Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de travail

et pré-publications

J. C. Coquet

Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire

pré-publication

Università di Urbino
Italia

numero **13** *aprile 1972*

serie **D**

Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire

pré-publication *

Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

Texte disposé selon l'édition Gallimard, *Pléiade*, 1965, 60.

«Les démonstrations sont les yeux de l'âme» (Spinoza).

Notre projet étant de nature linguistique, nous rappellerons dès l'abord qu'une langue est une structure informée de signification (E. Benveniste); que le «sens» n'est pas un donné mais que toute lecture suppose une construction et une théorie.

Lire, ce sera pour nous *reconnaître une distribution ordonnée d'unités et de classes de signification*. Autrement dit, il s'agit de mettre en place un système relationnel traduisant au plus juste le fonctionnement sémantique des *Colchiques*. Ajoutons que notre objectif ne serait pas tout à fait atteint, si nous n'étions pas capable de proposer, ne serait-ce que tentativement, quelques éléments d'une *typologie du discours* poétique de G. Apollinaire. Nous entendons par là que notre

* Con una nota di M. Vailati.

étude doit être, à certains moments, suffisamment abstraite pour nous permettre de dégager des *schémas structurels* utiles à la lecture d'autres textes relevant du même langage (du même système secondaire).

Pratiquement, le linguiste désireux d'analyser le discours poétique a le choix aujourd'hui entre trois grandes voies de recherche, d'ailleurs inégalement fréquentées: les deux premières conduisent à la *sémantique générative* et à la *sémanalyse;* l'autre, à la *sémantique structurale.* Si nous faisons ce partage, c'est qu'à dire vrai les trois disciplines n'en sont pas au même stade de développement. La sémantique générative et la sémanalyse, en effet, ne bénéficient pas encore des applications systématiques qui nous permettraient d'en apprécier la fécondité. La dernière, la plus avancée et de beaucoup la moins ambitieuse, a fourni d'ores et déjà un grand nombre de descriptions et suscité bien des commentaires critiques.

Nous avons voulu à notre tour, sur un texte souvent commenté, éprouver les procédures de cette sémantique, dessiner un domaine de validité, nous servir de méthodes économiques, répétables et vulnérables, c'est-à-dire soumises à évaluation logique, et finalement, forcer, au moins sur le plan de la linguistique du discours, l'intelligibilité du texte.

Pour la construction de nos modèles interprétatifs nous nous sommes fondé sur l'étude et la mise en rapport de trois niveaux hiérarchisés. C'est en fonction du niveau dominant, les *relations sémantiques* (ici, uniquement, sujet/objet ou agent/patient), que seront considérés comme marqués les traits distinctifs de l'*énoncé* (plans phonique et prosodique, grammatical et lexical) et ceux de l'*énoncation*, en particulier, dans notre texte, les référentiels à une situation de discours.

* * *

Appliquée aux premiers vers, l'analyse prédicative nous permet de transposer l'énoncé :

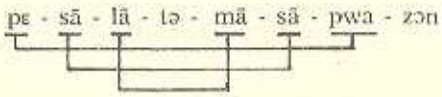
«Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent»

sous la forme d'une relation sémantique comportant une fonction réfléchie, *f* /se tuer/, et un aspect non accompli, *na*, (temps présent; adverbe «lentement»).

Soit:

I) f_{na} /tuer/ [les vaches; elles-mêmes
(sujet) (objet)]

Ces deux vers n'en formaient qu'un dans le version originale de 1907[1]. La coupure en deux hémistiches entraîne en boîtement de la rime, sans que le vers cependant se défasse tout à fait. Un jeu compensatoire insistant sur les assonances et les allitérations maintient une unité:



La cohésion de l'énoncé est encore assurée par la répartition en chiasme des accents, portant sur une voyelle orale (*á* de *vaches*), una nasale (ã́ de *paissant*), une nasale (ã́ de *lentement*) et une orale (ó de *s'empoisonnent*).

On remarquera que les notes de résonance de ces quatre voyelles, moyennes ou mates (*a*) et mi-basses ou mi-graves (ã, ɔ), facilitent un effet de synesthésie: «la tonalité sourde des phonèmes graves [est associée] avec la pesanteur» comme, dans d'autres textes, «la tonalité vive des phonèmes aigus [est associée] avec la légèreté»[2].

N. B. Avec P. Delattre, 1965, 240 et 1968 (b), 61, nous distinguerons les attributs physiques de la parole (fréquence, intensité, durée) de leurs corrélations subjectives. Ainsi, pour la fréquence, un accord de notes élevées paraît aigu. D'où ce tableau simplifié:

Objectif	Subjectif
fréquence	*timbre*
élevée	/aigu/
moyenne	/mat/
basse	/grave/

Grammaticalement, l'ordre /déterminé+déterminant/ du vers 2. (Les vaches (déterminé) y paissant (déterminant)) s'inverse au vers 3: /déterminant+déterminé/ (Lentement s'empoisonnent): autre chiasme. De même, si l'on considère maintenant la disposition typographique, on voit l'une au-dessus de l'autre les syllabes en écho[3]:

Toutefois, l'hémistiche «Lentement s'empoisonnent» (v. 3) est devenu, d'une version à l'autre, une séquence autonome. Prosodiquement, il

---

[1] Cf. M. Décaudin, 1965, 107-108.
[2] R. Jakobson, 1965, 35. L'auteur néglige la distinction phonème vs son.
[3] «Echo entravé» pour Pɛ/Pwa selon la proposition d'H. Meschonnic, 1970, 82 note.

se distingue du vers 2. En effet, rythmiquement égal, il repose sur une mesure à trois temps notée par Apollinaire sous la forme conventionnelle de l'anapeste /◡◡–/[4]. On sait qu'une telle mesure, qui sert de base au tétramètre classique, est propre à ralentir le débit du discours. Nous noterons, de plus, que le vers 7, conclusif de la strophe I et le vers 15, conclusif du poème, adoptent le même patron rythmique.

