



**HAL**  
open science

# Poésie et argumentativité. Sur les métaphores guerrières d'Apollinaire

Philippe Wahl

► **To cite this version:**

Philippe Wahl. Poésie et argumentativité. Sur les métaphores guerrières d'Apollinaire. M. Bonhomme, A. M. Paillet et P. Wahl (dir.). Métaphore et argumentation, Éditions Academia-L'Harmattan, p. 279-301, 2017. halshs-01997411

**HAL Id: halshs-01997411**

**<https://shs.hal.science/halshs-01997411>**

Submitted on 23 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Poésie et argumentativité

### Sur les métaphores guerrières d'Apollinaire

La « nouvelle rhétorique » a contribué au regain de la *technè* aristotélicienne comme art de la parole efficace. Elle a réinvesti sous cet angle le répertoire des figures, que la « rhétorique restreinte » avait reversées dans la seule *elocutio* (Genette 1970). Mais elle maintient une opposition discutable entre la figure « *argumentative* » et la « figure de *style* » ornementale, « inefficace comme moyen de persuasion » (Perelman et Olbrechts-Tyteca [1958] 1976 : 229 ; Perelman 1977 : 53).

L'étude des figures a été profondément renouvelée par les approches énonciatives et pragmatiques<sup>1</sup>, ou encore la perspective herméneutique de la sémantique interprétative<sup>2</sup>. Sous la diversité de leurs modèles théoriques, les analyses récentes manifestent une attention commune aux modes de co(n)textualisation des figures et placent l'accent sur leur composante dynamique, tensionnelle et graduelle. En marge de l'appréciation esthétique héritée de la rhétorique restreinte, un enjeu est d'évaluer l'effet pragmatique des figures, y compris les conditions de réalisation de leur potentiel argumentatif.

#### **Statut rhétorique de la métaphore littéraire**

La métaphore s'est imposée dans la tradition rhétorique comme une archi-figure. Ce statut pouvait sembler programmé par le sens générique du terme grec *μεταφορα*, appliqué à tout processus tropologique dans la *Poétique* d'Aristote. Il est surtout dû au pouvoir cognitif et à la diversité des enjeux discursifs de la métaphore de type « analogique », qui en fait un processus essentiel du langage. Le dépassement des analyses par l'écart ou la substitution, au profit d'interactions sémantiques entre un *thème* et un *phore*<sup>3</sup>, suppose une double contextualisation de la figure : *in praesentia* (extension de l'empan discursif de la « figure de mot ») ; *in absentia* (relation dialogique entre l'énoncé occurrent et d'autres discours). La description tensionnelle promue par P. Ricœur prête à la « métaphore vive » un « contenu cognitif » spécifique (Ricœur 1975 : 113-114), qui en fait un ressort didactique, voire argumentatif, selon des modalités à définir.

Qu'en est-il de la métaphore littéraire ? Le trope présente une affinité avec la littérature, qu'Aristote a justifiée par un commun effet d'*étrangeté*, source d'étonnement donc d'agrément en « poésie » (Livre III, chap. II). On peut distinguer la métaphore littéraire par son pouvoir « de projeter et de révéler un monde » (Ricœur 1975 : 120). L'autonomisation de la littérature a favorisé une conception formelle et esthétique des figures, mais le lien n'a

---

<sup>1</sup> Voir en particulier M. Bonhomme (2005) et A. Rabatel (dir.) (2008). Sur le « processus métaphorique », voir l'étude praxématique de C. Détrie, qui fait du trope un possible « instrument idéologique » (Détrie 2001 : 135).

<sup>2</sup> Voir F. Rastier ([1987] 1996 ; 2001).

<sup>3</sup> Voir la synthèse de P. Ricœur (1975), à partir des travaux de Richards (1936) et Black (1962) entre autres. On retiendra le couple terminologique *thème/phore*, issu des travaux de C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca ([1958] 1976). Il est souvent soumis à un schème orienté [thème ⇒ phore] ; mais le propre du discours poétique est de questionner ces pôles fonctionnels et l'orientation du cinétisme figural (voir Rastier : 2001 ; Bonhomme 2005 : 124).

jamais été rompu entre la *persuasion* de l'éloquence et le pouvoir de *conviction* du *logos*<sup>4</sup>, comme l'illustre bien le genre épictétique. Les tensions anciennes entre logique et rhétorique conduisent à interroger plus spécifiquement les rapports entre rhétorique et argumentation. Une définition extensive de l'argumentation intègre les passions, en ménageant des « degrés d'argumentativité » (Plantin 1996). On peut ainsi appliquer au domaine littéraire la distinction entre la « visée argumentative » d'un discours, « soutenue par une intention consciente et offrant des stratégies programmées à cet effet », et une simple « dimension argumentative », représentant « un point de vue sur les choses » (Amossy 2000 : 25).

### **Apollinaire face à la critique : argumentativité intrinsèque / extrinsèque ?**

Les enjeux discursifs de la métaphore seront abordés à partir de poèmes de Guillaume Apollinaire, issus du recueil *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. La thématique guerrière illustre la pertinence d'une distinction entre l'*ethos* discursif, adapté de la rhétorique antique, et l'« image préalable » du poète, liée à son statut dans le champ littéraire (Amossy 2003 : 65 et 70). En l'occurrence, l'énonciation lyrique est indissociable des débats intellectuels de l'époque, entre patriotisme et pacifisme.

Trope mensonge ou trope révélation (voir Détrie 2001 : 102) ? Les débats antiques renaissent curieusement dans le champ littéraire moderne. On a reproché à Apollinaire de magnifier, voire de glorifier la guerre (Jauss 1986 : 27). La situation du poète, étranger, engagé volontaire en attente de sa naturalisation, joue un rôle majeur dans sa représentation du conflit. Apollinaire est sensible aux discours sur les vertus régénératrices de la guerre. Et la guerre mécanique offre de nouveaux motifs à la « vision mythique » de son imaginaire (Lockerbie 1986). Mais les implications éthiques de l'esthétique guerrière ont suscité la controverse, en particulier dans les rangs surréalistes. Les jugements de Breton et Aragon attestent un mode de réception polémique, faisant de l'image poétique un lieu de l'idéologie<sup>5</sup>. Dans quelle mesure cette argumentativité prêtée au texte, assez largement ratifiée par la critique, est-elle justifiée par une argumentativité intrinsèque<sup>6</sup> ?

Après un rapide parcours de textes critiques parfois violents, dont il faut mesurer les propres implications argumentatives, on interrogera le fonctionnement de la métaphore sous la plume d'Apollinaire. Certes, sa poésie exprime un enthousiasme face au spectacle de la guerre ; mais la saillance de certains motifs a fait écran à d'autres, au risque du contresens. L'interprétation suppose de prendre en compte la diversité, voire l'hétérogénéité thématique et tonale des poèmes, mais aussi la variété des dispositifs d'assomption lyrique. Cette vigilance conditionne en particulier la perception d'un « humour provocateur » (Bonhomme 2005 : 128), d'une ironie amère ou féroce.

