

# Le champ lexico-sémantique de BLANC dans « la Chanson du mal-aimé. »

Claude M. Bégué

Volume 5, numéro 2, août 1972

La poésie moderne : forme et signification

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500237ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500237ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bégué, C. M. (1972). Le champ lexico-sémantique de BLANC dans « la Chanson du mal-aimé. ». *Études littéraires*, 5(2), 213–238.  
<https://doi.org/10.7202/500237ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1972

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# LE CHAMP LEXICO-SÉMANTIQUE DE *BLANC* DANS "LA CHANSON DU MAL-AIMÉ"

claude m. bégué

Une lecture approfondie de « La chanson du Mal-Aimé » montre rapidement la récurrence de certaines images, ou plus exactement de certains champs d'images tels ceux qui s'organisent à partir des notions de *blancheur* (*blanc, neige, glace, argent*), de feu (*feu, bûcher, brûler*), d'*obscurité*, etc. Mais elle révèle aussi, du moins dans les exemples cités, une différence notable dans les significations qui leur sont imparties, selon la place de ces images dans le poème et malgré des contextes parfois très proches. Nous trouvons par exemple aux strophes 13, 27, 49 la *blancheur* associée aux ruisseaux de la Terre Promise et aux matérialisations de l'amour terrestre, donc (pensons-nous) à l'évocation de l'amour heureux :

**Voie lactée ô sœur lumineuse  
Des blancs ruisseaux de Chanaan  
Et des corps blancs des amoureuses**

tandis qu'à la strophe 53 elle caractérise le lac où se noie le roi, précisément par manque d'amour :

**Près d'un château sans châtelaine  
[...]  
Sur un lac blanc [...]**

Pareillement à la quatrième strophe le *feu* et la *brûlure* apparaissent dans un contexte qui exprime la blessure physique et l'humiliation morale :

Au tournant d'une rue brûlant  
 De tous les feux de ses façades  
 Plaies du brouillard sanguinolent  
 Où se lamentaient les façades  
 Une femme lui ressemblant

C'était son regard d'inhumaine  
 La cicatrice à son cou nu  
 Sortit saoule d'une taverne [...]

Mais à la fin du poème la *brûlure*, qui n'exclut d'ailleurs pas la douleur, permet la création poétique

Juin ton soleil ardente lyre  
 Brûle mes doigts endoloris  
 Triste et mélodieux délire (55)

dans un contexte où le *feu* aboutit à une *ivresse* semi-cosmique, source encore de création lyrique

Soirs de Paris ivres du gin  
 Flambant de l'électricité  
 Les tramways feux verts sur l'échine  
 Musiquent au long des portées  
 De rails leur folie de machines (57)

Or si nous affirmons, après Riffaterre, qu'une image n'a pas nécessairement toujours la même signification dans l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain et si, comme lui, nous jugeons dangereuse la méthode qui consiste à expliquer les « obsessions verbales » d'un poème par les « structures » auxquelles elles s'appliquent dans un autre<sup>1</sup>, il n'en demeure pas moins qu'à l'intérieur d'une même œuvre, d'un *système clos* — et plus encore quand c'est une œuvre relativement courte comme « La Chanson », car la proximité souligne l'opposition — la polyvalence des images pose un problème fondamental qui relève autant de la surdétermination de certains mots que de la problématique plus générale de la lecture.

<sup>1</sup> Michael Riffaterre, « Describing poetic structures: Two approaches to Baudelaire's 'Les Chats' », *Yale French Studies*, Nos 36-37, oct. 1966, pp. 200-242 (spec. pp. 234-242).

Car d'une part l'irrégularité des occurrences de ces images en rapport avec une signification donnée et l'absence d'une progression caractérisée dans le développement linéaire du poème<sup>2</sup> interdisent l'interprétation exclusive par le recours à l'évolution psychologique du Mal-Aimé, même si celle-ci ne doit pas être complètement rejetée. D'autre part, et dans la mesure où le lecteur prend conscience d'abord de certaines constantes, puis de constantes oppositionnelles au même mot (ou à l'intérieur du même paradigme associatif), se pose le double problème de *leurre* et de *l'équivoque*<sup>3</sup> dans son double rapport du personnage à lui-même et surtout du discours au lecteur ; et aussi celui de *l'indice* encodé dans le texte, de l'instant où il devient perceptible comme tel, de la contradiction qu'il connote — bref de la relecture qu'il entraîne et de la bivalence qu'il exprime. Cela prend une importance particulière dans un poème dont la structure même impose la relecture, puisqu'il s'agit d'une « composition en boucle » par laquelle le début de l'œuvre fait fictivement suite à sa fin, le protagoniste superposant à sa propre histoire qu'il dévoile, l'histoire de sa métamorphose en poète et ses premières transmutations poétiques — « La Chanson » étant simultanément histoire racontée (celle du Mal-Aimé) et histoire racontante, histoire (fictive) de sa propre création<sup>4</sup>.

Deux démarches s'offrent à nous. La première consiste à étudier, au fur et à mesure de leur apparition dans le poème tous les termes qui appartiennent au paradigme de *blanc*, tout en s'efforçant de discerner pour chacun d'eux à chaque occur-

<sup>2</sup> Le paradigme du *feu* blesse (4), réchauffe (10), détruit (33, 34, 38), donne la vie poétique (55, 57) ; celui du *blanc* est associé aux peines de l'amour fidèle (7), au thème de l'amour heureux (13, 27, 31-32, 49), à la suggestion de la mort (10, 34, 38-39, 42, 53-54).

<sup>3</sup> Roland Barthes nomme *leurre* une « feinte qui doit être définie [...] par son circuit de destination (d'un personnage à un autre, à lui-même, du discours au lecteur) », et *équivoque* ou encore *double entente* le « mélange en une seule énonciation d'un leurre et d'une vérité » (*S / Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 215).

<sup>4</sup> Cf. notamment : LeRoy C. Breunig, « Le Roman du Mal-Aimé », *la Table Ronde*, n° 57, sept. 1952, pp. 117-123 ; et Cl. Morhange-Bégué, « *la Chanson du Mal-Aimé* » d'Apollinaire : *essai d'analyse structurale et stylistique*, Paris, Les Lettres Modernes, 1970 (spéc. pp. 225-293).

Nous empruntons à Tzvetan Todorov (*Littérature et signification*, Paris Larousse, 1967) les notions d'*histoire racontée* et d'*histoire racontante*, équivalents sur le plan du récit des fonctions *référentielle* et *métalinguistique* de la communication.

rence : 1) s'il y a ambivalence ou non ; 2) à quel moment celle-là devient perceptible ; 3) si les significations différentes s'excluent ou si la polysémie est acceptable, même fondée sur l'apparente contradiction. La seconde, identique dans ses modalités d'examen, s'efforcera néanmoins d'établir un classement fondé sur les perceptions premières du lecteur, pour déterminer des sous-catégories lexicales (*blanc, pâle, neige* et/ou *glace, argent*, paradigme astral) et examiner les fréquences ou les constantes d'association d'un champ lexical à *une* idée donnée (bonheur, amour, souffrance, mort, etc.) ou à *plusieurs* d'entre elles. C'est cette seconde démarche que nous adopterons, car elle nous semble plus efficace compte tenu de l'étendue du champ lexico-sémantique de *blanc* dans « La Chanson ».