N. B. Pour le vers 7, il faut signaler le léger suspens produit par l'ə insable (P. Delattre) de vie /viə/: «les muettes peuvent être prononcées mais pourraient ne pas l'être...», dit Mme M. J. Durry, 1964, II, 151; cf. aussi H. Bonnard, 1967, II. Il n'est d'ailleurs pas un des termes employés en ce domaine (égalité rythmique, mesure à trois temps, tétramètre...) qui ne soient aisément piégés. Le livre d'H. Meschonnic (1970, 72) contient à ce sujet d'utiles mises en garde.

Si nous voulons rassembler ces notations et en proposer la correspondance subjective, nous dirons que le vers 3 (le groupe verbal qui a fourni la fonction et l'aspect) est de timbre voilé (nasalité), plutôt grave (accord des notes de résonance), de forme récurrente (allitérations, assonances) et de rythme égal et lent (anapeste). C'est donc l'étude de l'axe des conventions (S. R. Levin) qui nous fournit peut-être un début de justification de ce que nous ressentons intuitivement comme un accord entre la forme linguistique et le référent (l'univers sémiologique).

En effet, si l'arbitraire du «signe» linguistique est la règle, il existe dans toutes les langues des cas marginaux sur lesquels rêvent les usagers, poètes ou non. Par exemple, dans la langue anglaise, Mallarmé comme Bloomfield ou Jespersen ont noté ces *sémio-phonèmes* que sont fly, flap, flit, flutter etc.. On peut parler à ce propos de configurations sémiologiques (E. Benveniste). Si l'*isomorphisme* systématique est utopique, il n'en reste pas moins que sur tel ou tel point précis de la chaîne du discours, le poète fait comme si une motivation du signe était réalisable[5]. Nous admettrons donc, avec les réserves nécessaires, que le vers 3 postule une correspondance biunivoque entre la forme linguistique (contenu et expression) et le référent; ou encore, en restreignant notre point de vue à la forme de l'expression, que le rythme et le timbre conjoints offrent une modalité «musicale» appropriée à la fonction non accomplie que nous avons posée.

Si nous cherchons non des termes mais des *relations*, l'identité formelle des vers 3 et 7 suscite maintenant notre intérêt. Nous l'avons dit, c'est le même patron rythmique; c'est en partie le même lexique; c'est

---

[4] M. Décaudin, 1965, 16-17.
[5] Sur l'isomorphisme compris comme l'une des tâches de la poétique, voir J. C. Chevalier, 1970, 98 et 105.

enfin la première fois qu'apparaît le rapport Je/Tu («*Ma* vie pour *tes* yeux . . .»). Il est clair que la formulation suivante est dès lors possible: de même que les vaches s'empoisonnent lentement, de même celui qui dit *Je*, le poète (que nous désignerons symboliquement par *Ego*) s'empoisonne lentement.

Soit:

II) f_{ra} /tuer/ [Ego; lui-même]

A ce stade de l'analyse, il est sans doute opératoire de substituer à ces deux fonctions réfléchies une fonction transitive comportant un *agent* et un *patient* distincts. Nous y sommes conduit par l'étude des équivalences. En effet, les yeux et les *colchiques* reçoivent même fonction et même qualification. Les deux termes peuvent donc se définir l'un par l'autre; le colchique a «Couleur de cerne» et les yeux sont «violâtres comme [le] cerne» des colchiques. Notons qu'à partir du vers 4 nous entrons dans un univers mythique. C'est le seul univers où il soit possible de coordonner deux attributs appartenant à deux *isotopies* contradictoires[6]. Le colchique, par l'intermédiaire de sa couleur, conjoint les catégories de /l'humain/ et du /végétal/:

$$\frac{\text{cerne}}{\text{lilas}} \simeq \frac{\text{/humain/}}{\text{/végétal/}}$$

L'analyse de la fonction permettra de corriger ce qu'il y avait d'ambigu dans l'écriture de la relation I). Les vaches ne s'empoisonnent pas elles-mêmes; mais sont empoisonnées *par* les colchiques. Si nous changeons d'isotopie, nous présenterons l'agent sous une autre forme syntaxique: ma vie *pour* tes yeux s'empoisonne (opposition: par/pour). La fonction des *colchiques* et des *yeux* n'en reste pas moins identique, nous semble-t-il. Les *colchiques* (agent) sont aux vaches (*patient*) ce que les *yeux* (agent), c'est-à-dire *Tu*, est à *Ego* (patient).
En adoptant les conventions:

$$\frac{\text{/humain/ (majuscules)}}{\text{/non-humain/ (minuscules)}} \text{ et}$$

$$\left[\frac{A_1}{a_1}\text{ (agent); }\frac{A_2}{a_2}\text{ (patient)}\right] \qquad (7),$$

[6] Isotopie, c'est-à-dire «faisceau de catégories sémantiques redondantes, sous-jacentes au discours considéré» (A. J. Greimas, 1970, 10).

nous résumerons ainsi les relations sémantiques de la première strophe:

III) f_{∞} /tuer/ $\left[\dfrac{A_1 \quad (\text{Tu})}{a_1 \ (\text{colchiques})} ; \dfrac{A_2 \quad (\text{Ego})}{a_2 \ (\text{vaches})}\right]$

II

A cette séquence *initiale*, nous ferons correspondre la séquence *finale*[8] de façon à reconnaître s'il y a eu ou non transformation de contenu d'une séquence à l'autre. Les vers I et 15 serviront de repère. Dans les deux occurrences, le lieu (un pré) et le temps (l'automne) n'ont pas changé. La qualification même du *pré* est restée analogue[9], malgré la différence de construction grammaticale. En effet, là où le vers I coordonne («vénéneux *mais* joli»), le vers 15 juxtapose («mal fleuri»). Sans doute, il y a d'abord une démarche analytique et, pour conclure, une synthèse. Cependant, si nous choisissons un terme commun pour «vénéneux» et «mal», par exemple, le sémème /dysphorique/ et le sémème /euphorique/ pour «joli» et «fleuri», nous pourrons poser l'*équivalence* suivante[10]:

$$\overbrace{\dfrac{\text{vénéneux}}{\text{joli}} \simeq \dfrac{\text{mal}}{\text{fleuri}}}^{\text{/dysphorique/}}$$

$$\underbrace{\text{joli} \qquad \text{fleuri}}_{\text{/euphorique/}}$$

L'élément sémantique différentiel est introduit par le prédicat: «... les vaches *abandonnent Pour toujours* ...». Du coup, une autre dimension temporelle nous est donnée. Pour l'analyser, il suffira de mettre en rapport les deux références au temps que comporte le texte.

---

[7] La proportion $\dfrac{x}{y}$ marque un rapport métonymique où le terme inférieur est la figure du terme supérieur.

[8] Cette opposition *début* vs *fin*, désormais classique, s'avère souvent opératoire comme nous nous sommes efforcé de le montrer ailleurs pour les *Illuminations* de Rimbaud ou l'*Etranger* de Camus.

[9] Nous considérons la reprise de «Le pré...» par «... ce *grand* pré...» comme une marque secondaire (cf., en linguistique, le trait d'emphase).

[10] Sémème: ce terme du langage descriptif est devenu usuel. On le définira ici comme une unité sémantique complexe (voir plus bas la note 13).

Soit:

$$\frac{\text{/tout/}}{\text{/partie/}} \simeq \frac{\text{pour toujours (v. 15)}}{\text{cet automne (v. 6)}} \simeq \frac{\text{/duratif/}}{\text{/non duratif/}}$$

Des deux interprétations possibles: (a) les vaches abandonnent pour toujours *ce* grand pré (ce qui n'exclut pas qu'elles renviennent paître d'autres prés), et (b) les vaches abandonnent pour toujours ce grand pré (parce que, empoisonnées, elles vont mourir), c'est cette dernière signification qui nous paraît la seule recevable, compte tenu de la logique du récit.

N. B. «Une manière de récit», dit sans plus M$_{me}$ M. J. Durry qui ne voit pas le «Pour toujours» (1964, 11, 154).

R. Faurisson, quant à lui, glose: «... plus tard, en fin de journée, le gardien du troupeau ramène ses vaches à l'étable *pour toujours*, c'est-à-dire pour tout l'hiver» (1967, 39).

Le lecteur qui nous a suivi jusqu'ici aura sans doute fait la remarque suivante: s'il est vrai que le processus de mort est considéré désormais dans son achèvement (aspect accompli, *a*) et non plus dans son déroulement (aspect non accompli, *na*), il ne concerne directement que les termes hiérarchiquement inférieurs de la relation: les colchiques et les vaches.

Soit:

IV) f_a /tuer/ $[a_1 ; a_2]$ $a_1 ; a_2$

Qu'en déduire pour les termes supérieurs? L'absence est, en soi, significative. C'est donc d'un *discours élusif* qu'il s'agit. En effet, il est entendu que la mort atteint «directement» l'objet /non-humain/ (les vaches); mais si nous changeons d'isotopie, nous voyons que rien n'est dit sur le succès de la fonction /tuer/, et, corollairement, sur l'échec de la relation d'amour. On ne saurait donc parler en ce cas que de *mort litotique*, puisque, pour les personnes, la «mort» n'est pas posée, mais présupposée.

Arrivés à ce point de l'analyse, nous dirons que le récit est composé de deux séquences.

Soit:

V) $$\frac{1 \quad f_{na} \quad \text{/tuer/} \quad A_1 ; A_2}{2 \quad f_a \quad \text{/tuer/} \quad [a_1 ; a_2]}$$

N. B. Pour M. J. Durry, «la dernière strophe suggère qui si les troupeaux peuvent quitter le pré toxique, le poète ne peut abandonner l'être dont il sent en lui couler le poison» (1964, II, 154). Le point de vue de R. Faurisson n'est pas très éloigné: «Notre gentil poète s'assimile [aux] vaches broutantes et ruminantes [...] lui aussi se plaint de ne pouvoir continuer à s'empoisonner lentement et à ruminer». Le commentateur poursuit en donnant «l'idée» du poème: «il a bien fallu que je m'arrache à tout cela; berçant mon coeur d'une chanson douce et triste, mais quelle peine! - et j'entre dans l'hiver» (1967, 39).