Certaines métaphores manifestent une nette orientation idéologique du discours, dans la veine épique ou patriotique. Mais le pouvoir des textes procède surtout d'une suggestion proprement poétique, voire métapoétique. L'expérience de la guerre surdétermine la composante perceptuelle des tropes, selon un régime de « réception empathique » (Bonhomme 2005 : 76). Leur flou référentiel participe d'une complexité argumentative qui impose l'attention aux modes de textualisation de la figure dans la dynamique discursive. Quelques aperçus génétiques montreront l'enjeu pragmatique de certains ajustements textuels avant publication<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Voir l'article « Élocution » de l'*Encyclopédie* : « les anciens ont défini l'éloquence *le talent de persuader*, & [...] ont distingué *persuader* de *convaincre*, le premier de ces mots ajoutant à l'autre l'idée d'un sentiment actif excité dans l'ame de l'auditeur, & joint à la conviction » (tome V).

<sup>5</sup> Cette génération littéraire privilégie la notion d'*image* poétique, au détriment de la nomenclature rhétorique.

<sup>6</sup> Je dois à C. Plantin la formulation de la question en ces termes.

<sup>7</sup> L'édition génétique et critique de C. Debon, *Calligrammes dans tous ses états* (2008), est un outil précieux.

## 1. Métaphores en réception : critiques surréalistes

Pour cerner la portée pragmatique d'un discours, quel meilleur témoin que la critique littéraire ? Il faut toutefois la contextualiser elle-même, pour en saisir les enjeux. Les jugements formulés par Breton et Aragon sur les poèmes de guerre d'Apollinaire s'inscrivent dans le temps long d'un héritage ambivalent. La nouvelle génération salue le pionnier d'une esthétique de la surprise, non sans pointer les limites d'une poétique à dépasser. On respecte le poète-soldat, victime en 1916 d'une « blessure capitale ». Mais ses postures patriotiques agacent, alors que l'opinion renoue avec le pacifisme d'avant-guerre. Dans un champ littéraire en recomposition, les surréalistes récusent toute exploitation de l'expérience de la guerre, toute compromission avec les discours officiels. Leur critique de *Calligrammes*, largement fondée sur le rôle des métaphores, s'exprime volontiers elle-même par images. L'argumentation joue ainsi figure contre figure.

### 1.1. Déception de Breton

À la demande d'Apollinaire, Breton avait consacré en 1917 un article à son œuvre. Dès la deuxième page, la période de guerre est présentée comme une « résurrection du poète » d'*Alcools*, illustrée en images :

Splendide collection de météores, *Calligrammes* s'empeint au firmament de la guerre. Fusées-glaïeuls ; éclatements comme des roses de mousseline. De cette transmutation poétique, je rends le lecteur témoin :

[...] [citation intégrale du poème « La nuit d'avril 1915 » (voir Annexe)]

Il n'appartient qu'aux poètes de toujours faire luire « un brin de paille dans l'étable ». Apollinaire, en ne voulant rien tenir pour pernicieux, s'engageait à considérer sans amertume les spectacles de la guerre. Il fallait s'attendre à le voir exalter cette vie, au moins nouvelle, et d'autant mieux supportée que choisie. [...] La plate vie de garnison ne parvient pas à lui déplaire. Pour la poésie, il y a les chevaux à nommer, les relations nouvelles et les inscriptions des rues. Il y a surtout l'espoir du beau lendemain.

*La grande force est le désir*

et je ne vois en tout ceci aucune contrainte. Accordons plutôt au poète un don prodigieux d'émerveillement (Breton 1988 : 204).

Le commentaire salue un pouvoir de « transmutation poétique », dont l'emblème serait « La nuit d'avril 1915 » (Po : 243-244). Un ressort fondamental en est la métaphore, elle-même analysable comme « une sorte de *transmutation* conceptuelle » par « fusion identifiante de deux termes » (Tamba-Mecz 1981 : 173-174). Mais là où I. Tamba-Mecz insiste sur la composante syntagmatique du trope, Breton ne rend pas compte de la dynamique interne du poème, dont la violence est gommée par une sélection d'images esthétisantes<sup>8</sup>. Par ailleurs, la composante polyphonique des négations suggère sous l'éloge un autre point de vue, polémique (« pernicieux », « amertume », « déplaire », « contrainte »). D'où la possibilité d'une lecture restrictive : *Calligrammes* pourrait n'être qu'une « splendide collection de météores ». Cette orientation se confirme avec l'idée qu'Apollinaire n'aurait senti qu'« un peu » « l'immense corps » de « l'Esprit nouveau » (Breton 1988 : 215).

Ultérieurement, la critique sera plus explicite et plus sévère, alors que le recul historique pourrait la nuancer. Breton dénonce la composante ludique des poèmes de guerre, stigmatisant l'innovation formelle des *calligrammes* dont il saluait en 1917 la « fantaisie » (1988 : 205) :

---

<sup>8</sup> *Glaïeuls* et *mousseline* sont des créations de Breton. Sous sa plume, les valeurs de la fleur comme *phore* posent la question de leur convenance à l'égard du thème : la guerre.

Les pires réalités de la guerre étaient éludées ici, les plus légitimes inquiétudes détournées au bénéfice d'une activité de jeu qui se donne toute licence dans les *Calligrammes* proprement dits, tandis que l'esprit s'obstine on ne peut plus déraisonnablement à vouloir trouver son bien dans le « décor » de la guerre. Devant l'effroyable *fait* de la guerre, Apollinaire avait réagi avec une volonté de plongée dans l'enfance, de « réanimisme » à tout prix qui était très loin d'être le talisman espéré. Quelles que soient les grandes réussites qu'il ait retrouvées dans cette voie – je pense à des poèmes tels que « La nuit d'avril 1915 » – j'estime qu'en sa personne la poésie avait été incapable de surmonter l'épreuve. Elle se trouvait à mes yeux frappée d'insuffisance (Breton 1969 : 25).

## 1.2. Accusations d'Aragon

Plusieurs textes des années 1918-1920 illustrent l'ambivalence d'Aragon à l'égard d'Apollinaire. Sa « critique synthétique » de *Calligrammes* dans *SIC* allie l'humour au sarcasme : « Tiens, la guerre. / Le poète menteur a la franchise militaire » (1993 : 235). Elle se clôt sur une séquence déflagrante :

*Se peut-il que le canon ait ressuscité le grand Pan ? Pan ! sa tête s'ouvre, c'est une fleur.*

LES CALLIGRAMMES *sont des ROSES*

Le calembour sur *Pan* fait allusion à une prosopopée de « l'horizon en Champagne », dont la grandiloquence est teintée d'ironie<sup>9</sup>. Or l'interrogation néglige le débrayage énonciatif pour mettre en débat une affirmation assignable au « poète menteur » lui-même. Cette pesée critique s'étend à l'image de la « fleur », moins métaphore que métamorphose dans un univers déréalisé. La formule finale, surdéterminée par les majuscules, paraît donc ambiguë : éloge esthétique ou dénonciation d'une imposture ?