### I. *BLANC associé à l'amour heureux* :

Revenons à la strophe-refrain qui apparaît trois fois dans le poème. Elle associe la blancheur, nous venons de le dire, et aux *ruisseaux* de la Terre Promise, symbole par excellence du bonheur, et aux *corps* des *amoureuses*, représentations de l'amante ou matérialisations de l'amour charnel :

Voie lactée ô sœur lumineuse  
Des blancs ruisseaux de Chanaan  
Et des corps blancs des amoureuses  
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan  
Ton cours vers d'autres nébuleuses (13, 27, 49)

Décrivant les ruisseaux de la Terre Promise, elle garantit l'interprétation qui lit dans la blancheur le signe du bonheur<sup>5</sup>. Base unique au rapprochement entre ruisseaux, corps féminins et Voie lactée, la blancheur deux fois explicitée renforce

<sup>5</sup> « Blanc est la couleur de Chanaan et le mot générateur d'harmonie, par sa sonorité, dans la strophe refrain du 'Mal-Aimé' » écrit H. Meschonnic (« Apollinaire illuminé au milieu d'ombres », *Europe*, nos 451-452, nov.-déc. 1966, p. 152). — Nous reviendrons souvent dans cet article sur la strophe-refrain (Pour un traitement plus détaillé, voir notre *Essai*, pp. 71-76).

l'équation que suggère le syntagme *sœur de [...] et de [...]*. et elle révèle l'assimilation par le protagoniste de l'amour et du bonheur qui est peut-être inaccessible.

De même de la strophe 32 :

**Je ne veux jamais l'oublier  
Ma colombe ma blanche rade  
Ô marguerite exfoliée  
Mon île au loin ma Désirade  
Ma rose mon giroflier**

Par deux fois au deuxième vers, d'abord implicitement (*ma colombe*) puis explicitement (*ma blanche rade*), la blancheur se trouve associée à un signe de douceur ou de paix, puis d'abri. Or *colombe* et *rade* sont ici comparants d'une métaphore où le comparé est l'amante dont le souvenir est revendiqué (*Je ne veux jamais l'oublier*), et qui est évoquée dans une série de métaphores dont l'une au moins (*ma Désirade*) explicite le désir. Cette dernière qui développe *l'île au loin* avec d'autant plus d'intensité que l'allusion au voyage de Colomb n'est pas perçue, appartient, au double plan du signifiant et du signifié, au même paradigme associatif que la *blanche rade* avec laquelle elle rime et qu'elle contient en partie — celui de l'abri, du havre protecteur.

Dans le contexte de cette strophe et rétrospectivement seulement se révèle alors, à propos des deux derniers vers de la strophe précédente, un renouvellement, vers le sens étymologique concret, de l'adjectif *candide* qui n'a pas plus autrement en français qu'un sens moral <sup>6</sup> :

**Mon cœur et ma tête se vident  
Tout le ciel s'écoule par eux  
Ô mes tonneaux des Danaïdes  
Comment faire pour être heureux  
Comme un petit enfant candide (31)**

<sup>6</sup> Un célèbre vers hugolien qui rapproche *blanc* de *candide* y ayant sensibilisé même le lecteur non latiniste.

Soulignons au passage le couplage qui place en position parallèle en fin de vers les deux adjectifs *heureux* et *candide* dont l'un est signe de l'autre dans le discours du Mal-Aimé.

**II. PÂLE associé à l'inquiétude, à la souffrance ou à la mort :**

L'exemple le plus net nous est fourni par Sacontale que son époux royal retrouve

[ . . . ] plus pâle  
D'attente et d'amour yeux pâlis  
Caressant sa gazelle mâle (7)

Or si sa fidélité, qui transparait dans les signes qui altèrent son visage, est source de joie pour le roi las de vaincre, l'absence de celui-ci est pour elle source d'inquiétude (*attente, amour*) : la *pâleur* est réitérée dans un oxymore expressif (*yeux pâlis*) ; le geste, qui a pour objet un animal qui ne remplace pas l'époux qu'il symbolise, traduit aussi l'attente inquiète.

À un autre niveau de lecture, mais dès le premier contact avec le texte, se précise cette signification. Car si Sacontale représente, autant que l'épouse exemplaire dont la fidélité s'oppose radicalement à l'inconstance de la *bien aimée*, le Mal-Aimé, amant fidèle au souvenir d'une infidèle, amant fidèle au souvenir d'un amour qui n'a plus d'existence que dans son imagination, la *pâleur*, signe de la fidélité, est en rapport étroit avec le *faux amour*, comme le montre le commentaire qui suit directement l'évocation de Sacontale :

J'ai pensé à ces rois heureux  
Lorsque le faux amour et celle  
Dont je suis encore amoureux  
Heurtant leurs ombres infidèles  
Me rendirent si malheureux (8)

lequel à son tour fait écho aux vers de la strophe 5 :

Au moment où je reconnus  
La fausseté de l'amour même

Or les deux autres occurrences de *pâle* renforcent cette interprétation. À la strophe 35, les significations précédemment imparties à cet adjectif, sont aggravées :

**Malheur dieu pâle aux yeux d'ivoire  
 Tes prêtres fous t'ont-ils paré  
 Tes victimes en robe noire  
 Ont-elles vainement pleuré  
 Malheur dieu qu'il ne faut pas croire**

Si auparavant l'ambivalence symbolique de Sacontale (victime de l'amour/épouse exemplaire) équilibrait la connotation inquiète de l'adjectif, et si l'issue heureuse de l'épisode (le retour de l'époux) en atténuait par avance la gravité, ici au contraire, tant la scène qui évoque le sacrifice inéluctable de victimes à forme humaine, que l'hyperbole qui divinise le malheur tout en soulignant à la fois son aspect anthropomorphique et son insensibilité (*yeux d'ivoire*), accentuent l'aspect inquiétant d'un dieu dont la loi est folie (*tes prêtres fous*) et fausseté (*Dieu qu'il ne faut pas croire*), et qui mène à leur perte ses suppliants. D'autre part, alors qu'à la strophe 7 le Mal-Aimé n'apparaissait qu'implicitement, comparé possible d'un comparant (Sacontale) qui pouvait aussi représenter par antiphrase et par opposition l'amante infidèle, ici le rapport qui l'unit aux *victimes en robe noire* est beaucoup plus étroit. Car sa présence est explicitée aux strophes 33 et 34 qui introduisent la *douleur* (laquelle conduira au *Malheur dieu*) ; et elle est en relation directe tant avec l'instrument du supplice (*ma douleur/bûcher*) qu'avec ses victimes (*mon âme et mon corps incertain/Te fuient*) :