III

Le fait est paradoxal: menée sur le plan du récit, l'analyse n'a rien retenu de la seconde strophe ni du début de la troisième. Et pourtant de nouveaux acteurs apparaissent dont le statut doit être défini. Dès lors diverses questions se posent. Allons-nous attribuer une ou plusieurs fonctions aux «enfants de l'école» et au «gardien du troupeau»? Faudra-t-il instituer entre eux un rapport et lequel? Vont-ils ou non occuper une place dans les deux séquences déjà décrites?

N. B. Les commentateurs littéraires font preuve ici d'une assez grande discrétion. Ainsi M. J. Durry ignore le gardien du troupeau et ne voit qu'anecdote dans «l'irruption bruyante des écoliers» (1964, II, 153). Pour R. Faurisson il s'agit plutôt, semble-t-il, de marquer différents moments d'un «spectacle champêtre»: la sortie de l'école d'abord, puis, «en fin de journée», le retour des bêtes à la ferme. D'autres ont vu dans la présence des enfants le signe de la jalousie d'Apollinaire envers le maître d'école de Bennerscheid (cf. M. Décaudin, 1965, 108). Ainsi, «la structure du poème [...] reste anecdotique, sentimentale...» M. J. Durry, 1964, II, 154). Mais qu'est-ce, au juste, qu'une «structure sentimentale»?.

Nous mettrons d'abord en relation les énoncés symétriques, après avoir fait un relevé des identités et des oppositions. Le vers 8 et le vers 13 présentent la même construction grammaticale selon l'ordre [déterminé + déterminant/: «les enfants de l'école», «le gardien du troupeau»; puis, de nouveau, /déterminé + déterminant/: «viennent avec fracas», «chante tout doucement». Nous noterons que les syntagmes nominaux ont encore le même patron rythmique («anapestique»). L'activité de ces acteurs est, sur un point, semblable: le gardien chante; les enfants jouent de l'harmonica (vers 9). Nous traduirons cette similitude des fonctions par un sémème:

Soit:

f /faire de la musique/

Et cependant, les modalités (*m*) sont opposées [11], ainsi que nous en convainc la relation lexicale entre les fins de vers: fracas vs doucement. Si le mouvement des enfants est rapide, celui du vacher, accompagnant par son chant le départ des bêtes, est supposé lent puisque les deux procès sont concomitants: il chante, «*Tandis que* lentes et meuglant les vaches abandonnent . . .».

Notons encore la disposition des rimes: «fracas» rime avec «harmonica», associant ainsi dans la forme du contenu, le bruit à la musique. La strophe 2 se termine sur le mot «dément»; le premier vers de la strophe 3 donne la correspondance sonore: «doucement». Les deux strophes sont ainsi opposées comme la /brutalité/ (cf. «fracas», «démence») à la /douceur/ («tout doucement»).

Nous sommes ainsi amené à tenter une qualification plus précise des modalités des deux strophes. Nous reconnaissons dans la dernière un groupement des sonorités analogue à celui que nous avions relevé et analysé dans la première strophe (vers 2-3). Les assonances y jouent aussi sur les nasales. Les voyelles sous l'accent, de timbre identique ɑ̃́, sont disposées selon l'ordre: long/bref/long/bref.

Soit:

sɑ̃́:t ..... mɑ̃́, (v. 13)

lɑ̃́:t ..... glɑ̃́ (v. 14)

Pour qualifier cette chaîne sonore, nous reprendrons certains des termes qui nous avaient servi pour le vers 3: harmonie voilée et forme vocalique récurrente. Ajoutons que si le rythme «anapestique» relevé au vers 3 fait ici défaut, il est d'autres moyens d'«attarder le mouvement» (M. J. Durry): précisément les voyelles longues mais aussi le lexique («lentes» renvoie à «lentement») et l'allongement de l'alexandrin (le vers 14 comporte 14 syllabes) concourent à produire le même effet de lenteur.

En regard, les vers 8 et 9 nous paraissent bâtis sur un tout autre modèle. Si nous restreignons l'étude des traits distinctifs aux points de la chaîne présentant un cumul de marques, nous retiendrons les combinaisons:

---

[11] On appelle *modalité* une «assertion complémentaire portant sur l'énoncé d'une relation» (E. Benveniste, 1965, 10). Le modèle V) a donné la relation primaire. Les modalités musicales seront considérées comme des assertions complémentaires.

kɔ́ ..... ká (v. 8)

ɔ́k ..... ká (v. 9)

En prenant comme référence les triangles vocalique et consonantique de R. Jakobson (et cela, pour leur valeur exemplaire, quelles que soient les critiques qu'on peut leur adresser), nous proposerons une qualification à cet ensemble phonique. Comme les sons (vocalique et consonantique) occupent à peu près la même position à la pointe des triangles, ce qui traduit une intensité forte et une fréquence moyenne (autrement dit, des notes de résonance mates pour *a* et *k* et mi-graves pour *ɔ*); comme les voyelles sont brèves et que la consonne *k* est bruyante (I), sourde, aspirée [12] (à ce trait fait écho l'aspiration précédant le *ɔ* de «hoquetons», notée 'ɔ), nous dirons que cet ensemble sonore se caractérise par son intensité, sa matité, sa brièveté; par la clarté (la non-nasalité), et pour la consonne seulement, quatre fois reprise, par l'aspiration, la sourdité et le bruit.

Nous avons sans doute une vue maintenant plus précise sur ce que seraient les modalités musicales des deux strophes. Si nous nous fondions sur les ensembles étudiés, nous définirions le premier (v. 8-9) par la rapidité, la clarté et le retour de la même consonne aspirée, sourde, bruyante; le second (v. 13-14), par la lenteur, le timbre voilé et le retour de la même voyelle mi-grave.