Deux mois plus tard, l'oraison funèbre d'Apollinaire salue le « charmeur de fusées » attirant « à lui les feux d'artifices comme des oiseaux de paradis » (1993 : 285). Aragon défend même le génie d'Apollinaire contre le reproche d'avoir « su faire prendre des vessies pour des lanternes ». Non sans observer : « Nous parler de cela même que nous abominions et nous charmer au moyen des pires réalités, le tour de force est à peine croyable » (1920 : 103).

Une bascule s'opère en 1935, alors qu'Aragon est devenu le chantre du régime soviétique, dans le contexte de montée des fascismes. Apollinaire figure désormais parmi les « bardes de la guerre » et, plus encore, parmi les précurseurs d'une poésie fasciste ayant jeté le « masque patriotique » (Aragon 1935 : 479-480). La charge est injuste et paradoxale, car Aragon se montre par ailleurs sensible et fidèle à « l'esprit même de la vision apollinarienne de l'art » (Vigier 2016 : 104). Elle est portée par un leitmotiv : le vers « *Ah Dieu que la guerre est jolie* »<sup>10</sup>, autour duquel s'est cristallisé le procès fait à *Calligrammes*. L'article s'ouvre sur une citation intégrale du poème « L'Adieu du cavalier », paradoxalement privé du titre qui donne son sens à l'interjection initiale *Ah Dieu !*<sup>11</sup>.

L'accusation repose sur deux chefs principaux :

(1) la tromperie d'une « lampisterie guerrière » illustrée par le premier quatrain de « Fête » (là encore, le titre est manquant et le texte fautif) :

---

<sup>9</sup> « Moi l'horizon je fais la roue comme un grand Paon / Ecoutez renaître les oracles qui avaient cessé / Le grand Pan est ressuscité » (« Chant de l'horizon en Champagne », Po : 265).

<sup>10</sup> La ponctuation exclamative du vers n'est pas respectée. Toutes les citations sont d'ailleurs fautives, parfois lourdement (substitutions lexicales).

<sup>11</sup> H. Meschonnic (1996) a mis en évidence la composante ironique de cet énoncé, à replacer dans la logique énonciative et discursive du poème, mais aussi du cycle auquel il appartenait, *Le Médaillon toujours fermé*. Ce titre invite, selon sa formule, à une lecture « ésotérique », c'est-à-dire « du dedans ».

Mais pourtant Apollinaire pratiquait avec une habileté incomparable cette mystification de la guerre qui reste la honte et l'éclat de ce grand poète :

*Feu d'artifice en acier*  
*Qu'il est joli [sic] cet éclairage* [cf. \**charmant*]  
*Artificier [sic] d'artificier* [cf. \**Artifice*]  
*Mêler quelque grâce au courage*

(2) un « cynisme de l'abstraction », impliquant le processus métaphorique :

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

Ce motif de l'*obus-cœur éclaté* n'apparaît en fait que dans le poème « La nuit d'avril 1915 », déjà mentionné par Breton. Il s'intègre dans un dispositif analogique complexe, sur lequel on reviendra car il s'agit d'un aspect essentiel de la poétique d'Apollinaire.

Retenons de ces discours critiques l'insistance d'images en affinité avec des isotopies majeures du recueil (fleur, astre, lumière). L'appropriation de ces parangons sert à dénoncer la célébration de la « beauté de la guerre ». Mais les points de vue diffèrent. Breton, qui fait crédit à Apollinaire d'une naïveté marquée du trait d'« enfance », exprime le regret d'une « insuffisance » poétique face à l'épreuve de la guerre. Aragon stigmatise quant à lui une responsabilité à la fois esthétique et éthique : l'« habileté » poétique au service d'une mauvaise cause. L'outrance de l'article de 1935 semble disqualifier son jugement critique, mais elle manifeste une ligne argumentative perceptible antérieurement. Or Apollinaire revendique crânement son statut de poète-soldat, mais aussi les artifices d'un nouveau lyrisme prenant pour objet la guerre.

## 2. Métaphores à orientation idéologique

Il faut noter que la veine la plus idéologique de la poésie d'Apollinaire ne sollicite pas les métaphores décriées par Breton et Aragon. Leur cible est donc moins un éloge explicite de l'armée en guerre qu'une forme indirecte de séduction poétique fondée sur l'image.

La posture énonciative d'Apollinaire appelle une rapide mise en situation. Assurément, celui qui se rêve en Poète de la Grande Guerre est porté par un enthousiasme inspiré de discours d'époque : militaire, patriotique, voire chauvin. Mais le jugement des surréalistes est biaisé par une lecture rétrospective. Tous deux se réfèrent à un poème d'avril 1915, date à laquelle le pays entier est pleinement engagé dans le conflit. Les tribunes pacifistes de Romain Rolland, marginales, alimentent alors le débat public, mais aussi la correspondance d'Apollinaire qui les juge « désagréables et très déplacées » (LM, 18 juillet 1915 : 88). Elles suscitent d'ailleurs un avis catégorique du poète sur les limites de l'argumentation en temps de guerre :

Il se peut même qu'il [Rolland] ait raison, mais la raison serait ici la déraison même, parce que quand quelqu'un vous donne une gifle et qu'il est votre ennemi, on serait bien fou d'aller voir s'il a raison ou tort (LM, 14 août 1915 : 124-125).

Si le discours pacifiste est peu audible parmi les combattants, Apollinaire dénonce inversement les accents cocardiers de l'arrière, y compris parmi ses proches<sup>12</sup>. Il demeure par

---

<sup>12</sup> Il critique Paul Fort, « prince des poètes à la manque », qui « chante les batailles de loin et en un langage vraiment stupide » (LM, 30 septembre 1915 : 209).

ailleurs étranger à l'outrance des déclarations futuristes<sup>13</sup>. Son écriture connaît du reste une mutation au cours de l'année 1915, où il quitte les positions arrière de l'artillerie pour s'exposer en première ligne dans l'infanterie. Le cauchemar des tranchées impose une tonalité plus sombre, voire lugubre, à laquelle la critique a été moins sensible. Reste le geste significatif du poète, qui fait en 1918 le choix d'intégrer à son recueil l'expression parfois naïve d'une initiation aux prestiges de la guerre.

L'accusation de bellicisme a souvent reposé sur des vers isolés, privés de leur ancrage énonciatif et contextuel. Or même un poème à visée aussi clairement argumentative que l'ode nationaliste « À l'Italie » (Po : 274) joue d'une dispartie formelle et tonale qui appelle une rigueur interprétative. La combinaison de l'emphase et du prosaïsme y est l'indice d'une distance parodique (Debon 1981 : 171).

