquebot à Brindisi. [...] / (Le paquebot — « packet-boat », le paquet, le courrier, la malle ; on dit encore la malle des Indes et l'on appelle toujours long-courrier le trois-mâts qui fait croisière pour le cap Horn.)

ou savante :

CENDRARS, *Feuilles de route* : Je vois par la portière du train qui maintenant accélère sa marche / La grande fougère ptéris caudata

L'apport métalinguistique peut être implicite dans la précision linguistique (les coqs allemands coquerient en allemand) :

APOLLINAIRE, *Alcools*, « Rhénane d'automne » : Les enfants des morts vont jouer / Dans le cimetière / Martin Gertrude Hans et Henri / Nul coq n'a chanté aujourd'hui / Kikiriki

On aura noté combien les exemples trouvés sont concentrés dans une même époque et une même esthétique, le modernisme : la glose explicative s'introduit plus facilement dans une poésie descriptive, et elle apporte une forte tonalité de prosaïsme au discours poétique. Comme on l'a vu dans la section précédente, l'humour est l'autre intention manifestée par la dimension métalinguistique de l'emprunt. On comparera les deux exemples ci-dessous à ceux de Cendrars ; à chaque fois le poète ajoute une glose pseudo-savante et purement fantaisiste

---

<sup>3</sup> Selon Forestier, « il faut sans doute donner à ce mot anglais son sens argotique de sperme ».

<sup>4</sup> Si le *marimeba* semble être un marimba, les *toumbos*, le *m'gannga* et les *m'pafous* sont-ils des emprunts (introuvables) ou de pures créations ludiques ?

<sup>5</sup> Rappelons que le matériau textuel des *Documentaires* de Cendrars provient de prélèvements opérés dans le roman *Le Mystère du docteur Cornelius* de Gustave Leroux.

en latin (faux dans le cas de Mallarmé) à ce qui, expression courante ou nom propre, ne réclame aucune explication.

APOLLINAIRE, *Alcools*, « Zone » : On y loue des chambres en latin Cubicula locanda

MALLARMÉ : Monsieur Dujardin — jardini [...].

Humoristiquement, Queneau invente de faux emprunts par la simple application hypercorrecte d'une règle ou d'un doxa morphologique (« à côté du pluriel en *-s*, les mots en *-o* d'origine italienne font plus correctement leur pluriel en *-i* : un scénario, des scénarii ») à des mots purement français (même si le second est un emprunt de la langue au latin) :

QUENEAU, *L'Instant fatal* : plus ou moins midi / l'apéro / danse dans les bistros / de Monaco / et les aperi / dansent dans les bistri / de la Turbie

## 6. Fonction poétique

À travers des effets tels que l'hermétisme, le ludisme ou les fonctions conative et métalinguistique, nous avons déjà touché à la fonction poétique, centrée sur la forme esthétique et le code du message. Rappelons les cas où hermétisme et exotisme se doublent d'un accent mis sur la matérialité du mot et sur sa puissance poétique, ainsi que les cas de ludisme, qu'ils s'accompagnent à nouveau d'hermétisme ou, à l'inverse, de précision métalinguistique humoristique ou fantaisiste. Inconnu ou même forgé, le mot crée l'image sans plus requérir d'explication :

LEVET : Sous les terrasses du Royal défilent les goums / Qui doivent prendre part à la fantasia : / Sur son fier cheval qu'agace le bruit des zornas, / On admire la prestance du Caïd de Touggourth... // Au petit café maure où chantonne le goumbre / Monsieur Cahen d'Anvers demande un cahouha : / R. S. Hitchens cause à la belle Messaouda, / Dont les lèvres ont la saveur du rhât-loukoum...

Une application plus « pure » de la fonction poétique se rencontre lorsque l'emprunt est le porteur d'une métaphore :

RIMBAUD, « Aube » : Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Assimilant à une chute d'eau une « pluie » de lumière à travers les feuilles, Rimbaud évite volontairement le recours à l'expression française explicite (chute d'eau), use d'un mot au lieu de trois, et par l'emprunt accentue l'image tout en l'opacifiant. Il transfère le sème « lumière » à l'adjectif « blond », qui est lui aussi métaphorique, et qui entraîne une seconde métaphore (« s'échevela »).

Dans l'exemple suivant, Apollinaire insinue une (fausse) étymologie en tirant Rosemonde du mot hollandais qui signifie « bouche » (*mond*), avant de dériver du nom propre un objet poétique.

APOLLINAIRE, *Alcools*, « Rosemonde » : Je la surnommaï Rosemonde / Voulant pouvoir me rappeler / Sa bouche fleurie en Hollande / Puis lentement je m'en allai / Pour quêter la Rose du Monde.

Enfin, plus pragmatiquement, le mot étranger est souvent un puissant moteur de rime, souvent ludique :

MALLARMÉ : Comme la lune l'en prie / Un blanc nuage pour cold / Cream étend la rêverie / De Mademoiselle Hérold.

Les « vers de circonstance » de Mallarmé se forment souvent à partir des noms des destinataires ; en l'occurrence, pour rimer à « Hérold », il n'y avait de ressources qu'en anglais.

## Conclusion

Les fonctions assumées par l'emprunt sont multiples : toutes sont attestées, et se manifestent souvent en combinaison. Cela ne les empêche pas de s'exclure mutuellement et de produire des effets opposés : d'un côté la connivence autour de termes étrangers connus, de références textuelles ou culturelles, ou de jeux humoristiques, la portée expressive de l'emprunt, les gloses métalinguistiques ont toutes pour objet le surcroît de sens adressé au lecteur ; de l'autre, l'hermétisme attaché à bien des emprunts, s'il participe à la fonction poétique, exclut le lecteur d'une part du message. L'emprunt peut tantôt servir à enrichir et raffiner la communication avec le lecteur, tantôt tendre à la compliquer. L'ouverture de la langue poétique aux langues étrangères est corollaire de l'ouverture du poétique sur le monde, mais elle n'entraîne pas automatiquement un relâchement de la clôture du poème sur lui-même. Les poétiques en jeu sont, on l'a vu, celles qui décrivent (ou racontent), modernisme et réalisme, avec pour thématique l'histoire, les voyages, la ville, et pour esthétiques l'exotisme, le prosaïsme, le ludisme.

Revenons brièvement sur la distinction entre langue, sociolecte et idiolecte, et sur la question de la source de l'emprunt poétique. De nombreux exemples montrent les idiolectes poétiques intégrant des mots étrangers déjà acquis par la langue courante, tels *reporter*, *steamer* ou *tramway* (Apollinaire). L'emprunt du nom d'une réalité moderne accompagne son entrée dans le domaine du poétique, non sans qu'un effet de prosaïsme se produise dans un premier temps. On peut tenter une hypothèse globale : quand le poète emprunte un mot étranger déjà intégré par la langue, il tend d'abord vers le prosaïsme, tandis qu'un emprunt direct à la langue étrangère signe un acte plus directement poétique. Mais quoi qu'il en soit, dans les deux cas l'emprunt constitue un viol de la clôture et de la pureté de la langue poétique, acte qui est lui-même devenu, en contexte de modernité post-baudelairienne, éminemment poétique.

Il reste à établir si l'emprunt vient vraiment nourrir le sociolecte, c'est-à-dire si, après l'acte individuel, idiolectal, que constitue l'emprunt direct d'un mot étranger par un poète, ce mot peut passer dans la langue poétique d'un groupe, d'une période ou se transmettre aux générations suivantes. Il doit exister des cas (des mots), mais il semble que la langue poétique, dans le processus de renouvellement de son lexique, ne puisse réellement intégrer et collectiviser que les emprunts tirés de la langue courante, du type *steamer* ou *tramway*. Sauf exceptions, l'emprunt direct reste idiosyncrasique, et son éventuelle reprise ou transmission reste de l'ordre de la citation, de l'allusion et de la connivence. Voici deux exemples qui le montrent.

LARBAUD : Nevermore !... Et puis, Zut ! / Il y a des influences astrales autour de moi.

J.-C. PIROTTE, *La Vallée de Misère* : je récitais nevermore / sous le ciel de marbre / et puis zut (merci Larbaud) / sur la lande de Dartmoor

S'il y a tout lieu de croire que Larbaud tire directement son *nevermore* exclamatif du « Corbeau » de Poe, c'est à Larbaud que Jean-Claude Pirotte l'« emprunte » explicitement, avec la même charge d'irrévérence à l'égard de cet objet culturel et poétique qu'est devenu le mot du poète américain, irrévérence qui habitait déjà Apollinaire :

APOLLINAIRE, *Le Gueux mélancolique* : Je la connus Ah merdemore.

Le *wasserfall* de Rimbaud analysé plus haut fait lui aussi l'objet d'une reprise manifeste.

À deux reprises Cendrars paraît s'être rapproché de Rimbaud, mais cela semble fortuit :

CENDRARS, *Feuilles de route* : Quand le train ralentit à cause des inondations on entend un bruit de water-chute [...]

CENDRARS, *Ibid.* : [...] la végétation tropicale muette dure tombe à la mer comme un niagara de chlorophylle.

Après le choix d'un synonyme anglais sans aucune portée métaphorique, il y a bien métaphore dans le second cas, mais, d'une part, c'est la végétation et non la lumière qui en fait l'objet, et c'est un autre mot qui est emprunté. En revanche, c'est bien à Rimbaud et non à l'allemand que Joseph Guglielmi emprunte *wasserfall*, pour un usage métaphorique comparable :

GUGLIELMI, *Le Mouvement de la mort* : Racler l'aurore d'hiver / wasserfall d'une nuit claire / Humide chemin aveugle...

On pourrait voir dans ce cas la trace du passage de l'acte individuel d'emprunt à la diffusion de cet emprunt dans le sociolecte ; mais on voit que cela relève davantage de la citation, de l'allusion, de l'intertextualité. La langue poétique reste un sociolecte, certes multiple et évolutif, mais qui, par définition, ne s'actualise que dans le texte, le poème, et donc l'acte individuel. Elle ne recourt pas, en tout cas pas massivement, aux langues étrangères pour renouveler son lexique sans que cela passe par la langue courante, qui reste son partenaire à la fois source et oppositif. Or *wasserfall* n'est toujours pas un mot français.

### DEGRÉ DE PRÉCISION PHONÉTIQUE DE L'EMPRUNT POÉTIQUE

Le poème occidental nous étant transmis sous une forme imprimée, rien, dans bien des cas, n'indique comment un emprunt était prononcé par le poète, ni comment il conviendrait que le lecteur prononce le mot. La question est comme neutralisée ; tout au plus peut-on supposer une prononciation conforme à la langue d'origine lorsque le contexte et le mode d'insertion de l'emprunt indiquent la connaissance de cette langue par le poète, que l'on peut tirer par ailleurs de sa biographie. Certes, Mallarmé, professeur d'anglais, savait prononcer *cold cream* sans l'assimiler à « crème », mais rien n'impose au lecteur de ne pas le faire. Et sait-on si Gautier prononçait *reporter* en [rɪ'pɔ:(r)tə(r)] ou en [ʁə.pɔʁ.tɛʁ] ?

Lorsque l'emprunt vient de la langue courante, deux cas de figure se produisent : soit la langue a conservé plus ou moins fidèlement la prononciation originelle, soit elle procède à des adaptations propres. Celles-ci peuvent prendre deux formes :

- approximation et normalisation, c'est-à-dire adaptation d'un son étranger à un son proche en français ; exemple : le deuxième *e* de *reporter*, passant de [ə] à [ɛ] ;
- interprétation du graphème étranger selon la prononciation du même graphème en français ; exemple : le premier *e* de *reporter*, lu en [ə] et non en [ɪ].

Le poète choisit entre : reproduire la prononciation stabilisée par sa langue (conservée, adaptée ou francisée) et conserver (en l'indiquant) la prononciation d'origine contre sa propre langue.

S'il emprunte directement à la langue étrangère, il peut : conserver la prononciation originelle (moyennant d'éventuels accommodements) — l'emprunt procède d'un bilinguisme ou d'une connaissance de la langue source qui transparaît volontairement dans la reproduction de la prononciation d'origine —, ou procéder aux mêmes adaptations que la langue.

Si, dans bien des cas, rien dans la forme graphique ne conditionne la façon de prononcer un emprunt, il en existe d'autres où le poète a la volonté, la possibilité ou l'obligation de faire un choix et d'indiquer une prononciation précise pour un mot emprunté, en raison de la forme même du poème. Celle-ci induit deux types de contraintes qui relèvent de la versification régulière et concernent : 1) la prosodie au sens métrique du terme, c'est-à-dire l'ensemble des règles et pratiques de réalisation et de dénombrement des syllabes numéraires du vers

régulier ; 2) la rime. Ces deux moyens limités (à certaines époques et pour un certain type de poésie) d'évaluer le phonétisme<sup>6</sup> de l'emprunt se fondent sur un arsenal complexe de règles et usages de la versification française.

### ***Le phonétisme de l'emprunt dans le vers (prosodie)***

Le poète place les mots dans un cadre contraignant qui est le mètre, par exemple les huit syllabes d'un octosyllabe ou les 6+6 d'un alexandrin, en subissant diverses contraintes métriques et phonétiques, qui déterminent l'existence et la spécificité de ce que l'on nomme « la langue des vers », forme particulière du français propre à la poésie versifiée, qui s'écarte de la langue courante par le traitement particulier de certaines voyelles : l'*e* atone et les voyelles en diérèse. Dans les cas d'emprunts, ces règles et contraintes interagissent avec le choix de la réalisation du mot : francisée ou originelle.

Ainsi la voyelle particulière qu'est le *e* atone est soumise à plusieurs contraintes fortes : elle est toujours prononcée (et numéraire : elle intervient dans le compte des syllabes) à l'intérieur du mot (*devenir*) et en fin de mot devant consonne (*je le vois, une belle femme*) ; elle ne se prononce pas devant voyelle (*une autre époque*) et en fin de vers.

### **Questions de césures**

Corollairement, un *e* post-tonique ne peut se trouver en position finale de premier hémistiche d'un vers complexe (par exemple la 6<sup>e</sup> position d'un alexandrin) — ce qui produirait une césure de type « lyrique », interdite en poésie française depuis le 17<sup>e</sup> siècle. En vertu de cette règle, on peut déduire la prononciation de l'emprunt dans l'alexandrin suivant :

GAUTIER, *Albertus* : Confort et far-niente ! — toute une poésie [...]

La graphie originelle, avec *e* final sans accent graphique, ne diffère pas d'une finale dite féminine en français. Mais le prononcer à la française ([-ãntə]) impose la réalisation du *e* comme 6<sup>e</sup> voyelle numéraire et entraînerait une césure lyrique inadmissible au 19<sup>e</sup> siècle. Pour respecter la règle avec le poète, pour n'avoir pas la sensation d'une faute métrique, le lecteur doit postuler la prononciation italienne : [farnjɛnte].

Autre exemple, direct et non passé par la langue, et où la métrique impose la prononciation à l'italienne :

D'HERVILLY, *Le Harem* : Sous la noire felce de ta mince gondole [toile qui couvre la gondole, en dialecte vénitien].

De même Aragon restaure l'étymon italien d'un mot devenu français :

ARAGON, *Le Fou d'Elsa* : La media noche que chantent les Gitans

On notera que la graphie en deux mots souligne le choix du terme originel au lieu du mot francisé, à l'instar du trait d'union dans le *far-niente* de Gautier.

Ailleurs, pour éviter la même transgression, ce même poète a modifié la graphie pour forcer la prononciation d'origine, en même position de césure :

GAUTIER *Albertus* : Giotto, Cimabué, Ghirlandajo, que sais-je ?

C'est ici une ressource graphique française (l'accent aigu) qui marque la prononciation italienne. Gautier altère la graphie originelle parce qu'en écrivant Cimabue, il aurait autorisé une transgression plus grande encore, la présence d'une finale en voyelle + *e* devant

---

<sup>6</sup> À partir d'ici, je prends aussi en compte les noms propres étrangers, qui ne sont pas des emprunts à proprement parler, mais posent les mêmes genres de problèmes phonétiques.

consonne, configuration rigoureusement interdite depuis le 17<sup>e</sup> siècle et encore au 19<sup>e</sup>. Et si le lecteur non averti avait été tenté de prononcer Cimabue en trois syllabes et non quatre, il aurait été contraint d'en compter trois dans Giotto avec diérèse, ce que Gautier, manifestement, veut éviter.

### Précision phonétique

La langue des vers peut intégrer des conventions propres à certains mots ou noms étrangers, dans le but d'assurer leur prononciation correcte. Ainsi le prénom (*Don*) *Juan* a-t-il été très longtemps monosyllabique en poésie française, à l'encontre d'une éventuelle diction francisée avec diérèse :

HUGO, *Chansons des rues et des bois* : On a peur, tant elle est belle ! / Fût-on don Juan ou Caton.

(Et rien n'indique s'il faut le prononcer à l'espagnole, [xwan], ou francisé en [ʒ<sup>h</sup>ɑ̃]). Cette convention s'est maintenue longtemps, jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle ; elle est typique de la langue des vers, sociolecte partagé par les poètes et leurs lecteurs. Mais comme toute convention figée, elle est appelée à être oubliée, et un Robert Desnos compte deux syllabes dans *Juan* :

DESNOS, *Calixto*, [1942-1944] : Pour mieux attirer Don Juan / À l'aisselle du confluent

En parfait bilingue, Verlaine sait que lire un mot anglais selon la graphématique française peut conduire à des erreurs :

VERLAINE, *Chair* : Au prix de cette promenade / Que l'on appelle Leicester Square

Un lecteur français qui compterait trois syllabes dans *Leicester* allongerait erronément l'octosyllabe. Verlaine a pris soin d'ajouter en note : « Prononcez *Leste' Squère*. »

Le cas suivant illustre la relation complexe que la prononciation originelle restaurée par le poète peut entretenir avec la graphie française et la prononciation de la langue courante :

GAUTIER, *Albertus* : A-t-elle au dernier raoût fait tourner plus de têtes ?

L'anglais *roust*, avec diphtongue, fut d'abord emprunté sous cette forme en français, au 18<sup>e</sup> siècle. Mais une telle diphtongue, étrangère au français, y est communément décomposée en deux voyelles : [raut], ce qu'atteste et fige la graphie *raout* à partir de 1824. On a un exemple de cette interprétation phonétique, un siècle après Gautier, dans ce vers de Desnos, où *outlaw* compte pour trois syllabes, contre l'anglais, mais conformément à cette prononciation française courante [autlo] :

DESNOS, *Le Bain avec Andromède*, 1944 : Quel chercheur d'or, quel outlaw, quel assassin

On constate que le choix de Gautier est contradictoire : graphie française, phonétisme anglais (en une seule syllabe). Il a dû choisir entre deux maux : faire concorder graphie et métrique (et donc prononciation), mais en employant une graphie incompréhensible pour son lecteur, ou signaler le mot comme un emprunt secondaire, un mot devenu français, mais au risque de faciliter une erreur de lecture métrique. Comme chez Verlaine, il s'agit bien évidemment d'un jeu de la part du poète, où les choix graphiques et phonétiques viennent appuyer certaines des fonctions attachées à l'emprunt, qu'il s'agisse de l'exotisme, de l'hermétisme ou du ludisme.

Le souci de précision peut aller jusqu'à une certaine hypercorrection, tout aussi ludique :

VERLAINE, *Bonheur* : Qu'en dire, sinon : « Poor Yorick ! » ou mieux « Poor »

Pour que cet alexandrin compte bien douze syllabes, il faut que le deuxième *Poor* en compte deux. Verlaine se fonde ici sur le fait que les voyelles longues anglaises sont toujours

diphthonguées pour forcer une prononciation diérétique, approchant d'un [pœur]. (La fin du vers est métalinguistique, et tout le vers humoristique.)

Les poètes du 19<sup>e</sup> siècle ont accoutumé d'écrire le nom de Shakespeare sous la forme *Shakspeare*, sans l'*e* interne, afin d'éviter au lecteur une mauvaise mesure du vers par une réalisation fautive de ce graphème comme voyelle numéraire.

D'HERVILLY : Pays où sont nés Burns, Milton, Byron, Shakspeare, / Sterne, Scott, Richardson, Dickens et Thackeray

Ce cas s'oppose donc à celui de Don Juan, où aucune modification graphique n'était possible. Sous réserve d'une enquête exhaustive, il est remarquable : que tous les poètes recourent à cette graphie, sans laisser au lecteur la charge de connaître la prononciation correcte de la graphie d'origine ; que tous (de Hugo à Verlaine) postulent la prononciation d'origine, sans jamais réaliser l'*e* (alors que dans l'exemple ci-dessus D'Hervilly n'hésite pas à rendre numéraire l'*e* de Sterne devant consonne ou celui de Thackeray).

### Erreurs

C'est qu'il faut distinguer l'*e* atone interne et l'*e* post-tonique. Si Verlaine prend soin d'éviter toute réalisation du *e* interne de *Shakespeare* ou *Leicester*, maints poètes n'hésitent pas à assimiler un *e* graphique final de mot anglais à un *e* post-tonique français, et à le rendre numéraire devant consonne, ce qui est contraire à la phonétique et à la versification anglaises :

GAUTIER, *Émaux et camées* : Tom, qu'un abandon scandalise, / Récite *Love's labour's lost*

D'HERVILLY, *Le Harem* : Hao ! mais qu'il est doux d'implorer une femme / Qui chante avec ardeur le — *God save the King*

La même tendance à une prononciation à la française, contraire aux exemples antérieurs, touche d'autres voyelles :

BRAUQUIER, *Le Bar d'escale*, 1926 : La gare de Trier-West / Luisait de lanternes jaunes

Ici l'heptasyllabe requiert une décomposition fautive du graphème *ie* en deux voyelles : Trièr.

Quant à l'exemple suivant, du même poète, on ne peut dire s'il procède d'une lecture purement graphique du nom anglais *Newcastle* (en deux syllabes) ou d'une approximation de la faiblesse de la voyelle finale en anglais.

BRAUQUIER, *Eaux douces pour navire*, 1930 : Les remorqueurs aux croupes larges / Qui ont un crochet sur les reins, / Les charbonniers noirs de Newcastle / Qui se traînent sales sur l'eau.

### Accents

Les difficultés liées à l'adaptation d'un mot ou d'une citation étrangers aux contraintes de la métrique française ne pèsent pas seulement sur les phonèmes, mais aussi, moins visiblement, sur l'accentuation. Le vers français a pour particularité de souligner l'accentuation oxytone du français : la dernière syllabe du vers ou de l'hémistiche porte toujours un accent de mot ou de groupe. Il s'ensuit que placer un mot ou, mieux, une expression étrangère dans le vers peut entraîner une réaccentuation française totalement induite par le contexte métrique, quand bien même le phonétisme ne serait-il pas touché.

GAUTIER, *Émaux et camées* : Et des pleurs vous mouillent la joue / Quand la *Donna è mobile*, / Sur le rouleau qui tourne et joue, / Expire avec un son filé.

Gautier cite le premier vers d'un air de *Rigoletto* en perdant trois traits de l'original, liés au phonétisme de l'italien et à la métrique italienne : la synalèphe des deux voyelles *a* et *e* n'est pas maintenue, la première redevenant numéraire dans le vers français ; le proparoxyton *mobile* devient oxyton ; le déplacement de l'accent modifie la métricité du segment. Le texte

original est écrit en *quinari*, vers italiens présentant un accent en quatrième syllabe, suivie d'une coda non numéraire d'une ou deux syllabes ; ce sont donc des vers de quatre syllabes jusqu'à l'accent (les accents sont soulignés, les synalèphes entre parenthèses) : *La donn(a) è mobile / Qual pium(a) al vento, / Muta d'accento / e di pensiero*. Gautier impose donc une accentuation française à ce vers italien.

Le fait peut paraître anodin, mais il reste toutefois contradictoire avec le souci de précision manifesté par ailleurs par les mêmes poètes (*raoût, Leicester*). Il peut paraître inévitable, la pression du modèle métrique français et de ses règles empêchant toute contamination par un autre système métrique. Toutefois, ce qui était impossible au 19<sup>e</sup> siècle se trouve attesté chez un poète contemporain. Familier des citations multilingues, Joseph Guglielmi respecte systématiquement l'accentuation et la structure métrique accentuelle des langues originelles. Dans cet exemple, le vers provençal est bien un heptasyllabe jusqu'à son accent (sur le *e* de *verga*), comme les vers français qui l'entourent :

GUGLIELMI, *Le Mouvement de la mort* : Le vin frais comme un sanglot, / Cœur de la ville ammonite. / Pois floriss la seca verga / depuis qu'a fleuri la verge / sèche (cum disait Arnaut)

### **Le phonétisme de l'emprunt à la rime**

Dans bien des cas, placer à la rime un mot ou un nom étranger pose les mêmes difficultés au poète qu'à l'intérieur du vers, et entraîne les mêmes solutions : reproduire la prononciation originelle ou l'adapter, ou adopter la prononciation francisée ; conserver ou non la graphie d'origine. D'autres difficultés sont spécifiques : le poète doit trouver un partenaire rimant avec l'emprunt, et il doit choisir de respecter ou de transgresser les règles et usages propres à la rime classique française.

Rappelons brièvement ces règles :

– la rime consiste en la récurrence en fin de deux vers d'une même finale de mot constituée d'une voyelle et de l'éventuelle coda qui la suit, elle-même constituée d'éventuelles consonnes prononcées et d'un éventuel *e* post-tonique ; la voyelle *et* la coda doivent être communes aux deux mots rimants : *tu* rime avec *nu*, *tue* avec *nue*, *mer* avec *amer*, *mère* avec *chimère* ; en théorie, un *as* ne peut rimer avec *pas* ;

– on distingue rimes masculines (dépourvues d'*e*) et féminines (avec *e*) ; en versification classique (jusqu'au vers libre et Rimbaud), une finale féminine ne peut rimer avec une masculine de même phonétisme : *tu* ne rime pas avec *nue*, etc. ;

– la forme graphique des mots peut présenter des graphèmes de consonnes non prononcées : *pas*, *tronc*, *regards* ; en versification classique, deux mots ne peuvent rimer que si leur coda graphique est identique ou équivalente (seule la dernière lettre compte, *s*, *x* et *z* sont équivalents ; comme *c* et *g*, *t* et *d*) ; il s'en suit que *temps* ne peut rimer avec *tant*, *escalier* avec *lié*, un singulier avec un pluriel, etc.

### **Endogamie**

Le poète peut éviter les difficultés liées à la présence d'un emprunt en fin de vers en faisant rimer entre eux deux mots étrangers à terminaison difficile. Les bénéfices sont multiples : cela élude le problème de la recherche d'un mot français partenaire et la question de la prononciation réelle ; sur le plan poétique, la rime peut être fortement graphique et contribuer aux fonctions référentielle et poétique de l'emprunt (exotisme, hermétisme). Exemples :

GAUTIER, *Émaux et camées* : *chibouchs* :: *tarbouchs*

D'HERVILLY, *Le Harem* : Je voudrais demeurer sur les bords de la Meuse, / Dans les polders herbus, non loin de Rotterdam, / Posséder de Terburg une toile fameuse, / Fumer la pipe longue

et boire du schîdam. [...] Non ! un coin ignoré, dans le pays des digues, / Des braves amiraux et des grands stathouders, / Dérobe mon trésor à l'œil des vieux prodiges : / Il est, sous des tilleuls, dans le fond des polders.

### Précision ou adaptation des voyelles

Dans tous les autres cas, un mot français rimant avec un mot étranger induit automatiquement une prononciation déterminée de celui-ci.

D'un usage à l'autre, la voyelle de la rime subit les deux phénomènes observés plus haut : soit la reproduction du phonétisme original, soit une adaptation au phonétisme français, allant de l'approximation jusqu'à la réinterprétation d'un graphème.

Un premier cas de figure assez simple concerne les mots dont le phonétisme final ne présente aucune difficulté, les phonèmes dont il est constitué existant en français :

BAUDELAIRE : *houka* :: *délicat*

L'approximation est assez courante ; elle frappe notamment les finales allemandes ou anglaises en *-er* (*e* plus fermé et atone), que les poètes ont accoutumé de faire rimer avec des mots français avec *e* ouvert (et forcément tonique), qu'il s'agisse de noms propres ou de mots communs (*steamer*) :

GAUTIER : *Schiller* :: *clair* ; *Kreissler* :: *hiver* ; *éther* :: *Werther* ; BAUDELAIRE : *vert* :: *Weber* ;  
VERLAINE, *Poème saturniens* : *doux air* :: *Tannhäuser* ; LA VILLE DE MIRMONT : *steamers* ::  
*mers*

Notons le cas particulier d'une autre finale : le compositeur Meyerbeer, ayant travaillé à l'opéra français, a vu son nom prononcé en *-er* ouvert et non en *e* fermé, ce qu'attestent les exemples suivants : GAUTIER, *Albertus* : *Meyerbeer* :: *Weber* ; BRAUQUIER, 1922 : *Meyerbeer* :: *divers*.

On peut dans tous ces cas poser que le poète assume la prononciation courante du français. Cet usage francisant n'est pas une contrainte. Certains poètes s'appliquent à indiquer la prononciation d'origine par le seul choix du mot partenaire à la rime :

MALLARMÉ : J'ai, sur ce mirliton rêveur / Ma devise « Evans for ever »

BRAUQUIER, *Et l'au-delà de Suez*, 1922 : *cœur* :: *steamers*.

Autre compositeur déjà rencontré deux fois, Weber subit une audacieuse association à la rime chez Nerval, propre à approcher, sinon à restituer, le phonétisme allemand d'origine :

NERVAL, « Fantaisie » : Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber, / Un air très vieux, languissant et funèbre, / Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Comme chez Verlaine, une note dans *La Bohême galante* (nouvelle édition, 1861) précise : « On prononce Webre. » Nerval impose cette prononciation mais maintient forcément la graphie originelle, produisant ainsi une distorsion à l'égard des usages de la rime française, singulièrement de la physionomie graphique des finales féminines, ce que n'est pas *Weber*, bien qu'il fonctionne ici comme tel, alors qu'en rimant en *-er* il est masculin.

La distinction entre finales masculines et féminines et l'interdiction de les faire rimer entre elles ont des conséquences restrictives sur les solutions disponibles : un mot comme *cold-cream*, passé dans l'usage avec le produit et avec, probablement, une prononciation française fondée sur la graphie (et l'existence du mot français *crème*), trouve plus facilement une rime en *-em* qu'en *-im* (sans *e*), quasi non disponible, et contraint le poète à préférer la prononciation française à l'anglaise :

LAFORGUE, *L'Imitation* : C'est, sur un cou qui, raide, émerge / D'une fraise empesée *idem*, /  
Une face imberbe au cold-cream

FOUREST, *Le Géranium ovipare* : *harem* :: *cold-cream*

### Licences et conventions

Il suffit que le phonétisme d'une finale étrangère soit totalement absent du lexique français pour qu'un poète s'autorise des approximations plus fortes encore que les précédentes. On peut considérer le cas suivant comme une extension de la convention portant sur les finales en *-er*, là où il ne s'agit ni d'un nom propre ni d'un mot entré dans la langue.

FOUREST, *Le Géranium ovipare* : *my dearest* :: *Fourest*

Dans un tel cas, la rime est considérée comme acceptable malgré l'écart. Une licence comparable existe aussi pour certaines finales françaises, par exemple l'*e* ouvert de *mai*, qui peut rimer conventionnellement avec l'*e* fermé de *parfumé*. De tels accommodements, fondés sur le disponible quantitativement faible de certaines finales, peuvent s'étendre aux emprunts. Faute de partenaire possible pour une rime sous la prononciation originelle, le nom du poète allemand Heine est systématiquement francisé : Gautier : *Heine* :: *Taine*. C'est le même principe qui permet à Gautier et Apollinaire de trouver une rime à la ville hollandaise de Leyde : *Leyde* :: *laide* (*Albertus* et « Zone »).

Ce processus de monophthongaison de diphtongues étrangères trouve son correspondant dans le passage de finales en voyelle + nasale à voyelle nasale :

DERÈME, *La Verdure dorée* : Ah ! vivons ! La page écrite / Ne vaut pas les lèvres qu'on /  
Mord ! Vers l'amour ! Démocrite, / Spinoza, Hegel, Bacon, [...]

APOLLINAIRE, *Alcools* : Ottomar Scholem et Abraham Loeweren / [...] / Vont à la synagogue  
en longeant le Rhin

FOUREST, *La Négresse blonde* : *zinc* :: *Lao-Tzeng*

Dans l'usage régulier, les graphèmes consonantiques finaux de deux mots doivent avoir le même statut pour que la rime soit licite : prononcés ou graphiques. Toutefois, pour les mots étrangers, le poète profite d'une latitude laissée par l'usage (licence poétique), qui consiste à neutraliser cette obligation d'équivalence ; cette tolérance, très courante au 19<sup>e</sup> siècle, en poésie romantique ou parnassienne, porte souvent sur les noms propres et permet à *Vénus* de rimer avec *nus*, ou *fils* avec *unis*. Les exemples suivants montrent son extension aux mots et noms propres étrangers :

GAUTIER : *Ruckert* :: *vert* ; BAUDELAIRE : *maudits* :: *De profundis* ; NERVAL : *Austerlitz* ::  
*ensevelis* ; VERLAINE, *Dédicaces* : *Salford* :: *effort* ; VERLAINE, *Épigrammes* : *pingebat* :: *bat* ;  
AUDIBERTI, *Toujours* : *lis* :: *Austerlitz*

Dans aucun cas cette équivalence conventionnelle n'induit une prononciation alternative (francisée) de l'emprunt : le poète assume un écart entre les phonétismes connus de l'emprunt et du mot français. La chose est moins claire dans des cas tels que :

GAUTIER, *Émaux et camées* : *greniers* :: *Teniers* ; GAUTIER *Albertus* : *Van Loos* :: *tableaux*

Gautier et le lecteur ont-ils connaissance de la valeur phonétique (prononcée) des consonnes finales des deux noms propres ? Savent-ils que *Teniers* se prononce [tənirs] et non [tənie] ? La question reste prudemment et volontairement occultée par le poète, usant des conventions.

### Tendances opposées

Tous les cas rencontrés jusqu'ici se rangent en deux catégories : soit leur portée est phonétique, et la rime induit une prononciation ; soit cette portée est restreinte au niveau

graphique, sans préjudice d'une prononciation. Ils restent toutefois situables entre deux positions non exclusives : une pure convention graphique où le poète fait *comme si* l'emprunt mot étranger se prononçait selon la graphématique française (*Loeweren* ?) et une tendance naturelle du français (des Français) à prononcer de cette façon tout mot étranger (*Bacon, Heine, Leyde*).

Il apparaît que, dans les écarts assez nets entre la prononciation induite par la rime et le phonétisme d'origine, ce n'est guère la connaissance linguistique du poète qui soit en cause, mais deux autres facteurs : soit il existe dans l'usage général une prononciation adaptée (*Meyerbeer, cold-cream*), sur laquelle le poète peut se fonder par commodité ; soit c'est le système formel qui prévaut et induit davantage une approximation conventionnelle (convention entre le poète et son lecteur, autour du sociolecte que constituent la langue des vers et la versification) qu'une véritable prononciation appliquée.

Si l'emprunt et son partenaire français présentent un même graphisme mais un phonétisme originel différent, soit le poète (re)produit pour l'emprunt un phonétisme conventionnel induit par son graphisme, en réinterprétant les graphèmes, soit il neutralise la question de la prononciation.

GAUTIER, *Albertus* : Un masque noir brisé, — mille riens fashionables / Pêle-mêle jetés, jonchaient fauteuils et tables

D'HERVILLY, *Le Harem* : Cette Oasis était vierge de tout article / Épais, soit au *Cosmos*, soit au *Morning-Chronicle*

VERLAINE, *Romances sans paroles* : Pourtant j'aime Kate / [...] / Elle est délicate

RÉDA, *Sonnets dublinois : Trinity College* :: *m'allège*

La langue des vers est une langue *écrite*, dont le phonétisme peut être secondaire voire escamoté, dans le cas des associations où des conventions arbitraires neutralisent la question et où le poète se livre à un jeu subtil sur un écart (activant ainsi au moins deux fonctions : conative et métalinguistique, connivence et focus sur l'emprunt).

Le poète choisit donc entre deux tendances : soit respecter ou appliquer des conventions, soit affirmer sa liberté. Les conventions, elles-mêmes contradictoires, sont : la tendance à la francisation des emprunts par la langue ; la légitimité d'une approximation ; les licences formelles (graphiques et phonétiques) liées à la rime. Les dernières sont représentatives de la langue des vers et, plus largement, du sociolecte poétique.

À l'inverse, si les deux mots présentent un même phonétisme, mais un graphisme divergent, le poète assume de contrevenir à l'usage selon lequel deux mots, pour rimer, doivent présenter un graphisme (final) similaire. En bref, dans les cas de divergence, le poète doit choisir entre « rime pour l'œil » et « rime pour l'oreille ». C'est ce second choix que font dès le 19<sup>e</sup> siècle les poètes soucieux d'une précision phonétique originelle des emprunts :

VERLAINE, *Dédicaces* : Et Français non point à demi [...] / Dear friend, I'm sorry ; think of me

D'HERVILLY, *Le Harem* : Miss inconnue, ô fleur du royaume du *Chèque*, / Enverrons-nous jamais, comme un courrier du ciel, / À nos amis lointains un morceau du *Plum-Cake*

Le second exemple s'oppose au *Kate* :: *délicate* de Verlaine.

Dans les deux exemples suivants, le poète exclut, par le choix du mot français, toute prononciation francisée du nom propre étranger, mais c'est au prix d'une transgression des usages liés à l'équivalence graphique des voyelles et des consonnes :

MALLARMÉ : Je souhaite, à ces jeux oraux / Julie en chapeau Gainsborough

LAFORGUE, *Complaintes : ici-bas* :: *Bach*.

On notera que, les phonologies étant irréductibles l'une à l'autre, la précision s'entache d'approximation : la rime en [o] (*-aux*) rend imparfaitement la longue anglaise mais exclut la prononciation de la consonne graphique ; la rime en [ba] évite l'occlusive de la forme française traditionnelle du nom du compositeur ([bak]) et suggère plus qu'elle ne la représente la fricative vélaire allemande : [ba] ≈ [bax].

Même « précision approximative » chez Aragon lorsqu'il fait rimer *quais* et *Rilke* (un *e* allemand entre ouvert et fermé) ou *nursery* et *mesurer* (un *i* anglais plus ouvert qu'en français).

## Ludisme

À nouveau, au-delà de la connaissance linguistique qu'affichent ainsi les poètes, il convient de souligner combien, dans ces rimes pour l'oreille, les poètes jouent avec les choix, contraintes et conventions qui s'imposent à eux, comme le montrent l'inconstance de Verlaine ou le jeu verbal sur le nom de celui-ci chez Mallarmé :

MALLARMÉ : Tapi sous ton chaud mac-ferlane, / Ce billet, quand tu le reçois / Lis le haut ; 6,  
cour Saint-François / Rue, est-ce Moreau ? cher Verlaine.

Lorsque D'Hervilly modifie l'orthographe de l'emprunt *colback* en *kolbach* pour le faire rimer avec *Offenbach*, c'est à la fois pour autoriser les deux prononciations (français en [k] ou allemande en [x] — mais *colback* n'est pas d'origine allemande) et jouer à ne pas transgresser la convention graphique.

Le procédé culmine dans l'exemple suivant, où ni la précision phonétique ni la convention graphique ne sont satisfaites :

Gautier, *Albertus* : À vous faire oublier, à vous, peintre et poète, / Ce pays enchanté dont la  
Mignon de Goëthe, / Frileuse se souvient [...]

Gautier ne cherche pas une rime en *-eute*<sup>7</sup>, mais choisit un partenaire sur base purement graphique, produisant une rime comparable à la « rime normande » (satisfaisante pour l'œil mais non pour l'oreille), qui peut encore subsister dans l'usage du 19<sup>e</sup> siècle (*mer* rimant avec *aimer* chez Baudelaire). Mais, pour la réalisation, métrique, il faut prononcer Goethe à l'allemande (une syllabe). Le lecteur est donc placé dans une position indécidable : une faute contre la métrique et la phonétique allemande originelle (Goëthe) ou contre la rime (Goethe).

À l'instar du petit tréma de Goëthe, les poètes peuvent aller jusqu'à modifier la graphie originelle ou conventionnelle d'un mot ou d'un nom étranger pour résoudre des questions de pur respect de la règle formelle. Laforgue ajoute un *e* à *sandwich* pour lui trouver à rimer et respecter en apparence la règle des genres des rimes<sup>8</sup> :

*Complaintes* : Et je repars, avec ma folle affiche, / Boniment incompris, piteux sandwiche

## Modifications graphiques

Hors toute contrainte métrique (prosodie ou rime), et au-delà des modifications graphiques légères rencontrées jusqu'à présent (Cimabué, Goëthe), le poète peut, par des altérations plus fortes et attentatoires, indiquer sans ambiguïté une prononciation précise d'un emprunt. À nouveau, le procédé est foncièrement ludique et métalinguistique ; il se rencontre surtout au 20<sup>e</sup> siècle, et Raymond Queneau en fut le spécialiste (avec Audiberti). Chez lui, modifier (inventer) la forme graphique d'un emprunt prend une forme unique : substituer aux graphies

---

<sup>7</sup> À l'inverse, un siècle plus tard, Audiberti fait rimer *Goethe* avec *meute* dans *Race des hommes*.

<sup>8</sup> Procédé qu'Audiberti pousse à l'absurde dans la rime *Bethléemme :: problème (Toujours)*.

originelles des graphèmes à lire selon le système français, et sert deux fonctions opposées : induire la prononciation d'origine : *chouigne gueumme, ouisqui, bulldozeurs, ouatères, spiqueur, Chexpire*, ou exclure celle-ci en imposant une lecture à la française, supposée typique du phénomène collectif déjà mentionné, la mauvaise lecture des graphèmes étrangers, leur réinterprétation spontanée et acquise selon le code français : *Vilburvrachte* ; (dans « Le rural ») *tranvouais, sterlinge* (rimant à *méninge*).

### **Conclusion**

Tous ces jeux soulignent plusieurs aspects de l'écriture poétique : la nature graphique du poème, mais aussi sa source phonétique ; la dimension conventionnelle des usages de la versification ; les difficultés auxquelles le poète se confronte ; sa connaissance des langues étrangères. Au-delà des aspects techniques, c'est aussi la présence et la personnalité du poète qui se signale dans ses choix.

On retrouve donc à nouveau, sous la seule question des conditions phonétiques de l'emprunt dans la versification régulière, une partie des fonctions inventoriées dans la première partie : métalinguistique (signifier une prononciation précise ou la neutraliser ; alluder aux règles métriques), conative (par le ludisme et l'humour, mais aussi par l'obligation qui est faite au lecteur de réaliser phonétiquement un message écrit), poétique (la rime est créatrice de sens à travers l'emprunt et les « jeux » auxquels il se prête), voire expressive (présence du poète à travers ses choix).