Ainsi nous serions tenté de dire que l'analyse de ces deux ensembles nous donne un second exemple d'*isomorphisme*. En effet, si la modalité caractérisante de la dernière strophe est convenablement traduite par le sémème /harmonie/, comme celle de la seconde strophe par /désharmonie/ (P. Claudel), nous pouvons mettre en parallèle les qualifications (*Q*) et les modalités (*m*) correspondantes [13]:

m	/désharmonie/	/harmonie/
Q	/brutalité/	/douceur/

---

[12] Les occlusives sourdes (*p, t, k*) sont légèrement *aspirées* en français ainsi que le font apparaître les expériences de parole synthétique. Il y a, d'autre part, deux catégories de consonnes: les unes, dans leur émission, sont accompagnées de *bruit* (occlusives et constrictives); les autres excluent le *bruit* (sonantes, c'est-à-dire les trois nasales et les cinq glides (l, R, j, Y, w)). P. Delattre, 1968 (a), 217, 227.

[13] Pour cette notion d'*harmonie*, voir les travaux de P. Delattre (1965) et notre article, in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, en particulier p. 34. Ces sémèmes axiologiques nous ont paru préférables par leur moindre degré de généralité à la catégorie qui les englobe: euphorie vs dysphorie (cf. A. J. Greimas, 1966, 86-87, 138, 226 et 1970, 178).

La question est maintenant de savoir si l'analyse des vers 10 à 12 n'infirmera pas notre hypothèse de travail. Faire l'analyse de l'activité des enfants (ils cueillent les colchiques) semble ne mener à rien; par contre, il est tout de suite fructueux de reprendre sur nouveaux frais le rapport entre la femme aimée et les colchiques. Autrement dit, autant l'énoncé multiplie les attributs de a_1 (*les colchiques*) et de A_1 (*Tu*) en enchaînant les propositions subordonnées, autant il est avare sur le sujet grammatical «enfants».

N. B. Pour R. Faurisson, si les enfants cueillent les colchiques, c'est qu'ils sont «ingénus»: «ils ne se doutent pas que ces fleurs sont dangereuses: elles sont tellement jolies!» (1967, 39).

Avant de poser une quelconque relation sémantique, nous voudrions d'abord étudier la construction de deux énoncés:

a)
«les colchiques qui sont comme des mères Filles de leurs filles». Le tour est bien connu et français. On lit ainsi dans la préface écrite par La Fontaine pour ses *Contes*: «Cet Espagnol qui se piquait d'être fils de ses propres oeuvres».

Soit:

$$\begin{array}{ccc} & \longrightarrow & \\ \text{père} & & \text{filles} \\ \hline \text{fils} & & \text{mères} \\ & \longleftarrow & \end{array}$$

C'est la figure du cercle. Il en est de même ici:

$$\begin{array}{ccc} & \longrightarrow & \\ \text{mères} & & \text{filles} \\ \hline \text{filles} & & \text{mères} \\ & \longleftarrow & \end{array}$$

Les mères engendrent des filles qui, à leur tour, deviennent mères qui engendrent des filles qui deviennent mères etc... L'identité par le multiple. La femme aimée est à la fois ici et là, unique et pourtant «plurielle».

N. B. Par comparaison, nous ferons état de trois commentaires littéraires. Le premier cherche des *sources*, l'autre l'*anecdote*, le dernier le *symbole*.

1 - «Allusion possible à quelque particularité botanique des colchiques. Mais les ouvrages modernes de botanique ne permettent pas de l'éclairer. L'esprit fureteur d'Apollinaire a dû piquer dans quelque livre curieux ce détail bizarre, qui est devenu pour lui inséparable de l'idée de colchique. Il note ici cette association d'idées, qui reste sans rapport avec le thème du poème» R. Lefèvre, 1965, 64.

2 - «Ces «mères, filles de leurs filles», sont des mères de famille si outrageusement fardées et coquettes qu'on les prendrait pour ... les filles de leurs filles» R. Faurisson, 1967, 39. Le mérite de «cette trouvaille» revient d'ailleurs à une tierce personne.

3 - Quant à Mme Durry, elle associe les «générations florales» à la venue des enfants qui «sont la fleur de l'humanité»: «ils peuvent apparaître dans ce poème au moment où est évoqué le fourmillement extrême de ces colchiques» (1964, 11, 37 et 153).

b)
«tes paupières [...] battent comme les fleurs battent au vent dément».

Les syntagme nominal «vent dément», en conjoignant des isotopies contradictoires, nous introduit dans un univers mythique:

vent	isotopie (1)	/non-humain/
dément	isotopie (2)	/humain/

Ce «vent dément» fait battre [14] les fleurs (isotopie (1)) comme la femme aimée fait battre ses paupières (isotopie (2)). Il y a lieu de faire intervenir ici une premiere hypallage. Ce n'est pas le vent qui est «dément» mais l'action dont il est la cause qui est violente; d'où un transfert du sujet au verbe → le vent agite violemment les fleurs. De même, en changeant d'isotopie, on proposera l'équivalence: Tu fais battre follement tes paupières [15]. La seconde hypallage concerne la relation sémantique Sujet/Objet. La démence, en effet, est moins le fait du sujet *Tu* que de son objet *Ego;* moins, ici, de la femme aimée que de son amant [16].