## 2.1. Chanter « les armes » : métaphore et mise en espace

À partir d'un topos ancien, la puissance militaire offre un nouveau ressort à l'érotisme apollinarien. Ses motifs favorisent l'interpénétration des isotopies et une certaine réversibilité des schèmes figuratifs, jusqu'à « la synthèse concrète opérée par l'image » (Debon 1981 : 132). C'est ce qu'illustre le poème « Fusée » (Po : 261), dont le titre suggère une lecture littérale de la formule de Virgile : *Arma cano...* (je chante les armes – et non la guerre, comme il faut l'entendre par métonymie). Le terme *fusée* fait syllepse, car l'engin explosif sert de matrice formelle à un jaillissement de paroles. Leur organisation en vers libre sert d'interprétant spatial aux dispositifs métaphoriques. Apollinaire a élagué la version adressée à Madeleine, par suppression des allusions personnelles et condensation des images, au profit d'« une vision morcelée, étrange, chaotique » (Debon 2008 : 265). La chute du poème est un éloge de la mécanique militaire :

O vieux monde du XIX<sup>e</sup> siècle plein de hautes cheminées si belles et si pures

**Virilités du siècle où nous sommes**

O canons

Douilles éclatantes des obus de 76

**Carillonnez pieusement**

Le motif phallique, préparé par la référence aux « cheminées » industrielles, fait pivot. Les *virilités*, interprétables comme phore du vers précédent, deviennent phore du vers suivant par métaphore nominale régressive, combinée à une synecdoque [virilités ⇔ canons]. Dans les deux derniers vers, le cinétisme métaphorique s'inverse en une métaphore verbale [douilles ⇒ \*cloches], à la faveur d'une syllepse sur « éclatantes » (vision/ouïe).

Cette dernière métaphore a été introduite après suppression d'une séquence introduite par une métaphore musicale : « Balance des batteries lourdes, cymbales de la folie ». Ce vers, déplacé en amont, se développe en tableau mythologique où la folie fait place à une lexicalisation superlative de l'amour (« fous d'amour ») :

Balance des batteries lourdes cymbales

Qu'agitent les chérubins fous d'amour

En l'honneur du Dieu des Armées

La notation dysphorique est ainsi remplacée par un vers irénique, lisible en octosyllabe avec diérèse sur l'adverbe « pieusement ». Cette concession à la religiosité illustre une

---

<sup>13</sup> « Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme » (Marinetti 1909 : 1).

pratique de réécriture euphémisante, observée particulièrement dans certaines fins de poèmes (voir Read 1983). Mais le syncrétisme des références religieuses suggère l'ironie.

## 2.2. Chanter les hommes et la Victoire : métaphore et mètre

Contre les tribunes de Romain Rolland, Apollinaire a lui-même fait valoir sa poésie comme brevet de patriotisme : « moi j'ai publié au mois de février à Zurich un poème intitulé *2<sup>e</sup> Canonier conducteur* qui ne laissait aucun doute sur mes sentiments anti-boches » (LM, 18 juillet 1915 : 88). Ce poème alterne séquences linéaires et calligrammes. Le vers libre y renoue localement avec le code métrique pour soutenir le déploiement d'images.

Une séquence linéaire combine métaphore, synecdoque (« fantassins »/« puissance ») et métonymie (« fantassins »/« sol »), pour modeler les hommes de troupe dans la terre nationale :

Fantassins  
Marchantes mottes de terre  
Vous êtes la puissance  
Du sol qui vous a faits  
Et c'est le sol qui va  
Lorsque vous avancez

Apollinaire a segmenté deux alexandrins du manuscrit en hexamètres (les quatre derniers vers), produisant un effet iconique de compacité et d'uniformité de la référence. L'épopée compose ici avec le pathétique.

Cette autre séquence est plus conforme aux canons de l'ode patriotique. Elle clôt le volet linéaire du poème en une allégorie de la Victoire bâtie sur des analogies à cinétisme croisé :

La Victoire se tient après nos jugulaires  
Et calcule pour nos canons les mesures angulaires  
Nos salves nos rafales sont **ses cris de joie** [⇒]  
**Ses fleurs** sont nos obus aux gerbes merveilleuses [⇐]  
Sa pensée se recueille aux tranché(e)s glorieuses

L'identification des obus aux fleurs est motivée par les « gerbes merveilleuses », avec double syllepse sur le nom<sup>14</sup> et l'adjectif<sup>15</sup>. La majesté de l'allégorie est discrètement soutenue par l'alexandrin, au prix de licences métriques qu'Apollinaire a contribué à imposer en poésie moderne<sup>16</sup>. Il a remplacé « souterraines » par « glorieuses », lisible en diérèse. Cette emphase articulatoire sur un terme de propagande<sup>17</sup> appelle la vigilance, car le poème affiche les marques de la convention poétique, tout en accusant de forts contrastes de registres. Ceux-ci s'affichent dans les calligrammes, comme cette figure de clairon dont le texte s'inspire de la paillarderie « Putain de Nancy ».

---

<sup>14</sup> « *BALIST*. Ensemble des trajectoires que parcourent les balles d'un shrapnel ou les éclats d'un obus. » (TLF).

<sup>15</sup> Dans l'univers d'Apollinaire, *merveilleux* s'entend souvent au sens vieilli : « Qui étonne au plus haut point, extraordinaire ».

<sup>16</sup> Récurrence de vers dodécasyllabiques, avec césure enjambante pour le troisième, avec *e* postvocaliques non comptés pour le dernier.

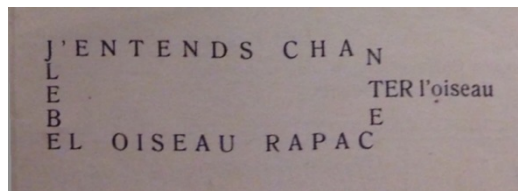
<sup>17</sup> « Honneur à notre Glorieux 75 » (légende d'une carte postale d'époque).



### 2.3. Double sémiologie des calligrammes : lisible/visible

Breton a dénoncé dans l'innovation formelle des calligrammes une pure « activité de jeu », inconvenante en situation de guerre. Pourtant, ce jeu sémiologique peut être vu comme un détournement des discours consacrés, selon des régimes variables d'interaction entre *lisible* et *visible*.

Le calligramme qui clôt « 2<sup>e</sup> canonier conducteur » offre une variante du motif *Arma cano* à travers une métaphore conventionnelle du chant des armes :



Précédée d'une courte isotopie sonore sous le signe de la « Victoire » militaire (« Nos salves nos rafales sont ses cris de joie »), la métaphore est portée par la double mention d'un agent typique du chant : l'oiseau. Le travail interprétatif fait interagir texte et forme calligrammatique, dans un jeu d'ambivalences. La silhouette produit un effet de syllepse iconique. Elle peut donner à voir un oiseau (rapace), à la faveur d'un changement de casse sur le groupe nominal « l'oiseau » (minuscule profilant un bec, à droite). Dans l'univers guerrier, la composante agonistique du terme *rapace* suggère par ailleurs les contours d'une arme au statut incertain : obus, canon, fusil ?

Le contexte antérieur offre un référent, « nos obus », qui figure ailleurs comme thème explicite de la métaphore nominale *obus* ⇒ *rapace*<sup>18</sup>. La version manuscrite du calligramme et la variante typographique d'un poème à André Billy suggèrent mieux, par leur arrondi, la forme oblongue de l'obus (Debon 2008 : 139 ; Po : 771)<sup>19</sup>. Le calligramme se prête par ailleurs à un calembour syntaxique et lexical sur le nom propre du fusil *Lebel*, auquel la typographie offre un interprétant discret (absence de blanc vertical dans le segment « LEBEL OISEAU RAPACE »). À la pluralité des lectures répond une perception visuelle plurielle, dont l'enjeu essentiel est de renvoyer au domaine des armes. Sous cet appareil ludique, que surdétermine le rythme hexamétrique, la métaphore poétique confirme, au-delà de son instabilité référentielle, l'ambiguïté de sa visée : chant des armes ou ironie grinçante ?