**Les satyres et les pyraustes  
 Les égyptans les feux follets  
 Et les destins damnés ou faustes  
 La corde au cou comme à Calais  
 Sur ma douleur quel holocauste  
 Douleur qui doubles les destins  
 La licorne et le capricorne  
 Mon âme et mon corps incertain  
 Te fuient ô bûcher divin qu'ornent  
 Des astres des fleurs du matin**

De même à la strophe 35 et quel que soit le contenu que l'on prête aux *victimes en robe noire* : l'étroitesse du rapport qui les unit au protagoniste est révélée par le caractère conatif de l'appel au dernier vers, qui révèle la tentation :

**Malheur dieu qu'il ne faut pas croire**

C'est sous la forme variée de *Pâline*, le nom de la première épée, qu'a lieu la dernière occurrence de *pâle*, dans une strophe qui entremêle thème de l'objet rare et précieux, thème de la mort, et thème de la trahison <sup>7</sup> :

**La première est toute d'argent  
Et son nom tremblant c'est Pâline  
Sa lame un ciel d'hiver neigeant  
Son destin tremblant gibeline  
Vulcain mourut en la forgeant (42)**

Remarquons l'aggravation continue de l'image : *pâle* qui n'était à la strophe 35 que l'épithète de l'implacable *Malheur dieu*, devient ici sous la forme de *Pâline*, l'instrument même de la mort, le nom de l'épée à la lame sans morfil fichée au cœur du Mal-Aimé. Or *Pâline*, nom *propre* dont on explique l'emploi par référence à la tradition médiévale, substantif *féminin* de par le genre du mot *épée*, connote aussi l'image d'une femme, et la projette sur l'épée. Celle-ci, métaphore du souvenir <sup>8</sup>, devient alors métaphore du souvenir d'une femme.

*Pâle* est donc successivement apparu : 1) comme signe de l'inquiétude inséparable de l'amour fidèle ; 2) au voisinage de l'affirmation qui revendique le droit au souvenir (« Je ne veux jamais l'oublier », 33) comme qualificatif d'un dieu qui mène ses fidèles à la mort ; 3) comme métaphore du souvenir de l'amante, et simultanément comme instrument de mort.

□ □ □

<sup>7</sup> Cf. notre *Essai*, pp. 162-167 et 185-190.

<sup>8</sup> Cf. strophe 41 : « Sept épées [...] / Sont dans mon cœur [...] / Comment voulez-vous que j'oublie ». — Le choix d'une analyse par sous-catégories lexicales, va nous amener à revenir plusieurs fois sur cette strophe : à propos de NEIGE, à propos d'ARGENT.

### III. NEIGE, GLACÉ, HIVER associés à la mort :

C'est la strophe 10 qui présente l'exemple le plus clair :

J'ai hiverné dans mon passé  
 Revienne le soleil de Pâques  
 Pour chauffer un cœur plus glacé  
 Que les quarante de Sébaste  
 Moins que ma vie martyrisés

L'opposition y est évidente entre *chauffer* et *glacé*, que précise encore la référence au *soleil de Pâques* — l'allusion au mystère de la Résurrection prouvant bien que *chauffer* équivaut à « rendre la vie » et que *glacé* métaphorise la mort. Pour qui connaît bien le martyrologe, l'histoire enrichit la lecture, révélant la base de la comparaison (le martyr par fidélité) et confirmant le rapport non arbitraire, encore que surprenant, qui unit aux « quarante de Sébaste »<sup>9</sup> le Mal-Aimé. L'hyperbole (*plus glacé*) enrichit rétrospectivement *hiverné* : le retour en arrière est stérile certes, mais il est surtout mortel ; tel est aussi l'amour qui survit solitaire.

La deuxième occurrence d'un terme du paradigme (ici *neige*) dans le contexte de la *mort* est beaucoup plus ambiguë :

L'hiver est mort tout enneigé  
 On a brûlé les ruches blanches

D'une part, la neige est un des attributs traditionnels de l'hiver, sa présence explique « naturellement » la blancheur des ruches (dont nous reparlerons un peu plus loin), elle fait partie du paradigme « saisonnier » de l'hiver. D'autre part, le verbe qui affirme la mort anime rétrospectivement l'hiver (comme c'est souvent le cas chez Apollinaire), et ce faisant il suggère une ligne associative dégagée des attributs saisonniers. Enfin et

<sup>9</sup> Soit trente-neuf soldats chrétiens morts de froid sur un étang gelé plutôt que de renier leur foi, et leur gardien touché par leur exemple ou par la grâce (Cf. Michel Décaudin, *le Dossier d'« Alcools »*, Droz, 1960, pp. 101-102, et LeRoy C. Breunig, « Les Quarante de Sébaste », *Guillaume Apollinaire 2* (1963), *la Revue des Lettres Modernes*, n°s 85-89, pp. 150-152).

surtout, la disjonction qui met l'épithète *tout enneigé* en valeur et par cela l'impose, souligne aussi la contradiction entre les deux membres du vers. Car l'ordre syntagmatique des mots contredit l'ordre chronologique des référents, et l'épithète disjointe en acquiert une valeur causale ou concessive (l'hiver meurt à cause de/malgré la neige). Dans le premier cas, la neige apparaît comme instrument meurtrier : élément du paradigme de la mort, elle contamine ce qui ailleurs est présenté comme résurrection — le retour du printemps qu'attestent les deux derniers vers de la strophe<sup>10</sup>. Dans le second cas, elle apparaît simplement impuissante à prévenir la mort de l'hiver. La strophe suivante qui explicite le rôle défensif (*boucliers*) et l'impuissance (*Fuit*) de la neige confirme, en partie du moins, cette hypothèse :

**Mort d'immortels argyraspides  
La neige aux boucliers d'argent  
Fuit les dendrophores livides (39)**

De toutes façons, que la neige tue l'hiver ou qu'elle soit incapable de le défendre, elle est indissolublement associée à sa mort<sup>11</sup>.

Au contraire, à la strophe 42, le pouvoir meurtrier de la neige est exprimé sans équivoque, et les significations imparties à l'image sont nettement aggravées comme nous l'avons vu pour *pâle* :

**La première est toute d'argent  
Et son nom tremblant c'est Pâline  
Sa lame un ciel d'hiver neigeant**

Car si la mort du protagoniste en ce point du poème demeure encore très largement métaphorique, les termes qui la disent sont fortement concrets. La comparaison à l'image de la strophe 10 fera mieux voir ce que nous voulons dire. Cette dernière repose sur la superposition au mot *glacé* d'une série abstraite

<sup>10</sup> Les oiseaux chantent sur les branches  
Le printemps clair l'avril léger

<sup>11</sup> Nous reviendrons sur cette strophe un peu plus loin.

évidente et d'une série concrète qui ne devient perceptible que rétrospectivement quand le lecteur reconnaît l'allusion aux *quarante de Sébaste* énoncée comme comparaison. La métaphore prédicative de la strophe 42, au contraire, ne présente plus d'éléments abstraits<sup>12</sup> et elle n'explicite pas non plus sa base :

**Sa lame un ciel d'hiver neigeant**

Bien plus : *hiver* et *neige* contaminent ici jusqu'au lieu de la paix, le *ciel*, ailleurs signe du paradis et de l'immensité

**Regrets sur quoi l'enfer se fonde  
Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux (9)**

et devenu ici instrument de la mort. De la double équation qui aux strophes 9 et 10 opposait à l'ensemble *regrets, enfer, hiverné, passé* l'ensemble *ciel, oubli, soleil de Pâques, chauffer*, ne reste qu'un syntagme qui mêle les signes appartenant aux deux groupes et encadre, au plan des signifiés, le signe de la vie (*ciel*) par les signes de la mort, comparé et comparant (*lame, hiver neigeant*). Des deux séries associatives du *ciel* ne reste que la série concrète (immensité), le paradigme *paradis* étant *détruit* par le contexte.

□ □ □

#### **IV. ARGENT :**

C'est à la strophe 39 que ce métal apparaît pour la première fois dans le poème, d'abord dans un mot composé étranger à la langue (ce qui masque sa signification précise tout en attirant l'attention sur lui), et d'emploi métonymique (ce qui lui fait perdre son caractère concret) :

<sup>12</sup> Étant bien entendu qu'il s'agit d'une métaphore secondaire, et que nous ne tenons pas compte ici du fait que l'épée est souvenir.

**Mort d'immortels argyraspides  
 La neige aux boucliers d'argent  
 Fuit les dendrophores livides  
 Du printemps cher aux pauvres gens  
 Qui resourient les yeux humides**

puis dans deux vers qui semblent le traduire en clair (selon un procédé habituel du poème), mais qui ajoutent en fait à la complexité dans la mesure où la traduction ne tient pas compte de l'allusion historique, rejette la métonymie et ne conserve que le sens littéral. Ici les *argyraspides* meurent, et le jeu sur les sons tout autant que le jeu sur le sens (*mort d'immortels*) souligne le paradoxe hyperbolique que constitue le vers, montrant bien la toute-puissance de la mort sur toute chose et sur tout être<sup>13</sup>. Et les *boucliers d'argent*, armes précieuses et défensives, ne peuvent empêcher la débâcle de la neige devant les *dendrophores*, porteurs d'arbres et non d'armes, esclaves et gens de très humble condition au rôle éminemment pacifique — ce qui, hyperboliquement encore, exprime le caractère défectueux, donc trompeur, du métal précieux du moins en fonction défensive. S'il semble difficile de suggérer l'existence en ce point du poème d'un lien de causalité entre l'argent et la mort, du moins pouvons-nous affirmer l'existence d'un rapport qui associe au métal l'idée de mort : d'une part parce que l'argent est impuissant à assurer la victoire de la neige, ce qui revient à porter la responsabilité de son anéantissement ; d'autre part parce que la strophe est hyperbolique, affirmant l'impossible tant au plan du discours (*mort d'immortels*) qu'à celui de la réalité historique.

Dans le cas de Pâline *toute d'argent*, de par la fonction meurtrière de l'épée, ce lien est beaucoup plus net, d'autant que le texte insiste sur la pureté du métal, ce qui revient à le surdéterminer. Néanmoins à première lecture, sa perception n'est pas immanquable : *toute d'argent* peut orienter le lecteur vers la notion d'un objet rare et précieux, ce que confirme le nom propre donné à l'épée et la référence à son artisan prestigieux Vulcain. Il y a donc polyvalence, car l'épée remarquable est instrument de mort pour le protagoniste-locuteur,

<sup>13</sup> *Argyraspides* : corps d'élite de l'armée d'Alexandre, dont l'Histoire ne relate pas de défaite.

les traits qui la distinguent sont aussi ceux qui s'avèreront particulièrement meurtriers. À cet égard, outre le lien qui fait de l'*argent* un signe de la mort, apparaît un autre rapport qui l'unit étroitement à la trahison. Ce dernier explique peut-être rétrospectivement la défaite de la neige et la mort des argyraspides de la strophe 39, car on ne peut se fier à l'*argent* qui est trop étroitement associé à la mort, encore qu'il n'y paraisse pas à première vue.

À la strophe 54 aussi

**Un jour le roi dans l'eau d'argent  
Se noya (...)**

apparaissent les thèmes de la trahison et de la mort qui en découle. Nous allons les étudier à la section suivante parce que les strophes 53 et 54 forment un tout et que l'analyse séparée multiplierait les redites.

#### **V. BLANC associé à la mort :**

Une seule occurrence associe véritablement *blanc* à la mort, et encore cette association est-elle le résultat d'un glissement métonymique d'abord, puis d'une équivalence métaphorique :

**Près d'un château sans châtelaine  
La barque aux barcarols chantants  
Sur un lac blanc et sous l'haleine  
Des vents qui voguent au printemps  
Voguaient cygne mourant sirène**

**Un jour le roi dans l'eau d'argent  
Se noya [...]** (53-54)

Car à la première lecture de la strophe et jusqu'au milieu du cinquième vers, tous les signes semblent annoncer une scène bucolique paisible, voire idyllique malgré la restriction du premier vers : *sans châtelaine*. Ce n'est guère que le deuxième membre du dernier vers qui, explicitant la mort (*mourant*), précise et modifie rétrospectivement la chaîne associative attachée à l'image du *cygne*, révélant la base musicale (chant) de la métaphore *La barque (...)* / *Voguaient cygne mourant*,

mais aussi introduisant une note inquiétante (mort) dans ce contexte de paix. Or c'est à l'image du *cygne*, c'est-à-dire à un symbole métonymique de la blancheur qu'est associé le premier indice de la mort, qui retrouve automatiquement et rétrospectivement son acception littérale dès qu'il se trouve relié à la mention de la noyade à la strophe suivante. Autrement dit, si le *cygne mourant* paraît d'abord avoir été introduit dans la strophe comme comparant d'un comparé qui est la *barque*, sur la double base que constituent d'une part le corps flottant et de l'autre le chant, la découverte à la strophe 54 du thème inattendu de la mort invite à une relecture de tous les signes de la strophe 53. Dans le contexte de la noyade, le *cygne mourant* qu'on pouvait prendre jusqu'alors pour un simple renouvellement du cliché « chant du cygne », s'avère chargé d'une signification concrète, présage métonymique de la mort à venir du roi dans la mesure où le *cygne* qui est la *barque* est *mourant* parce que l'occupant royal va mourir.

Mais une autre dimension se révèle au symbole. La strophe 54 explicite la mort du roi *dans l'eau d'argent*, confirmant la valeur meurtrière du métal ; et le rapprochement des deux strophes établit l'équivalence des référents entre *un lac blanc* et *l'eau d'argent*. Il faut alors insister sur l'emploi de deux termes, *blanc* et *argent*, et sur leur différenciation symbolique. Car, nous l'avons dit au début de cet article, *blanc* apparaît dans « la Chanson » en relation avec des concepts différents ; tandis qu'*argent* est toujours associé à la mort qu'il cause ou qu'il ne peut empêcher. Or l'équivalence des référents dans deux strophes contiguës qui structurellement dans le poème constituent un ensemble, entraîne une relative équivalence des signes : la surprise qui découle de la découverte de la noyade *dans l'eau d'argent*<sup>14</sup> force le lecteur à revenir sur la signification du *lac blanc* dont se révèle *par feed-back* l'association avec la mort dont il est non seulement le lieu mais aussi l'instrument. En d'autres termes, dans l'occurrence que nous examinons, *blanc* est rétrospectivement contaminé par

<sup>14</sup> Dans ce contexte très idyllique, rien à première lecture ne laisse présager la mort. Et la strophe 54 même repousse cette dernière à l'extrême par l'antéposition du circonstanciel et le rejet du verbe. La différence de registre entre ce dernier et les mots qui le précèdent, souligne encore son caractère inattendu ; peut-être y a-t-il là *mimesis* de la trahison dont nous avons parlé à la section ARGENT.

*argent* et se charge des signes de la mort (mais la réciproque n'est pas vraie ; *blanc* ne rejaillit pas sur *argent* ; ce dernier n'est porteur de faux signes de bonheur que le temps que prend l'œil pour atteindre *se noya*).

Dès lors et à la relecture de la strophe, s'ajoute une autre base à la métaphore du *cygne mourant*. C'est la blancheur, signe de mort qui établit le lien entre l'instrument de celle-ci, le *lac blanc*, et le condamné qui se tient dans la barque. *Cygne mourant* apparaît alors redondant, donc doublement expressif. La mort y est inscrite deux fois : explicitement dans le participe, implicitement dans la couleur de l'oiseau <sup>15</sup>.

□ □ □

#### VI. Polysémie de *BLANC* :

Comment s'explique donc l'association nouvelle de la blancheur et de la mort ? Une première hypothèse, que nous avons déjà jugée insuffisante, rappellera l'emprise sans cesse croissante des signes de la mort sur l'univers et la pensée du Mal-Aimé. Dans cette perspective, on peut dire que la blancheur, par trois fois associée dans la strophe-refrain à l'image de la Terre Promise et aux représentations de l'amour, donc symbole en ce point du poème de l'amour heureux, est progressivement contaminée par le pessimisme croissant du locuteur-protagoniste dans un mouvement analogue à celui par lequel ce dernier exprime, métaphoriquement, d'abord la mort de son amante

Une femme une rose morte  
[...]  
Je ne vous ai jamais connue (48)

puis la tentation de son propre suicide (strophes 53 et 54 précisément).

<sup>15</sup> Ou peut-être vaudrait-il mieux parler de deux codes sémiologiques : système linguistique dénotatif (*mourant*), et système secondaire de signification (la blancheur connotée par le *cygne*).

Une deuxième hypothèse relèvera dans le refrain la bivalence explicite des deux membres (*ruisseaux, corps*) qui constituent le véhicule de la comparaison

**Voie lactée ô sœur lumineuse**  
**Des blancs ruisseaux de Chanaan**  
**Et corps blancs des amoureuses** (13, 27 49)

et qui, comparants tous deux d'un même comparé (*Voie lactée*), se trouvent à leur tour unis par un rapport métaphorique dont la base est précisément *blancs*. Or la blancheur, donnée comme signe par le Mal-Aimé, et expliquant l'adéquation des deux entités (*ruisseaux, corps*) — elle-même posée par le syntagme (*sœur [...] des [...] et des*) et qui explique la comparaison initiale (*Voie lactée [...] sœur [...] des [...] ruisseaux [...] et des corps*) — peut être considérée comme étant qualité contingente, accidentelle. Ou du moins peut-on dire que la rencontre, à propos de deux référents indépendants (amour, bonheur), d'un qualificatif unique (*blancs*) ne présente pas en elle-même la qualité essentielle que lui attribue le Mal-Aimé et que connote le rapport métaphorique implicite. Sa confusion entre amour et bonheur constituerait alors son erreur fondamentale. Elle expliquerait aussi la bivalence du qualificatif et de ses chaînes associatives, tour à tour signe d'espoir (Chanaan) et de souffrance (amour).

Une troisième hypothèse, elle-même dérivée de la seconde mais refusant les notions de contingence et d'accident, verra dans la blancheur la couleur même de l'amour — les formes variées que prend la matrice (*blanc*) traduisant les retentissements divers de ce sentiment dans l'âme du Mal-Aimé, alternativement espoir de bonheur (*Blancs ruisseaux de Chanaan*) et source de souffrance, de trahison, de mort (*pâle, argent, neige*). Dans cette perspective, et si demeure l'erreur du Mal-Aimé (quête du bonheur par l'amour), l'emploi d'un adjectif unique pour caractériser Terre Promise et amour traduit sa confusion profonde entre amour et bonheur. Dit autrement, c'est parce que dans « la Chanson » *blanc* est la couleur de l'amour, et parce que le protagoniste s'obstine à rechercher le bonheur par l'amour, qu'il étend le qualificatif aux ruisseaux de Chanaan. Dans l'exacte mesure où sa quête est vaine, elle devient destructrice : d'où les autres valeurs dont se chargent l'adjectif et ses variantes.

Dans cette perspective s'amorce une explication supplémentaire aux *ruches blanches* de la strophe 38 :

**L'hiver est mort tout enneigé  
On a brûlé les ruches blanches**

Car si ces deux vers expriment, à des niveaux de lecture différents, la mort de l'hiver par la fonte de la neige, et l'impuissance de la neige meurtrière devant le feu encore plus meurtrier, ils peuvent aussi traduire, à un troisième niveau de lecture, l'anéantissement de l'illusion fondamentale du Mal-Aimé (le bonheur dans l'amour et dans un amour analogue à celui du passé) par l'acceptation de la réalité présente à son tour destructrice : *on a brûlé*. À l'appui de cette lecture, nous rappellerons la strophe 10 qui pose une équivalence entre *hiver* et *passé*

**J'ai hiverné dans mon passé**

le passé étant simultanément nostalgie de bonheur, donc source de souffrance et de mort stérile puisqu'improductive (paradigme de l'hiver), et fausse promesse de bonheur à espérer — devant donc comme tel être détruit pour que le Mal-Aimé puisse continuer à vivre ; d'où une nouvelle source de souffrance et de mort pour ce dernier (paradigme du feu), mais il s'agit cette fois d'une mort pour renaître.

De toute façon, et dès qu'est perçue de façon irréductible la bivalence de l'image matrice *blanc*, c'est-à-dire dès la lecture des strophes 53-54, s'impose avec la relecture du texte — également contenue, nous le disions, dans la structure circulaire du poème et dans la superposition de l'histoire racontante fictive à l'histoire racontée — un réajustement des niveaux de perceptions des images. Car dès lors, et dans la mesure seulement où protagoniste et lecteur ont reconnu — indépendamment de l'identité de points de vue que favorise l'ambigu pronom *je* — la nature destructrice de l'amour ou de l'aspiration au bonheur par l'amour, se précise pour chaque énonciation l'existence de deux significations contradictoires connotées par le même signe.

C'est là que notre lecture de « la Chanson » diffère de celle de M.-C. Ropars qui, dans l'explication qu'elle propose des strophes 49 à 59, note que dans la strophe-refrain « c'est le thème de la blancheur qui a orchestré la descente vers la mort »<sup>16</sup>. Il faudrait pour rendre justice à M.C. Ropars citer plus longuement son explication de la strophe, dont nous ne retenons que l'essentiel en ce qui concerne la blancheur, soit : la notion de « blancheur liquide (*lactée*) et le thème de la « voie liquide » que suivent les nageurs morts qui « prolongent en même temps le thème de la voie liquide et semblant nés des corps, constituent la dernière étape d'une descente qui depuis la Voie lactée nous a conduits du ciel à la mort en passant par la Terre Promise et la Terre ».

Or s'il nous paraît juste de relier la notion de chemin (*Voie*) et celle du liquide (dérivant de *lactée*) au *cours* proposé aux *nageurs morts*, et de noter les rapports qui unissent la Voie lactée à la Terre promise et à la terre, il nous semble qu'en aucun point de la strophe, sinon en extrapolant l'image de la *Voie lactée*, la blancheur n'est associée directement à la mort. Au contraire, le texte qui explicite par deux fois (et selon des modalités d'insistance que nous avons examinées ailleurs<sup>17</sup>) son double rapport avec la Terre promise et l'amour, impose une première lecture de la Voie lactée comme signe d'espoir (*Chanaan*). D'autre part s'il est vrai que le quatrième vers explicite la mort et l'effort

---

**Nageurs morts suivrons-nous d'ahan  
Ton cours (...)**

---

il n'exprime pas moins, comme le note M.-C. Ropars elle-même « une activité qui s'oppose à la mort » (*nageurs*)<sup>18</sup>. Aussi nous paraît-il prématuré d'affirmer pour cette strophe le rapport

---

<sup>16</sup> « Deux explications de texte (Poésie et Prose) », *le Français dans le Monde*, n° 58 (juillet-août 1968), pp. 32-38. M.-C. Ropars n'y prétend pas d'ailleurs expliquer autre chose que les strophes 49 à 59 de « la Chanson ». Mais on peut se demander si ses lecteurs s'en rendent compte et s'ils ne risquent pas d'étendre à l'ensemble du poème des conclusions qui ne s'appliquent qu'à sa dernière partie : se pose alors le problème de l'explication d'un *fragment* de poème, qui risque de fausser partiellement la perception de l'ensemble.

<sup>17</sup> *Essai*, pp. 71-75.

de la blancheur à la mort, sans relater le cheminement des perceptions du protagoniste et du lecteur.

Car si l'on s'appuie sur les strophes 53-54 où la perception de ce rapport est immédiate, dans l'ensemble du moins qu'elles constituent, ce n'est que par *feed-back* que la strophe-refrain, comme les autres occurrences de *blanc*, s'enrichit d'une signification qui contredit celle qu'elle semblait avoir jusqu'à présent. Dans ces conditions il nous semble que le sens immédiatement dénoté (espoir, amour) s'oppose à la signification ultérieurement dérivée (mort), et que leur superposition, une fois perçue, a pour effet de connoter l'erreur : 1) au niveau du référent et de l'histoire racontée, celle du Mal-Aimé qui, consciemment ou non, s'obstine à chercher le salut dans l'amour qui en fait le conduit à la mort ; 2) au niveau de la lecture, celle du lecteur qui, comme le protagoniste, méconnaît la valeur des signes dont il ne perçoit à première lecture que le sens immédiatement donné.

La première perspective nous ramène à un thème que nous avons plusieurs fois relevé dans notre analyse du poème — celui de la trahison, qui est explicité à deux reprises très tôt dans « la Chanson » : à la strophe 5 d'abord

---

**Au moment où je reconnus  
La fausseté de l'amour même**

---

puis

---

**écho à la strophe  
Lorsque le faux amour et celle  
Dont je suis encore amoureux  
Heurtant leurs ombres infidèles  
Me rendirent si malheureux**

---

Or l'expression réitérée de ce thème au début du poème semble contredire l'itinéraire affectif et spirituel du Mal-Aimé, qui est constitué par la lente prise de conscience de la nature

---

<sup>18</sup> L'alliance de mots *nageurs morts* semble elle-même bivalente dans l'exacte mesure où ses deux termes se contredisent — signe peut-être de l'ambivalence de la strophe, du poème, de la lecture.

meurtrière, donc fausse, de l'amour. Cette contradiction peut s'expliquer soit par la différence entre notion intellectuellement conçue et notion affectivement vécue, soit par une rupture structurale et temporelle dont nous avons déjà signalé la possibilité<sup>19</sup>, qui isolerait du poème les cinq premières strophes et qui pourrait se rattacher à la vision bivalente du *double* registre. Dans la première hypothèse et même dans la seconde, on notera que le discours du Mal-Aimé est infiniment révélateur, à son insu, de son savoir inconscient — la polyvalence des signes révélant la bivalence des valeurs bien avant que ne s'amplifie le thème de la trahison (intermède des *Épées* ; strophes 51 : *De fausses femmes dans vos lits* ; 53 et 54) qui envahit le poème comme celui de la mort.

La deuxième perspective, celle de la lecture ou de l'herméneutique du texte, oriente le lecteur vers une relecture qui est, nous l'avons dit, inscrite dans une des structures profondes du poème — la circularité, conséquence de sa nature doublement bivalente, histoire racontée et histoire fictivement racontante, poème et métapoème. En ce sens il y a correspondance ou convergence d'effets de même ordre à des échelles différentes : que l'on aborde le poème par ses structures d'ensemble — le Mal-Aimé, amant malheureux retrouve à la fin du poème ses facultés créatrices et s'apprête à convertir en écriture l'histoire que nous venons de lire ; celle-ci est simultanément histoire (vie du Mal-Aimé) et discours (poème du Mal-Aimé), dans la perspective fictive même qui nous est proposée et à laquelle nous adhérons, où le Mal-Aimé narrateur tend à se confondre avec l'auteur, Apollinaire, de par la coïncidence de leurs créations<sup>20</sup> — ou qu'on l'aborde à l'échelle du détail, du mot qui, récurrent et générateur de variables, est surdéterminé à l'intérieur du système clos que constitue le poème et y acquiert une valeur particulière, on aboutit dans un cas comme dans l'autre à la découverte en fin de poème d'une bivalence qui impose un *feed-back*, donc une modification des perceptions initiales, c'est-à-dire une relecture.

Il est alors particulièrement intéressant de noter : 1) qu'à la différence d'autres poèmes qu'Apollinaire compose à peu

<sup>19</sup> *Essai*, p. 268.

<sup>20</sup> Cf. encore notre *Essai*, pp. 268-283.

près à la même époque <sup>21</sup>, « la Chanson du Mal-Aimé » explicite en sa dernière strophe la notion de sa propre écriture à venir

**Moi qui sais des lais pour les reines  
Les plaintes de mes années  
Des hymnes d'esclaves aux murènes  
La romance du mal-aimé  
Et des chansons pour les sirènes**

indiquant donc la structure circulaire et la nécessité d'une lecture circulaire elle aussi ; 2) que le rapport que nous venons de relever entre une grande et une petite unité du texte, entre l'une des structures d'ensembles et l'un des mots poétisés, tend vers la définition du style comme « continuité [...] dans une forme-sens » spécifique à une œuvre donnée <sup>22</sup>.

□ □ □

### **VII. Le paradigme astral :**

Parmi les sous-catégories de *blanc* dans « la Chanson » apparaît un paradigme astral dont le poème explicite le rapport avec *blanc* (strophe-refrain 13, 27, 49), et qui se réalise ultérieurement dans les termes *Voie lactée, nébuleuses, étoiles, astres, firmament* :

**Voie lactée ô sœur lumineuse  
Des blancs ruisseaux de Chanaan  
Et des corps blancs des amoureuses**

<sup>21</sup> Dans « Mai » par exemple, daté de 1902, où le procès herméneutique impose des relectures successives, on ne trouve aucune allusion à l'écriture du poème, ni par conséquent aucune incitation explicite, dénotée ni connotée, à des relectures. Bien au contraire, le texte qui à deux reprises a métaphoriquement exprimé l'expression lyrique, la rejette aussitôt à chaque fois et renvoie implicitement le lecteur à sa lecture la plus superficielle (cf. notre article sur ce poème in *Langue Française*, n° 7, sept. 1970, pp. 28-35).

<sup>22</sup> « Propositions pour un glossaire », *Langue Française*, n° 3, sept. 1969, p. 33.

Or ce rapport est ambivalent, étant à la fois ressemblance et dissemblance. En effet le mot-outil *sœur* [. . .] *de* exprime la comparaison dont la base, la couleur blanche, est dénotée à deux reprises dans le comparant (*blancs ruisseaux, corps blancs*) et connotée dans le comparé (*lactée*) ; mais l'adjectif *lumineuse* qui concrétise le mot-outil exprime le caractère intrinsèque, donc la différence, de la *Voie lactée*. Autrement dit, la strophe-refrain qui définit la *Voie lactée* par la lumière et la blancheur notamment, indique là deux lignes d'associations qui ne coïncident pas nécessairement. Or nous venons de voir pour la blancheur une polysémie assez frappante. La question se pose donc aussitôt de savoir si pareille polyvalence existe pour le paradigme astral.

Le premier terme à considérer est celui sur lequel se termine la strophe-refrain

**Nageurs morts suivrons-nous d'ahan  
Ton cours vers d'autres nébuleuses**

Ces deux vers, nous l'avons dit, nous semblent — malgré le qualificatif *morts* et le doute connoté par la forme interrogative — exprimer une activité (*Nageurs*) que souligne la notion d'effort (*d'ahan*) et de but à atteindre (*vers*). Les *nébuleuses* quant à elles s'apparentent à la *Voie lactée* dans l'ordre du référent (galaxies) ; le discours les met en parallèle, à la rime, avec les *amoureuses* ; nous les avons donc interprétées comme métaphores de l'amour. À leur propos se répètent alors les interprétations successives que nous avons tenté de dégager pour la blancheur et pour la *Voie lactée* : soit à première lecture un symbole d'espoir pour le lecteur comme pour le protagoniste ; lors des lectures ultérieures, une fois perçue l'incompatibilité fondamentale entre amour et bonheur, un signe néfaste, celui de la voie sans issue où s'obstine le Mal-Aimé.

*Étoiles* apparaît deux fois dans le poème, la première à la strophe 29, la deuxième à la strophe 51. Sa première occurrence se trouve dans un groupe de deux strophes consacrées à la beauté et à la sensualité de l'amante, dont la seconde montre le caractère extraordinaire, comme est extraordinaire aussi la passion qu'elle inspire :

**Ses regards laissaient une traîne  
 D'étoiles dans les soirs tremblants  
 Dans ses yeux nageaient les sirènes  
 Et nos baisers mordus sanglants  
 Faisaient pleurer nos fées marraines (29)**

Une fois de plus la lecture dévoile une certaine ambivalence des images. Mais à la différence des cas précédents, la bivalence, due en partie à la relation syntagmatique des signes contradictoires, est assez rapidement perçue. Car si la *traîne/D'étoiles* semble renouveler le cliché lyrique qui affirme la beauté du regard, le tremblement des soirs traduit une émotion (désir, effroi) que le troisième vers renforce rétrospectivement par la mention des *sirènes*, irrésistibles et fatales. Les deux derniers vers qui montrent l'intensité de la passion, et l'émotion de celles qui en sont spectatrices, sont également ambigus : la passion est excessive (*baisers mordus sanglants*), les pleurs des fées peuvent être d'émerveillement, ou bien de compassion devant l'inconscience des amants. À la relecture, une fois reconnue la nature funeste de l'amour, c'est ce deuxième sens qui s'impose et qui, par *feed-back*, dégage dans le reste de la strophe les signes funestes qui suivent la *traîne/D'étoiles*. Alors peut-être, et toujours par *feed-back*, est-il possible d'attribuer aux *étoiles* mêmes la série des signes fatals qui semblaient d'abord procéder de l'extraordinaire et témoigner du caractère magique de celle qui les inspirait. Il n'en reste pas moins difficile, à cause de la symbolique traditionnelle de l'étoile comme guide, de lui attribuer d'emblée une valeur pernicieuse. Ce que confirme la deuxième occurrence du terme, à la strophe 51. Mais avant de l'examiner, et pour la replacer dans son contexte, nous suivrons dans l'ordre de leur apparition les autres termes du paradigme.

*Astres* apparaît à la strophe 34, associé aux *fleurs du matin*, ornement du *bûcher*, où s'accomplit le sacrifice au *Malheur dieu* :

**Douleur qui doubles les destins  
 La licorne et le capricorne  
 Mon âme et mon corps incertain  
 Te fuient ô bûcher divin qu'ornent  
 Des astres des fleurs du matin**

Sans insister sur l'ambiguïté syntaxique du dernier vers où le rapport des termes peut être métaphorique ou énumératif, nous noterons l'élément de surprise que constituent les ornements de la *Douleur*, toujours associés jusqu'à ce point du poème aux moments et aux signes du bonheur et de l'amour heureux<sup>23</sup>. Si nous rejetons, parce que la suite du poème l'infirme, l'hypothèse qui verrait dans le feu, commun aux *astres* et au *bûcher*, l'élément qui appelle les *astres* dans la strophe, nous notons au contraire la première association explicite et immédiatement perceptible entre ceux-ci et la douleur, d'où la première incitation à remettre en question le paradigme astral, et la réduplication du procédé à propos du matin. Évidemment le caractère trompeur des ornements est homologue à la fausseté du Malheur, *dieu qu'il ne faut pas croire*. Mais nous pouvons aussi y voir, comme déjà à propos de *blanc*, l'affleurement au champ de la parole du Mal-Aimé, d'une notion qu'il n'a pas encore reconnue, celle de la *fausseté de l'amour* dont les moments heureux deviendront tortures. Ainsi se trouveraient implicitement mis en parallèle dès les strophes 34-35 l'abandon au malheur et l'amour, également faux l'un et l'autre — et ceci avant même que le protagoniste n'ait été tenté par la folie et par la mort. Ainsi trouverions-nous d'avance une explication supplémentaire au refus du suicide et au retour à la poésie — la création étant le seul dieu qui ne trompe pas ses fidèles<sup>24</sup>.

La strophe 50, qui suit immédiatement la troisième occurrence de la strophe-refrain, présente l'image du *firmament* dans le contexte très proche de la *Voie lactée* :

**Les démons du hasard selon  
Le chant du firmament nous mènent  
À sons perdus leurs violons  
Font danser notre race humaine  
Sur la descente à reculons**

<sup>23</sup> Pour le *matin*, voir les strophes 11 (*De la belle aube au triste soir*) et 14 (*C'était l'aube d'un jour d'avril / J'ai chanté ma joie bien-aimée*) notamment ; pour les *astres*, notre lecture de la strophe-refrain.

<sup>24</sup> À la strophe 18, *l'amour* est au nombre des dieux morts, entre *Le grand Pan* et *Jésus-Christ* ; à la strophe 35, nous l'avons vu, c'est le *malheur* qui est dieu trompeur ; à la strophe 55, *Juin ton soleil ardente lyre / Brûle mes doigts endoloris*, c'est Apollon, dieu des arts et conducteur du char du soleil.

Mais alors que le refrain explicite ou connote les bases de la comparaison dont la triple répétition diminue progressivement l'effet de surprise, l'alliance de mots qui introduit le *firmament* unit syntagmatiquement des termes appartenant à des paradigmes dont la rencontre présente un degré maximal d'imprévisibilité : cela, bien sûr, souligne l'invraisemblance de l'oxymore<sup>25</sup>. Or celui-ci se trouve précisément dans un contexte qui dénote *hasard* et volonté maligne, et dans une strophe qui dans son ensemble procède d'une série d'oppositions paradoxales que souligne ou non le syntagme, et qui connotent l'irrationalité et insistent sur la *perte* de l'homme<sup>26</sup>. Dans ce contexte, le *firmament*, qui renvoie paradigmatiquement au destin et se rattache explicitement au *hasard*, tend à faire superposer les deux notions. Cela explique l'assimilation par le protagoniste du destin au hasard, et l'extension de la notion à toute la *race humaine*. C'est donc ici le *firmament* qui porte la valeur néfaste qui mène finalement à la mort. Et rétrospectivement se précise alors l'ambivalence de la *Voie lactée* : signe idéalisé du bonheur impossible dans et par l'amour, elle est aussi signe empirique de la destinée incohérente de l'homme. Paradoxalement, c'est sa *luminosité* (sa spécificité australe) qui indique ou pourrait indiquer ce deuxième aspect qui s'oppose à toute la symbolique traditionnelle de la lumière.

C'est dans le double contexte de la *Voie lactée* (49) et du *firmament* (50) que se situe la deuxième occurrence d'*étoiles* :

**Destins destins impénétrables  
Rois secoués par la folie  
Et ces grelottantes étoiles  
De fausses femmes dans vos lits  
Aux déserts que l'histoire accable (51)**

Or si nous hésitions encore à la strophe 29 sur la signification de ce terme, nous ne pouvons manquer de noter la dégradation que marque ici l'adjectif *grelottantes* quels que soient les paradigmes associatifs auxquels on le rattache<sup>27</sup>. Nous avons naguère suggéré l'existence d'un rapport métaphorique entre

<sup>25</sup> Au niveau du référé, le firmament ne chante pas ; quant au signe, il semble résulter d'une rencontre hasardeuse.

<sup>26</sup> Cf. notre *Essai*, pp. 193-194.

*grelottantes étoiles* et *fausses femmes*, lequel expliquerait partiellement le grelottement de l'étoile par la fausseté de la femme, et aussi par la fausseté de la démarche qui consiste à prendre la femme pour une étoile et à se laisser guider par elle<sup>27</sup>. Si l'on développe cette hypothèse, et si l'on cherche à replacer l'étoile dans le paradigme astral que nous venons d'étudier et dont nous avons tenté de dégager le symbolisme funeste, manifeste depuis la strophe 34 et mis particulièrement en relief aux strophes 49 et 50, on peut voir dans le grelottement de l'étoile l'explicitation au niveau du discours de la fausseté du signe, traduisant la prise de conscience qu'en a le Mal-Aimé. Car l'ambivalence de ce terme à la strophe 29 reflétait la nature (réfèrent) et l'expression (signe) de la fausseté ; mais ici cette dernière l'emporte jusqu'à détruire signe et réfèrent, dans la mesure où l'épithète qui appartient à un paradigme du froid, nie le substantif (paradigme du feu).

L'on ne s'étonnera pas que l'endroit du poème où se précise le caractère pernicieux du paradigme étoilé soit aussi celui où s'affirme la valeur illusoire, donc mortelle, du *blanc* (49-54), et celui où s'exprime métaphoriquement la tentation d'un suicide qui réaliserait la mort affective explicitée aux strophes 40 à 48.

*Université de Paris XI*

<sup>27</sup> M.-C. Ropars suggère : mouvement lumineux près de disparaître, agitation sur place, et grelots du fou (*loc. cit.*, p. 34). Nous avons, quant à nous, proposé : froid, fragilité, mort dérivant de froid, folie, fausseté (*Essai*, pp. 196-197).

<sup>28</sup> *Ibid.*