N. B. Mme Durry dit sans s'expliquer: «Empoisonnement, palpitation convulsive, folie vont de pair» (1964, 11, 154).

La forme de l'expression, sur les plans phonique et prosodique, offre un dernier exemple d'*isomorphisme.* La construction du vers 12 est, à cet égard, remarquable. «Fleurs» figure au centre du vers. C'est la seule voyelle longue: /Flœ:R/. De chaque côté, six syllabes brèves (vers

---

[14] «Les fleurs battent au vent dément» est en quelque sorte un énoncé passif dont la forme converse est: «le vent dément fait battre les fleurs»; cf. J. Dubois, 1967, 82.
[15] On n'oubliera pas que *Tu* est à la fois unique et multiple.
[16] Comparer (*Pléiade*, 1965, 850):

«Tu n'étais pas venue et j'entendais ton rire
Mais ta bouche était là ses suçons de vampire
Cerceaux rouges roulaient sous mon regard dément».

La bouche joue ici le rôle des paupières dans *Les Colchiques,* mais c'est la même *fonction d'agression répétée* où *Tu* est l'agent et *Ego* le patient.

de 13 syllabes). Le mouvement paraît d'autant plus rapide dans les deux hémistiches que la syllabe centrale présente un temps de stabilité plus long. Notons encore que le mot /b á t/ a suffisamment de qualités phoniques pour jouer à l'occasion le rôle d'un *sémio-phonème*. En particulier, la progression régulière des notes de résonance vers l'aigu est nettement marquée:

aigu		t
mat	á	
grave	b	

Ainsi, pour nous, «les enfants de l'école» (par rapport à la fonction d'agression conclusive de la strophe 2), comme «le gardien du troupeau» (par rapport à la «mort», explicite ou implicite selon l'isotopie, de la strophe 3), ne sont autres que des actants de transition [17] dont la fontion est modale. Aux premiers, [*Am*], il revient d'introduire une modalité musicale, /désharmonie/, qui anticipe sur la violence (l'agression répétée de la femme sur l'homme qui l'aime); au second, [*An*], d'annoncer, sur un mode mineur, /harmonie/, la mort litotique d'*Ego*. Enfin, si nous voulons tenir compte de la similitude des patrons phonique et prosodique, nous nous servirons de la même notation modale pour caractériser les strophes initiale et finale.

Soit:

		Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
VI)	Actants de transition et modalités	∅ /harmonie/	[Am] /désharmonie/	[An] /harmonie/
	Actants primaires	f_{an} /tuer/	$\left[\frac{A_1}{a_1} ; \frac{A_2}{a_2}\right]$	f_a /tuer/ $[a_1 ; a_2]$

Nous considérerons que ce modèle à deux niveaux figure le fonctionnement invariant du discours des *Colchiques* ou encore son *sens linguistique* [18].

Pour conclure, insistons sur deux traits distinctifs de la pratique d'Apollinaire telle que nous l'avons analysée: le discours *élusif* et les *actants modaux* de fonction narrative nulle:

[17] Un actant correspond à une classe d'acteurs.
[18] Pour une étude de ces notions, voir notre article sur Rimbaud.

1)
Apollinaire omet certaines articulations logiques du récit ou mieux il n'avance l'un des termes de la relation que pour souligner plus fortement l'absence de son complémentaire, celui-là même qui affirme la mort du narrateur. Cette représentation de l'échec (ici, la mort litotique), Apollinaire, dans d'autres poèmes, la monnaye par divers procédés syntaxiques ou sémantiques. Il importe seulement que soit toujours maintenue la *distance* qui sépare Ego de l'objet de son désir.

2)
Le rôle de cette nouvelle classe d'actants que nous avons introduite (actants dits de transition) consiste à *transposer*, sur le plan des modalités, les fonctions narratives dévolues aux actants primaires. Rappelons à cette occasion que «l'expression» et le «contenu» ne sont pas des substances mais des *formes* susceptibles d'échanger leurs valeurs selon le système qui les intègre.

Ces deux facteurs, remarquons-le, concourent à produire le même effet d'*évidement* à certains points du texte poétique.

J. C. Coquet

BIBLIOGRAPHIE

1965
Benveniste E., Structure des relations d'auxiliarité, *Acta Linguistica Hafniensia*, IX, I.

1967
Bonnard H., *Etude du langage poétique*. Application à Guillaume Apollinaire (Alcools), Paris, Ed. Barré-Touquet.

1970
Chevalier J. C., *Alcools d'Apollinaire. Essai d'analyse des formes poétiques*, Paris, Minard.

1965
Décaudin M., *Le dossier d'«Alcools»*, Paris, Minard.

1967
Dubois J., *Grammaire structurale du français: le verbe* Paris, Larousse.

1965
Delattre P., Les attributs physiques de la parole et l'esthétique du français, *Revue d'esthétique*, XVIII, 3-4.

1968 a
From Acoustic Cues to Distinctive Features, *Phonetica 18*.

1968 b
La radiographie des voyelles françaises et sa corrélation acoustique, *French Review*, XLII, I.

1964
DURRY M. J., *Guillaume Apollinaire, Alcools*, Tome II, Paris, SEDES.

1967
FAURISSON R., Notes sur *Alcools, L'information littéraire*, I.

1966
GREIMAS *A. J., Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

1970
Du Sens, Paris, Le Seuil.

1965
JAKOBSON R., A la recherche de l'essence du langage, *Diogène 51*.

1965
LEFEVRE R., *Alcools*, Choix de poèmes, Paris, Larousse.

1970
MESCHONNIC H., *Pour la poétique*, Paris, Gallimard.

A proposito della similitudine-chiave della lirica di Apollinaire «Les Colchiques».

