

Les femmes d'Apollinaire : Ilse, Lise, Lenchen... ou Loreley ?

In: L'Information Grammaticale, N. 71, 1996. pp. 19-23.

Citer ce document / Cite this document :

Détrie Catherine. Les femmes d'Apollinaire : Ilse, Lise, Lenchen.. ou Loreley ?. In: L'Information Grammaticale, N. 71, 1996. pp. 19-23.

doi : 10.3406/igram.1996.2970

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1996_num_71_1_2970

LES FEMMES D'APOLLINAIRE : ILSE, LISE, LENCHEN ...OU LORELEY ?

Catherine DÉTRIE

Les Femmes de Guillaume Apollinaire clôt le cycle des Rhénanes, neuf poèmes évoquant les souvenirs du voyage

en Rhénanie de 1901-1902, et alternant ou juxtaposant figures de légende et tableaux de mœurs.

LES FEMMES

Dans la maison du vigneron les femmes cousent
Lenchen remplis le poêle et mets l'eau du café
Dessus — Le chat s'étire après s'être chauffé
— Gertrude et son voisin Martin enfin s'épousent

Le rossignol aveugle essaya de chanter
Mais l'effraie ululant il trembla dans sa cage
Ce cyprès là-bas a l'air du pape en voyage
Sous la neige — Le facteur vient de s'arrêter

Pour causer avec le nouveau maître d'école
Cet hiver est très froid le vin sera très bon
Le sacristain sourd et boiteux est moribond
La fille du vieux bourgmestre brode une étole

Pour la fête du curé La forêt là-bas
Grâce au vent chantait à voix grave de grand orgue
Le songe Herr Traum survint avec sa sœur Frau Sorge
Kaethi tu n'as pas bien raccommo*di* ces bas

— Apporte le café le beurre et les tartines
La marmelade le saindoux un pot de lait
— Encore un peu de café Lenchen s'il te plaît
— On dirait que le vent dit des phrases latines

— Encore un peu de café Lenchen s'il te plaît
— Lotte es-tu triste O petit cœur — Je crois qu'elle aime
— Dieu garde — Pour ma part je n'aime que moi-même
— Chut A présent grand-mère dit son chapelet

— Il me faut du sucre candi Leni je tousse
— Pierre mène son furet chasser les lapins
Le vent faisait danser en rond tous les sapins
Lotte l'amour rend triste — Ilse la vie est douce

La nuit tombait Les vignobles aux ceps tordus
devenaient dans l'obscurité des ossuaires
En neige et repliés gisaient là des suaires
Et des chiens aboyaient aux passants morfondus

Il est mort écoutez La cloche de l'église
Sonnait tout doucement la mort du sacristain
Lise il faut attiser le poêle qui s'éteint
Les femmes se signaient dans la nuit indécise

On tentera de montrer dans cet article comment le contraste entre monde intérieur et monde extérieur s'atténue au fil du texte et comment l'extérieur envahit progressivement l'intérieur de manière de plus en plus inquiétante, à partir des points suivants : (1) la textualisation du contraste ; (2) la perméabilité des deux univers se résolvant par l'invasion progressive de l'extérieur ; (3) enfin l'ambivalence des figures féminines. On s'attachera essentiellement à montrer comment ces jeux entre intériorité et extériorité construisent une représentation duelle des femmes, dont on ne sait s'il s'agit de figures villageoises d'une grande banalité ou de figures du *fatum*.

1. LA TEXTUALISATION DU CONTRASTE

1.1. Le contraste typographique

L'alternance des caractères romains et italiques recoupe l'opposition des plans d'énonciation : la narration contraste typographiquement avec le discours (ici une forme spécifique de discours, le discours rapporté). Ce dernier est le fait de femmes : l'espace que construisent leurs propos est un univers clos, intérieur, exclusivement féminin, espace de la libre parole, qu'on repère aux nombreux tirets manifestant l'alternance des tours de parole des femmes peuplant cet univers intérieur. Il s'agit en fait de discours direct libre : si le lecteur sait quelquefois qui est le destinataire du discours direct (prénom en apostrophe), il ne sait jamais indubitablement qui en est formellement l'énonciateur.