Ces exemples illustrent la diversité et l'ambiguïté des usages les plus idéologiques de la métaphore : chanter les armes, les hommes ou la Victoire. Son fonctionnement est plutôt cerné, tendant à l'image saillante, voire fulgurante. La poésie n'est pas le lieu de la thèse. Celle d'Apollinaire ne se veut ni démonstrative, ni même monstrative. Elle met en perspective des aspects de l'expérience selon un art de *conception* (Pr II : 16), en affinité avec les recherches plastiques contemporaines : comment peindre la guerre ?

Au schème orienté du transport tropologique, les énoncés opposent une complexité tenant à la combinaison de divers tropes et à l'interaction des domaines sémantiques. La métaphore compose avec une ambiguïté touchant au sens et à la référence, mais aussi aux valeurs axiologiques ou thymiques des énoncés (voir les syllepses sur « éclatantes » et « merveilleuses » ou le jeu sémiotique sur « le bel »/« Lebel »). Elle impose un approfondissement interprétatif, qui interroge les degrés d'adhésion au point de vue affiché. Par une tension entretenue entre *dire* et *montrer*, le discours poétique filtre son pouvoir de

<sup>18</sup> « Cependant que l'obus rapace en miaulant / Abat le sapin noir ou le bouleau si blanc » (Po : 599). Voir une autre variante *in absentia* de la métaphore dans cette adresse de « Saillant » : « Salut / Le Rapace » (Po : 227).

<sup>19</sup> L'image pourrait être remotivée par un savoir technique : « *Rapace. Métall.* Se dit des substances qui non-seulement se dissipent elles-mêmes par l'action du feu, mais encore qui contribuent à l'élimination des autres : *Les mines chargées d'arsenic sont RAPACES.* » (Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* ; cité par Debon 1988 : 107).

suggestion en désignant les codes et les registres dont il joue. La visée argumentative de la métaphore est ainsi soumise à une distanciation qui complexifie sa réception.

### 3. Suggestion poétique : métaphore et textualité

Les surréalistes dénoncent moins un discours belliciste comme tel que le dévoiement d'images poétiques. Mais paradoxalement, les images qu'ils pointent (fleur, étoile) sont courantes dans le discours militaire. Les termes végétaux *gerbe* ou *bouquet* sont depuis longtemps attestés dans les domaines de la pyrotechnie et de l'artillerie, et le motif stellaire a intégré le lexique militaire<sup>20</sup>.

Le litige porte donc moins sur les métaphores que sur leur mise en discours, avec une différence sensible. Là où Breton s'en tient à une collection d'images sans ancrage discursif, Aragon met en cause des moyens proprement poétiques, auxquels il reconnaît d'ailleurs des réussites (« éclat », « beauté »). Sa critique ouvre une perspective syntagmatique intéressante, qui motive son reproche principal : le détournement « habile » du *script* militaire du tir d'obus (*lancement* → *trajectoire* → *éclatement* → *impact*).

#### 3.1. « L'obus éclaté devient un cœur » : mystification et abstraction

Pour Aragon, la mystification<sup>21</sup> tient à une manipulation littéraire. Il prête une visée argumentative à la transmutation des armes en signes de « beauté ». L'obus illustre une plasticité de l'image caractéristique de *Calligrammes*, combinant métaphore et métonymie : attribut masculin (*obus-sexe*) ou féminin (*obus-sein*), siège des sentiments (*obus-cœur*) ou de la mémoire (*obus-souvenir*).

Le grief d'abstraction peut paraître paradoxal, alors que la métaphore vive est supposée rendre une notion « sensible et concrète » par l'imagination (Bally 1951 : 194)<sup>22</sup>. Cette tendance à concrétiser l'abstrait est traitée par I. Tamba-Mecz en termes de « transmutation régressive en images sensorielles », à la suite des études de Freud sur le rêve (1981 : 179). Mais le trope n'est pas forcément orienté de l'abstrait vers le concret. En revanche, la prédication métaphorique procède d'une forme d'abstraction par la généralité et la typicité prêtée au phore (*analogon* à valeur de parangon).

L'abstraction s'entendrait plutôt ici au sens de l'expression *faire abstraction de...* (voir Ricœur 1975 : 137). M. Black soulignait que décrire la guerre comme un jeu d'échecs revient à éliminer ses horreurs (1962 : 523 ; cité par Perelman 1977 : 132). L'abstraction tient moins alors à la nature du phore (*cœur* et ses connexions métonymiques) qu'au dévoiement d'un projectile privé d'impact. Elle relève, à l'échelle figurale, d'une pratique de l'ellipse discursive déjà pointée par Breton : « Les pires réalités de la guerre étaient éludées ici ». Ce procès fait peu de cas de la réserve notoire des combattants : pudeur de l'expression, souci de ménager l'autre ou crainte de la censure (voir Read 1983).

Par ailleurs, la formule attributive d'Aragon (« l'obus éclaté devient un cœur ») ne restitue pas la complexité de l'unique occurrence métaphorique. Le référent *obus* est introduit dès le vers initial de « La nuit d'avril 1915 », produisant une réinterprétation sémantique du participe *étoilé* : « Le ciel est étoilé par les obus des Boches ». Ce vers sert de matrice herméneutique à une élaboration tensive des analogies, dans un poème fondé sur la permanence et l'évolution du motif de l'obus.

<sup>20</sup> « *Étoiler le ciel*, lancer des fusées éclairantes » (Dauzat 2007 : 237).

<sup>21</sup> Le terme est fort. On trouve en particulier dans la phraséologie pacifiste la dénonciation de la « mystification patriotique ».

<sup>22</sup> Dumarsais affirmait que les expressions figurées donnent « du corps aux choses les plus spirituelles » (1967 : 36). Dans le contexte des années 1930, l'abstraction est rapportée à l'idéalisme auquel s'oppose le matérialisme socialiste (Vigier 2016 : 110).

L'image paraît dans le deuxième quintil, très remanié. La version épistolaire circonscrivait en un vers une métaphore régressive [cœur ⇐ obus] inaugurant une isotopie amoureuse :

On sonne GARDE A VOUS rentrez dans vos maisons  
CŒUR OBUS éclaté qui sifflait sa romance (LL, 10 avril 1915, 273)

L'immédiateté de l'énoncé nominal soutient son impact poétique : l'image (« cœur ») semble anticiper sur l'action (éclatement de l'obus). L'effet est renforcé par l'aspect accompli du participe « éclaté », en conflit avec l'aspect sécant de l'imparfait. Ce décodage exigeant est facilité par la casse majuscule unissant les deux noms (« CŒUR OBUS »).

Dans *Calligrammes*, le dispositif se complexifie en s'étendant au premier vers du quintil, où une comparaison antéposée rappelle l'ancrage céleste initial :

Comme un astre éperdu qui cherche ses saisons  
Cœur obus éclaté tu sifflais ta romance [...] (v. 5-6)

En deux vers, le discours condense une relation analogique à trois termes (*astre/cœur/obus*), indexés sur les isotopies majeures du texte. Le glissement de la délocution à l'allocution (apostrophe dédoublée) suggère une implication subjective, que renforcent des réminiscences d'*Alcools* (voir Read 1983). Il y a donc moins transport de l'obus en cœur, qu'interaction entre diverses facettes de l'ethos lyrique (soldat, amant, poète) et divers aspects de la représentation.

### 3.2. Suspens de la chaîne causale : phénoménologie poétique

Certes, l'image ne suit pas « la courbe de l'éclat véritable jusqu'aux vrais cœurs de chair où il va s'enfonçant ». Mais la vérité exigée par Aragon paraît d'ordre réaliste, là où Apollinaire suscite une vérité d'essence langagière. Le suspens de la chaîne causale tient au principe même de la métaphore, qui exploite discursivement les propriétés de l'*analogon*. En l'occurrence, le script du tir d'obus est peu compatible avec les caractéristiques du cœur.

Qu'advient-il de l'*obus-cœur* dans « La nuit d'avril 1915 » ? Après une rapide exploitation visuelle de l'image, sa composante sonore (« tu sifflais ta romance ») se développe en isotopie du miaulement dans le quintil suivant. La thématique amoureuse est transférée au verbe, par une exploitation du lexique militaire<sup>23</sup> :

Les obus miaulaient un amour à mourir  
Un amour qui se meurt est plus doux que les autres (v. 10-11)

Les variations autour de la métaphore verbale du *miaulement* acclimatent un cliché sentimental (*un cœur gémit*) aux réalités guerrières. Elles configurent la représentation sur un mode phénoménologique, entretenant une ambiguïté référentielle et thymique (voir Wahl 2015).

Hypocorisme ou hyperbole ? Expression du sentiment ou érotisme sauvage ? Le texte procède par glissements métonymiques, faisant varier l'actualisation nominale et les paramètres de l'énonciation (personne, temps). La visée générique du vers 11 exploite le lien topique entre *amour* et *mort* sous le signe de la douceur (harmonie du rythme métrique et sonorités), par la médiation d'une doxa patriotique<sup>24</sup>. Le vers 13 révèle au contraire la

<sup>23</sup> Dans le jargon militaire, le *miaulant* désigne l'obus de 75, mais l'emploi peut être étendu (Dauzat 2007 : 250).

<sup>24</sup> « Il est doux de mourir pour sa patrie, pour ce qu'on aime. » (Furetière, 1690, s.v. *Doux*)

composante dysphorique du miaulement, par un faisceau de paramètres : disjonction typographique, rupture énonciative et dissimilation sémantique entre *miauler* et *chanter*. La sauvagerie boche contre le chœur français :

Les obus miaulaient

Entends chanter les nôtres (v. 13)<sup>25</sup>

Si l'*obus-cœur* n'atteint pas de cible dans la scène représentée, il est un vecteur essentiel de la représentation poétique. Le texte ne prétend pas à la cohérence des réseaux d'images. Il met en scène un ordre émergent de signifiante. Le lyrisme d'Apollinaire, fondamentalement perceptuel, tire parti de la plasticité des figures dans l'avènement d'un complexe d'*esthésies* (Rastier 2001 : 163). Elles impliquent le lecteur dans un mode de réception empathique, qui n'exclut pas la distance.

Notons que dans son article de 1920, Aragon invoquait précisément cette image ambivalente pour saluer l'« autorité » d'Apollinaire :

La guerre ne lui a survécu qu'un jour. À cause de lui, je me souviendrai d'elle, pour ces deux vers et pour ces deux vers seulement :

*Les obus miaulaient un amour à mourir*

*Un amour qui se meurt est plus doux que les autres* (1920 : 106)

### 3.3. Artifices de l'éclairage poétique

La mystification dénoncée par Aragon en 1935 pourrait être réinterprétée positivement en termes d'initiation à une « vérité métaphorique » fondée sur « l'expérience poétique » (Ricœur 1975 : 310 sq.). La métaphore tend vers l'effet d'évidence (*enargéia*), voire de sidération. Mais elle doit composer avec la complexité de l'univers de discours. Le poème, comme espace d'interactions sémantiques entre domaines, met en cause deux postulats herméneutiques : la *promotion du sens*, caractéristique de l'allégorèse religieuse ou artistique, fondée sur l'orientation et la hiérarchie des isotopies (Rastier 2001 : 161) ; mais aussi l'idéal de clarté, auquel la métaphore oppose sa part d'opacité.

Dans « La nuit d'avril 1915 », la téléologie du projectile militaire fait place à la trajectoire d'un « astre éperdu » (v. 6), qui se prête à une lecture métapoétique. La polysémie de l'épithète *éperdu* suggère le primat de l'émotion, voire de la déraison, sur la raison. À travers les liens métaphoriques et métonymiques de la triade *obus-astre-cœur*, l'ethos lyrique allie logos et pathos pour faire percevoir l'horreur sacrée d'une dramaturgie collective. « Ni sang, ni cadavres », écrit Aragon. L'enjeu est autre pour Apollinaire, qui transpose la mort dans un imaginaire médiatisé par l'amour.

Ton souffle nage au fleuve où le sang va tarir (v. 13)

Le retour à l'allocution sert d'interprétant à une image complexe, qui rappelle discrètement la référence à l'obus (*souffle d'obus*), puis la métaphore du cœur par cette dénomination métonymique :

Pourpre amour salué par ceux qui vont périr (v. 15)

Le lien entre les vers 13 et 15 est assuré par le symbolisme du rouge, unissant le cœur, organe et siège des passions, à l'obus, qui figure par métalepse le sang versé. Les deux rimes

---

<sup>25</sup> Dissimilation explicitée dans un poème à Louis de Gonzague Frick (20 avril 1915) : « Les obus *miaulent* en boche / Comme chats-volants en débauche / Les nôtres *chantent* en poilus / Intrépides et résolus ».

fondées sur la périphrase prospective (« va tarir »/« vont périr ») confortent cette visée. Apollinaire a supprimé la majuscule allégorisante de l'« Amour », mais la solennité demeure, par allusion au rituel antique (*Ave Cesar, morituri te salutant*). Elle rend sensible un déplacement : les soldats modernes, privés d'arme personnelle, saluent les fastes d'une machinerie qui les voue à la mort. Les symboles transcendent les réalités du conflit au sein d'une communauté culturelle.

Dans le dernier quintil, une réminiscence verlainienne<sup>26</sup> prépare une brutale réorientation du discours. Le second hémistichie éteint le rayonnement astral, en faisant saillir à la rime une préfiguration macabre des effets de l'artillerie :

Il pleut mon âme il pleut mais il pleut des yeux morts (v. 17)

La tonalité élégiaque soutient un pathétique dénué de pathos. Il s'agit moins de donner à voir les atrocités de la guerre que de concevoir l'atrocité de la guerre. La violence estompée dans le tableau est transposée sur la scène poétique, à travers des effets de *Gestalt* exploitant la plasticité de la métaphore.

La métaphore poétique se distingue par sa dynamique textuelle et l'instabilité de ses effets. Elle résiste aux descriptions en termes d'impertinence prédicative (Cohen [1966] 1978 : 104 sq.) ou de recatégorisation sémantique (Kleiber 1994 : 42 sq.). Son pouvoir de suggestion engage un point de vue sur l'univers de discours, qui a souvent pour corollaire une instabilité de la représentation et des affects. Apollinaire la porte volontiers à la métamorphose, selon un ordre subjectif. Mais la singularité des agencements discursifs a pour contrepoint de puissantes médiations culturelles, qui soutiennent la fonction phatique du trope.

À cet égard, la figure procède d'une définition extensive de l'argumentation dans le champ de la persuasion. M. Bonhomme et C. Plantin (2009) ont relevé dans la logique naturelle de J.-B. Grize (1981) les ressorts de l'argumentation par séduction : « le court-circuitage de ses procédures, la mise en exergue d'éclairages attractifs et la manipulation des valeurs » (Bonhomme 2009 : § 64). Sa composante subjective a été dénoncée depuis l'Antiquité au nom de la logique, mais aussi de la morale.

Telle est la position d'Aragon, non en général, mais à propos d'un objet particulier : la guerre. Rappelons son jugement, où les alliances de mots (« honte »/« éclat ») disent l'intensité du conflit de valeurs :

Mais pourtant Apollinaire pratiquait avec une habileté incomparable cette mystification de la guerre qui reste la honte et l'éclat de ce grand poète :

*Feu d'artifice en acier*  
*Qu'il est joli [sic] cet éclairage* [cf. \*charmant]  
*Artificier [sic] d'artificier* [cf. \*Artifice]  
*Mêler quelque grâce au courage*

Or le quatrain initial de « Fête » vaut profession de foi pour Apollinaire<sup>27</sup>. Contre la recommandation aristotélécienne de discrétion, il met en abyme les prestiges de l'artifice poétique dans l'univers de la guerre, à travers un réseau serré de syllepses (voir Wahl 2006 : 306-310). Le cliché du feu militaire comme *feu d'artifice* est remotivé par les interactions sémantiques entre *artifice* et *artificier*.

<sup>26</sup> « Il pleure dans mon cœur... » (« Ariettes oubliées », *Romances sans paroles*, 1962 : 192).

<sup>27</sup> On reconnaît la leçon de Boileau : « D'un pinceau délicat l'artifice agréable / Du plus affreux objet fait un objet aimable » (*Art poétique*, III).

Aragon a significativement substitué *joli* à *charmant*, qui peut se lire au sens ancien d'« attrait puissant sur les sens ou l'esprit ». La même lecture forte conviendrait à la notion de séduction. Il s'agit moins ici de plaire, que d'impressionner par l'effet de l'art. Telle est l'ambivalence de l'artifice, entre art et tromperie. « La nuit d'avril 1915 » se ferme d'ailleurs sur une représentation malicieuse de l'acte poétique : le soldat cherchant le réconfort dans une rêverie solitaire, « qui pur effet de l'art soit aphrodisiaque ».

## Conclusion

Le domaine poétique soumet les rapports entre métaphore et argumentation à un puissant conditionnement générique, qui a produit des spécifications terminologiques : « métaphore poétique » (Cohen [1966] 1978 : 205), « argumentation “poétique” » (Amossy 2000 : 192). Le discours poétique est plutôt le révélateur de potentialités générales du langage, tenant en l'occurrence aux propriétés de la métaphore, voire de l'argumentation. Le risque d'une définition extensive de l'argumentation est sa dispersion dans des énoncés échappant aux modèles logiques. Mais les interférences entre *convaincre* et *persuader* incitent à ne pas durcir les distinctions. L'essentialisme des définitions est mis à l'épreuve de la diversité des textes et des régimes de discours.

L'écriture d'Apollinaire illustre la résistance de la métaphore au canon rhétorique par un faisceau de paramètres : extension du principe d'interaction sémantique locale à des étendues supérieures ; mise en cause des principes de dominance et de hiérarchie des isotopies ; primat de l'invention sémantique sur le postulat d'analogie ; primat de l'impression ou de l'émotion sur la logique ; persistance d'un quantum d'opacité ou d'ambiguïté, au principe même du dynamisme discursif. Selon la formule de Ricœur, « la *torsion* métaphorique est à la fois un événement *et* une signification » (1975 : 127). Cette phénoménalité herméneutique peut, par un jeu d'échelle, apparenter la figure locale au poème comme unité textuelle<sup>28</sup>.

La guerre est plus qu'un thème pour Apollinaire. Face au défi de la représentation, le discours s'approprie la métaphore comme ressort poétique. Son cinétisme opératoire est surdéterminé par l'énergie de la guerre mécanique ; sa composante perceptive paraît motivée par la phénoménologie du front. La disposition de la figure à polariser un « sens composite, souvent pluriel et modulable » (Bonhomme 2005 : 102), est illustrée par la fréquence des syllepses, qui font valoir l'ambiguïté fondamentale du discours poétique. Cette pluralité interne est redoublée par la combinaison de tropes en configurations imageantes, propices à la synesthésie. Ainsi s'élaborent des complexes d'impressions mettant en jeu l'énonciation, la référence et les valeurs impliquées.

Dans le processus d'analyse figurale, M. Bonhomme a distingué plusieurs phases : perception, identification, interprétation (2005 : 127). L'énergie et la densité du discours poétique incitent à une définition extensive de l'interprétation, corrélant l'appréhension de la figure à ses effets. L'attention portée à la co-construction des figures (*ibid.* : 148) reconduit au dynamisme du modèle gestaltiste, qui rend compte de l'émergence de formes signifiantes. En poésie plus qu'ailleurs, le perçu paraît indissociable du connu et du conçu, la référenciation paraît indissociable de l'axiologie, aussi incertaine ou instable soit-elle.

Cette exigence herméneutique conditionne le fonctionnement de l'argumentation, que la promotion du lyrisme avait éloignée du genre poétique. Dans un espace échappant à la véridiction, la persuasion prime sur la conviction. Il s'agit moins de gagner le lecteur à une cause que de lui faire partager un point de vue, sans prétendre à l'univocité. La composante pathémique du discours suppose une intersubjectivité oscillant entre adhésion et distance, évidence et résistance.

---

<sup>28</sup> C'est l'hypothèse de travail de M. C. Beardsley dans *Aesthetics* (1958 ; Ricœur 1975 : 121).

La critique surréaliste a prêté à la poésie d'Apollinaire un pouvoir argumentatif déceptif. Elle dénonce l'abstraction de l'horreur, voire l'éloge de la guerre à travers son esthétisation. Ces griefs semblent impliquer la revendication d'une autonomie de l'art ou l'exigence d'une posture pacifiste, deux positions défendues par Breton et Aragon. Ils concernent toutefois moins les poèmes expressément idéologiques que ceux mettant en œuvre des ressorts proprement poétiques au service de la représentation.

On a pu reprocher à Apollinaire la qualité médiocre de certains poèmes de guerre. Au nom de l'éthique, les surréalistes dénoncent, eux, le caractère pernicieux d'une réussite esthétique. Or au-delà des débats soulevés par les postures ou les positions d'Apollinaire en guerre, ses textes s'imposent d'abord comme un lieu d'exercice de la *poiesis*. Le principe de surprise, qui fait varier les instances d'énonciation et juxtapose les aspects de la référence jusqu'à la disparate, interroge la place assignable au sujet lyrique et au lecteur. Les dispositifs métaphoriques servent ici à configurer de manière sensible des impressions du front, faute de comprendre la guerre. Et le texte maintient en suspens la question du degré d'adhésion au discours, qui engage aussi la responsabilité du lecteur.

Philippe Wahl  
Université Lumière Lyon 2 – Université de Lyon  
EA 4160 Passages XX-XXI – Textes & Langue

## Bibliographie

### Ressources primaires

- APOLLINAIRE G. (1965), *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». [Po]
- APOLLINAIRE G. (1991), « Sur la peinture », *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes, Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». [Pr II]
- APOLLINAIRE G. ([1969] 2003), *Lettres à Lou*, édition de M. Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ». [LL]
- APOLLINAIRE G. (2005), *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, édition de L. Campa, Paris, Gallimard. [LM]

### Ressources secondaires

- AMOSSY R. (2000), *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan-Université.
- ARAGON L. ([1918] 1993), « Calligrammes, par Guillaume Apollinaire, *Mercur de France*, Paris 1918 », « Les Œuvres Littéraires Françaises. Critique synthétique », in *SIC*, n° 31 ; repris dans Édition Jean-Michel Place.
- ARAGON L. ([1919] 1993), « Oraison funèbre », in *SIC*, n°s 37-38-39, « Numéro composé en mémoire de Guillaume Apollinaire » ; repris dans Édition Jean-Michel Place.
- ARAGON L. (1920), « La Poésie, *Calligrammes* », in *L'Esprit nouveau*, n° 1, p. 103-107.
- ARAGON L. ([1935] 1964), « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », in *Europe*, déc. 1935, repris dans *Europe*, n° 421-422, p. 132-137.
- BALLY C. ([1909] 1951), *Traité de stylistique française*, 3<sup>e</sup> éd., Genève, Librairie Georg & C<sup>ie</sup> S.A. / Paris, Klincksieck.
- BEARDSLEY M. C. (1958), *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace and World.
- BLACK M. (1962), *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.
- BONHOMME M. (2005), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- BONHOMME M. (2009), « De l'argumentativité des figures de rhétorique », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], mis en ligne le 01 avril 2009, Consulté le 24 mars 2017. URL : <http://aad.revues.org/495>

- BRETON A. ([1952] 1969), *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud*, Paris, Gallimard.
- BRETON A. ([1917] 1988), « Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 203-207.
- COHEN J. ([1966] 1978), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- DAUZAT A. ([1918] 2007), *L'Argot de la guerre. D'après une enquête auprès des Officiers et Soldats*, Paris, Armand Colin.
- DEBON C. (1981), *Apollinaire après « Alcools » I*, Calligrammes. *Le Poète et la guerre*, Paris, Minard.
- DEBON C. (1988), *Apollinaire. Glossaire des œuvres complètes*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III.
- DEBON C. (2008), *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées.
- DÉTRIE C. (2001), *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion.
- DUMARSAIS C. C. ([1730 ; éd. 1818] 1967), *Les Tropes*, Genève, Slatkine Reprints.
- GENETTE G. (1970), « La Rhétorique restreinte », *Communications*, n° 16, p. 158-171.
- GRIZE J.-B. (1981), « L'argumentation : explication ou séduction », in *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon, p. 29-40.
- JAUSS H. R. (1988), « 1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's Zone and *Lundi Rue Christine*, in *Yale French Studies*, n° 74, *Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History*, p. 39-66.
- KLEIBER G. (1994), « Métaphore : le problème de la déviance », in *Langue française*, n° 101, « Les figures de rhétoriques et leur actualité en linguistique », p. 35-56.
- LOCKERBIE S. I. (1986), « La vision mythique dans les œuvres de guerre », in P. Brunel, J. Burgos, C. Debon, L. Forestier (dir.), *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, Paris, Minard, p. 275-181.
- MARINETTI F. T. (1909), *Manifeste du Futurisme*, *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.
- MESCHONNIC H. (1996), « Prosodie, poème du poème », in S. Auroux, S. Delesalle et H. Meschonnic (dir.), *Histoire et grammaire du sens*, Paris, Armand Colin, p. 222-252.
- PERELMAN C. et OLBRECHTS-TYTECA L. ([1958] 1976), *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PERELMAN C. (1977), *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin.
- PLANTIN C. (1996), *L'Argumentation*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».
- PLANTIN C. (2009), « Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], mis en ligne le 01 avril 2009, Consulté le 24 mars 2017. URL : <http://aad.revues.org/495>
- RABATEL A. (dir.) (2008), *Langue française*, n° 160, « Figures et point de vue ».
- RASTIER F. ([1987] 1996), *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- RASTIER F. (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- READ P. (1983), « Calligrammes et l'autocensure. "Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire / Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire" », in *Que Vlo-Ve ? Série 2*, n° 6-7, p. 1-20.
- RICHARDS I. A. (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press.
- RICŒUR P. (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.
- ROLLAND R. ([1915] 1916), *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Librairie Paul Ollendorff.
- TAMBA-MECZ I. (1981), *Le Sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle ».
- VERLAINE P. (1962), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VIGIER L. (2016), « Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature », *Les Langues néo-latines*, n° 378, « Échos de la Grande Guerre », p. 103-112.
- WAHL P. (2006), « Les liens du sens dans la poésie d'Apollinaire. Trois états de la syllepse », in Y. Chevalier et P. Wahl (dir.), *La Syllepse, figure stylistique*, Presses universitaires de Lyon, « Textes & Langue », p. 299-320.
- WAHL P. (2015), « [Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre Les obus miaulent](#) », in *Pratiques*, n° 165-166, « Etudier les figures en contexte : quels enjeux? », L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (dir.). [en ligne] mis en ligne le 01 octobre 2015. URL : <http://pratiques.revues.org/2505> ; DOI : 10.4000/pratiques.2505



## Annexe

### La nuit d'avril 1915

*À L. de C.-C.*

Le ciel est étoilé par les obus des Boches  
La forêt merveilleuse où je vis donne un bal  
La mitrailleuse joue un air à triples-croches  
Mais avez-vous le mot  
Eh ! oui le mot fatal  
Aux créneaux Aux créneaux Laissez là les pioches

Comme un astre éperdu qui cherche ses saisons  
Cœur obus éclaté tu sifflais ta romance  
Et tes mille soleils ont vidé les caissons  
Que les dieux de mes yeux remplissent en silence

Nous vous aimons ô vie et nous vous agaçons

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

Le printemps tout mouillé la veilleuse l'attaque  
Il pleut mon âme il pleut mais il pleut des yeux morts

Ulysse que de jours pour rentrer dans Ithaque  
Couche-toi sur la paille et songe un beau remords  
Qui pur effet de l'art soit aphrodisiaque

Mais  
orgues  
aux fétus de la paille où tu dors  
L'hymne de l'avenir est paradisiaque