Ai margini della comunicazione di Coquet, per cortese suggerimento del relatore stesso e su proposta di P. Fabbri del Centro Internazionale di Semiotica di Urbino, mi è sembrato giusto accettare di rendere pubblica una piccola «trouvaille» personale legata all'interpretazione della immagine-chiave della famosa lirica di G. Apollinaire «Les Colchiques», a parziale difesa del più rigoroso metodo filologico tradizionale (che ha pur avuto i suoi meriti e potrebbe averne altri, se «rimesso in circolo» con prospettive nuove nella analisi testuale nascente) e soprattutto a testimonianza concreta dei positivi innesti possibili tra le più avanzate indagini di critica strutturalistica e il recupero delle più modeste fatiche, magari nomenclatorie che dal Positivismo ad oggi, almeno in Italia, i cultori di cose popolari hanno accumulato in anni di onestissimo e quotidiano impegno di ricerca.

Si tratta dei versi 11 e 12 della lirica già citata.

L'immagine - similitudine *des colchiques* viste come «mères filles des leurs filles» restava sigillata, a detta di Coquet stesso, informato conoscitore dei più seri commentatori di Apollinaire.
Poco persuasive risultavano infatti le proposte di interpretazione della critica letteraria ufficiale francese, del resto rigidamente demolite dal relatore nel corso del commento (soprattutto quelle legate a residuati psicobiografici) e almeno impacciate, anche se talvolta suggestive, quel-

le emerse dal nostro gruppo in ascolto: sopravalutazione della parentela, circolarità di una permanenza - possibilità di un ricordo culto (direttamente «Vergine madre figlia del tuo figlio» o indirettamente dantesco, filtrato cioè attraverso alla suggestione più immediata del «Requiem» di Verdi, che riprende l'immagine), ambiguità di un legame dei termini (mères / filles de leurs filles e «mères filles / de leurs filles»). Sulla scorta vichiana della fiducia in un cammino storico sempre ripercorribile individualmente, mi è sembrato giusto a questo punto in un certo senso uscire dal testo, rimanendo però legata al testo e in funzione del testo inteso alla lettera ricorrere umilmente a quelle forme d'informazione alle quali sarei ricorsa come fase primaria per cogliere una informazione comune, cosa che del resto neppure Lévi-Strauss rifiuta, utilizzando spesso il connotativo come punto di partenza-termine «a quo», della stessa spiegazione di un mito.

Pound chiama le immagini delle vere «condensazioni di energia», ma qui accade qualche cosa di più: l'immagine è passaggio obbligato del contenuto stesso della lirica, punto nodale e nucleo dei sensi stessi del testo, che gli si dispongono intorno a costellazione.

Per questo sono ricorsa: a) all'immagine visiva del colchico da me empiricamente tesaurizzata; b) a dizionari botanici specifici che mi permettessero di avere sufficienti basi d'informazione per arrivare (come argutamente nota Lenin) all'intuizione; c) ad un'opera specifica di nomenclatura pertinente che tenesse in particolare riguardo le testimonianze popolari e dialettali.

I primi due punti rappresentano ovviamente solo l'«iter» e arrivare a «mettere le mani» sul terzo con sufficiente apertura mentale. Del resto se l'avventura contemporanea del pensiero occidentale è scoprire le relazioni tra le cose e dare un nome ai rapporti, non meno affascinante è quella emotiva dell'uomo di ieri e di chi ancora può servirsi nel linguaggio emotivo di «vividi sensi e vigorosissime fantasie»: scoprire le cose e dare il nome alle cose. Si creda alla divina «onomatesia» del Genesi o all'«arbitrarietà del segno» saussuriana, il linguaggio non risulta per questo meno coglibile nel suo processo creatore e per questo «dare il nome alle cose» è attività che allarga l'area della coscienza, come scoprirne i rapporti, non semplice operazione denominatoria.

Come ben nota Coquet stesso alla fine della I parte della relazione, è necessario superare la concezione di parafrasi intese come traduzione per arrivare a «produrre conoscenza». Questo mi sembra comunque presente anche negli studi filologici più tradizionali, almeno

come potenzialità non certo così largamente diffusa nella passi. Ed ecco il punto di arrivo.

Riproduciamo direttamente dal testo di V. Bertoldi le scarne notizie essenziali per chiarire i versi citati, rimandando direttamente all'opera per l'ampia ed efficacissima documentazone.

«UN RIBELLE NEL REGNO DE' FIORI -
I nomi romanzi del Colchicum Autunnale L. attraverso il tempo e lo Spazio,
Genève, Leo S. Olschki Editeur, 1923 -».

I dotti chiamarono il colchico semplicemente «*flos automnalis*» (Cordus, 1533) cioè il fiore che impersona quasi l'autunno ed anche Linneo non trovò per la denominazione scientifica *colchicum* un epiteto determinante più adatto di quello *autumnale*».

La presupposta inversione dell'ordine biologico: il figlio che nasce prima del padre!