L'utilisation des tiroirs verbaux prolonge ce contraste. La narration, en caractères romains, alterne (à l'exception du premier vers au présent) passé simple et imparfait, associés à la non-personne habituelle dans ce type d'énonciation, alors que le discours rapporté en italiques, outre les tiroirs verbaux qui lui sont propres, le présent (nombreux emplois) et le passé composé (v. 16, 33), est repérable aux multiples occurrences des première et deuxième personnes (v. 2, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25), à l'emploi de l'impératif (v. 2, 17, 33), à l'interjection *chut* (v. 24), aux démonstratifs à valeur déictique (v. 7, 10, 16), au marqueur temporel à *présent*, enfin aux nombreux prénoms en apostrophe. On a donc affaire à deux types d'énoncés juxtaposés, dont les caractéristiques de chacun sont manifestes, situation somme toute classique dans un récit : on a donc apparemment un récit en vers.

L'enchâssement du discours rapporté dans la narration (1) instaure une polyphonie directement perceptible, entremêlant les voix féminines, repérables aux tirets et à l'inscription des prénoms et la voix de la narration, venue d'ailleurs. Mais on peut aussi constater qu'à cette polyphonie externe aisément repérable se greffe une polyphonie interne au discours direct lui-même. Ce dernier sollicite en effet quelquefois un présent plus ou moins gnomique qui permet de faire entendre d'autres voix : voix stéréotypée aux allures de proverbe du vers 28 (qui épouse l'alexandrin en deux volets antithétiques) ou voix commune du village aux vers 10-12 par exemple, voix auxquelles il convient d'ajouter celle liée au dialogisme manifesté par le conditionnel et le pronom *on* au vers 20. Quant à la narration, si elle ne manifeste pas explicitement des voix diverses, on constate qu'elle est remplie de sons (*chanter* au v. 5, *ululant* au v. 6, *chantait à voix grave* au v. 14, *aboyaient* au v. 32).

1.2. Le contraste des caractérisations

L'univers intérieur – univers de femmes, toutes générations confondues – est douillet, l'univers extérieur hostile : la mention du *poêle* et de l'accompli *s'être chauffé* s'oppose à l'hiver qui *est très froid* (v. 10), et à *la neige* (v. 8). C'est un univers de l'abondance et du confort : l'énumération des v. 17-18 souligne l'importance des objets, et la confrontation de *s'étire* (v. 3), et *repliés* (v. 31), tous deux procès manifestant un mouvement, de l'extension au recroquevillement, pour le premier en cours d'accomplissement, pour le second totalement accompli, permet d'opposer un espace apprivoisé, maîtrisé, à un espace inquiétant. Plus généralement, la plupart des procès s'opposent : à la quotidienneté des procès dans l'univers féminin (*coudre, s'étirer, faire du café, accommoder*) qui construisent un univers de la vie, alors que les procès *ululer, trembler, aboyer, gésir, survenir* en particulier instaurent un climat de violence ou de surprise et de malaise (climat agressif lui-même conforté par les sonorités dures associées à la description de l'univers extérieur dont les occlusives sonores et l'allitération en *r* des

1. Par commodité, on opposera *narration* et *discours rapporté*, en gardant bien à l'esprit que la notion de *discours* chez Benveniste est bien plus large (le discours rapporté n'est qu'une forme du discours), et qu'elle s'oppose à *l'histoire*, ou *énonciation historique*.

vers 14-15, ainsi que l'hiatus du vers 6 en sont un exemple) : à l'intériorité paisible s'oppose une extériorité menaçante.

1.3. L'effet de contraste propre aux dénominations

Les registres s'opposent fortement. À la simplicité extrême du vocabulaire du discours rapporté (*le beurre et les tartines*), s'oppose le registre soutenu de la narration : *ossuaires, suaires, morfondus, effraie*. La dénomination des personnages ou des objets travaille pareillement le contraste : aux prénoms du discours rapporté, très nombreux, qui individualisent les êtres en marquant leur unicité référentielle, font écho les deux seuls noms propres de la narration, qui sont en fait des antonomases, *Herr Traum* et *Frau Sorge*, renvoyant tous deux à un univers de légende (*Frau Sorge* est le titre d'un poème de Heine). Par contre les éléments de la narration sont plutôt saisis dans une pluralité généralisante *les vignobles, aux passants*, ou dans l'indétermination plurielle *des ossuaires, des suaires, des chiens*. Les seuls noms envisagés dans une singularité sont *le rossignol, l'effraie, la forêt, la cloche, la nuit*, référant tous à un univers de légende, ou le syntagme *la mort du sacristain* qui contraste avec la vie dans la maison du vigneron. En même temps les figures de la narration sont toujours saisies de manière ambivalente : *Traum* et *Sorge* sont polysémiques (*songe* mais aussi *vision, apparition* pour le premier, *sollicitude, soin* mais aussi *souci, inquiétude* pour le second), *les vignobles* ont le pouvoir de se métamorphoser (ce que dit la métaphore in *praesentia* des *ossuaires*), la nuit englobante est *indécise*, instaurant un univers extérieur dont on ne sait s'il faut le rattacher à l'univers inquiétant du fantastique ou à l'univers rassurant de la comptine enfantine, ce à quoi réfèrent manifestement la mention du *furet* au vers 26 (qui dit la saisie du monde extérieur par les femmes) ou celle de la danse *en rond* (la maclotte ?) au vers 27.

Cependant ces deux univers – extériorité ambivalente et intériorité apaisante – présentent aussi des points de fusion, voire d'osmose.

2. LA PERMÉABILITÉ DES MONDES

L'étanchéité des deux mondes n'est pas totale. Elle est déjà sapée par l'absence de frontière entre narration et discours rapporté, ce dernier ne présentant ni verbe ni tiret signalant le premier tour de parole. En outre, intérieur et extérieur sont traversés par les mêmes champs lexicaux, les délimitations entre animé et non animé ne sont pas définitives, et le flou temporel lié aux tiroirs verbaux conforte l'interpénétration des mondes.

2.1. La perméabilité des catégorisations

Le poème présente de constants déplacements référentiels, instaurant une déstabilisation des catégorisations codifiées. On remarquera d'abord la prégnance des personnifications qui se retrouvent dans les deux systèmes (v. 13-14, 15, 27 et 7, 20). Ce choix est encore complété par l'élaboration d'un univers de légende où les idées s'incarnent dans des personnages par antonomase (ou dans des symboles) et agissent,

puisque les seuls passés simples sont attribués à Herr Traum et au rossignol, c'est-à-dire sont assumés par du non humain. Ce flou de la catégorisation est conforté par l'image, dont la finalité est ici herméneutique, puisqu'elle révèle des mondes cachés, les métaphores des vers 29-31 permettant la réactivation du champ lexical de la mort. Cette ambivalence, cette indécidabilité des catégorisations s'épanouit dans le dernier mot du poème – *indécise* –, en un refus d'un dénouement rationnel. Dans ce même ordre d'idées, on peut évoquer la structure close du poème en une sorte de chiasme macrostructural, sans doute chargée de signifier non plus un monde extérieur inquiétant, mais l'invasion de l'extérieur dans l'intériorité apparemment préservée des femmes, puisque le poème a pour clôture initiale *Dans la maison du vigneron les femmes cousent* et pour clôture finale *Les femmes se signaient dans la nuit indécise*, en une succession d'enfermements (enfermement déjà signifié par *cage*), et sur le plan de la versification par le choix de la rime embrassée.

Petit à petit, le thème de la mort se fait plus lancinant. Dans le discours des femmes, on passe de *moribond* (étymologiquement un adjectif verbal latin archaïque manifestant l'obligation) à *il est mort*, passé composé pointant l'accompli. Cette mort est ensuite reprise dans la narration (v. 34), contamine les objets du monde des femmes : la simultanéité de l'extinction du poêle (2) et de celle du sacristain, est signifiée par la successivité textuelle. Si le dernier mot du premier quatrain *épouser* est au présent et à une forme réfléchie, le premier mot du dernier quatrain *est mort* est au passé composé, la temporalité marquant le parcours de la vie à la mort. La contamination touche les passants *morfondus*, c'est-à-dire certes transis de froid mais aussi tourmentés, qui attendent, et on peut sans doute lire, quand on sait le goût d'Apollinaire pour les jeux de langage, une remotivation d'ordre phonétique du participe (*fondus* dans la *mort*), statufiés à tout jamais.

2.2. Une poétique de l'interpénétration

La perméabilité est lisible dans les limites mêmes du vers. On donnera comme exemple le vers 13 qui juxtapose discours rapporté et narration, ce qui impose une place non canonique pour la césure (7 + 5) favorisant la fusion des deux plans, ou le vers 33, encore plus ambivalent car, si le système typographique dissocie les deux hémistiches, il y a continuité sémantique entre le procès d'écouter et le syntagme *la cloche* qui tous deux se complètent pour évoquer une sensation auditive, narration et discours rapporté s'imprégnant mutuellement, entrant en résonance. De même, l'enjambement strophique (v. 12-13) voile l'unité formelle pour mieux imposer une cohésion forte des deux univers, ou du moins leur appréhension selon une continuité textuelle et sémantique, de toute façon confortée par le refus de toute ponctuation. Cette continuité se retrouve au sein même de l'unité strophique : au-delà de la césure enjambante fréquente (v. 2, 24, par exemple), l'enjambement (v. 29-30 ou 33-34),

2. Il faut d'ailleurs souligner la polysémie du mot *poêle*, puisque le terme renvoie aussi au voile qui recouvre le cercueil, signe extérieur de deuil (cf. *suaire*).

le rejet (v. 2-3, 7-8, 30-31) ont pour but de casser le rythme ample de l'alexandrin et d'instaurer une cohésion à tous les niveaux textuels, en effaçant l'articulation métrique. Cette cohésion est remarquable dans la dernière strophe : inter-pénétration du discours rapporté et de la narration, reprise d'une même forme lexicale *mort* dans les deux systèmes, et des mêmes phonèmes [iz] : *église, attiser, Lise, indécise*.

Ce système de résonance touche le lexique : discours rapporté et narration sont traversés par les champs lexicaux de la mort ou de la religion. Aux expressions *moribond, il est mort, s'éteint* du discours rapporté correspondent *ossuaires, suaires, gisaient, la cloche de l'église, la mort* dans la narration. À *pape, sacristain, étole, curé, phrases latines* et *chapelet* correspondent *église, sacristain* et *se signaient*. Plus finement, on constate l'emploi de termes appartenant à un même paradigme lexical pour les deux univers : *Ilse, la vie est douce / Sonnait tout doucement la mort du sacristain*, qui fait de *doux* une médiation entre les contraires *vie/mort*. Le même marqueur spatial est utilisé dans les deux systèmes : *là-bas* (v. 7 et 13), saisi dans une même construction syntaxique, entre le sujet et le verbe, et manifestant une superposition des angles de vision.

La continuité est aussi formelle : on ne peut qu'être frappé par l'importance des retours de mêmes phonèmes. Les sonorités se prolongent en maints échos obsédants, qu'il s'agisse des allitérations – sifflantes du vers 15 ou gutturales du vers 14 par exemple –, des assonances extrêmement fréquentes (*dans la maison du vigneron, son voisin Martin enfin, du sucre candi Leni, en neige et repliés gisaient là des suaires*, etc.).

2.3. Les jeux temporels

L'interpénétration contamine les tiroirs verbaux. La temporalité s'étale sur une journée, du matin où l'on allume le poêle au soir où il s'éteint et la nuit tombe. Or cette chronologie entre en tension avec les tiroirs verbaux pour la dire : le premier vers inscrit un présent *cousent*, le dernier un imparfait *se signaient*, tous deux non limitatifs, et étonnants au regard d'une logique temporelle, ce qui pose la question de leur interprétation. On sait que le présent n'est pas un tiroir verbal habituel de la narration (la rime voulue avec *s'épousent* reste une explication insuffisante), et ne peut donc que prendre une valeur particulière, présent historique le plus souvent (impossible ici). Il semblerait qu'il s'agisse plutôt d'un présent de scénario : à l'initiale du poème, il sert sans doute à mettre en place les personnages de la scène, mais son intérêt est aussi d'annoncer les dérives à venir : le flou temporel annonçant le flou des catégorisations et le délitement progressif des repères. Il est ainsi la marque de la perméabilité des deux plans.

En outre il entre doublement en tension avec l'imparfait final, imparfait lui aussi tout aussi curieux, puisqu'il fait surgir l'irrationnel en instaurant l'attente d'un premier plan... qui n'est pas exprimé, ce qui contribue à perturber la temporalité de progression. On peut aussi l'interpréter comme un imparfait historique ou de rupture, proposant une vue totalisante

servant de clôture à la narration, imparfait qui ne permet pas un nouveau départ, une suite temporelle, contrairement au passé simple. On constate de toute façon un usage atypique et personnel du présent et de l'imparfait qui instaure des distorsions temporelles qui vont être aptes à faire surgir l'anxiété, en créant un univers où les repères temporels objectifs ne sont plus pertinents. Or ces deux procès sont attribués aux femmes (l'étape conclusive de la narration les sollicite exclusivement), ce qui soulève le problème de la représentation féminine que le poème construit progressivement.

3. ILSE, LISE, LENCHEN, LORELEY OU LILITH ?

3.1. Banales villageoises...

Ces femmes sont fortement ancrées dans une ruralité rhénane, associées à des stéréotypes villageois, représentant les hommes de pouvoir (église, enseignement, administration : le *sacristain*, le *curé*, le *nouveau maître d'école*, le *facteur*, le *vieux bourgmestre*). Le dernier terme (comme les prénoms allemands) manifeste en outre une culture autre, seuls marqueurs pittoresques d'un texte qui sollicite davantage la banalité : ni description, ni caractérisation, la seule saisie des femmes se faisant par leur prénom, qui permet leur individualisation, et par leurs procès successifs.

Il s'agit d'une société où la structure familiale est forte. Le champ lexical la caractérisant est important : *s'épousent*, *filles*, *grand-mère*. La structure patriarcale prédomine, puisque le lieu est caractérisé par son appartenance à l'homme : c'est le rôle du complément de détermination *du vigneron*. Cependant, paradoxalement, l'homme en question est étrangement absent, et les seuls hommes inscrits dans le texte n'existent que dans les propos des femmes, existence langagière sans présence corporelle : le seul homme présenté dans la narration a cessé d'exister. L'homme est ainsi perçu comme un représentant du pouvoir, ou comme une absence. En même temps l'univers des femmes est doublement façonné par le quotidien (un monde d'objets sur lesquels les femmes exercent leur emprise – en position d'objet direct –), et par le religieux (repérable aux procès rituels – *grand-mère dit son chapelet*, *se signèrent* – mais aussi à la comparaison malicieuse du v. 7 qui désacralise l'homme ou du moins la fonction), le quotidien incluant le religieux : femme séductrice, femme fleur – images traditionnelles de la femme en poésie – s'effacent devant la femme pragmatique. Cette banalisation se retrouve dans les tours gnomiques du v. 28 qui font entendre la voix des autres, et amplifiant, élargissant dialogiquement l'univers intérieur vers l'extérieur.

3.2. ... Ou figures ambivalentes ?

Banalisation pour quelle visée ? Ces femmes ne laissent pas de place au *Je* du poète, leurs voix semblent bloquer l'émergence d'une voix lyrique (le *Je* est peu présent dans *Rhénales*, par contre les femmes sont omniprésentes, qu'il s'agisse des *sept fées aux cheveux verts qui incantent l'été* ou de la Loreley, le titre lui-même de la section renvoyant à du féminin pluriel qui peut aussi bien référer aux scènes

vues en Rhénanie qu'aux femmes). Précisément elles sont sept sous le même toit, et ce rapprochement avec *Nuit rhénane* contraint à s'interroger sur la nature ambivalente de ces femmes, d'autant que deux prénoms jouent du même et de l'autre : *Ilse* (v. 28) est l'anagramme de *Lise* (v. 35). Cette dualité contamine les éléments, dont la description est travaillée par l'indécision sémantique : *ossuaire* par exemple est totalement inapproprié au regard des *ceps tordus* qui évoquent plutôt des os que des ossuaires, mais la valeur évocatrice (le mot contient *os* et *suaire*) et poétique (il permet une rime riche) du terme prédomine. Il en va sans doute de même pour *morfondus*. Le parallélisme antithétique du v. 28 joue d'une indécidabilité semblable. En outre, l'association entre *triste* et *aimer* est insistante (v. 22, 28). Lotte est peut-être une représentation possible du poète absent. Pour conforter cette interprétation, on remarquera que Lotte ne répond pas à la question posée, et qu'elle est présentée par la deuxième locutrice du v. 22 en non-personne : *Je crois qu'elle aime*, comme si l'amour excluait tout à coup Lotte de la conversation. Le verbe est en emploi transitif absolu, ce qui a aussi pour effet d'exclure l'homme comme point d'aboutissement de ce procès. En même temps, par une ironie métrique, cette représentation du mal d'amour se fait par l'emploi d'un trimètre romantique. Quant au tour optatif qui suit, lui aussi n'a pas de point d'aboutissement et reste en suspens, préférant le flou du non dit au dit.

3.3. Loreley ou Lilith ?

Cette exclusion de l'homme est d'autant plus inquiétante que ces sept femmes semblent être des fées au sens étymologique du terme, liées au *fatum*, femmes à la parole performative. On constatera que leurs propos transforment une action en cours d'accomplissement – *moribond* – en accompli – *il est mort*. Plus étrange encore, ce passé composé, sur le plan syntagmatique, précède l'annonce de la mort du sacristain (le glas, qu'elles écoutent après la parole annonciatrice : la mort du sacristain est dite avant même que celle-ci soit prise en charge par la narration (3)). Au-delà de ces capacités divinatoires, ces femmes-fées semblent maîtriser le temps (cf. les valeurs atypiques conférées au présent et à l'imparfait déjà mentionnées) et l'espace, puisque leur inscription spatiale s'élargit progressivement jusqu'à englober l'espace extérieur : le passage de *dans la maison* (v. 1) à *dans la nuit indéfinie* (v. 36) manifeste l'intégration de l'extériorité (*dans* permettant d'interpréter la nuit comme un espace) dans l'intériorité douillette de la maison.

Enfin leur étroite relation avec les figures légendaires impose l'idée de figures duelles, à la fois femmes au foyer et sorcières, ce que marque aussi sans doute le rapprochement entre le *rossignol* (chantre de l'amour et lié à la mort pour les poètes, cf. *Roméo et Juliette*, III, 5 en intertextualité) et l'*effraie* qui renvoie à la représentation de la sorcière dans la civilisation du Moyen Âge. Mais l'*effraie* réfère aussi à Lilith, troublant les mortels de ses ululements : on notera

3. Il s'agit d'un effet de sens lié à la successivité textuelle, qui n'entre pas en coïncidence avec la successivité temporelle contruite : l'imparfait *sonnait* signale que dans le temps raconté, l'acte de sonner a précédé la parole des femmes.

que les prénoms commencent préférentiellement par la consonne *l* (*Lise, Lotte, Lenchen, Leni*). Par ailleurs le syntagme *les femmes* (trois occurrences) est chaque fois à une place stratégique : le titre, la clôture initiale et la clôture finale. L'article défini pluriel confère à ces *femmes* une expansion maximale, et produit l'effet d'une mystérieuse généralisation, fort angoissante, alors même que ces hommes, qui occupent la conversation des femmes, n'ont de réalité que sociotypique : le discours féminin évoque le *facteur*, le *maître d'école*, le *sacristain*, le *bourgmestre*, tous hommes appréhendés uniquement par leur titre ou leur fonction, mais auxquels est déniée toute intériorité.

À travers cette intimité des femmes entre elles, l'inscription de leur dualité, l'absence du *Je* du poète (seule marque discrète : la subjectivité signifiée par le processus métaphorique des v. 30-31), la présence d'un monde clos sur lui-même mais entretenant des liens secrets avec l'extérieur, se dessine l'ambivalence des femmes, à la fois totalement ancrées dans le réel référentiel et engendrant par leurs propos le fantastique, ou bien intimement liées au fantastique, elles sont marquées d'étrangeté au regard de l'homme-poète, apparemment rationnelles et totalement plongées dans l'irrationnel.

CONCLUSION

La dualité des typographies, des espaces, des figures, la correspondance même entre les figures réelles et fantastiques (l'appellation *sœur*, v. 15, renvoie à *fille, grand-mère* – peut-être en intertextualité avec la mère-grand du conte, et l'on sait qu'elle est, à la fin de l'histoire, loup déguisé –), la simplicité même du lexique, cependant rendu énigmatique par l'étrangeté des noms allemands ou des mots français rares (*ossuaires, gésir*), instaurent une tension entre le réel rassurant et le fantastique menaçant, et une indécidabilité majeure quant à la vraie nature de ces sept femmes, figures *indécises* (au sens de formes indécises, difficiles à identifier) comme la nuit dans laquelle elles évoluent. Ces sept figures ne sont peut-être que celle, démultipliée, de la Femme, dans toute son étrangeté.

Catherine DÉTRIE
Praxiling, Montpellier III

BIBLIOGRAPHIE DE TRAVAIL

Sur Apollinaire

Chevallier Jean-Claude, 1970, *Alcools, d'Apollinaire, essai d'analyse des formes poétiques*, Bibliothèque des lettres modernes, Paris : Minard.

Decaudin Michel, 1993, *Alcools, de Guillaume Apollinaire*, collection Foliothèque.

Lecherbonnier Bernard, 1983, *Apollinaire, Alcools*, Collection Intertextes, Paris : Nathan.

Sur les problèmes de temporalité

Benveniste Émile, 1966, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris : Gallimard.

Tasmowski-de-Rick Liliane, 1985, « L'imparfait avec et sans ruptures », *Langue française* n° 67.

Weinrich Harald, 1973, *Le Temps*, Paris : Seuil.