Il colchico è dunque un'ultima fugace rievocazione della primavera e tutta l'esistenza della piccola pianta sembra asservita a quest'unico fine. Il sistema naturale di sviluppo ne è perciò completamente sconvolto: le altre piante sono in fiore ed essa è in frutto, le altre piante sono in frutto ed essa è in fiore. Abbiamo dunque anche nel regno dei fiori i privilegiati, i ritardatari, i ribelli! E non doveva apparire sorprendente che un fiore riuscisse a vivere fuori del tempo (cfr. il nome tedesco *Zeitlose*![1] cioè «il senza tempo», il fiore fuori di stagione, e quello slavo *brezvrimenka*, che ne è la traduzione) che la legge di natura assegna a quasi tutto il mondo vegetale?
Il nome di «*filius ante patrem*[2], dato al colchico già nelle antiche no-

---

[1] Cfr. tedesco basso *tidlotje, tidloscken* (Göttingen, Braunschweig), *zitlose(n), zitlosa* (Schweiz) = *Leujoium vernum L.; zittlosen, tilöaeseke, tierloose, tielov, tieligösken* (unteres Wesergebiet, Braunschweig, Westfalen) = *Narcissus pseudonarcissus* (cfr. Hegi II, pag. 310 e 313).

[2] Donde poi nella nomenclatura dotta italiana la traduzione: *figliolo prima del padre* e in quella francese *fils avant le père* ch'è pure il nome dell'*Anemone pulsatilla* (cfr. Rolland I, 16). L'italiano *figliuolo prima del padre*, ridotto poi semplicemente a *figliuolo*, trasse in inganno l'Urtel, che l'interpretò come uno dei probabili rappresentanti per via di etimologia popolare della base gallica *vela* (cfr. *A. f. St. n. Spr.* 122 pag. 374). Nella Haute-Marne, secondo il Rolland (I, 16) *fils avant le père* m., è il nome della *Pulsatilla vulgaris;* a Malmedy (Prusse wallone) *lu fi avant l' père* è invece la *Tussilago farfara L.*, la pianta che ad Allos (Basses-Alpes) per lo stesso motivo è chiamata ingegnosamente: la mésséngiéra = menzognera) Rol. VII, pag. 106.

menclature latine (Graebners *Synopsis* III, p. 18,23) non è forse una allusione appunto a questa tacita ribellione alle leggi di natura? Il fenomeno insolito, cioè, dello sviluppo del frutto che procede nel corso dell'anno l'apparizione del fiore fu interpretato falsamente come un'inversione dell'ordine biologico naturale: il figlio che nasce prima del padre.

Il trasferimento dal maschile al femminile è ovvia conseguenza della diversità del genere grammaticale del sostantivo nelle due lingue (a questo proposito ricordo una preziosissima comunicazione di R. Jacobson all'Isola di S. Giorgio nel settembre 1970, non so se in seguito pubblicata). Risulta quindi chiaro il significato della similitudine, come le sotterranee implicazioni che possono «aprire» sull'immagine dei bambini e persino in un certo senso (si pensi a questo punto anche a Jung: «La libido - simboli e trasformazioni -»,) su quella delle «vaches». Risulta soprattutto dilatata in una ridondanza spazio-temporale, ma circolare, l'ambiguità pericolosa di questa bellezza femminile che lega tutte le cose e penetra tutta la realtà.

Il significato passa dunque attraverso questa similitudine che si fa portatrice, focalizzatrice e ordinatrice di tutto il testo.

Lasciamo ovviamente, com'è tradizionale in comunicazioni del genere, a Coquet di inserire in maniera organica e pertinente nel suo lavoro questo nostro piccolo contributo, ringraziandolo dell'interesse dimostrato e ci riserviamo di tornare in altra sede sull'argomento.

MARIA VAILATI

Grafica Alberto Bernini
Stampa S. T. E. U. - Urbino

pubblicati

1 / D
J. Courtès
Nature et culture dans les «Mythologiques» de Cl. Lévi-Strauss.
(document de travail)

2 / D
P. Zumthor
Le langage de la chanson de geste.
(pré-publication)

3 / F
R. Lindekens
Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques.
(document de travail)

4 / B
P. A. Brandt
Proposition, narration, texte.
(pré-publication)

5 / D
Michael Egan
A note on the Computability of Some of Lévi-Strauss' Procedures
(working-paper)

6 / A
C. P. Bruter
Secondes remarques sur la percepto-linguistique
(document de travail)

7 / C
A. J. Greimas et al.
Analyse sémiotique d'un discours juridique
(pré-publication)

8 / A
Le Lexique de E. Benveniste (1° partie) par J. C. Coquet et M. Derycke
(document de travail)

9 / D
H. Quéré, M. Olsen, C. Prudi, G. Le Gauffey
Analyse narrative d'un conte litteraire «Le Signe» de Maupassant
(document de travail)

10 / B
Groupe de Liège
Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de P. Eluard
(pré-publication)

11 / D
Elli Köngäs Maranda
Theory and Practice of Riddle Analysis
(pré-publication)

12 / D
A. M. Cirese
I proverbi: struttura delle definizioni.
(prepubblicazione)

13 / D
J. C. Coquet
Sémantique du discours poétique: les "colchiques" de G. Apollinaire
(pré-publication)

da pubblicare

M. A.K. Halliday
Toward a sociological semantics
(preprint)

Le Lexique d'E. Benveniste (2° partie) par J. C. Coquet et M. Derycke
(document de travail)

V. Renier
Narration et récit.
(document de travail)

U. Eco
Sur la possibilité de générer des messages esthétiques dans une langue edenique
(pré-publication)

P. Madsen
Semiotics and Dialectics
(preprint)

F. Rastier
Glossématique et sémiologie
(document de travail)

Françoise Rastier
La grammaire et la réthorique latine
(document de travail)

D. A. Eamer, W.C. Reimer
Computer Techniques in Myth Analysis: an application
(working-paper)

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rethorics

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Etno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique litteraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics;
Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics