

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE LITERATURA FRANCESA E FRANCÓFONAS

**SÔNIA REGINA VIEIRA**

**DE « L'ERMITE » À « ZONE » :**  
**UNE LECTURE D'ALCOOLS DE GUILLAUME**  
**APOLLINAIRE**

Dissertação apresentada ao PPG em Letras da UFRGS como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Literatura Francesa e Francófonas.

**ORIENTADOR : Prof. Dr. Robert Ponge**

Porto Alegre, 28 de novembro de 2005.

## **AGRADECIMENTOS**

Meu agradecimento e meu reconhecimento :

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS

À CAPES, pela bolsa

Aos docentes do Pós-Graduação em Letras da UFRGS

À Secretaria do PPG-Letras da UFRGS, em particular ao secretário Canísio Scher

Aos funcionários da biblioteca setorial – BSCSH

Ao meu Prof. Orientador Robert Ponge, por seus conselhos e sua constance solicitude.

Ao meu esposo Márcio

À minha família

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	8
 <b>PREMIÈRE PARTIE :</b> <b>LE CONTEXTE ET LA COMPOSITION D'<i>ALCOOLS</i></b>	
<b>CHAPITRE 1 : UN APERÇU DE LA BELLE ÉPOQUE</b>	12
La France de la Belle Époque : histoire et politique	13
La conjoncture littéraire de la Belle Époque	16
Le théâtre : naturalisme et symbolisme	17
Le théâtre : l'apparition du metteur en scène	18
La crise du roman	19
La poésie : le symbolisme et les réactions antisymbolistes	21
La jeune poésie	23
 <b>CHAPITRE 2 : NOTES SUR LA VIE DE GUILLAUME APOLLINAIRE</b>	 27
La jeunesse : les premières impressions d'un poète	27
L'activité littéraire : du retour à Paris jusqu'à la publication d' <i>Alcools</i>	29
La guerre et la mort prématurée	34
 <b>CHAPITRE 3 : LA COMPOSITION D'<i>ALCOOLS</i></b>	 38
<b>GENÈSE ET RÉCEPTION D'<i>ALCOOLS</i></b>	38
La genèse du recueil	38
La réception d' <i>Alcools</i>	40
 <b>L'ORGANISATION DU RECUEIL</b>	 42
La lecture de Michel Décaudin	42
La lecture de Claude Bégue et Pierre Lartigue	43
L.-C. Breunig et sa lecture d' <i>Alcools</i>	44
La lecture d'Henri Scepi	45
<i>Alcools</i> , un recueil cubiste ?	45

## DEUXIÈME PARTIE : UNE LECTURE D'UN CHOIX DE POÈMES D'ALCOOLS

<b>CHAPITRE 1 : LE CYCLE SYMBOLISTE</b>	50
« L'ERMITE »	50
Le soir de la révolte	50
La nuit de la crainte	55
L'aube de l'épuisement	56
Le soir pâmé	57
« MERLIN ET LA VIEILLE FEMME »	58
L'attente de Merlin	58
La rencontre : la danse de l'amour	60
Le fils et le destin de Merlin	61
<b>CHAPITRE 2 : LE CYCLE RHÉNAN</b>	63
« MAI »	64
« LA LORELEY »	65
Le crime et l'absolution	66
Le débat entre l'évêque et Loreley	66
Le destin de Loreley	67
« LA TZIGANE »	68
« LES COLCHIQUES »	70
<b>CHAPITRE 3 : LE CYCLE D'ANNIE</b>	73
<b>1. « LA CHANSON DU MAL-AIMÉ » : MÉMOIRE ET ERRANCE</b>	73
L'ORGANISATION DU POÈME	73
LA DÉDICACE ET L'ÉPIGRAPHE	76
FRAGMENT 1 : « <i>UN SOIR DE DEMI-BRUME À LONDRES</i> »	76
Les fausses apparences	77
L'idéal féminin : entre les frontières de la fantaisie et de la réalité	78
La mémoire et l'oubli	80
La rêverie	80
FRAGMENT 2 : « <i>AUBADE CHANTÉE À LAETARE UN AN PASSÉ</i> »	81
FRAGMENT 3 : « <i>BEAUCOUP DE CES DIEUX...</i> »	83
Le protagoniste et la mort de l'amour	83

Le troubadour	84
L'anecdote du Sultan et des Cosaques	85
<b>FRAGMENT 4 : « RÉPONSE DES COSAQUES ZAPOROGUES AU SULTAN DE CONSTANTINOPLE »</b>	<b>85</b>
<b>FRAGMENT 5 : « VOIE LACTÉE... »</b>	<b>86</b>
La strophe d'ouverture du fragment	86
Les deux faces de l'Amour	87
La douleur, le malheur et l'ombre	88
Le chant printanier	89
La plainte et la folie	89
<b>FRAGMENT 6 : « LES SEPT ÉPÉES »</b>	<b>90</b>
<b>FRAGMENT 7 : « VOIE LACTÉE »</b>	<b>91</b>
Les rois affolés	91
Le Mal-Aimé qui erre à travers Paris	92
<b>REGARD D'ENSEMBLE SUR LE POÈME</b>	<b>92</b>
L'idée centrale du récit	93
Remarques sur un aspect formel : fragments en italiques et fragments en romain	93
Les strophes-refrain	94
L'épigraphe et son auteur	95
<b>2. « L'ÉMIGRANT DE LANDOR ROAD » ET « ANNIE »</b>	<b>96</b>
« L'ÉMIGRANT DE LANDOR ROAD »	96
« Habillé de neuf », l'émigrant rêve de partir pour l'Amérique	96
Réflexion sur le temps	98
Le départ	98
« ANNIE »	100
<b>CHAPITRE 4 : LE CYCLE DE ROSEMONDE</b>	<b>102</b>
« ROSEMONDE »	102
<b>CHAPITRE 5 : LE CYCLE DE MARIE</b>	<b>105</b>
<b>1. « LE PONT MIRABEAU » ET « CORS DE CHASSE »</b>	<b>106</b>
«LE PONT MIRABEAU »	106
La fuite du temps	106
Le refrain	107
« CORS DE CHASSE »	108

<b>2. « ZONE » : L'ERRANCE DE L'HOMME MODERNE</b>	109
Le départ et le passage de l'ancien au nouveau	111
Un pèlerinage sur les lieux de son enfance	113
L'espace aérien : les saints, les oiseaux et l'avion	113
L'homme moderne parmi la foule	115
En se remémorant les voyages...	116
Le retour à Paris et les rêves	117
Dans un bar, le protagoniste raconte des anedoctes	118
En arrivant à Auteuil, le matin va venir	119
Un aperçu de l'ensemble	120
<b>CONCLUSION</b>	123
<b>ANNEXE : QUELQUES THÉMATIQUES D'ALCOOLS</b>	133
<b>LA NATURE ET LES QUATRE ÉLÉMENTS</b>	134
L'eau : le temps et la mort	134
Le feu : le bûcher et le soleil	135
La fusion de l'eau et du feu : l'alcool	136
L'air : le vent et l'espace aérien	137
La terre : le paysage rhénan et l'espace urbain	138
<b>LES FEMMES</b>	140
La femme idéale	140
La femme insensible	141
La femme-souvenir	142
Les femmes qui font souffrir	143
<b>LES FACES DE L'AMOUR</b>	144
L'amour idéal	145
L'amour malheureux	146
L'amour souvenir	147
L'amour, un jeu érotique	147
<b>UN APERÇU DE LA FEMME ET DE L'AMOUR</b>	148
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	149

« Il faut refaire longuement, [...] le chemin toujours laborieux du poète. Il faut se découvrir et se réinventer avec lui [...] »

Georges Jean\*

---

\* JEAN, Georges. *La Poésie*. Paris : Du Seuil, 1966. p.193

# INTRODUCTION

Le présent travail porte sur Guillaume Apollinaire, un des poètes majeurs de la poésie moderne, dont l'œuvre a éveillé mon attention dès que je l'ai étudiée dans le cours de littérature française du XX<sup>e</sup> siècle pendant mes études de licence ès lettres, à l'UFRGS.

Quand je suis entrée en *Mestrado*, j'ai décidé d'étudier la poésie de ce poète. Je me suis souvenue qu'il avait souhaité avoir des lecteurs divers :

« C'est n'avoir aucune ambition que s'adresser à une demi-douzaine de gens de même goût et de même nation. Moi, je n'espère pas plus de sept amateurs de mon œuvre, mais je les souhaite de sexe et de nationalité différents et aussi bien d'états : je voudrais qu'aimassent mes vers un boxeur nègre américain, une impératrice de Chine, un journaliste boche, un peintre espagnol, une jeune femme de bonne race française, une jeune paysanne italienne et un officier anglais des Indes. »<sup>1</sup>

J'ai aimé l'idée de faire partie de la liste de ses *amateurs* brésiliens (non prévue par lui et plus nombreuse qu'il pouvait l'imaginer). Il a alors fallu que je me limite à un seul recueil, car analyser toute la production poétique d'Apollinaire serait impossible dans les délais.

J'ai choisi *Alcools*, son premier recueil, qui réunit les poèmes écrits entre 1898 et 1912. J'aime beaucoup *Calligrammes*, un recueil très varié et innovateur, mais j'ai préféré choisir *Alcools* parce que, me semblait-il, il me permettrait de comprendre l'évolution d'Apollinaire (et, en partie, de la poésie de langue française) du symbolisme finissant de « L'Ermite » (qui s'achemine vers un « verger pantelant / Plein du rôle pompeux des groseillers sanglants », p.83) à la modernité des « troupeaux d'autobus mugissants » de « Zone » (p.10).<sup>2</sup>

Quel chemin devais-je prendre, quel plan devais-je suivre ?

Avec mon directeur de recherches, j'ai décidé de commencer par une première partie que j'ai intitulée « Le contexte et la composition d'*Alcools* » où je présente un aperçu de la Belle-Époque, puis un panorama de la vie d'Apollinaire et enfin des éléments d'information et d'analyse sur la composition d'*Alcools* (précisément sur sa genèse et sur son organisation) et sur sa réception.

<sup>1</sup> APOLLINAIRE. « Lettre du 15 novembre 1915 à sa marraine de guerre ». Cité par : LEFÈVRE, Roger. « Jugements sur Apollinaire et sur *Alcools* ». In : APOLLINAIRE. *Alcools (Choix de poèmes)*. Sélection et organisation de Roger Lefèvre. Paris : Larousse, « Classiques Larousse », 1971. p.119.

<sup>2</sup> Sauf indication contraire, toutes les citations d'*Alcools* proviennent de : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools* suivi de *Le Bestiaire* et de *Vitam impederet amore*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1994. Dorénavant, j'indiquerai la référence de la page directement dans mon texte, entre parenthèses.

Dans la deuxième partie, je passe à l'étude proprement dite du recueil : comment la mener ? Devais-je prendre un thème, un point spécifique ? Avec mon directeur de recherches, nous avons pensé qu'il serait plus enrichissant pour moi, pour ma formation et ma compréhension d'*Alcools*, de commencer par analyser un choix de poèmes. C'est ce que j'ai fait et, à la fin de la première partie, j'explique comment je suis arrivée au plan de la deuxième partie et comment j'ai choisi les treize poèmes que j'étudie. D'une certaine façon, cette deuxième partie constitue un guide de lecture, une introduction à un choix de poèmes retenus parmi les plus importants et les plus connus du volume.

Dans un premier moment, j'ai eu l'intention d'étudier également et en plus quelques-unes des thématiques d'*Alcools*, et spécifiquement celles de la femme et de l'amour. Mais les délais réduits du *Mestrado* ne m'ont pas permis de développer cette partie ; j'ai seulement pu produire une ébauche que je place à la fin de ce travail, en annexe, parce qu'il me semble qu'elle pourra tout de même être utile aux étudiants qui veulent se pencher sur *Alcools*.

J'invite maintenant le lecteur à m'accompagner dans la connaissance et la lecture d'Apollinaire.

**PREMIÈRE PARTIE**

**LE CONTEXTE ET LA COMPOSITION**

***D'ALCOOLS***

## CHAPITRE 1

# UN APERÇU DE LA BELLE ÉPOQUE

Dans le présent chapitre, je prétends montrer quelques éléments d'information pour un bref panorama historique et culturel de la Belle Époque. Apollinaire assiste d'ailleurs aux diverses innovations de cette époque d'effervescence du XX<sup>e</sup> siècle en France, mais aussi il contribue à la remodeler.

En outre, le XX<sup>e</sup> siècle peut être défini comme une époque de débats et de polémiques où s'opèrent de nombreux changements dans les modes de penser et de sentir. Mais le XX<sup>e</sup> siècle n'a pas débuté à la date officielle de son avènement : il est né en 1885, selon Shattuck.<sup>3</sup> Les événements politiques, sociaux et culturels qui ont marqué la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle – la Belle Époque – sont donc la source pour que l'histoire des idées de ce siècle nouveau se constitue.

En premier lieu, je présenterai certains aspects de l'histoire et de la politique de la Belle Époque. Ensuite, j'étudierai la conjoncture culturelle et intellectuelle à ce moment-là ; en particulier, je me pencherai sur les événements littéraires de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour comprendre et analyser les débats et les transformations des trois principaux genres : le théâtre, le roman et la poésie pendant les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de 1900 à 1914, quand se déclenche la Première Guerre mondiale.<sup>4</sup>

Mais qu'est-ce que la Belle Époque ? On appelle *Belle Époque* les trente ans de paix, de stabilité et de prospérité qui se situent autour de 1900. Mais cette période présente aussi des crises politiques, des conflits idéologiques et des tensions internationales dont le rythme va augmenter jusqu'au déclenchement de la Première Guerre mondiale. Les désignations

---

<sup>3</sup> SHATTUCK, Roger. *Les Primitifs de l'avant-garde*. Traduit de l'américain par Jean Borzic. Paris : Flammarion, 1974, p. 12.

<sup>4</sup> Ce chapitre est une version revue, corrigée et augmentée par moi du chapitre 1 (« A França e sua literatura na Belle Époque») de mon mémoire de licence ès lettres – *Tradição e vanguardas literárias na imprensa portogalesa (1900-1921)* – préparé sous la direction de M. le professeur Robert Ponge et présenté à l'Institut des Lettres de l'UFRGS en 2001 ; une autre version, revue, corrigée et modifiée par R. Ponge, a été publiée en 2003 (PONGE, Robert ; VIEIRA, Sônia Regina. "Notes pour une caractérisation de la conjoncture culturelle de la Belle Époque". *Polifonia*, revista do Instituto de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso, v. 01, n° 6, ano 6. Cuiabá: Editora Universitária da UFMT, 2003. p.1-18).

*Belle Époque* et *avant 14* apparaissent spontanément en 1919-1920 dans la population : c'est une façon de contraster la stabilité de la période précédente (l'avant-guerre) avec la nouvelle situation déjà perceptible (l'après-guerre), c'est-à-dire la vie chère, les difficultés politiques, etc. Ainsi, ces trente ans (avant la Première Guerre) ont été un moment heureux, stable où la France a prospéré, où il y a eu des innovations technologiques et des découvertes scientifiques. Ce moment a d'ailleurs contribué au rayonnement de la France dans le monde.

### **La France de la Belle Époque : histoire et politique**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la France est une grande puissance économique et financière. Elle est la pionnière dans certains domaines comme l'industrie automobile et l'industrie électrique. Les ingénieurs français sont préoccupés d'améliorer les équipements en élaborant des techniques de pointe. Pour le nouveau siècle, Paris organise une exposition qui montre les innovations scientifiques. En effet, l'Exposition de 1900 constitue un symbole de l'apogée de la Belle Époque et laisse son empreinte sur la ville de Paris. Après la transformation de la physionomie de Paris par Haussmann (1853-1869) et la construction de la tour Eiffel – *clou* de l'Exposition de 1889 – Paris devient la ville-lumière, la capitale arbitre de la mode, « la scène d'un vaste théâtre où la ville se donn[e] en spectacle à elle-même et au monde entier ».<sup>5</sup>

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce pays possède un grand empire colonial, s'étendant sur de vastes régions de l'Afrique, mais surtout en Asie du Sud-Est (la superficie du domaine colonial atteint « vingt fois celle de la métropole »<sup>6</sup>). La France, la Grande Bretagne et l'Allemagne deviennent les trois principales puissances de l'époque.

À partir des lois constitutionnelles de 1875, la France s'insère dans la tradition républicaine. La III<sup>e</sup> République (1875-1940) a été fondée sur la base d'un régime parlementaire. Mais, en 1896-1898, commence une explosion politique autour d'un officier juif accusé injustement de trahison au profit de l'Allemagne. C'est l'affaire Dreyfus qui met la République en péril, car elle suscite un conflit politique et idéologique caractérisé par Lejeune comme une guerre « franco-française »<sup>7</sup>, provoquant la multiplication des liges autant de droite que de gauche.

---

<sup>5</sup> SHATTUCK. Op. cit. p.14.

<sup>6</sup> Voir : LEJEUNE, Dominique. *La France de la Belle Époque (1896-1914)*. Paris : Armand Colin, 1997. p.77.

<sup>7</sup> Ibidem. p.17.

L'affaire Dreyfus divise l'opinion publique. D'une part, on trouve « les défenseurs de l'ordre établi », c'est-à-dire les anti-dreyfusards, qui fondent le Comité de l'Action Française (une ligue d'extrême-droite) pour propager un nationalisme doctrinal, antisémite et antiparlementariste. Ceux-ci gagnent l'appui intellectuel de l'écrivain Maurice Barrès. D'autre part, il y a « les partisans de la justice individuelle »<sup>8</sup>, c'est-à-dire les dreyfusards, qui défendent l'idée de justice et la République. Ils appartiennent à la Ligue des droits de l'homme. Cette polémique est très répandue par la figure d'Émile Zola qui défend Dreyfus, quand il publie son célèbre « J'accuse ».

Ainsi, l'Affaire définit les valeurs définitives du régime républicain, contribuant à relancer le conflit droite/gauche. Après le succès des révisionnistes, les antidreyfusards se trouvent exclus du camp républicain et la gauche va gouverner avec le ministre Waldeck-Rousseau (1899-1902). Condamnée à l'opposition, la droite est « désormais nationaliste, autoritaire et militariste : la méfiance envers ces trois caractères sera un critère de républicanisme ».<sup>9</sup>

Après trois ans de ministère Waldeck-Rousseau, Émile Combes lui succède. Son ministère est « fondé par un anticléricalisme de combat »<sup>10</sup> qui précipite la séparation de l'Église et de l'État (1905). Il est important d'observer que l'esprit républicain de l'époque est fondé sur la laïcité. Autrement dit, le régime républicain met en question le pouvoir de l'Église et commence un autre conflit idéologique. L'incompatibilité des valeurs entre les deux camps en est la clé. D'une part, les républicains, la gauche, qui rejettent la tutelle catholique et royaliste ; ils combattent l'influence du clergé sur la politique, puisque leurs idées reposent sur la foi en la science, sur la liberté religieuse et politique. D'autre part, il y a les partisans de la droite qui sont favorables à l'Église ; ceux-ci souhaitent préserver la conviction religieuse apprise dans le catéchisme et la politique traditionnelle où l'encadrement du peuple doit être réalisé par l'institution ecclésiastique.<sup>11</sup>

Il faut observer par ailleurs que l'année 1905 est l'apogée d'une belle époque, c'est-à-dire d'une période qui présente une situation stable, une économie de prospérité.<sup>12</sup> Alors que l'année suivante commence à présenter des conflits internes importants qui mettent en cause l'économie et la politique.

---

<sup>8</sup> SHATTUCK. Op.cit. p.24.

<sup>9</sup> LEJEUNE. Op. cit. p. 19.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>11</sup> Voir : WINOCK, Michel. *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*. Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2003. p.17-18.

<sup>12</sup> LEJEUNE. Op. cit. p.151.

Pour les catholiques, la loi de 1905 qui sépare l'État de l'Église coûte cher, car cette séparation signifie la perte de traitements et de patrimoines. Autrement dit, l'Église doit rendre des biens à l'État. En 1906 commence la préparation des Inventaires.

Le gouvernement républicain organise, en outre, une école laïque qui se dégage du domaine scolaire de l'Église. D'autre part, entre 1906 et 1914, l'école dirigée par les ecclésiastiques se renouvelle et son intention est d'établir un enseignement confessionnel, qu'elle présente sous l'étiquette d'*École libre*.<sup>13</sup>

Les membres de l'Action française renforcent leur vocation antirépublicaine et catholique dans l'espace politique en profitant de cette crise entre les catholiques et le gouvernement de Clémenceau.

Bien qu'il y ait une expansion économique dans les années 1906-1907, la classe ouvrière en est mise à l'écart. En avril 1906, la Confédération générale du travail (C.G.T) canalise les revendications des ouvriers et fait une propagande active pour la grève générale. Celle-ci se multiplie pendant ce mois.<sup>14</sup> Cependant le gouvernement de Clémenceau la réprime et n'hésite pas à donner l'ordre aux soldats d'intervenir.

Ce geste met en cause le fonctionnement de la vie politique française qui avait été affectée auparavant par l'Affaire Dreyfus (1894-1899). Clémenceau heurte définitivement les socialistes et la droite. Le Bloc des gauches se scinde en deux partis : l'un radical, l'autre socialiste.

Les conflits internes se déroulent dans une conjoncture où les conflits externes se font de plus en plus menaçants. La France possède une position dominante comme colonisatrice. L'Allemagne réagit contre la politique de la France qui donne son appui à la Russie, et établit un accord avec la Grande-Bretagne. Autrement, la politique française désarticule les intérêts de la Triple Alliance composée par l'Allemagne, l'Italie et l'Autriche-Hongrie.

Guillaume II manifeste son appui à l'indépendance marocaine. Par conséquent, cette intervention de l'Allemagne au Maroc entame une crise, car la Russie, la Grande-Bretagne, l'Espagne sont également intéressées par le Maroc, colonie qui appartient à la France. Entre 1905-1914, la France et l'Allemagne s'affrontent de plus en plus jusqu'à l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand de Habsbourg (héritier du trône d'Autriche-Hongrie) à Sarajevo, en juin 1914. Cet attentat est la cause immédiate de la Première Guerre mondiale.

Malgré ces conflits extérieurs, la politique interne voit le retour d'un gouvernement républicain modéré, celui de Poincaré. À l'époque de l'attentat à Sarajevo, le président

---

<sup>13</sup> Ibidem. p.57-59.

<sup>14</sup> WINOCK. Op. cit. p.146-147.

Poincaré a fait un voyage officiel en Russie, mais celui-ci a été écourté, parce que Belgrade avait été bombardé en juillet. De plus, Jean Jaurès, figure marquante du socialisme qui préconise la paix entre la France et l'Allemagne, est assassiné le 31 juillet 1914. Le 3 août, la guerre éclate.

En 1914 finit la Belle Époque. Un autre page de l'histoire s'ouvre : la Première Guerre durera plus de quatre ans et se termine par l'armistice de 1918. Seulement en 1919, on a le traité de paix, nommé *paix de Versailles* qui oblige le gouvernement allemand à payer les réparations pour les destructions qu'il a causées, et à rendre l'Alsace-Lorraine à la France.

Il est temps de quitter la politique et de passer à l'étude de la conjoncture intellectuelle de la Belle Époque. Mais avant d'entreprendre une analyse sur les deux premières décennies de cette période-là, il faut d'abord comprendre la dynamique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (et même remonter un peu avant) qui laisse une empreinte importante sur le XX<sup>e</sup> siècle.

### **La conjoncture littéraire de la Belle Époque**

Avec le renversement de Charles X et le triomphe du romantisme, l'année 1830 voit l'affirmation des idées qui exigent plus de liberté dans tous les domaines, y compris en art. Vers les années 1840, apparaît une philosophie qui place au-dessus de tout la science et la raison, c'est le positivisme fondé par Auguste Comte. Dans la même période, on voit une remarquable augmentation des protestations contre la misère que répand le capitalisme des débuts de l'ère industrielle, c'est l'avènement des idées socialistes (le *Manifeste communiste* de Marx et Engels est publié en 1848).

Sur le plan littéraire et artistique, commence à s'affirmer le réalisme qui « marche vers le réel, dans la vie présente ou dans l'histoire, dans la matière ou dans le monde moral »<sup>15</sup> ; il porte une attention particulière à la création d'un *effet de réel* et tend à montrer que l'homme est un produit de la société.

Mais la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par l'avènement de deux courants littéraires qui s'opposent : le naturalisme (qui se présente comme le successeur naturel du réalisme) et le symbolisme. Commençons par le naturalisme.

Reprenant les idées du réalisme (le présumé que le romancier doit peindre le réel concret), le naturalisme, proposé par Émile Zola, prétend introduire dans l'art les idées scientifiques (Darwin) et positivistes (Comte, Spencer) ainsi que les méthodes des sciences

---

<sup>15</sup> VAN THIEGHEM, Philippe. *Les Grandes Doctrines littéraires en France : de la Pléiade au surréalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968, p. 213.

expérimentales. Pour appliquer cette méthode scientifique, l'écrivain doit observer deux lois : l'influence du milieu social et celle de l'hérédité. La vie intérieure du personnage (qui représente l'homme dans la société) est donc déterminée par la race et par des aspects extérieurs comme le climat et les conditions matérielles. Zola privilégie ainsi l'analyse physiologique sur l'analyse psychologique, et prétend mettre la méthode de la science au service de la morale sociale.<sup>16</sup>

À l'opposé de cette théorie naturaliste, le symbolisme s'en va vers « l'idéal, transcende le réel, [...] ne le traverse ou ne le côtoie que comme un monde d'apparences et de signes ».<sup>17</sup> Autrement dit, les symbolistes cherchent à révéler le monde des symboles à partir de la suggestion. Ainsi, ils établissent un rapport entre l'association de fables, de figures et de « correspondances » et « l'affectivité profonde du moi ».<sup>18</sup> Comme une sorte de protestation contre la conception positiviste de l'univers, le symbolisme prétend montrer que les symboles représentent un état d'âme, une idée, une « réalité psychique », selon Raymond.<sup>19</sup>

Après avoir montré brièvement les conceptions dominantes du XIX<sup>e</sup> siècle, je me propose d'étudier leurs manifestations dans les trois genres littéraires qui s'imposent pendant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Commençons par le théâtre.

### **Le théâtre : naturalisme et symbolisme**

Émile Zola rêve de transporter le roman naturaliste au théâtre pour fournir à l'action dramatique des réalités humaines et une double détermination physiologique et sociale. Selon Sarrazac, la théorie zolienne « se préoccupe également de fixer de nouvelles règles, d'instaurer une nouvelle convention : une convention vivante et consciente dont le roman naturaliste sera le garant ».<sup>20</sup> En fait, Zola souhaite que le théâtre ait une vision critique du monde réel et, en particulier, de la société française de ce moment-là.

Contrairement à l'esprit analytique cher au positivisme et au naturalisme, le théâtre symboliste exalte le pessimisme, les anciennes légendes, surtout médiévales. Il se laisse définir par la suggestion, par la réalité spirituelle et immatérielle. À l'opposé du théâtre

<sup>16</sup> Voir : FORTASSIER, Rose. *Le Roman français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982. chapitre VIII, p.90-100.

<sup>17</sup> VAN THIEGHEM. Op.cit. p.211.

<sup>18</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1940. p.50.

<sup>19</sup> Ibidem. p.51.

<sup>20</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible ». In : JOMARON, Jacqueline de. (Dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Librairie Générale Française, coll.« Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992. p. 709.

naturaliste, les symbolistes croient que « l'art est un refuge loin des contingences du quotidien, il a pour domaine l'imaginaire, il peut être la clef des mystères de l'être et de la nature ».<sup>21</sup>

Dans le drame symboliste, par ailleurs, la cohérence psychologique disparaît au profit d'une signification onirique ou mystique.<sup>22</sup> L'indétermination temporelle, les personnages issus de fables, la représentation des profondeurs de l'âme sont les éléments composants de l'intrigue. Néanmoins, ils paralysent l'action et transforment l'univers dramatique en une idée purement intellectuelle, à la mode de Musset et de son *théâtre de fauteuil*, selon Rodrigues. Il semble que la scène symboliste ne se préoccupe pas des contraintes du genre théâtral et présente une quête intérieure qui engage plus d'éléments de la poésie.<sup>23</sup>

### **Le théâtre : l'apparition du metteur en scène**

Vers 1880, l'apparition du metteur en scène commence à modifier un aspect de la vie théâtrale : le jeu de la représentation dramatique. Jusqu'alors, celle-ci dépendait de l'inventivité de l'auteur et de la capacité des interprètes à jouer de façon créative. Mais à partir de la nouvelle désignation, le metteur en scène, avant désigné comme *régisseur*, assume une position autonome : il devient le responsable de toute la mise en scène, il donne son interprétation personnelle à la construction scénique et au jeu des acteurs. Comme le signale Mignon, « dès lors que sa vision du monde à travers le spectacle sera assurée dans son esprit, [le metteur en scène] aura tendance à y soumettre les œuvres qu'il montera ».<sup>24</sup>

Le premier qui incarne cette nouvelle fonction et conception du théâtre est André Antoine. En 1887, il fonde le Théâtre libre à Paris. Partisan du naturalisme, il propose que la scène apporte la vérité dans la mesure où elle représente une vision critique de la société française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En revanche, le deuxième metteur en scène se met au service du symbolisme. C'est Lugné-Poe, un dissident du Théâtre libre, qui fonde, en 1893, le Théâtre de l'Œuvre. Il y monte plusieurs pièces de grands auteurs nordiques, comme celles du Norvégien Ibsen. Sa mise en scène symboliste repose sur une décoration qui invite le spectateur à la méditation, à l'imagination, et aide à mettre le rêve au premier plan.

<sup>21</sup> MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, coll. « Folio-essais », 1986. p.14.

<sup>22</sup> COUPRIE, Alain. *Le Théâtre*. Paris : Édition Nathan, 1995. p.111.

<sup>23</sup> RODRIGUES, Jean-Marc. *Histoire de la littérature française : XX<sup>e</sup> siècle*. Tome 1 : 1892-1944. Paris : Bordas, 1988. p.85.

<sup>24</sup> MIGNON. Op. cit. p. 13.

Il faut saisir maintenant les différences entre ces deux courants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. D'une part, le Théâtre libre met en scène des forces naturelles ou physiologiques qui gouvernent les individus. Antoine y utilise des éléments qui assurent l'authenticité de l'ensemble décoratif, c'est-à-dire tous les accessoires et les costumes qui permettent de représenter et d'analyser le milieu où vivent les personnages. Selon Mignon, Antoine « dispos[e] [les acteurs] comme si la scène comportait un quatrième mur, comme si le public surprenait à travers lui les personnages dans leur vie quotidienne, éventuellement de dos ».<sup>25</sup>

D'autre part, le Théâtre de l'Œuvre met en évidence les puissances invisibles, cosmiques ou occultes qui décident de la destinée humaine.<sup>26</sup> Lugné-Poe y part du concept de décor synthétique, en suggérant une vision globale de l'univers dramatique, c'est-à-dire un « décor [qui] impliquait une extrême sobriété puisque l'essentiel était de ne pas gêner le jeu d'imagination [...], un théâtre dont l'esprit serait la scène ».<sup>27</sup>

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, Antoine et Lugné-Poe renouvellent la mise en scène. Au début du siècle suivant, c'est Jacques Copeau qui exerce une influence décisive sur l'évolution de la création scénique. En 1913, il fonde le Vieux-Colombier où il lance son indignation contre l'industrialisation de la scène. Il reformule le répertoire de la mise en scène, en faisant valoir les pièces des auteurs classiques, et refuse les formules décoratives antérieures, optant pour une scène moins chargée, presque nue qui permet de mettre en relief l'interprétation des acteurs.<sup>28</sup>

La modernité arrive au théâtre vers la fin des années vingt, quand surgissent quatre metteurs en scène – Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëf – qui fondent le Cartel. Ils assurent la continuité du travail de Copeau et proposent une nouvelle désignation, celle d'auteur-metteur en scène.

### **La crise du roman**

Dans le roman, le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle est dominé par le naturalisme. Domination qui est par ailleurs contestée par les symbolistes. Selon Raimond, ces derniers manifestent un « mépris de l'accidentel et du quotidien [qui] les menait alors tout droit au mépris du roman ».<sup>29</sup> Ainsi, les symbolistes préfèrent les formes plus courtes de récit comme

---

<sup>25</sup> Ibidem. p.22.

<sup>26</sup> SARRAZAC. Op.cit. p.720.

<sup>27</sup> MIGNON. Op. cit. p.23.

<sup>28</sup> Voir : JOMARON, Jacqueline de. « Jacques Copeau : le tréteau nu ». In: JOMARON. Op.cit. p.732.

<sup>29</sup> RAIMOND, Michel. *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti, 1985. p. 67.

le conte et les nouvelles dans lesquelles les narrateurs évoquent des réalités lointaines, sans qu'ils se préoccupent du réalisme.

En 1887, le *Manifeste des Cinq* proclame la mort du naturalisme. Il s'agit d'une lettre ouverte publiée dans *Le Figaro*, signée par Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, cinq disciples de Zola, qui expriment ainsi leur dissidence, condamnant le naturalisme pour son excès de scientisme. Puis, en 1891, l'*Enquête sur l'évolution littéraire* menée par Jules Huret dresse le constat de la disparition du roman naturaliste.<sup>30</sup>

D'autres attaques contre le naturalisme apparaissent : Brunetière, Barrès, Anatole France critiquent Zola. Du même coup, ces critiques se mêlent aux voix des symbolistes contre le réalisme-naturalisme, provoquant une rupture avec la conception dominante du roman. Les maîtres du roman – Anatole France, Pierre Loti, Maurice Barrès, Paul Bourget – justifient leurs attaques ; à leurs yeux, « le genre [...] paraît avoir perdu toute fraîcheur, toute inventivité, toute capacité de révélation nouvelle ».<sup>31</sup> On commence alors à mépriser certains romans et, de ce mépris sélectif, on passe au mépris du roman comme genre.

Ainsi une *crise* du roman se déclare.<sup>32</sup> Un ensemble d'opinions sur la nature, l'essence et la définition du genre met en question l'esthétique du naturalisme, considérée comme insuffisante, car l'horizon du roman naturaliste semble être limité. Il faut souligner par ailleurs que la confrontation du roman français et des romans étrangers, surtout ceux d'origine russe et anglo-saxonne, révèle un sentiment de dégradation du genre. La critique et le public préfèrent lire ces romans étrangers, sous prétexte qu'ils montrent « des aventures insolites, des techniques inhabituelles, des atmosphères inédites ».<sup>33</sup> De cette façon, les critères d'appréciation des œuvres changent autant que le goût et ils aboutissent à un reclassement de la production romanesque.

Toutefois, la Belle Époque ne sera pas encore le décor du roman moderne. Rodrigues souligne que cette période n'est pas mûre pour aller au bout des transformations du genre romanesque. André Gide et Marcel Proust, qui débentent comme romanciers vers 1890, ne s'imposeront qu'après 1918.<sup>34</sup>

Une nouvelle écriture se dessine en 1913, mais la guerre de 1914 la retarde. Quelques représentants de cette rénovation, comme Alain-Fournier, Marcel Proust, André Gide,

---

<sup>30</sup> Ibidem. p.26.

<sup>31</sup> CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Bordas, 1990. p. 154.

<sup>32</sup> Sur cette crise, voir : RAIMOND, Michel. *La Crise du roman*. Op.cit.

<sup>33</sup> RAIMOND, Michel. Ibidem. p.12.

<sup>34</sup> RODRIGUES. Op.cit. p.48.

utilisent déjà le monologue intérieur, « supprimant de ce fait le romancier omniscient mais surtout rendant au monde l'infinie variété des regards possibles ».<sup>35</sup>

Bien qu'il y ait une crise du roman et le mépris du genre, on continue à décerner le prix Goncourt. La production romanesque maintient en outre le règne des maîtres officiels du roman (Anatole France, Pierre Loti, Maurice Barrès, etc) tandis que Marcel Proust et André Gide qui produisent une haute littérature sont encore ignorés par la critique et le public pendant cette époque-là.

### **La poésie : le symbolisme et les réactions antisymbolistes**

Comme on a pu le constater, le symbolisme a exercé une importante influence pendant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. La déclaration de la doctrine paraît dans *Le Figaro* en 1886. C'est Jean Moréas qui signe la publication du *Manifeste littéraire*.

La question cruciale du symbolisme repose sur la notion de symbole dont les formes et techniques sont révélées sous deux aspects. D'une part, la fonction du symbole est de faire allusion à la sensation ou à l'impression conçue par le poète, à l'allégorie et au mythe. Le symbole est, d'autre part, un prolongement de cette expression ou de cette sensation, un prolongement du rêve et de la légende, explique Lemaître.<sup>36</sup>

Ainsi la poésie symboliste se fonde sur l'ambition métaphysique, en montrant la *force occulte des choses*, comme exalte le poète belge Maurice Maeterlinck.<sup>37</sup> Cette poésie propose d'être aussi une « introversion lyrique, [une] grâce dolente, [une] religiosité incertaine ».<sup>38</sup> Enfin pour définir cette poésie, j'ajoute le commentaire de Marcel Raymond qui signale qu'elle se fonde sur le désir de « se réfugier en soi et [de] tourner sur soi son regard ».<sup>39</sup>

À cet égard, le symbolisme montre un besoin de trouver une forme, un langage qui expriment les *correspondances*<sup>40</sup> du symbole. Cela implique un travail d'élaboration des sons et des mots où le poète confie à des images « la mission d'exprimer, d'incarner un état d'âme ».<sup>41</sup> La musique des mots doit être liée à une valeur psychologique. Sur ce point essentiel, elle favorise le développement de la prose rythmée ainsi que les recherches portant sur le vers libre, de longueur et de métrique nouvelles avec substitution de l'assonance à la

<sup>35</sup> Ibidem. p.51.

<sup>36</sup> LEMAÎTRE, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Collin, 1993. p.44.

<sup>37</sup> MAETERLINCK, Maurice. Cité par : LEMAÎTRE. Ibidem.

<sup>38</sup> RODRIGUES. Op. cit. p.62.

<sup>39</sup> RAYMOND, Marcel. Op. cit. p.65.

<sup>40</sup> En reprenant l'expression de Baudelaire. Voir: BAUDELAIRE, Charles. « Correspondances ». In : Idem. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Librio, 1994. p.16-17.

<sup>41</sup> RAYMOND, Marcel. Op.cit. p.50.

rime. Par conséquent, cette poésie met en cause la versification traditionnelle qui commence à perdre un peu de son hégémonie totale.

Toutefois, cinq ans plus tard, Jean Moréas renie le mouvement qu'il a aidé à engendrer. Sa protestation contre le symbolisme se transforme en répudiation de la tradition littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. En d'autres termes, en 1891, Moréas publie un manifeste qui proclame la mort du symbolisme et fonde l'École romane française. Que veut cette École ? Elle rejette la poésie symboliste pour « faire place à la tradition méditerranéenne de précision, de clarté, de mesure et de rigueur »<sup>42</sup> et revendique un retour à la Grèce de Homère et de Pindare, à la Rome de Virgile et à la France moyenâgeuse.<sup>43</sup> Il s'agit donc d'un mouvement qui cherche un retour à la tradition, un « nouveau classicisme »<sup>44</sup> : un *retour à l'ordre* dans le domaine culturel.

Une deuxième protestation contre le symbolisme apparaît en 1895, quand Maurice Le Blond publie son « Essai sur le naturisme ». Ce nouveau courant ne se rebelle plus au nom de l'Antiquité, mais au nom de la Nature et du désir d'accepter la réalité et l'expérience humaine.

Au sein du mouvement symboliste, quelques poètes entrent en dissidence parce qu'ils ont une tendance à être « néo-réalistes », comme le formule Lemaître.<sup>45</sup> Ceux-ci ont l'intention de faire une poésie de « dimension sociale », dont le but est d'être en « communion avec la modernité industrielle ».<sup>46</sup> Dans ce cas, Émile Verhaeren, poète belge, aura le rôle décisif pour l'évolution de la poésie. Il rompt avec « la tradition baudelairienne et mallarméenne de négation poétique du monde moderne »<sup>47</sup> et explicite qu'il faut « accepter le présent, se plier aux rythmes du monde moderne et prendre conscience de sa nouveauté ».<sup>48</sup>

Parallèlement aux protestations contre les principes symbolistes, surgit le néo-symbolisme. En 1906, la revue *La Phalange* est le porte-parole d'un groupe de poètes réunis autour de Jean Royère. Ceux-ci réaffirment la doctrine symboliste alors que le mouvement est considéré déjà mort.

La publication de *La Vie unanime* de Jules Romain, en 1908, apporte également une réaction à l'introversion symboliste. Les unanimistes (Jules Romain, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Georges Chennevière, etc) s'inspirent du Belge Verhaeren et de l'Étatsunien Walt Whitman, pour révéler dans la poésie « l'importance d'être attentifs à leur temps »,

<sup>42</sup> CLANCIER, Georges-Emmanuel. *De Rimbaud au surréalisme*. Paris : Pierre Seghers, 1953. p.160.

<sup>43</sup> RAYMOND, Marcel. Op. cit. p.59.

<sup>44</sup> RODRIGUES. Op. cit. p.65.

<sup>45</sup> LEMAÎTRE. Op. cit. p.45.

<sup>46</sup> RAYMOND, Marcel. Op. cit. p.65.

<sup>47</sup> LEMAÎTRE. Op. cit. p.48.

<sup>48</sup> RAYMOND, Marcel. Op. cit. p.217.

souligne Clancier.<sup>49</sup> En effet, l'esprit de la poésie unanimiste et whitmanienne d'avant-guerre présente une « tendance sociale et humanitaire »,<sup>50</sup> car le poète s'identifie « aux sentiments collectifs, à l'âme élémentaire de la foule, d'une ville, d'une nation ».<sup>51</sup> Sur cette voie, ce mouvement unanimiste, parfois appelé poètes de l'Abbaye ou encore whitmaniens (les appellations sont diverses), peut être désigné, selon Raymond, comme « une sorte de post-naturalisme [...] fortement influencé par l'idéologie démocratique et socialiste », de telle sorte qu'il favorise le développement d'un « lyrisme épique ».<sup>52</sup>

En tout cas, les divergences entre la volonté de retourner à l'ordre vers une poésie classique, et celle de construire une poésie en prenant une dimension du réel et du moderne indiquent la diversité d'intentions des poètes pour (re)définir la poésie. Après 1900, un nouveau tableau commence à être peint par divers mouvements poétiques et artistiques en *isme* (cubisme, futurisme, etc.) qui mettent en question la définition traditionnelle de la poésie et de l'art.

### **La jeune poésie**

Les réactions face à la crise symboliste ouvrent une nouvelle époque pour la poésie. Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle se caractérisent par la volonté de proclamer l'irruption de l'univers moderne dans le champs poétique, en reprenant l'ambition de Verhaeren. La révolution poétique souhaite atteindre son but : la liberté d'inspiration et de technique propre au langage, dont le rythme doit mettre en évidence le rythme du réel.<sup>53</sup> Raymond souligne que trois poètes ont contribué à définir ce nouveau lyrisme ; ce sont Guillaume Apollinaire, André Salmon et Max Jacob.<sup>54</sup>

Chacun de ces poètes apporte un renouvellement des valeurs pour l'esthétique moderne, dont l'intérêt s'inscrit dans le domaine du langage et des beaux-arts. Il faut préciser d'abord les influences littéraires et artistiques entre eux et leur temps. Commençons par l'histoire qui les unit. Les trois sont amis et ont noué des amitiés communes avec Pablo Picasso et avec d'autres peintres.

Guillaume Apollinaire entre sur la scène littéraire en 1903 quand il commence à participer aux milieux littéraires, comme les soirées de *La Plume* où il lie connaissance avec

---

<sup>49</sup> CLANCIER. Op. cit. p.241.

<sup>50</sup> RAYMOND, Marcel. Op. cit. p.212.

<sup>51</sup> CLANCIER. Op. cit. p.242.

<sup>52</sup> RAYMOND, Marcel. Op. cit. p.193 et 212.

<sup>53</sup> RODRIGUES. Op. cit. p.69.

<sup>54</sup> RAYMOND. Marcel. Op. cit. p.219.

Alfred Jarry et avec André Salmon. Apollinaire fonde avec ce dernier la revue *Le Festin d'Ésope*. Au début de 1905, il fait la connaissance de Pablo Picasso et de Max Jacob ; puis il élargit ses relations avec les autres peintres surnommés cubistes et devient chef de file de la jeune poésie.

En 1907, le tableau *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, provoque un choc esthétique qui brise les concepts de nature et de beauté. Né de la réaction aux peintures classique et impressioniste, le cubisme abandonne la loi de la perspective et de l'espace pictural pour révéler une « quatrième dimension »<sup>55</sup> douée d'une réalité absolue à travers laquelle se présentent « des fragments isolés du monde visible ».<sup>56</sup> Ce nouveau regard apporte une aide précieuse aux poètes de cette génération. Le refus de la *mimésis* par les peintres permet de créer une poésie avec la même audace.

Apollinaire apporte non seulement son soutien au cubisme, mais aussi au futurisme, même s'il est un peu réticent aux excès de Marinetti. Ce mouvement a surgi en 1909 lorsque le *Manifeste du futurisme*, signé par F.-T. Marinetti, est publié le 20 février dans le journal *Le Figaro*. Deux autres paraissent en 1912 et 1913, nommés respectivement *Manifeste technique de la littérature futuriste* et *Imagination sans fils et les mots en liberté*. Ce mouvement littéraire et pictural (il y a la peinture futuriste) exalte la vie moderne, le progrès et la vitesse. Il propose, d'une part, la destruction de tout ce qui est de l'ordre du passé ; d'autre part, il proclame la liberté des mots en supprimant la syntaxe et l'organisation traditionnelle du poème. De cette façon, la poésie devient « matérialiste [...], nourrie de sensations brutes et moulée sur les choses ; dynamique rythmant l'action, rythmée par elle [...] ».<sup>57</sup>

André Salmon est considéré comme un poète cubiste<sup>58</sup> de la Belle Époque. Il est important de prendre cette désignation au sens métaphorique, car il n'y a pas d'école cubiste en littérature.<sup>59</sup> Mais Apollinaire, Jacob et lui sont des grands défenseurs du Cubisme, ces poètes participant de la même sensibilité créative qui a défini les principes de cette école. Salmon a intensément participé à la scène littéraire d'avant-guerre, en démontrant son appui aux tendances poétiques et artistiques existants au moment où il fonde deux revues : la première, avec Guillaume Apollinaire, s'appelle *Le Festin d'Ésope* (1903) ; la deuxième, *Vers et Prose* (1905), qui est fondée avec le poète Paul Fort.

<sup>55</sup> CHUISANO, Nicole; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains », 1993. p. 14

<sup>56</sup> VIVÈS, Vincent. « Apollinaire et les peintres ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Lecture accompagnée par Vincent Vivès. Paris : Gallimard, 2003. p.10.

<sup>57</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1940. p.218.

<sup>58</sup> CLANCIER. Op. cit. p.320.

<sup>59</sup> Voir: LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire : « Alcools »*. Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris : Fernand Natan, 1983. p.28-29.

Max Jacob apporte son humour poétique à la jeune poésie. Le poète croit que la littérature, mise à distance de la réalité, doit inventer des mensonges, alors que le poète n'est pas un menteur.<sup>60</sup> Ces mensonges ne sont que le jeu des mots – le calembour – qui présente sa mobilité diverse de telle sorte que le poème passe « du calembour au sanglot, de la parodie à l'hallucination ».<sup>61</sup> Lisons un petit morceau du poème « Avenue du Maine » et observons le jeu des mots et l'humour qu'il provoque par le choc des sons, à la façon d'une comptine :

« Les manèges déménagent.  
Ménager manager  
De l'avenue du Maine  
[...]  
Ménage ton ménage  
Manège ton manège.  
Ménage ton manège.  
Manège ton ménage. »<sup>62</sup>

Cet humour qui exploite la technique du langage poétique apparaît aussi dans *Alcools* de Guillaume Apollinaire. Ce dernier et Jacob ont tous les deux puisé cette source fantastique et burlesque dans le théâtre d'Alfred Jarry. Celui-ci fut le précurseur de « l'anti-théâtre ».<sup>63</sup> Il faut mentionner en outre que la représentation de son *Ubu roi* (1896) donne une nouvelle dimension à l'art théâtral et ouvre la voie aux recherches des avant-gardes. Comme une sorte de parodie d'un drame historique, *Ubu roi* raconte des aventures qui montrent « l'incongruité du langage, le non-sens des comportements »<sup>64</sup> et révèle une position novatrice, dont le but est de « ruiner toute analogie avec le réel en se servant du burlesque ».<sup>65</sup>

Attiré par les études sur l'inconscient, Jacob présente une poésie qui privilégie les associations des idées tout à fait hasardeuses et le « mélange aussi émouvant que rusé de rêves, de souvenirs d'enfance, de fantaisie, de contes de fée pour grandes personnes ».<sup>66</sup> Il est remarquable que le mouvement surréaliste va mettre cela en valeur, sans pour autant (semble-t-il) s'inspirer de lui. Mais cela fait partie d'une histoire dont je m'abstiens de parler, puisque ce mémoire se penche sur la Belle Époque.

<sup>60</sup> ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : P.U.F, coll. « Études Littéraires », 1994. p.30-31.

<sup>61</sup> CLANCIER. Op. cit. p.293.

<sup>62</sup> JACOB, Max. « Avenue du Maine ». Cité par CLANCIER. Op.cit. p.293-294.

<sup>63</sup> L'expression est de RODRIGUES. Op. cit. p. 86.

<sup>64</sup> COUPRIE. Op. cit. p. 84.

<sup>65</sup> RODRIGUES. Op. cit. p. 87.

<sup>66</sup> CLANCIER. Op. cit. p.290.

\*\*\*

Après avoir montré cet aperçu de l'histoire, de la politique et de la conjoncture littéraire de la Belle Époque, je me propose maintenant d'étudier la vie de Guillaume Apollinaire.

## CHAPITRE 2

### NOTES SUR LA VIE DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Dans ce chapitre, essayons maintenant de connaître certains aspects de la vie de Guillaume Apollinaire, de l'identité de l'homme et de celle du poète.

#### La jeunesse : les premières impressions d'un poète

Guillaume Apollinaire, pseudonyme de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, est né en 1880 à Rome. Fils d'une polonaise – Angélica de Kostrowitzky – et d'un inconnu (selon toute vraisemblance un officier italien, Francesco Fulgi d'Aspremont), il a vécu son enfance et son adolescence en Italie, puis, entre 1886 et 1898, sur la Côte d'Azur.

En 1887, sa famille s'installe à Monaco. Wilhelm, comme l'appelait toujours sa mère, fréquente le collège Saint-Charles où il se lie d'amitié avec René Dupuy, fils d'un journaliste parisien, qui portera le nom de René Dalize. Cette rencontre est remémorée dans le poème « Zone » (1912). J'en parlerai un peu plus loin dans mon analyse du poème.

En 1895, il poursuit ses études au collège Stanislas à Cannes. En 1897, il entre au lycée de Nice. À dix-sept ans, Apollinaire est dreyfusard et fonde un journal manuscrit nommé *Le Vengeur ou Le Transigeant* avec son ami Ange Toussaint-Luca. Ils y présentent des articles politiques, des poèmes, des indiscretions de théâtre.<sup>67</sup> Les deux jeunes prennent des pseudonymes : Wilhelm est Guillaume Macabre, Toussaint-Luca est Jehan Loques.

Apollinaire écrit dès lors des poèmes en vers tantôt libres, tantôt réguliers, des nouvelles. Ils sont publiés sous le titre de *L'Hérésiarque*. Le jeune Wilhelm lit beaucoup, des grands romanciers aux poètes symbolistes. De plus, il tente de traduire Boccace. À cette époque-là, il fait de brillantes études, mais il les abandonne quand il n'obtient pas son baccalauréat. Libéré des contraintes scolaires, il lit beaucoup et suit l'actualité littéraire et

---

<sup>67</sup> BILLY, André. « Préface ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. p.XII.

politique. Pendant cette année-là, 1898, il commence à écrire les premiers poèmes qui composeront *Alcools*.<sup>68</sup>

En 1899, il est à Paris avec sa mère et son frère Albert (né deux ans après lui) où une vie difficile les attend. Angélica possède un caractère indomptable et aventurier et choisit d'aller en Belgique pour « refaire sa santé financière ». <sup>69</sup> Angélica et son nouvel ami, Jules Weil, partent vers Spa, tandis que Guillaume et Albert restent dans une modeste pension à Stavelot. Ils y demeurent un peu moins de trois mois. Pendant le séjour belge, Guillaume fréquente des réunions littéraires, visite la ville, s'enrichit des légendes, du folklore de la population locale et s'initie au dialecte wallon.

Mais la visite s'achève quand, sur l'ordre de leur mère, les frères doivent s'enfuir. Ainsi, ils déménagent à l'aube, sans rien dire, et reprennent le train pour Paris, en laissant la note de l'hôtel impayée. Ce séjour laisse une importante empreinte dans l'œuvre d'Apollinaire. Deux aspects retiennent l'attention du poète. L'un se réfère à la région où il découvre un paysage et un folklore dont il garde un souvenir ému. Quand il déménage à la cloche de bois<sup>70</sup>, il traverse la forêt des Ardennes pour prendre le train pour Paris. Ce chemin parcouru évoque l'imaginaire des romans médiévaux qu'il apprécie et lui sert d'inspiration pour la première version de *L'Enchanteur pourrissant*.<sup>71</sup>

Le deuxième aspect qu'il faut souligner, c'est la rencontre entre Marie Dubois et lui. Apollinaire s'éprend de la belle fille avec qui il a dansé la maclotte. Il lui écrit quelques poèmes « d'une juvénile sensualité où apparaît déjà le thème de l'impossibilité d'un amour heureux ». <sup>72</sup> Il éprouve peut-être sa première expérience d'échec d'amour. Pour conclure, les souvenirs de Stavelot continueront présents dans la mémoire du poète, dans la mesure où quelques poèmes reprennent ce sujet, comme par exemple « Marie » (écrit en 1912, paru dans *Alcools*) et « La Petite Auto » (écrit en 1914, paru dans *Calligrammes*).

De retour à Paris, Apollinaire sert de nègre à un certain Esnard. Celui-ci est un feuilletoniste qui n'achève pas son roman commandé par le journal *Le Matin*. Apollinaire prend la suite du roman qui devient *Que faire ?*. Il y présente des textes concernant la magie, l'athéisme et la description de personnages extravagants. Mais Guillaume n'est pas payé pour

<sup>68</sup> ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : P.U.F, coll. « Études Littéraires », 1994. p.06. *Alcools* est le premier recueil publié en 1913, dont les poèmes réunis datent de 1898 à 1912.

<sup>69</sup> LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire : « Alcools »*. Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris : Fernand Nathan, 1983. p.04.

<sup>70</sup> Selon la formule de: BILLY. Op.cit. p.XIII.

<sup>71</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In : JARRETY, Michel. (Dir.). *Dictionnaire de la poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001. p.17. *L'Enchanteur pourrissant* est une œuvre à la fois lyrique et narrative, dont le sujet est l'histoire de Merlin.

<sup>72</sup> Ibidem.

son travail. Pour se venger d'Esnard, il écrit un article où il se moque de la maîtresse du feuilletoniste. Elle est l'un des personnages extravagants de sa chronique.

En 1901, il fait la connaissance de la famille Molina da Silva qu'il enchante par sa vaste érudition. Il se lie d'amitié avec Ferdinand Molina dont la sœur attire son attention. Apollinaire fait la cour à la jeune fille, il lui adresse quelques poèmes, mais il n'obtient pas de succès. Ces poèmes à Linda Molina seront rassemblés dans le recueil posthume intitulé *Il y a* (1925) où l'on peut lire « Les Dicts d'amour à Linda ».

En 1901, il part en Allemagne comme précepteur. Il est engagé par une riche allemande, la vicomtesse de Milhau, pour donner des leçons de français à sa fille Gabrielle pendant un an (1901-1902). Il fait de courts voyages dans quelques villes allemandes, comme Cologne, Bonn, Berlin, Coblenz et Munich. Il visite aussi Prague.

Son séjour en Allemagne apporte une grande source d'inspiration et d'élaboration poétique. D'une part, le poète découvre la région de la Rhénanie : son paysage, ses légendes et ses mœurs. D'autre part, il fait connaissance avec Annie Playden, gouvernante anglaise de son élève. Guillaume s'éprend d'elle, car elle se montre accueillante. Mais quelques malentendus déclenchent la décision d'Annie de repousser l'amoureux. Ainsi cet amour refusé par Annie insuffle à Apollinaire la mélancolie et la douleur de l'amour. Suivant la lecture de Chuisano et Giraud, l'échec d'amour éprouvé par le poète sert d'inspiration poétique, car c'est de ce « désespoir que sont issus certains grands poèmes d'*Alcools*, dont 'La Chanson du Mal-Aimé' ». <sup>73</sup>

Essayons de comprendre comment Apollinaire développe sa personnalité littéraire lorsqu'il rentre en France.

### **L'activité littéraire : du retour à Paris jusqu'à la publication d'*Alcools***

À la fin d'août 1902, Wilhelm rentre à Paris où il trouve un emploi dans une banque de la rue de la Chaussée d'Antin. Pour la première fois, Wilhelm écrit sous le pseudonyme de Guillaume Apollinaire. Il voit la publication de son premier conte *L'Hérésiarque* dans *La Revue blanche*.

Il commence à fréquenter les milieux littéraires et participe aux soirées de la revue *La Plume*. Il y rencontre beaucoup d'écrivains et y fait la connaissance d'Alfred Jarry et d'André Salmon. Avec ce dernier, il fonde la revue *Le Festin d'Ésope*, qui paraîtra en novembre 1903.

---

<sup>73</sup> CHUISANO, Nicole ; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains », 1993. p.06.

Il publie aussi ses textes dans les revues *La Plume* et *Mercure de France* et devient collaborateur régulier de *La Revue blanche*.

En novembre 1903, Apollinaire voyage à Londres pour y retrouver Annie dont le souvenir est encore présent (une occasion s'est offerte à lui : un éditeur albanais qu'il ne connaît que par lettre lui a demandé d'aller à Londres). Apollinaire demande la main d'Annie, mais les Playden s'opposent à cette idée et Annie, elle-même, refuse de fuir avec lui.<sup>74</sup>

En mai 1904, Apollinaire tente une deuxième fois de conquérir l'Anglaise. Il va à Londres. Il insiste sur la demande en mariage. Pour se délivrer de l'amoureux, Annie dit qu'elle a un fiancé américain qui l'attend. En fait, elle demande un emploi de gouvernante aux États-Unis, et part un peu après. Apollinaire se révolte contre ce refus qu'il considère comme une trahison.

En août 1904, il est à Paris où il publie le neuvième et dernier numéro de la revue *Le Festin d'Ésope* où paraît la première version de *L'Enchanteur pourissant*, sauf son dernier chapitre qui est une composition plus tardive.<sup>75</sup> À cette période-là, Apollinaire fait la connaissance de peintres, comme Derain, Vlaminck, et il se lie d'amitié avec Pablo Picasso et avec Max Jacob. Dès lors, la rencontre de Guillaume Apollinaire et Pablo Picasso est décisive pour la peinture et pour la littérature modernes.

Les amis Apollinaire, Salmon, Picasso et Max Jacob se retrouvent dans le fameux Bateau-Lavoir, rue Ravignan. En avril 1905, il fonde la *Revue immoraliste* qui deviendra le mois suivant *Lettres modernes*. Dans les deux numéros de cette publication, Apollinaire parle de Picasso, et dans la revue *La Plume*, il écrit l'article « Picasso, peintre ». Dès lors, le poète inaugure son « activité de critique pictural et d'apologiste de l'avant-garde ».<sup>76</sup>

En août 1905, il fait de courtes vacances à Amsterdam, en Hollande, dont le souvenir sera repris dans le poème « Rosemonde » et dans quelques vers de « Zone ». Le poète publie en outre des poèmes (« L'Émigrant de Landor Road », « Mai », par exemple) dans *Vers et prose*, créé par André Salmon et Paul Fort à la fin de 1905. En 1906, il écrit sous le manteau (signés G. A.) deux romans érotiques – *Les Exploits d'un jeune don Juan* et *Les Onze Mille Verges* – qui seront publiés l'année suivante.

---

<sup>74</sup> GATEAU, J.- Ch. « Apollinaire ». In : BEAUMARCHAIS, COUTY, REY (Dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984. p.53.

<sup>75</sup> PIA, Pascal. *Apollinaire par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1958. p.08.

<sup>76</sup> ALEXANDRE. Op.cit. p.09.

L'année 1907 amorce un grand renouveau dans la vie d'Apollinaire. D'une part, en mai son « atonie sentimentale »<sup>77</sup> est rompue lorsqu'il lie connaissance avec Marie Laurencin chez un marchand de tableaux. Au banquet de *La Phalange*, en janvier 1908, Apollinaire l'accompagne. Elle devient alors sa muse inspiratrice.

D'autre part, c'est une période d'intense activité littéraire. En janvier, Apollinaire retrouve à Paris Louis de Gonzague Frick, qu'il avait connu au collège Saint-Charles. Celui-ci l'introduit dans le groupe de *La Phalange*, revue néo-symboliste fondée par le poète Jean Royère. L'entrée d'Apollinaire dans cette revue lui assure la stature de journaliste, car il devient titulaire de la rubrique des romans de mars 1908 à avril 1909, et la publication de ses poèmes les plus importants, comme « Colchiques », « Lul de Faltenin » et « La Tzigane ».

En octobre 1907, il écrit des articles pour le journal *Je dis tout* où il défend Vlaminck et Henri Rousseau, et s'oppose aux idées de Frantz Jourdain, président du Salon d'automne. En 1908, il préface les catalogues de l'exposition du Cercle d'art moderne du Havre et de l'exposition de Georges Braque.

À cette époque-là, Apollinaire élargit ses relations : il fréquente les soirées *Vers et prose* animées par Paul Fort et se lie avec Jean Moréas, Jules Romains et les poètes de l'Abbaye. Il commence à définir sa position littéraire lorsqu'il prononce des conférences sur les tendances modernes de la poésie. Apollinaire a l'intérêt pour les idées du néo-symbolisme et de l'unanimité surtout celles de Jules Romains qui sont en communion avec ses pensées. Comme je l'ai souligné, l'Unanimité part de la création d'un lyrisme qui est lié au monde social et moderne, et du besoin d'une autre langage qui s'adapte à la dynamique de la phrase issue du réel. Apollinaire s'engage dans ce mouvement. Il donne la conférence nommée « Les Poètes d'aujourd'hui » (1909) où il établit deux groupes importants pour l'évolution de la poésie : le groupe de l'Abbaye et celui du *Festin d'Ésope* (groupe d'ailleurs fictif).<sup>78</sup> Mais les divergences entre Apollinaire et les unanimistes ne tarderont pas, et le poète tente de retrouver son indépendance.

Pendant cette année-là, 1909, il se propose d'inventer une prosodie originale pour sa poésie. Il soutient dès lors qu'il a oublié « l'ancien jeu des vers »<sup>79</sup> et il revendique « un lyrisme neuf et humaniste à la fois ».<sup>80</sup> Dans cette nouvelle perspective, il renonce à publier une plaquette de ses poèmes allemands, car il souhaite avoir un recueil de poésie plus

<sup>77</sup> L'expression est de DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume) ». In: *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis, vol. 2, 1990. p.658.

<sup>78</sup> DÉCAUDIN, Michel. *Apollinaire*. Paris : Librairie Générale française, coll. « Références », 2002. p.34.

<sup>79</sup> Cette expression appartient au poème « Les Fiançailles ». APOLLINAIRE. Op.cit. p.118.

<sup>80</sup> Cette affirmation est citée par Décaudin. DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume) 1880-1918 ». In : JARRETY, Michel (Dir.). *Dictionnaire de la poésie. De Baudelaire à nos jours*. Paris : P.U.F, 2001. p.18

important. En mai, il publie « La Chanson du Mal-Aimé » dans la revue *Mercur de France*. En novembre, paraît *L'Enchanteur pourrissant*, illustré de bois de Derain, un recueil à la fois lyrique et narratif qui raconte l'histoire de Merlin.

Autant le poète est engagé dans le renouveau de l'art et de la poésie, autant il est protéiforme. Sous le pseudonyme de Louise Lalande, Apollinaire collabore à la revue de son ami Eugène Montfort, *Les Marges*, où, selon Billy, il écrit de malicieuses chroniques sur la littérature féminine contemporaine. Au bout d'un an, le poète se lasse et révèle son identité : « On soupçonnait un mystère, mais non pas que Louise fût un homme ». <sup>81</sup> Quelques commentateurs suggèrent que, parmi les quatre poèmes publiés par Louise Lalande dans les revues *Le Breffoi* et les *Marges*, deux sont écrits par Marie Laurencin.

En 1909 encore, les frères Briffaut lui confient la tâche d'établir et de présenter des recueils de textes libertins publiés dans deux collections de la Bibliothèque des curieux. Le poète commence par organiser et par préfacier une anthologie du marquis de Sade, alors peu connu. <sup>82</sup> Apollinaire assume enfin son goût pour la littérature libertine et satyrique.

Ses activités journalistiques s'intensifient entre 1910 et 1911. Il prend la chronique artistique de *L'Intransigeant* (janvier 1910) où il fait la critique d'art et il rend officielle la dénomination « cubistes ». <sup>83</sup> Il publie également les chroniques de « La Vie anecdotique » dans la revue *Mercur de France* (avril 1911) où il écrit sous le pseudonyme de Montade. En juin, il révèle son identité et conserve cette rubrique jusqu'à sa mort, en 1918. Il donne des contes au *Matin* et assure un courrier littéraire à *Paris-Journal* (juillet-septembre 1911).

Le poète signe en outre un contrat avec l'éditeur P.-V. Stock pour l'édition d'un recueil de contes, *L'Hérésiarque & Cie*, mis en vente en octobre 1910. Il obtient d'ailleurs des voix au prix Goncourt pour cet ouvrage. En mars 1911, il paraît une édition de luxe à 120 exemplaires du recueil de poèmes *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, illustré de bois de Dufy. C'est donc une période d'intense activité intellectuelle.

Entre août et septembre 1911, un événement vient troubler la réputation d'Apollinaire. Il est accusé de recel. Pourquoi ? Parce que Géry Pierret, son secrétaire occasionnel, a subtilisé quelques pièces du musée du Louvre et un buste qu'il a déposé chez Apollinaire. À la suite du scandale provoqué par le vol de la Joconde au Louvre, la presse révèle la disparition de nombreuses pièces. Effrayé, le poète découvre l'objet volé chez lui et tente de

<sup>81</sup> BILLY, André. « Préface ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. p.XXI.

<sup>82</sup> *L'Œuvre du Marquis de Sade*, pages choisies et préfacées par Guillaume Apollinaire, publié en juillet 1909. Citée par ADÉMA, M. ; DÉCAUDIN, M. « Chronologie ». In : APOLLINAIRE. Op. cit. p. LXV.

<sup>83</sup> DURRY. Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris, S.E.D.E.S, tome I, 1956. p.50.

le restituer. Mais le juge d'instruction voit en lui le complice de Pierret. Il est alors incarcéré cinq jours (du 7 au 13 septembre) à la prison de la Santé sous l'inculpation de recel. Étranger, d'origine russe-polonaise et né à Rome, Apollinaire redoute d'être expulsé de France. Ses amis font une pétition en sa faveur et il est mis en liberté provisoire. Plusieurs semaines lui seront nécessaires pour prouver son innocence. Apollinaire n'aura le non-lieu en sa faveur qu'en janvier 1912. Mais de cette expérience angoissante, surgit « À la Santé », composé de six fragments, qui figurera dans *Alcools*.

Après avoir vécu une situation d'humiliation, le poète retrouve ses amis André Billy, René Dalize, André Salmon et André Tudesq et fonde avec eux, en février 1912, la revue *Les Soirées de Paris* où Apollinaire aura une place essentielle. Le poète y publie « Le Pont Mirabeau ».

Un autre événement perturbe le poète : la relation entre Marie et lui se détériore, de plus en plus. Elle met fin à leur liaison en juin 1912. Malgré quelques retours, la séparation sera définitive. Comme l'affirme Décaudin, Apollinaire se sent « à nouveau [...] abandonné, condamné à n'être jamais aimé ».<sup>84</sup>

Les activités littéraires deviennent de plus en plus fécondes, malgré la mésaventure de 1911 et la rupture amoureuse. En 1912, Apollinaire publie deux poèmes importants : « Zone » et « Vendémiaire », celui-ci est son premier poème non ponctué. Dès lors il se prépare pour la publication de son volume de poèmes *Eau-de-vie*. Il corrige les épreuves d'imprimerie et fait quelques modifications importantes comme la suppression de toute la ponctuation des poèmes et le changement du titre, qui deviendra *Alcools*.

Parallèlement à l'activité littéraire, il continue à défendre les mouvements artistiques. Apollinaire apporte son soutien au futurisme, bien qu'il soit un peu réticent aux excès de Marinetti, en parlant de ce mouvement dans sa chronique artistique dans *Le Petit Bleu* et en écrivant, en 1913, son *Manifeste de l'antitradition futuriste*, qui est d'ailleurs traduit en italien et publié dans la revue *Lacerba*. Le poète y reprend les concepts futuristes et les reconnaît comme des éléments d'un nouveau lyrisme, cependant il ne fait pas table rase du passé. Au contraire des futuristes, il pense à une poésie qui est liée « au passé, au présent et au futur », comme l'affirme Campa.<sup>85</sup>

En avril 1913, paraît *Alcools* qui réunit des poèmes de 1898 à 1912. Poète intégré aux réflexions littéraires et artistiques, il publie également, dans cette même année, son manifeste

<sup>84</sup> DÉCAUDIN. « Apollinaire (Guillaume) ». In : *Encyclopaedia Universalis*. Op.cit. p.659.

<sup>85</sup> CAMPA, Laurence. « Autour du futurisme ». *Magazine Littéraire*, n° 348. Paris: nov. 1996. p.33.

*L'Antitradition futuriste et Les Peintres cubistes : méditations esthétiques* où il défend l'originalité de cette nouvelle tendance de l'art.

### **La guerre et la mort prématurée**

En 1914, le poète publie son premier « idéogramme lyrique » et il va le nommer plus tard « calligramme ».<sup>86</sup> Après avoir publié quelques idéogrammes dans *Les Soirées de Paris*, il songe, selon Décaudin, à les réunir dans un album intitulé *Et moi aussi je suis peintre*.<sup>87</sup> Toutefois la Première Guerre interrompt ce projet et celui du recueil de contes nommé *Le Poète assassiné* qui ne paraîtra qu'en 1916.

Comme il était né à Rome et considéré comme sujet russe (sa mère a l'ascendance russe-polonaise), Apollinaire aurait pu échapper à la guerre. Mais il veut être à l'armée et, en août, il signe une demande d'engagement lorsque la guerre éclate. Il n'obtient une réponse qu'en décembre. Il est affecté alors au 38<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie à Nîmes.

En septembre 1914, Apollinaire rencontre un nouvel amour. Dans une fumerie d'opium, il fait la connaissance de Louise de Coligny-Châtillon, surnommée Lou, avec qui il vit une liaison aussi brève que violente. En d'autres termes, il s'éprend très vite de cette femme dont le génie indépendant et fantasque lui fait subir un « jeu cruel d'avance et de refus ».<sup>88</sup>

La décision d'Apollinaire d'aller à la guerre fléchit M<sup>lle</sup> de Coligny-Châtillon qui a été indifférente à sa cour. Elle décide de rejoindre à Nîmes le poète qui s'y trouve dans le régiment d'artillerie de campagne. Ainsi une liaison violente et sensuelle a lieu entre le 7 et le 15 décembre, quand elle devient sa maîtresse. Mais, au bout d'une semaine, Apollinaire se voit abandonné par cette femme qui quitte Nîmes pour retourner à Nice et se détache du poète rapidement. Ils se retrouvent une autre fois à Marseille, l'année suivante. Bien que M<sup>lle</sup> de Coligny-Châtillon mette fin à leur liaison, elle suggère un pacte de confidences mutuelles entre eux. Apollinaire va lui dédier quelques poèmes qui seront réunis dans un recueil posthume intitulé *Ombre de mon amour* (1947). Ce recueil, d'ailleurs, sera repris en 1955, sous le titre *Poèmes à Lou*.

Parallèlement à cette période entre Apollinaire et Lou, surgit une autre femme, tout à fait différente, que le poète rencontre par hasard dans le train entre Nice et Marseille. Elle

---

<sup>86</sup> Le calligramme est un texte qui figure le dessin de ce dont il parle. Voir : CHUISANO ; GIRAUDO. Op. cit. p.56.

<sup>87</sup> DÉCAUDIN. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In : JARRETY. Op. cit. p. 20.

<sup>88</sup> Ibidem.

s'appelle Madeleine Pagès, professeur au lycée de jeunes filles d'Oran.<sup>89</sup> Ils échangent leurs adresses lorsqu'ils arrivent à Marseille. En janvier 1915, le poète s'éprend d'elle, peut-être d'une manière platonique, et lui envoie des poèmes d'amour et quelques-uns inspirés par la guerre, tandis qu'il reste en correspondance avec Lou.

Il semble qu'Apollinaire fusionne les images de ces deux femmes pour remplir l'amour qu'il porte dans son cœur de poète. La dualité sentimentale va lui inspirer plusieurs poèmes : certains publiés dans le recueil *Calligrammes* (1918), d'autres qui auront une publication posthume (par exemple, *Tendre comme le souvenir*, offert à Madeleine, qui paraîtra en 1952).

En juin 1915, le poète reprend sa chronique dans le *Mercur de France* et fait tirer 25 exemplaires polygraphiés d'une plaquette de vers nommée *Case d'Armons*. Pendant le mois d'août, il écrit régulièrement à Madeleine et la demande en mariage. Ce mois-ci encore, il compose une suite de poèmes à Marie Laurencin qui se trouve en Allemagne, mariée avec le peintre Otto de Waetjen, depuis juin 1914. Il lui envoie *Le Médaillon toujours fermé*. Il entreprend aussi une correspondance amicale et littéraire avec la jeune poétesse Jeanne-Yves Blanc, la « marraine »<sup>90</sup>, laquelle deviendra une publication posthume : *Lettres à sa marraine 1915-1918* (publiée en 1951).

Le poète demande sa naturalisation française au début de 1915, car il veut devenir officier. En novembre de cette année, il est affecté au 96<sup>e</sup> Régiment avec le grade de sous-lieutenant et il découvre un autre aspect de la guerre qui est celui des tranchées.<sup>91</sup>

En décembre, il obtient une permission de détente pour séjourner à Oran environ deux semaines chez sa fiancée. De retour au régiment, Apollinaire est las et découragé. Il écrit à Madeleine de moins à moins et termine par renoncer à leur union en août 1916.

Le 9 mars 1916, sa demande de naturalisation est acceptée, mais la satisfaction est remplacée par la souffrance car, le 17 mars, Apollinaire est blessé par un éclat d'obus qui perce son casque. Il est opéré pour extraire les petits éclats de sa tempe droite, et sa plaie semble bien cicatrisée, cependant il commence à présenter des signes de paralysie. En mai, il doit souffrir une trépanation. Il se remet lentement et il reprend peu à peu contact avec les milieux littéraires.

Pierre Albert-Birot, directeur de la revue *SIC* publie une interview d'Apollinaire. Le poète y reprend les concepts de sa poésie, comme celui d'un lyrisme à la fois nouveau et

<sup>89</sup> BILLY. « Préface ». In : APOLLINAIRE. *Œuvres poétiques*. Op. cit. p.XXXV.

<sup>90</sup> ADÉMA ; DÉCAUDIN. « Chronologie ». In : APOLLINAIRE. *Œuvres poétiques*. Op. cit. p.LXXII.

<sup>91</sup> PIA. Op. cit. p.17.

humaniste, mais aussi il y annonce le cinéma comme « l'épopée des temps futurs, 'où se rejoindront tous les arts' ». <sup>92</sup> La tête bandée, Apollinaire reparaît dans les cafés de Montparnasse et écrit la préface au catalogue de l'exposition de Derain. À la fin de 1916, un banquet est offert en son honneur. Il est reconnu par de jeunes poètes comme Philippe Soupault, André Breton, Pierre Reverdy, Jean Cocteau et Tristan Tzara.

En dépit de sa blessure, Apollinaire n'est pas réformé. Il est utilisé à la Censure (Direction générale des relations du Commandement avec la Presse) <sup>93</sup>, et reste à Paris. Le poète reprend sa « Vie anecdotique » au *Mercur de France*, publie divers poèmes.

En avril 1917, il retrouve la jeune Jacqueline Kolb, de laquelle il a fait la connaissance chez le poète Pierre Jordaens, dès 1914. <sup>94</sup>

En juin 1917, il fait représenter son « drame surréaliste » sous le titre *Les Mamelles de Tirésias*. Dans cette pièce, il montre « la théorie de la valeur du rire et de la surprise » et emploie le terme « surréalisme » pour expliquer sa vision de la transposition du réel dans la création poétique <sup>95</sup> (ce terme est repris par André Breton, quand il dénomme l'écriture automatique comme « surréalisme », en hommage à Apollinaire).

Le 26 novembre, Apollinaire prononce une conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes » au Théâtre du Vieux-Colombier. Il y évoque l'action réciproque du réel et de l'imaginaire dans la création artistique. Il publie aussi une plaquette nommée *Vitam impendere amori* avec des dessins d'André Rouveyre.

Au début de l'année 1918, Apollinaire est convalescent à cause d'une congestion pulmonaire. Il restera à l'hôpital Villa Molière jusqu'au début de mars. Sa santé physique et morale est de plus en plus fragile.

En avril 1918, le poète publie *Calligrammes* qui réunit des poèmes écrits entre 1913 et 1916, bien qu'il y insère un poème qui date de 1917, « Les Collines », le seul écrit en strophes régulières. Ce recueil est dédié à la mémoire de son ami René Dupuy, mort en mai 1917 pendant la guerre.

Il multiplie ses collaborations journalistiques, il travaille au livret de *Casanova*, un opéra bouffe. Il écrit un drame nommé *Couleur du temps*. Mais, en novembre, il succombe à la grippe espagnole après quelques jours de maladie. Après la mort du poète, *Couleur du temps* a une seule représentation au Conservatoire René Maubel.

<sup>92</sup> DÉCAUDIN. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In : JARRETY. Op. cit. p.21.

<sup>93</sup> PIA. Op. cit. p.18.

<sup>94</sup> PIA. Op. cit. p.131.

<sup>95</sup> DÉCAUDIN. « Apollinaire (Guillaume) ». In : *Encyclopaedia Universalis*. Op.cit. p.660.

En mai 1918, Apollinaire épouse Jacqueline Kolb qui est surnommée « la jolie rousse », surnom qu'il reprend comme titre d'un poème de *Calligrammes*.

\*\*\*

Comme on a pu le constater, j'ai présenté brièvement des éléments d'information sur Apollinaire. Le poète est l'« héritier du post-symbolisme », et se place « au carrefour de toutes les influences artistiques ».<sup>96</sup> Il ouvre définitivement le chemin à la nouvelle poésie, tourne le dos au retour à l'ordre, dit non à tous ceux qui veulent un nouveau classicisme et il prend position dans tous les débats sur le renouvellement de la poésie et de l'art, sans choisir un mouvement plus qu'un autre.

---

<sup>96</sup> Ibidem. p.658

## CHAPITRE 3

### LA COMPOSITION D'ALCOOLS

Dans ce chapitre, je me propose d'étudier la composition du premier recueil de poèmes d'Apollinaire. Je le fais en distinguant deux acceptions du mot *composition*.<sup>97</sup> D'une part, je vais analyser le processus d'élaboration, de formation d'*Alcools*, sa genèse. J'ouvrirai une parenthèse pour parler un peu de sa réception.

D'autre part, je vais examiner la constitution, l'organisation d'*Alcools*, c'est-à-dire de quelle manière il est assemblé.

#### GENÈSE ET RÉCEPTION D'ALCOOLS

##### La genèse du recueil

*Alcools* est le résultat d'un lent processus d'élaboration poétique. Il constitue une sélection de cinquante poèmes écrits entre 1898 et 1912, les uns publiés dans diverses revues, les autres restés inédits. Mais comment surgit l'idée de rassembler ces poèmes d'époques différentes ?

En 1904, le poète a l'intention de publier une plaquette intitulée *Le Vent du Rhin*, dont le sujet repose sur son séjour en Allemagne entre 1901 et 1902. Le projet n'aboutit pas. En 1905, il annonce la publication d'un recueil sous le titre *Le Vent du Rhin, suivi de « La Chanson du Mal-Aimé »* qui ne paraît pas non plus. En 1908, il laisse également prévoir la publication du *Roman du mal-aimé*. Gustave Kahn l'annonce dans sa rubrique du journal *Gil Blas*. S'agit-il d'une faute typographique ou d'un nouveau projet ? On sait que ce projet n'a pas été réalisé.<sup>98</sup>

Entre 1908 et 1909, Apollinaire se rapproche des poètes de l'Abbaye, comme nous l'avons vu, après la rencontre avec Louis de Gonzague Frick. Il publie des textes dans les revues *La Phalange* et *Vers et prose*. Pendant cette période, il rêve de publier un autre recueil de douze poèmes qui représentent un calendrier républicain : *L'Année républicaine* où figurent des ébauches de « Vendémiaire » et de « Brumaire » qui deviendra « Cortège ».

<sup>97</sup> ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert, 1993. p.424.

<sup>98</sup> DÉCAUDIN, Michel. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993. p.29.

À partir de 1910, ses activités littéraires et journalistiques s'intensifient : il publie deux livres *L'Enchanteur pourrissant* et *L'Hérésiarque & Cie* ; il fait des chroniques dans des journaux renommés et il est critique d'art. De plus, il renonce à publier les poèmes allemands afin d'envisager la création d'un livre plus important qu'il va nommer *Eau-de-vie*.

Mais ce projet s'attarde à cause de deux événements. Le premier se réfère à l'incarcération du poète à la prison de la Santé, en septembre 1911, lorsqu'il est accusé de recel. Il compose alors une suite de poèmes nommée « À la Santé » où il fait allusion à son emprisonnement. L'autre événement, c'est la fin de sa relation avec Marie Laurencin. La mélancolie l'empêche de penser au choix de poèmes, cependant ce malheur apporte des fruits : ce sont des poèmes de « fin d'amour »<sup>99</sup> qui expriment l'éloignement de Marie dont le poète s'inspire. Il écrit donc des poèmes importants comme « Le Pont Mirabeau », « Cors de chasse » et « Marie ».

Au milieu de 1912, Apollinaire croit que son recueil est achevé, mais avant la parution, en 1913, il fait de considérables modifications quand il reçoit les premières épreuves. D'abord, il reprend les poèmes écrits en 1909, lorsqu'il avait projeté la publication de *L'Année républicaine*, et les reformule. La modification la plus remarquable est la suppression de la ponctuation dans « Vendémiaire ». Dès lors, il décide d'utiliser ce même procédé dans tous les poèmes. Selon Apollinaire lui-même, la ponctuation semble inutile, car elle est déjà marquée par « le rythme même et la coupe des vers ».<sup>100</sup>

Apollinaire remplace le titre *Eau-de-vie* par celui d'*Alcools*. Selon Tristan Tzara, « au jeu de mots, sensiblement intentionnel, Apollinaire a préféré la nudité exacte, réelle, sans promiscuité possible, du mot qui n'est que lui-même ».<sup>101</sup> Décaudin souligne que l'emploi pluriel de ce mot (alcools) est insolite, car ce « simple mot, à la fois banal et brûlant » exerce « une force connotative plus riche ».<sup>102</sup>

Puis, Apollinaire pense à réorganiser l'ensemble. Il avait tout d'abord projeté que le poème d'ouverture serait « La Chanson du Mal-Aimé ». Après celui-ci, il aurait placé les poèmes « Les Colchiques », « Palais », « Crépuscule » et « Le pont Mirabeau ». La version définitive d'*Alcools* s'ouvre cependant par « Zone » que le poète vient d'achever en 1912. Ainsi, « Zone » deviendra le poème d'ouverture suivi de « Le Pont Mirabeau » placé avant la

<sup>99</sup> DÉCAUDIN, Michel. *Apollinaire*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Références », 2002. p.86

<sup>100</sup> Guillaume Apollinaire cité par : ADÉMA, M. ; DÉCAUDIN, M. « Notes d'*Alcools* ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. p. 1040.

<sup>101</sup> TZARA, Tristan. « Premières épreuves commentées et annotées par Tristan Tzara ». In: APOLLINAIRE. *Alcools*. Paris: Club du meilleur livre, 1955. p.5.

<sup>102</sup> DÉCAUDIN. Op. cit. p.86.

« La Chanson du Mal-Aimé ». Ce dernier occupera la troisième position du recueil suivi de « Les Colchiques » et de « Palais ». « Chantre », un poème d'un unique vers précédera « Crépuscule ».

De plus, le poète va y ajouter la plaquette *Le Vent du Rhin* qu'il a voulu publier entre 1904 et 1908. Mais elle sera disposée séparément. Neuf poèmes datés sont mis au milieu du recueil sous le titre « Rhénanes » tandis que les autres poèmes rhénans sont dispersés au début et à la fin de l'œuvre. La suite de poèmes « À la santé » écrite en 1911 est aussi ajoutée presque à la fin d'*Alcools* qui s'achève par « Vendémiaire ».

Enfin, *Alcools* paraît aux éditions du *Mercure de France* à la fin d'avril 1913. Ce recueil exprime l'évolution de la pensée poétique d'Apollinaire durant les quinze années de son élaboration. Par conséquent, le recueil intègre une diversité formelle et thématique où des pièces symbolistes se mêlent à des pièces qui refusent « l'ancien jeu des vers ». <sup>103</sup> Les idées à propos de la poésie et de l'art qui s'imposent au début du XX<sup>e</sup> siècle s'ajoutent à une poésie qui met en évidence en même temps la fantaisie et le quotidien où le plus simple, le plus banal se transfigure. <sup>104</sup>

### **La réception d'*Alcools***

La parution d'*Alcools* a été attendue avec beaucoup de curiosité, cependant les réactions des critiques ont été hostiles. Selon les commentateurs Bégué et Lartigue, celles-ci « balancent entre l'attrait d'une poésie authentique et la résistance à sa nouveauté ». <sup>105</sup>

En 1913, les bonnes critiques proviennent des amis du poète. Aux yeux d'André Billy, *Alcools* est la révélation poétique de l'année ; *La Phalange* fait un bon accueil au volume et y privilégie les aspects de l'esthétique néo-symboliste. <sup>106</sup>

Mais le recueil ne reçoit pas le meilleur accueil pour deux grands ensembles de raisons. D'une part, il frustre l'attente de ceux qui voulaient y trouver un écho des innovations picturales dont Apollinaire s'est fait le défenseur. Selon Décaudin, les commentateurs

<sup>103</sup> APOLLINAIRE. « Les Fiançailles ». In : Idem. *Alcools* suivi de *Le Bestiaire illustré* et de *Vitam impendere amori*. Paris : Gallimard, 1994. p.118. Les citations des poèmes d'*Alcools* qui seront indiquées au long de ce travail renverront à cette édition.

<sup>104</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1940. p. 230.

<sup>105</sup> BÉGUÉ, Claude ; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » *Apollinaire*. Paris : Hatier, coll. « Profil littérature », 1972. p.14.

<sup>106</sup> Ibidem. p.15.

reprochaient « l'incapacité [du poète] à situer *Alcools* dans la production contemporaine », <sup>107</sup> bien que le poète ait participé assidûment aux débats artistiques et littéraires de son époque.

D'autre part, le recueil souffre de l'incompréhension de tous ceux qui avaient des préventions contre l'art et la poésie modernes. L'aspect le plus critiqué du recueil est la suppression de la ponctuation provoquant des remarques sévères et ironiques. <sup>108</sup>

Georges Duhamel émet, par exemple, une opinion défavorable sur Apollinaire dans le même *Mercure de France* qui a publié *Alcools*. Duhamel croit qu'*Alcools* n'est qu'« une boutique de brocanteur » dont certains poèmes ont « de la valeur », mais il y critique l'excès d'érudition et l'imitation servile de Verlaine, de Moréas, de Rimbaud, de Heine et de voix plus proches comme celle de Max Jacob et celle d'André Salmon. Ainsi, Duhamel soutient que le poète n'écrit que « selon les livres ». <sup>109</sup> Apollinaire a voulu envoyer ses témoins à Duhamel pour lui proposer un duel, mais ses amis l'en ont dissuadé.

Henri Ghéon exprime, dans *La Nouvelle Revue française*, sa résistance à la poésie d'*Alcools* qu'il considère comme une « démarche aventureuse ». Toutefois, il conclut que le recueil, composé de quelques poèmes « bons ou mauvais, authentiques ou fabriqués », présente quelque « chose rare » à cette époque-là. <sup>110</sup>

Plus modéré, Henri Martineau signale qu'Apollinaire est un « passionnant brocanteur », malgré son goût « pour la bizarrerie ». <sup>111</sup> Apollinaire, blessé par l'incompréhension de la critique, répond à Henri Martineau en juillet 1913 :

«[...] Ce n'est pas la bizarrerie qui me plaît, c'est la vie et quand on sait voir autour de soi, on voit les choses les plus curieuses et les plus attachantes. [...]. Je crois n'avoir point imité, car chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de ma vie et le plus souvent il s'agit de tristesse, mais j'ai des joies aussi que je chante. Je suis comme ces marins qui dans les ports passent leur temps au bord de la mer, qui amène tant de choses imprévues, [...], mais brocanteur me paraît un qualificatif très injuste pour un poète qui a écrit un si petit nombre de pièces dans le long espace de quinze ans. » <sup>112</sup>

<sup>107</sup> DÉCAUDIN. *Apollinaire*. Op.cit. p.103.

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> DUHAMEL, Georges cité par : LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire*. Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris : Fernand Nathan, 1983. p.25. BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.15. DÉCAUDIN. *Apollinaire*. Op. cit. p.103.

<sup>110</sup> GHÉON, Henri cité par : BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.15. DÉCAUDIN. Op.cit. p.104.

<sup>111</sup> MARTINEAU, Henri cité par : LECHERBONNIER. Op. cit. p.25-26.

<sup>112</sup> APOLLINAIRE cité par : DÉCAUDIN. *Apollinaire*. Op. cit. p.105.

Si en 1913, les réactions de la critique ont été négatives et sceptiques à propos d'*Alcools*, il est intéressant de souligner qu'ensuite les jeunes poètes de l'avant-garde (comme Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault, etc) sont devenus fascinés par le recueil qui, à leurs yeux, a renouvelé la poésie.<sup>113</sup>

Au fil des années, la critique a réévalué sa position sur *Alcools*, surtout après la réception positive du surréalisme, et aujourd'hui elle considère cette œuvre comme un classique.

## L'ORGANISATION DU RECUEIL

Les cinquante poèmes d'*Alcools* ont une organisation énigmatique : l'ensemble ne suit aucune linéarité chronologique ou thématique ; des poèmes anciens et nouveaux partagent un même espace, l'un à côté de l'autre.

On ne sait pas comment Apollinaire a pensé la distribution des poèmes, car il n'a pas laissé des commentaires qui pourraient expliquer l'arrangement du recueil. S'interrogeant sur le principe d'organisation d'*Alcools* et soulevant quelques hypothèses à ce sujet, plusieurs commentateurs ont proposé des interprétations de son agencement.

Je vais donc montrer maintenant les lectures que quelques commentateurs font de la disposition du recueil.

### La lecture de Michel Décaudin

Michel Décaudin, un spécialiste reconnu des œuvres d'Apollinaire, dégage des éléments qui révèlent un arrangement de formes et de thèmes. Il commence par expliquer l'organisation d'*Alcools* en soulevant l'hypothèse de l'alternance de poèmes longs et courts ou celle de poèmes en vers réguliers et en vers libres. Toutefois, il reconnaît que la rigueur de cette règle de l'alternance est peu soutenable.<sup>114</sup>

Décaudin divise aussi le recueil en deux moitiés, dont le point central repose sur « La Tzigane », poème qui occupe la vingt-cinquième position. La première moitié s'ouvre par « Zone » et s'achève par « La Tzigane ». Cette partie présente un grand nombre de poèmes courts et de poèmes longs. D'ailleurs, « Zone », « La Chanson du Mal-Aimé » et « Le

<sup>113</sup> Voir: ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études Littéraires », 1994. p.113-115 ; SCEPI. Op.cit. p. 289-291.

<sup>114</sup> DÉCAUDIN. *Apollinaire*. Op. cit. p.89.

Larron », qui sont placés dans la première moitié du recueil, sont les poèmes les plus longs de tout l'ensemble. L'autre moitié du recueil présente aussi des poèmes courts entre lesquels est parfois intercalée une suite de poèmes longs possédant un caractère de pièce indépendante, comme « Rhénane », une suite de neuf poèmes, et « À la Santé » qui est composée de six fragments autour d'un seul thème (l'emprisonnement).

Enfin, Décaudin propose une correspondance entre les poèmes à partir de thématiques communes. Par exemple, le poème d'ouverture « Zone » répond à « Vendémiaire », poème de clôture, car tous les deux sont centrés sur les rapports entre le sujet et le monde. « Le Pont Mirabeau » qui occupe la deuxième position et « Cors de chasse », l'avant-dernier, ont une thématique semblable, car tous les deux se réfèrent à la séparation du poète et de Marie.

### **La lecture de Claude Bégué et Pierre Lartigue**

Les commentateurs Bégué et Lartigue partagent l'opinion de Décaudin présentée ci-dessus. Ils croient aussi en une organisation thématique à partir d'une symétrie de thèmes. De plus, ils défendent un arrangement chronologique du recueil. À leur yeux, Apollinaire a eu une « préoccupation chronologique » ;<sup>115</sup> certes les dates de la plupart des poèmes n'ont pas été déterminées, mais il y a quelques pièces qui indiquent la date de leur composition ou font référence à une date particulière ; ce sont des détails qui confirment un souci de déterminer des époques différentes de l'écriture. D'une part, les deux suites de poèmes, « Rhénanes » et « À la Santé », indiquent leur date de composition à la fin : la première a été écrite entre septembre 1901 et mai 1902, pendant le séjour allemand ; la deuxième est datée de septembre 1911 et fait allusion à l'emprisonnement du poète à la Santé. De plus, « Poème lu au mariage d'André Salmon » est un autre exemple dont la date – 13 juillet 1909 – est indiquée après le titre.<sup>116</sup>

D'autre part, deux poèmes présentent des dates sans relation avec la période de leur écriture. L'un s'appelle « 1909 », alors que la date est purement référentielle. L'autre se réfère à « La Chanson du Mal-Aimé » dont l'épigraphe présente l'année 1903 ; ce poème commence à être écrit à ce moment-là, mais il est seulement achevé en 1905, ainsi cette indication devient plus sentimentale que chronologique.

Bégué et Lartigue reconnaissent que ce système de classement est cependant faux, car les pièces sont disposées dans « un profond désordre des poèmes d'époques différentes ». Ils indiquent, comme Décaudin, des lignes thématiques comme une tentative de comprendre

<sup>115</sup> BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.16.

<sup>116</sup> Ibidem.

l'architecture d'*Alcools*.<sup>117</sup> Ainsi les poèmes se juxtaposent, se répondent entre eux à travers les affinités sentimentales ou esthétiques. Par exemple, on peut saisir une parenté sentimentale entre « Annie » et « L'Émigrant de Landor Road » qui occupent respectivement la huitième et la vingt-huitième position : tous les deux font allusion à Annie. Mais aussi, il y a un rapport d'affinité esthétique commune entre quelques poèmes qui sont des poèmes proches l'un de l'autre, toutefois non juxtaposés, au centre du recueil, comme « Merlin et la vieille femme », « Le Larron », et « L'Ermite » écrits en vers alexandrins (ils occupent respectivement la vingtième, la vingt-deuxième et la vingt-sixième positions).

D'après Bégué et Lartigue, il n'y a pas d'autre architecture dans *Alcools* que l'alliance des lignes thématiques, lesquelles soutiennent et relient les poèmes. Ils prennent aussi en compte la chronologie des événements pendant les quinze années d'élaboration du recueil. En effet, ils croient que, dans *Alcools*, il y a des poèmes d'inspiration symboliste et d'inspiration rhénane, mais aussi deux cycles définis : l'un d'Annie, l'autre de Marie. Les autres poèmes qui ne se trouvent pas dans cette division, ils les appellent des « arts poétiques », prétextant que quelques poèmes se ressemblent et que quelques cycles se confondent. Il est difficile, par exemple, de saisir la différence de nature ou d'inspiration entre certains poèmes de 1902 et certains de 1912.<sup>118</sup>

### **L.-C. Breunig et sa lecture d'*Alcools***

Comme Bégué et Lartigue, Breuning établit un rapport entre les poèmes et les événements vécus par le poète. Pour Breuning, le recueil est divisé en cinq groupes ou en cinq thèmes qui font allusion à la vie d'Apollinaire. De cette façon, le premier groupe correspond aux années 1898-1901 (Apollinaire est encore un adolescent et le symbolisme est en vogue à cette époque-là) ; Breuning considère les poèmes de cette époque-là comme ceux d'esthétique symboliste.<sup>119</sup> Le deuxième groupe – Rhénanie – est daté de 1901-1902 (il se réfère au séjour d'Apollinaire dans la région du Rhin). Le troisième groupe, 1902-1905, c'est la période du Mal-Aimé (il fait allusion à l'échec amoureux vécu par le poète lorsqu'Annie refuse le mariage). Le quatrième groupe, 1905-1908, fait allusion aux années montmartroises quand le poète s'achemine vers une nouvelle époque symboliste (c'est le moment où Apollinaire s'approche des néo-symbolistes grâce à Louis de Gonzague Frick, comme je l'ai mentionné

<sup>117</sup> Ibidem. p.16-17.

<sup>118</sup> BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.19.

<sup>119</sup> Cité par: DURRY, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire « Alcools »*. Paris : S.E.D.E.S, t. III, 1956. p. 57

dans le chapitre antérieur). Enfin, le dernier groupe, 1909-1912, est un retour à la réalité quotidienne. Les poèmes possèdent deux thématiques : Marie et la vie dans la ville de Paris. Dans sa lecture du recueil, Breuning met en parallèle les thèmes et les situations vécus par le poète.<sup>120</sup>

### **La lecture d'Henri Scepi**

Le commentateur Henri Scepi montre aussi les parallélismes entre quelques thèmes du recueil. Il souligne que les poèmes « Zone » et « Vendémiaire » sont complémentaires, car, soutient-il, le poète a voulu créer un effet-cadre.<sup>121</sup> Ainsi le premier poème, « Zone », est un poème-préface qui dialogue avec le dernier poème, l'épilogue d'*Alcools*. Le recueil s'ouvre par une idée qui refuse le « monde ancien » et devient un hymne à la modernité représentée par l'innovation technique, comme l'avion. Tandis que le moi lyrique de « Zone » déambule vers Paris jusqu'à Auteuil où il rentre chez lui, las de vivre à cause de la douleur d'amour qui lui « serre le gosier »<sup>122</sup>, le protagoniste de « Vendémiaire » est optimiste. Dans ce poème qui est dans une position de clôture, le moi lyrique reprend le chemin connu : « En rentrant à Auteuil j'entendis une voix » (« Vendémiaire », p.136) ; « Vendémiaire » est un appel au triomphe d'un nouveau monde, un hymne à la gloire de Paris et à l'ivresse lyrique. Les deux poèmes semblent avoir un seul itinéraire qui conduit de la lassitude sentimentale à l'espoir de renouveler le monde. De cette façon, comme l'affirme Scepi, ces deux textes d'ouverture et de clôture donnent « l'impression d'unité et de cohésion ».<sup>123</sup>

### ***Alcools*, un recueil cubiste ?**

Devant l'apparent désordre, Décaudin, Bégué et Lartigue croient qu'il est possible d'établir un rapport entre le cubisme et l'organisation d'*Alcools*.<sup>124</sup> D'une part, le caractère irrégulier de l'organisation suggère des analogies avec les techniques des peintres cubistes en ce qui concerne l'abandon d'un plan unique. Ces derniers ont notamment opéré une transformation de l'espace pictural qui révèle un éclatement du point de vue et de la

<sup>120</sup> Ibidem. p.58-59.

<sup>121</sup> SCEPI, Henri. « Un effet-cadre ». In : APOLLINAIRE. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999. p.275.

<sup>122</sup> APOLLINAIRE. « Zone ». Op.cit. p.07 et 10.

<sup>123</sup> SCEPI. Op. cit. p.276.

<sup>124</sup> Voir : DÉCAUDIN. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Op.cit. p.39-42 ; BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op.cit. p. 18-19.

perspective.<sup>125</sup> Or, dans *Alcools*, la disposition des poèmes abandonne une perspective unique et privilégie la multiplicité des points de vue.<sup>126</sup>

D'autre part, Apollinaire reformule et arrange ses poèmes pareillement à la technique cubiste de la fragmentation de l'objet et de sa recombinaison à partir de coupures et de collages. Autrement dit, *Alcools* est le résultat d'une opération de morcellement, de corrections, d'une poétique des ciseaux et de la colle, comme le formule Décaudin.<sup>127</sup> Apollinaire écrit plusieurs ébauches qui se multiplient, lorsqu'il découpe quelques vers, fait des corrections ou introduit des éléments nouveaux. Pour en avoir une idée, dans le poème « La Chanson du Mal-Aimé » (1905), le poète mêle quelques vers qu'il avait écrit en 1901, ainsi que d'autres vers issus d'autres manuscrits. Publié pour la première fois en 1909, ce poème aura diverses modifications. Quand il paraît dans le recueil de 1913, Apollinaire ajoute une dédicace, une épigraphe et un fragment de trois strophes issus d'un autre manuscrit appelé « Réponse des Cosaques zaporogues ». Jeanine Moulin souligne qu'il y a un autre manuscrit de « La Chanson du Mal-Aimé », publié en 1952, où l'on retrouve deux vers qui sont utilisés dans « Cors de chasse ».<sup>128</sup>

On ne peut pas pourtant affirmer que l'organisation d'*Alcools* reprend et suit l'esthétique cubiste. Comme le souligne Scepi, cette suggestion est intéressante, néanmoins il faut « s'abstenir et renoncer à toute espèce d'amalgame facile ». Ce commentateur ajoute aussi qu'Apollinaire faisait des réserves sur le « cubisme en littérature ».<sup>129</sup>

\*\*\*

Comment est-ce que je vais procéder pour analyser *Alcools* ?

À partir de l'idée (trouvée chez les commentateurs cités ci-dessus) qu'une grande partie des poèmes du recueil peut être regroupée en cycles, peut être lue comme appartenant à des phases ou périodes diverses, j'ai rassemblé les poèmes à partir de leur date de composition ou de la période où l'on suppose qu'ils ont été écrits.

J'ai ainsi (et avec l'aide des mêmes commentateurs) trouvé cinq cycles (ou phases ou périodes) qui correspondent à des moments déterminés : le cycle symboliste (ce sont les

<sup>125</sup> CHUISANO, Nicole ; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains », 1993. p.14

<sup>126</sup> BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.19.

<sup>127</sup> DÉCAUDIN. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Op. cit. p.53.

<sup>128</sup> MOULIN, Jeanine citée par: ADÉMA ; DÉCAUDIN. « Notes d'*Alcools* ». In : APOLLINAIRE. *Œuvres poétiques*. Op. cit. p. 1044-1046.

<sup>129</sup> SCEPI. Op. cit. p.276.

poèmes écrits entre 1898 et 1900), le cycle rhénan (ce sont les poèmes datés entre 1901 et 1902), le cycle d'Annie (1903-1905), le cycle de Rosemonde (1906-1907) et le cycle de Marie (1907-1912).

Comme *Alcools* contient cinquante poèmes et que, dans le cadre d'un mémoire de *Mestrado*, il m'est impossible d'en étudier cinquante (surtout que l'analyse de certains, comme « La Chanson du Mal-Aimé » ou « Zone », est longue, voire très longue), j'ai été obligée de faire des choix et d'éliminer de nombreux poèmes. Sauf une exception, j'en ai choisi deux ou trois par cycles, sélectionnant les poèmes les plus connus de chaque cycle, qui apparaissent dans toutes (ou presque toutes) les anthologies portant sur *Alcools* et sur Apollinaire ; ils ont aussi l'avantage de présenter des thèmes en général communs, comme, par exemple, ceux de la femme et de l'amour.

Je vais en conséquence analyser treize poèmes d'*Alcools*, cycle après cycle. Il s'agit d'une analyse textuelle, sans être *a priori* biographique, sans que cela empêche de faire des allusions aux événements vécus par Apollinaire, chaque fois que le texte invitera à cela ; il est difficile d'oublier cet aspect, puisque le poète lui-même affirme que ses poèmes sont une sorte de « commémoration des événements de [sa] vie ».<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> APOLLINAIRE. « Lettre à André Breton, 14 février 1916 » ; « Lettre à Eugène Monfort, s.d. », citée par : BEGUÉ ; LARTIGUE. Op.cit. p.76. Ces commentateurs soulignent que cette dernière lettre a été probablement écrite entre 1909 et 1915.

**DEUXIÈME PARTIE**

UNE LECTURE D'UN CHOIX DE POÈMES

*D'ALCOOLS*

## CHAPITRE 1

### LE CYCLE SYMBOLISTE

Les poèmes d'*Alcools* écrits entre 1898 et 1900 sont : « L'Ermite », « Le Larron », « Merlin et la vieille femme », « La Porte » et « Clotilde ». Ils appartiennent aux compositions les plus anciennes et présentent une écriture basée sur le symbolisme, selon l'opinion de plusieurs commentateurs. C'est pourquoi, je désigne ce cycle par le vocable qui fait allusion à l'école littéraire déjà mentionnée.

J'y relève deux caractéristiques importantes : l'une correspond à la métrique régulière, au vocabulaire savant et obscur comme, par exemple, dans « L'Ermite » (p.80, 82), les substantifs « l'hématidrose », c'est-à-dire la sueur de sang et le « cucuphe » qui est un bonnet utilisé au Moyen Âge dans le fond duquel on plaçait des poudres médicamenteuses, ou dans « La Porte » (p.64), le « pi-mus » un poisson légendaire chinois qui ne possède qu'un seul œil et ne peut vivre qu'en couple.<sup>131</sup> De plus, il y a des emprunts à la botanique : des plantes herbacées comme « l'anémone » et « l'ancolie » (« Clotilde », p.47), les « clavaires » qui sont une sorte de champignon, la « passiflore », c'est-à-dire « la fleur de la Passion » qui est ainsi comparée à la représentation de la Passion du Christ, puisque ses fleurs et ses feuilles ressemblent à la couronne d'épines, aux clous et à la lance (« L'Ermite », p.80, 83). On peut remarquer que le choix de mots rares et de sonorités vives de la rime confèrent aux poèmes « une certaine emphase parnassienne »<sup>132</sup> ; on pourrait dire que ces traits parnassiens se trouvent parfois dans l'exercice rythmique et dans l'évocation d'une légende qui nous donne une poésie descriptive, pourtant il faut souligner que, selon Durry, Apollinaire est hostile au Parnasse et il met en question la conception de cette poésie dans « Le Larron » qui révérait le monde païen dans un monde imprégné par le christianisme.<sup>133</sup>

L'autre caractéristique, c'est le choix de thèmes du goût des symbolistes, comme la recherche des fables archaïques et des personnages légendaires. Apollinaire évoque des personnages mystiques comme Merlin, qui guette « la vie et l'éternelle cause » (« Merlin et la vieille femme », p.65), et comme l'ermite, qui tente de devenir « saint » (« L'Ermite »,

<sup>131</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Lexique d'*Alcools* ». Idem. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993. p.200-202.

<sup>132</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1940. p.231.

<sup>133</sup> DURRY, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : S.E.D.E.S, tome 1, 1956. p.231.

p.82). Mais, la noblesse de ton et l'évocation des images « sont un leurre », car le discours poétique présente « une incohérence qui confine au burlesque », comme le signale Raymond.<sup>134</sup> Par exemple, « L'Ermite » évoque l'image d'un moine qui médite en compagnie d'un « crâne blanchi », c'est un cliché ; toutefois, au lieu de réaffirmer sa foi après avoir subi toutes les épreuves, l'Ermite d'*Alcools* se détache des vertus religieuses, quand ses objectifs ne sont pas conquis. Il réclame qu'il a « supplié tous les saints aémères », mais « [qu']aucun n'a consacré [s]es doux pains sans levain » (p.81) ; il se plongera enfin dans la luxure et dans l'hérésie dont je parlerai dans mon analyse de ce poème.

Dans l'analyse du cycle symboliste, je me propose de faire la lecture de deux poèmes, « L'Ermite » et « Merlin et la vieille femme », dont la thématique fait allusion à la femme et à l'amour.

### « L'ERMITE »

Ce poème paraît dans la *Revue blanche* de décembre 1902. Il est composé de vingt-quatre strophes (des quatrains en alexandrins à rimes embrassées) qui présentent l'itinéraire mystique d'un « ermite déchaux » (p.79). Celui-ci met en question sa nature humaine et sa foi tout au long du chemin qui le conduit à la ville.

L'ermite part le soir, erre pendant la nuit. À l'aube, il s'endort sur le « sol des sapinières » (p.82). Le « soir pâmé » (p.82), il arrive enfin à la ville. Pendant ces vingt-quatre heures, si l'on pense qu'il erre d'un soir jusqu'à l'autre, l'ermite médite à propos de sa mission. Au lieu d'affirmer sa foi, il manifeste sa volupté, ses blasphèmes et son reniement de Dieu.

Pour mieux étudier ce poème, je le diviserai en quatre parties qui correspondent aux quatre espaces de temps de l'itinéraire parcouru. Je les appellerai le soir de la révolte (de la première strophe à la treizième), la nuit de la crainte (les strophes quatorze et quinze), l'aube de l'épuisement (de la seizième à la dix-huitième strophe) et, enfin, le soir de la lassitude (de la dix-neuvième à la vingt-quatrième strophe).

### Le soir de la révolte

Lisons la première strophe.

---

<sup>134</sup> RAYMOND. Op. cit. p.232.

« Un ermite déchaux près d'un crâne blanchi  
 Cria Je vous maudis martyres et détresses  
 Trop de tentations malgré moi me caressent  
 Tentations de lune et de logomachies » (p.79)

Le premier vers annonce apparemment un récit à la troisième personne. Toutefois, dans le deuxième vers, après le disyllabe « Cria », on a un monologue. Nous pouvons percevoir que l'ermite devient le narrateur et le protagoniste. Il commence son discours par un sentiment de révolte contre un « vous » : « Je vous maudis martyres et détresses ». Qui est ce « vous » ? Maudit-il les hommes et leur existence mondaine pleine de péchés ? Condamne-t-il sa nature humaine qui succombe à la tentation de la chair, malgré lui ? On ne le sait pas encore. Mais l'attitude hostile de l'ermite illustre un avilissement de ces vertus morales, lorsqu'il s'incline, peu à peu, devant les « Tentations de lune et de logomachies ». Que signifient-elles ? Il semble qu'elles sont les tentations du corps et de la pensée qui mettent en doute l'itinéraire religieux de l'ermite. La première se réfère à un désir sensuel dont je parlerai après. L'autre tentation, la *logomachie*, est un attrait pour les paroles (le verbalisme) qui servent à dire des beaux mots, une suite de mots creux qui se présentera dans un jeu de mots que nous lirons ensuite.

Dans la deuxième strophe, l'ermite montre que sa nature humaine s'impose à sa vocation. Les appels physiques, issus des cinq sens, corrompent sa vie sainte, à tel point que « Trop d'étoiles s'enfuient « quand [il] di[t] ses prières ». C'est pourquoi il prie les reliques d'une sainte, car il éprouve une grande affliction. Considérons ce qu'il pense à propos des cinq sens :

« Ô chef de morte Ô vieil ivoire Orbites Troux  
 Des narines rongées J'ai faim Mes cris s'enrouent  
 Voici donc pour mon jeûne un morceau de gruyère » (p.79)

L'ermite se réfère aux parties de la tête : la bouche et ses dents « vieil ivoire », les yeux, les narines, ces organes qui provoquent des sensations gustatives, olfactives et visuelles. La faim, qui est traduite par ces sensations, s'oppose au jeûne et à la pénitence. Il est intéressant aussi d'observer la dimension visuelle du deuxième vers de cette strophe (premier vers ci-dessus), quand on perçoit la répétition de l'interjection « Ô » et la présence de la voyelle majuscule du substantif « Orbite ». Nous pouvons y voir l'intégration de la typographie et de la dimension orale à partir de la voyelle « o ». Cela donne l'impression

d'être un cercle ou un orifice qui peuvent figurer, par la typographie et par la prononciation, le sens du dernier mot du vers en question : « Trous ». Il existe en effet un vocabulaire utilisé pour spécifier certains orifices de l'organisme, en employant le mot « trou » : les trous de nez ou trous olfactifs, c'est-à-dire les narines, le trou occipital, les trous des yeux, etc.<sup>135</sup>

L'ermite parle de son « jeûne » (qui lui provoque des hallucinations) en évoquant un « morceau de gruyère » qu'il mélange à l'image du « crâne blanchi » (peut-être parce que les deux – crâne et gruyère – ont des trous). L'oscillation entre les élans instinctifs et la pénitence nous permet de constater que l'ermite maudit les cinq sens, car les tentations arrivent à travers la vue, l'odorat, le goût, l'ouïe et le toucher : « Des narines rongées J'ai faim Mes cris s'enrouent ». Ce vers renvoie à la privation de plaisir, autrement dit à la faim et à l'appétit sexuel qui se manifestent en conséquence du jeûne.

Dans la troisième strophe, cette dimension sexuelle s'intensifie, de telle sorte que le protagoniste confond la prière et le désir : « Seigneur flagellez les nuées du coucher / Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses ». L'ermite reprend l'objet de désir qu'il a mentionné dans la première strophe, les « tentations de lune » (il utilise des mots familiers comme « cul » et « lune » qui sont synonymes et désignent le *derrière* ou les *fesses*<sup>136</sup>, pour montrer que son désir devient des hallucinations et que tout ce qui l'entoure devient sexualisé).

Malgré lui, les tentations de la chair le caressent et les sens s'imposent. Il a voulu être saint et chaste, il a tenté de s'éloigner des hommes. Mais sa continence le dérange en sorte qu'il souhaite *s'énamourer*. Dans la quatrième strophe, le protagoniste parle du jeu de l'amour, bien entendu de sa nature érotique :

« Les humains savent tant de jeux l'amour la mourre  
L'amour jeu des nombrils ou jeu de la grande oie  
La mourre jeu du nombre illusoire des doigts  
Seigneur faites Seigneur qu'un jour je m'énamour » (p.79)

Observons le phénomène particulier d'homophonie qui se présente dans cette strophe. Il faut noter d'abord que la rime équivoquée renforce le jeu de mots entre le sentiment et les étapes de chaque jeu : « l'amour la mourre » (vers 1), « l'amour jeu des nombrils » et « la

---

<sup>135</sup> ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert, 1993. p.2322.

<sup>136</sup> Ibidem. p.523 et 1311.

mourre jeu du nombre il[lusoire] » (premier hémistiche du vers 2 et du vers 3), « le jeu de la grande oie » et « des doigts » (rime externe entre les vers 2 et 3).

Ensuite, il faut envisager la comparaison entre le jeu et l'amour. À travers l'homophonie, le protagoniste compare « l'amour » à « la mourre » et au « jeu de la grande oie ». L'amour est alors un jeu. Pourquoi ? Parce que ces deux jeux sont soumis aux caprices du hasard et du désir. La mourre, d'origine sicilienne, est un jeu où deux personnes se montrent simultanément un certain nombre de doigts dépliés, le joueur qui annonce le chiffre correspondant au nombre de doigts dépliés sera le gagnant.<sup>137</sup> L'amour est pareillement un jeu entre deux personnes où la correspondance des sentiments est nécessaire.

De plus, le protagoniste établit un rapport entre le « jeu des nombrils » et « le jeu de la grande oie ». Le protagoniste fait non seulement allusion au *jeu de l'oie*, jeu de société où « chaque joueur fait avancer un pion, selon le coup de dés, sur un tableau formé de cases numérotées où des oies sont figurées toutes les neuf cases »<sup>138</sup>, mais aussi il lui donne une connotation érotique par le jeu de mots entre *la petite oie* et « la grande oie ». Selon Durry, *la petite oie* signifie « petites faveurs que les femmes accordent à leurs amants ». On peut imaginer que ces faveurs (sexuelles) deviennent intenses quand il emploie l'expression « grande oie ». Il s'agit de « faveurs extrêmes ! ».<sup>139</sup>

Dans la cinquième strophe, l'ermite idéalise la femme avec qui il jouera aux jeux de l'amour. Il répète la métaphore du jeu des doigts. La femme, surnommée « l'Inconnue », tendra ses doigts « menus » et « ses mains énamourées ». L'attention de l'ermite se tourne vers les mains de la femme, et considère l'apparence des ongles : « Combien de signes blancs aux ongles les paresse / Les mensonges » (p.80). De quoi parle-t-il ? Il semble que le protagoniste se demande si la femme aura des « signes blancs », signes qu'ils semble interpréter comme des signaux trompeurs (« les paresse / Les mensonges [...] ») ? Mais, ce vers est très ambigu, car il ne présente pas la ponctuation. Quoi qu'il en soit, l'ermite attend que la femme vienne et il la désire : « [...] pourtant j'attends qu'elle les dresse / Ses mains énamourées devant moi l'Inconnue ».

À partir de la sixième strophe jusqu'à la treizième, ces appétits inassouvis se transforment en un blasphème. Sa révolte contre les appels de la chair est, d'abord, une interrogation désespérée : « Seigneur que t'ai-je fait [...] ». Il semble que l'ermite tutoie Dieu et lui demande un éclaircissement, tandis qu'il se justifie de sa nature instinctive : « [...]

<sup>137</sup> SCEPI, Henri. « Arrêt sur la lecture 3 ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999. p.151.

<sup>138</sup> ROBERT. Op. cit. p.1527.

<sup>139</sup> DURRY. Op. cit. p.198.

malgré son bel effroi concupiscent / Comme un poupon chéri mon sexe est innocent » (p.80).  
 Toutefois, Dieu ne lui répond pas.

À partir de la septième strophe, l'ermite évoque les épreuves qu'il a eu l'envie de subir, comme celles du Christ. Pendant « trente nuits », il a espéré « l'hématidrose », mais il n'a pas sué du sang. Par conséquent, il interroge le Crucifié : « As-tu sué du sang Christ dans Gethsémani / Crucifié réponds Dis non Moi je le nie ».

Qu'est-ce que l'ermite nie ? Le sang et le sacrifice du Christ ? Les reproches de l'ermite se dissipent quand il entend la pulsation de son cœur :

J'écoutais à genoux toquer les battements  
 Du cœur le sang roulait toujours en ses artères  
 Qui sont de vieux coraux ou qui sont des clavaires  
 Et mon aorte était avare éperdument » (p.80)

L'effet de la rime produit des parallélismes sonores entre des mots de sens différents comme « artères » et « clavaires ». Le premier mot désigne un élément qui constitue le cœur et la circulation du sang. L'autre mot est une allusion à la botanique, car les « clavaires » se réfèrent à une sorte de champignon jaune qui a la forme des coraux, selon Durry.<sup>140</sup> Le protagoniste mêle les vaisseaux et les ramifications du cœur avec l'apparence de « vieux coraux » et de « clavaires » pour faire la métaphore du battement de « [l']aorte [...] avare ». Il semble que le poème présente une sorte d'anagramme. Observons le jeu entre les mots « artères », « aorte avare », « clavaires ». De plus, on peut percevoir un nouvel anagramme comme « clavaire » et *calvaire*. Le premier mot correspond à l'ermite et à son cœur. L'autre, c'est le calvaire, la représentation de la Passion du Christ. Les épreuves de l'ermite sont une sorte de *clavaire* et de *calvaire*, mais comme le signale Alexandre, il s'agit d'un anagramme qui signale *une inversion des signes constitutifs du sacrifice de soi*, car « [l']aorte avare » ne consent pas à se séparer de son sang.<sup>141</sup>

Bien que le corps de l'ermite ait retenu le sang de « son aorte avare » jusqu'au dernier instant, l'espoir d'un signe de sainteté l'éblouit. Dans la dixième strophe, la rime couronnée des deux premiers vers (« sueur » / « couleur » / « lueur ») révèle cette émotion mystique et ambiguë :

<sup>140</sup> Ibidem. p.205.

<sup>141</sup> ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études Littéraires », 1994. p.85.

« Une goutte tomba Sueur Et sa couleur  
 Lueur Le sang si rouge et j'ai ri des damnés  
 Puis enfin j'ai compris que je saignais du nez  
 À cause des parfums violents de mes fleurs » (p.80)

Tandis qu'il croit saigner, il rit des « damnés », car il n'appartient plus à la nature humaine. Il devient saint ! Néanmoins, il se rend compte qu'il s'est trompé. La sueur, l'odeur, le sang renforcent que les choses ne sont pas changées. Par conséquent, un mélange de douleur et d'irrévérence déstabilise sa pénitence.

Résumons : l'ermite a veillé « trente nuits sous les lauriers-roses », il n'a pas eu « l'hématidrose » (p.80). De même, il ne lui est pas apparu un « vieil ange » pour lui « tendre un beau calice » (p.81) ou pour l'induire en tentation. Différemment du Christ qui a eu la tentation dans le désert où le diable lui a offert des richesses et le pouvoir en échange de son adoration, l'ermite n'a pas eu la visite de l'ange déchu.

Alors, l'ermite dit des blasphèmes dans la strophe suivante (strophe 12, p.81) : « Vertuchou Riotant des vulves des papesses / De saintes sans tétons [...] ». Le protagoniste utilise un juron en usage aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>142</sup> qui est transformé en une insulte et le mêle à l'érotisation des femmes de l'Église.

Enfin, le protagoniste s'ennuie de ses sacrifices, bien qu'il ait encore le désir de devenir saint : « Malgré les autans bleus je me dresse divin ». Il s'en va en protestant, car il ne se détache pas de son destin, c'est-à-dire de sa véritable épreuve : « [...] j'irai vers les cités / Et peut-être y mourir pour ma virginité ».

Nous pouvons percevoir un certain sarcasme. Malgré la sainteté désirée, l'ermite n'a pas obtenu la réponse du monde sacré, ni l'aide des « saints aémères » (c'est-à-dire ceux dont le jour de mort est inconnu et qui n'apparaissent pas dans le calendrier). De la même manière, l'ermite est aussi inconnu que les « saints aémères » (p.81).

### **La nuit de la crainte**

La nuit vient et le protagoniste marche et fuit pendant la nuit. Au long de son chemin, l'ermite entend les ululements de Lilith qui « clame vainement », mais qui est-elle ? Lilith est un démon qui hante la nuit des mortels. Selon les légendes d'origine sémitique et indo-européenne, elle est considérée comme « l'une des forces hostiles de la nature au sein d'un groupe de trois démons, dont un mâle et deux femelles ». Elle est aussi présentée, dans les textes de l'*Ancien Testament*, comme la première femme d'Adam, avant Ève. Lilith « a

<sup>142</sup> ROBERT. Op. cit. p.2380.

prononcé le ‘nom ineffable’ qui lui donna des ailes ». Par conséquent, elle abandonne Adam et s’enfuit de l’Éden. En tout cas, elle est la créature de la nuit, parfois elle apparaît sous la forme d’un oiseau, comme la chouette par exemple. Elle utilise la séduction de son corps et de ses cris à des fins destructives.<sup>143</sup>

L’ermite voit « [les] cieux [de la nuit] / S’étoiler calmement de splendides pilules », tandis qu’il entend les ulullements de Lilith. Ensuite, il voit « Un squelette de reine innocente [qui] est pendu / A un long fil d’étoile en désespoir sévère » (strophe 15, p.81) On peut supposer que l’ermite oppose les deux femmes : Lilith et « la reine innocente ». La première est un être de la nuit ; la représentation du mal, du mystère (« La nuit les bois sont noirs [...] », strophe 15), du désir sensuel (Lilith est la séductrice, comme je l’ai dit ci-dessus). En revanche, la deuxième femme est le bien (c’est une « reine innocente »), qui symbolise peut-être la lumière, le jour qui se meurt « avec un râle inattendu ».

Cette nuit est le moment de la crainte à cause d’un dilemme. D’une part, l’ermite ressemble à Lilith, car tous les deux ont le désir sensuel exacerbé et ils ont aussi outragé la divinité de Dieu. D’autre part, l’image de la reine pendue semble exprimer la foi que l’ermite a perdue (ou qu’il perd peu à peu).

### **L’aube de l’épuisement**

La seizième strophe répète le début de la quatorzième : « Et je marche je fuis ». L’ermite semble être angoissé et seulement le jour peut lui donner un certain calme. Dans son court itinéraire pendant l’aube, il voit des animaux qui habitent la forêt (« hiboux ») et après il semble qu’il traverse un autre paysage, peut-être campagnard, car il voit « des brebis », « des truies » (p.81). Dans la septième strophe, il voit aussi des « champs de seigle mûr » où il y a « des corbeaux éployés comme des tildes » (p.82).

Il est intéressant d’observer que les mammifères sont représentés par les femelles : les brebis et les truies ; l’ermite les observe : « le regard des brebis » et « les tétins roses » des truies (p.81). Cette vision devient une antithèse du regard du protagoniste envers les femmes de l’Église dont l’aspect physique stimule l’animalité de son désir sexuel.

En outre, le silence du jour et le chemin parcouru provoquent une prise de conscience : « Mes kilomètres longs Mes tristesses plénières ». Tous les appels brûlants de la chair et les

---

<sup>143</sup> COUCHAUX, Brigitte. « Lilith ». In : BRUNEL, Pierre. (Dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988. p.958 et 960.

blasphèmes contre Dieu montrent qu'il est exténué moralement et physiquement. L'ermite est dans un état d'épuisement extrême qui le fait s'endormir « au sol des sapinières » (p.82).

### **Le soir pâmé**

Au « soir pâmé » et « Au son des cloches », l'ermite arrive « au bout de [ses] chemins », tandis qu'il oublie sa « luxure [qui] meurt à présent ». Il se revêt de sa sainteté de nouveau, car il entre dans la ville et « béni[t] les foules des deux mains ». Ainsi, la gloire d'être reconnu comme un homme saint écarte les désirs qui ont bouleversé son esprit : « Or mes désirs s'en vont tous à la queue leu leu » (p.82).

Il est bien reçu dans la ville. Parmi la foule qui supplie l'absolution des péchés, il y a des prostituées qui veulent se confesser. Ces femmes, qui sont des « poétesses nues des fées des fornarines » (strophe 23, p.83), tiennent l'ermite pour « le pur et le contrit que nous aimons ». L'ironie du destin s'instaure. Les appels de la chair et les désirs qui ont perturbé l'ermite deviennent le sujet de la confession des femmes. Elles jouent aux jeux de l'amour, elles tendent leurs mains aux amants pour jouer au « jeu de la grande oie » : elles sont la représentation de tout ce que l'ermite souhaite et refuse en même temps : la concupiscence. Dès la strophe 21, l'ermite se rend compte qu'il est « saint par le vœu des amantes » (p.82).

Dans les strophes 22 et 23, le protagoniste dialogue avec les femmes. Tandis qu'elles lui avouent leurs fautes qui sont leurs jeux et leurs « baisers quintessenciés comme du miel », l'ermite les absout de leurs actes impurs – « aveux pourpres comme leur sang » (p.83).

En fait, l'ermite se rend compte que son caractère saint ne dépend pas de ses sacrifices ou de sa résistance aux tentations de la chair ; comme le souligne Alexandre, l'ermite voit que la « sainteté ne récompense pas celui qui domine ses sens, mais celui qui sait écouter les aveux des amantes ».<sup>144</sup>

Après avoir nié la foi chrétienne et désiré les plaisirs sensuels, le protagoniste devient résigné. Il est las de son chemin de martyr. Dès lors, « aucun pauvre désir ne gonfle [sa] poitrine ». Les « couples s'enlaçant » ne provoquent plus son envie, car ses yeux se sont transformés en « couple lassé ». Le « soir pâmé », enfin, signifie lassitude. Son désir est de mourir près d'un « verger pantelant » (p.83). Tout finit par la couleur rouge des « groseillers sanglants » (aimerait-il avoir encore l'hématidrose ?) et le calme de la « sainte cruauté des passiflores » (aimerait-il passer par le calvaire du Christ ?).

---

<sup>144</sup> ALEXANDRE. Op. cit. p.86.

En résumé, la rêverie de l'ermite errant s'achève par un appel au suicide moral (et aussi physique), c'est-à-dire par le renoncement à la vie sainte. La vie est contradictoire comme lui-même : des appels charnels s'entremêlent au désir d'être pur et saint. Le chemin parcouru se transforme en une prise de conscience, en une démystification de sa foi, enfin, en un désir obsédé d'être humain, comme les hommes qui savent les jeux de l'amour et de la femme. Il est préférable de mourir que de continuer à mettre en doute sa foi.

### « MERLIN ET LA VIEILLE FEMME »

Ce poème paraît dans la revue *Les Rubriques nouvelles* de juin 1912. Selon Bégué et Lartigue, il possède quelques éléments, que nous trouvons déjà dans le poème antérieur, qui le rapprochent de la période symboliste.<sup>145</sup> Il évoque des personnages légendaires, comme Merlin, Morgane, Viviane, qui appartiennent aux légendes médiévales. De plus, le poème présente un registre rare et technique du lexique, comme des références à la botanique (l'aubépine, la marjolaine, le pas-d'âne), et possède un discours prophétique qui lui confère un caractère imprévisible.

Le poème possède quinze quatrains de vers alexandrins à rimes croisées. Il repose sur un épisode de la vie de l'enchanteur Merlin qui doit avoir un rencontre d'amour avec une vieille femme. Selon Scepi, Merlin avait aimé une femme âgée de cent ans, avant d'être victime des enchantements de Viviane qui l'emprisonnera dans une tombe. Quand Viviane mentionnera les mots magiques que Merlin lui a appris, l'âme de l'enchanteur va devenir vivante tandis que son corps pourrira.<sup>146</sup>

Le poème est un peu hermétique. Je ferai son analyse en trois parties. La première correspond aux sept premières strophes que j'appellerai l'attente de Merlin. La deuxième qui va de la huitième strophe jusqu'à la treizième montre la danse de l'amour où Merlin rencontre la vieille. La troisième enfin correspond aux deux dernières strophes où se présentent le fils et le destin de Merlin.

### L'attente de Merlin

Lisons cette première strophe :

<sup>145</sup> BÉGUÉ, Claude ; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » d'Apollinaire. Paris: Hatier, coll. « Profil Littérature », 1972. p.21.

<sup>146</sup> SCEPI. Op. cit. p.134. Apollinaire exploite aussi cette légende dans son roman *L'Enchanteur pourrissant*.

« Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre  
 Maternel qui saignait lentement sur le ciel  
 La lumière est ma mère ô lumière sanglante  
 Les nuages coulaient comme un flux menstruel » (p.65)

Le poème s'ouvre par la description du soleil couchant. Toutefois, les expressions « lumière sanglante » et « flux menstruel » pervertissent le modèle emprunté aux symbolistes et construisent un cadre plein de nouveauté à travers un discours osé : l'image de la maternité du soleil a peut-être choqué les lecteurs vu que le poète fait allusion au « flux menstruel » et à l'acte d'accoucher.

Dans ce moment crépusculaire, la deuxième strophe indique la scène où l'enchanteur attend quelqu'un et se place « Au carrefour où nulle fleur sinon la rose / Des vents mais sans épine n'a fleuri l'hiver ». Merlin observe le passage du temps autour de lui à travers les signes d'une saison qui remplace l'autre : « Merlin guettait la vie et l'éternelle cause / Qui fait mourir et puis renaître l'univers » (p.65).

La troisième strophe annonce l'arrivée de la femme. Dans « la plaine déserte », il voit se rapprocher la vieille « sur une mule à chape verte ». En même temps, « l'antique Merlin » s'écrie « Rival ». Deux aspects attirent l'attention dans cette strophe. L'un se rapporte aux adjectifs « vieille » et « antique », ils renforcent l'apparence âgée des personnages. L'autre aspect qu'il faut remarquer, c'est le mot « Rival ». Qui est-ce ? Deux explications sont possibles. D'une part, on peut supposer que le « Rival » de Merlin est « le soleil ce jour-là », car le soleil est éternel, il naît, il meurt, il renaît, il est le garant de « l'éternelle cause » ; l'immortalité du soleil s'oppose à la nature de Merlin qui a son « être glacé », mortel et éphémère. D'autre part, on peut supposer que, dans la quatrième strophe, le « Rival » est lui-même, le « soleil de chair [qui] grelotte » : il s'aperçoit de la mort prochaine.

Dans les deux derniers vers de cette strophe, on peut savoir quel est le but de la rencontre entre Merlin et la vieille : c'est le moment de l'amour, car les vieux amants vont engendrer un fils. Merlin veut avoir un fils qui sera la seule forme de l'éterniser. En outre, la vieille est surnommée « Ma mémoire [...] ma semblable ». Qui est-elle ? Est-elle une partie de la conscience de l'enchanteur – la mémoire, elle-même – qui remémore les derniers instants jusqu'au moment de partir à la rencontre de Viviane ? Ou bien, est-elle la vieille qui le connaît mieux que les autres, de telle manière qu'elle sera la conservatrice de la mémoire de Merlin ?

Dans la cinquième strophe, on peut noter la reprise de l'image du soleil pour l'idéalisation de la rencontre. Dans la première strophe du poème, le soleil est lié à la maternité. Mais dans celle-ci, le protagoniste établit la liaison entre le soleil et le nombril, et associe celui-ci à la danse : « Le soleil en dansant remuait son nombril ».

Passons alors à l'analyse de la danse de l'amour réalisée dans un « jeune jour d'avril » (p.65).

### **La rencontre : la danse de l'amour**

À partir de la sixième strophe, on perçoit la description de la nature. L'hiver finissant : « Les voies qui viennent de l'ouest étaient couvertes d'ossement d'herbes [...] près des charognes vertes » (p.66).

Dans la septième strophe, pendant l'arrivée du printemps, il y a le moment de la rencontre. La vieille laisse sa mule et s'achemine vers son amant. Tous les deux – « pâles amants » – joignent leurs mains et le moment de l'amour commence pendant un unique instant: « L'entrelacs de leurs doigts fut leur seul laps d'amour » (p.66). Nous pouvons y percevoir la répétition de la métaphore du jeu de l'amour présente dans « L'Ermite ».

Le moment de l'attente a lieu pendant un temps crépusculaire : le soleil couchant, la fin d'une saison (la sixième strophe). De plus, les deux personnages passent par le crépuscule de la vie : la vieille qui a espéré « cent ans ['] appel » de Merlin, et surtout lui qui connaît son destin futur et fatal. Néanmoins la danse de l'amour les rajeunit.

Après le « laps d'amour », la vieille prend la parole. De la huitième jusqu'à la douzième strophe, elle danse et dialogue avec Merlin.

Dans la huitième strophe, la vieille se fait connaître. Semblablement à Merlin, elle l'a aussi attendu « depuis cent ans », car l'enchanteur a laissé son empreinte sur sa vie : « Les astres de ta vie influaient sur ma danse », dit-elle. Selon plusieurs commentateurs, la vieille peut être la fée Morgane<sup>147</sup> qui « regardait du haut du mont Gibel » (p.66) et attendait la rencontre.

Toutefois, je la vois seulement comme la vieille (le double, la mémoire de Merlin) qui regrette les malheurs apportés par le hasard et comprend que le destin fatal de Merlin s'approche. Elle fait la danse qui est une sorte d'oubli : « Ah ! qu'il fait doux danser quand pour vous se déclare / Un mirage où tout chante [...] ». Toutefois, elle prévoit que « les vents d'horreur » soufflent tragiquement et que les menaces planent sur Merlin.

<sup>147</sup> ALEXANDRE. Op. cit. p.76 ; DURRY. Op.cit. p.214-215.

De la dixième jusqu'à la treizième strophe, la vieille parle d'elle-même. Par la pratique de sa magie, elle fait « peupler les cauchemars » de lémures, elle invente des mirages qui expriment ses « tournolements ». Mais la vieille conclut que cela n'est qu'un « pur effet de l'Art ». Après, la vieille dit qu'elle a l'habitude de cueillir « la fleur d'aubépine » pendant une période bien marquée, c'est-à-dire durant le temps intermédiaire entre la mort et la renaissance de la nature : « Je n'ai jamais cueilli que la fleur d'aubépine / Aux printemps finissants [...] » (p.66). Elle confie que, si elle n'avait pas rencontré Merlin, « Cet avril aurait eu la pauvre confiance / D'un corps de vieille morte en mimant la douleur » (p.67). Elle se tait à la fin de la douzième strophe.

Enfin, dans la treizième strophe, on retrouve la référence aux mains qui illustrent le jeu amoureux des amants : « Et leurs mains s'élevaient comme un vol de colombes ». Puis Merlin laisse le lieu de l'amour et marche vers l'est, tandis qu'il pense à son fils.

### **Le fils et le destin de Merlin**

Dans les strophes 14 et 15, Merlin explicite que l'union de « la mémoire » et de lui-même permet de créer son « ouvrage immortel ». Dans la quatorzième strophe, l'enchanteur prédit un avenir de gloire à son fils qui marchera triomphateur « sur le chemin de Rome » (p.67).

Enfin, dans la quinzième strophe, Merlin s'en va vers son destin tragique, car Viviane l'attend. Merlin entrevoit sa mort et son éternité « sous l'aubépine en fleurs ». Pourquoi ? Parce que la rencontre avec Viviane sera fatale, l'enchanteur le sait bien. Néanmoins sa mémoire sera vivante, grâce à son fils. Ainsi l'enchanteur désire que le destin s'accomplisse :

« Et vienne le printemps des nouvelles douleurs  
Couché parmi la marjolaine et les pas-d'âne  
Je m'éterniserai sous l'aubépine en fleurs » (p.67)

Il est intéressant de soulever une dernière question : Qui est le fils de Merlin ? Sera-t-il le souvenir, car sa mère est la Mémoire (je suppose) ? Qu'il « monte de la fange ou soit une ombre d'homme », le souvenir éternise la vie, l'amour et surtout sa mère, la Mémoire, où coulent les eaux du passé. Le souvenir naît de la rencontre de la conscience avec elle-même, de l'homme et de sa mémoire. Dès lors nous pouvons comprendre l'importance du souvenir dans *Alcools*, car il ne meurt pas. Comme le signale Bégué, le souvenir « s'inscrit dans une

perspective de fuite lente proche du cycle de l'éternel retour ». <sup>148</sup> Ce sont les souvenirs qui éternisent la vie.

On peut établir en outre un parallèle entre l'épisode de la vie de Merlin et la fonction du poète. Le poète est l'enchanteur des mots, il a le pouvoir de recréer la réalité, de faire « couler l'orgueil des cataclysmes » (p.65). Comme Merlin, le poète guette la vie pour comprendre l'univers. Comme la vieille, il invente des mirages, car ses tournoiments poétiques sont aussi « un pur effet de l'Art » (p.66). De plus, la rencontre du poète avec sa mémoire fait surgir son « ouvrage immortel » (p.67). La poésie est son fils qui l'éternisera ainsi que ses souvenirs.

---

<sup>148</sup> BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.54.

## CHAPITRE 2

### LE CYCLE RHÉNAN

Les poèmes écrits en 1901 et 1902 appartiennent au cycle rhénan. Ils se construisent sur l'exaltation du paysage rhénan, sur la tonalité plaintive représentée par la saison de l'automne. Inspirés d'un voyage dans la région du Rhin, ils privilégient aussi les légendes et les mœurs allemandes.

Dans *Alcools*, ces poèmes rhénans se présentent sous deux formes. L'une se trouve au milieu du recueil, ce sont neuf poèmes sous le titre « Rhénanes » (« Nuit rhénane », « Mai », « La synagogue », « Les cloches », « La Loreley », « Schinderhannes », « Rhénane d'automne », « Les sapins », « Les femmes »). L'autre forme n'est pas une suite de poèmes, mais six poèmes éparpillés dans le recueil (« Les Colchiques », « Le Vent nocturne », « La Tzigane », « Automne », « Automne malade » et « Marizibill »), les uns apparaissent au début, les autres à la fin d'*Alcools*.

Selon plusieurs commentateurs, la suite « Rhénanes » se présente comme une sorte de microstructure au sein du recueil. Auparavant, dans le présent mémoire, dans la partie sur la genèse d'*Alcools*, j'ai signalé que le poète avait annoncé plusieurs fois, entre 1904 et 1908, la publication d'une plaquette appelée *Le Vent du Rhin*, toutefois son projet n'a pas abouti. En revanche, le poète n'a jamais écarté ce projet. De cette façon, quand il projette de publier *Alcools*, il confère à cette suite de poèmes le caractère d'une pièce indépendante.

Dans cette suite, comme l'expliquent plusieurs études, en particulier celles de Scepi et d'Alexandre que j'utilise dans tout ce paragraphe, les neuf poèmes s'articulent autour d'un poème central : « La Loreley » qui a la thématique de l'amour et de la mort. Les huit autres poèmes sont groupés en couples qui reposent en même temps sur des combinaisons de thèmes communs et sur une symétrie inverse. Autrement dit, le premier poème (« Nuit rhénane ») dialogue avec le dernier (le neuvième, « Les femmes ») ; les deux travaillent le thème du chant incantatoire (celui d'un batelier, celui du vent) auquel il faut résister. Le thème de la nature prévaut dans le deuxième et dans le huitième poème (« Mai » et « Les Sapins ») qui focalisent une seule localisation : le bord du Rhin. Les poèmes de la troisième (« La Synagogue ») et de la septième positions (« Rhénane d'automne ») évoquent les fêtes religieuses juïques et catholiques. Enfin, la dernière correspondance se trouve dans le

quatrième et le sixième poèmes (« Les cloches » et « Schinderhannes ») qui décrivent des personnages marginaux comme les tziganes et les bandits.<sup>149</sup>

Les autres poèmes qui sont dispersés dans *Alcools* répètent quelques thématiques de la suite « Rhénanes », surtout ils exaltent l'atmosphère du paysage rhénan.

Comme je l'ai expliqué précédemment, j'ai dû faire un choix. J'ai décidé d'étudier deux poèmes de la suite « Rhénanes » (« Mai » et « La Loreley ») et deux autres éparpillés (« La Tzigane » et « Les Colchiques »). Ils présentent l'avantage d'aborder la thématique de la femme et de l'amour. Commençons par ceux de « Rhénanes ».

### « MAI »

Daté de mai 1902, ce poème paraît dans la revue *Vers et Prose* de 1905. Composé de quatre strophes de vers alexandrins, il décrit une promenade « en barque sur le Rhin » (p.95) qui donne accès aux réminiscences du protagoniste.

Les quatre strophes montrent quatre moments de la promenade. Il est intéressant de remarquer que la nature et les souvenirs s'entremêlent à tel point que « les pétales tombés » (p.95) rappellent des parties du corps de la femme aimée.

Dans le premier moment (la première strophe), le protagoniste regarde autour de lui : le fleuve, la montagne, les saules. Le premier vers situe l'époque de sa promenade : au printemps (« Le mai le joli mai en barque sur le Rhin », (p.95)). Dans les trois vers restants, le regard du protagoniste voit le paysage s'éloigner peu à peu. D'une part, le protagoniste voit « Des dames [qui] regardaient du haut de la montagne », c'est-à-dire qu'il y a une distance naturelle qui les sépare. Autrement dit, les femmes regardent « du haut de la montagne », tandis que le protagoniste est dans sa barque, au-dessous. Il les voit et il pense qu'elles sont « jolies ». Mais cette scène ne dure qu'un petit laps de temps, car « la barque s'éloigne ».

Dans un deuxième moment (la deuxième strophe), il voit « des vergers fleuris [qui] se figeaient en arrière ». Cela annonce peut-être son désir de *figer* le moment vécu. Mais son regard en arrière lui provoque le souvenir de la femme qu'il a « tant aimée ». Où est-elle ? Peut-être est-elle demeurée dans le passé ? Le paysage se confond avec l'image de la femme : ainsi « les pétales tombés des cerisiers » et « les pétales flétris » correspondent à ses « ongles » et à ses « paupières ». On peut établir une comparaison entre les caractéristiques de

<sup>149</sup> Voir sur ce sujet : SCEPI, Henri. « Bilans ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999. p.278. ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études littéraires », 1994. p.77-78.

la plante fanée et celle de la femme qui a une image sans éclair. Le temps efface leur marques, il les détériore.

Le troisième moment (la troisième strophe) passe lentement. D'ailleurs, cette strophe est un quintil tandis que les autres sont composées de quatrains. Le protagoniste observe le passage d'un groupe de tziganes qui partent ailleurs et emmènent leurs biens : « Un ours un singe un chien », « une roulotte trainée par un âne ». Tandis qu'ils s'éloignent du Rhin, le protagoniste entend « un fifre lointain ». Leur errance exprime que la nature et la vie changent toujours. Le protagoniste, lui-même, s'éloignera aussi de cet endroit.

Dans le dernier moment (la quatrième strophe), le protagoniste dit adieu à ce paysage. Il réfléchit sur cet instant qu'il a été dans la barque, quand le mai « a paré les ruines / De lierre de vigne vierge et de rosiers ». Autrement dit, tandis qu'il veut fixer les nuances du « joli mai » sur le Rhin, la nature se montre de plus en plus changeante. Le « vent du Rhin » souffle et transforme le paysage, car il « secoue sur le bord les osiers / Et les roseaux jaseurs et les fleurs nues des vignes ».

Il me semble intéressant de comparer la première strophe et cette dernière, afin d'observer leur dialogue, vu qu'elles présentent la répétition de la structure « Le mai le joli mai ». La première présente une nature belle et pleine, teintée d'une joie printanière. L'autre strophe s'oppose à l'harmonie superficielle du paysage rhénan, et se fixe aux détails particuliers de la végétation. Celle-ci est associée à la solitude du paysage et à l'effacement de la scène figée, car le vent secoue « les osiers / Et les roseaux jaseurs et les fleurs nues des vignes » (p.95).

### « LA LORELEY »

Ce poème est daté de mai 1902, à Bacharach, mais a été seulement publié en 1904 dans la revue *Le Festin d'Ésope*. Il reprend une légende dont les poètes Clemens Brentano et Henri Heine se sont inspirés.

Parue en 1801, la ballade de Brentano raconte l'histoire tragique de Loreley. Cette femme est accusée de sorcellerie et est condamnée par un évêque qui s'éprend d'elle au cours du procès. Il ordonne qu'elle reste dans un couvent. Des chevaliers la mènent à son destin, toutefois Loreley les trompe. Elle les supplie d'aller en haut d'un rocher d'ardoise qui se trouve sur la rive gauche du Rhin, à Bacharach. Loreley se penche et tombe dans le Rhin, tandis que les chevaliers crient horrifiés : « Lore lay, Lore lay, Lore lay ». En fait, ce rocher lègue son nom à la légende, car il est appelé « Lürley », « un mot d'origine celtique qui

désigne la nature schisteuse du rocher ».<sup>150</sup> Brisson met en évidence la nature duale de Loreley, dans les légendes, car cette femme belle et fatale montre son attirance et sa répulsion envers l'engagement amoureux. Brentano l'avait conçue par ailleurs comme une amante désespérée par l'infidélité de son bien-aimé.<sup>151</sup>

Après avoir lu les textes des deux écrivains allemands, surtout celui de Brentano, Apollinaire compose « La Loreley » comme « une réécriture abrégée de la chanson du poète allemand ».<sup>152</sup> Il reprend la légende et la chante dans un poème plus court que celui de Brentano. « La Loreley » apollinarienne possède dix-neuf distiques en vers alexandrins à rimes suivies, fondées sur l'assonance et sur l'allitération; un narrateur raconte la légende et reproduit le dialogue entre Loreley et l'évêque, et les divers discours directs de Loreley.

Je diviserai le poème en trois parties qui, à mes yeux, correspondent aux trois moments décisifs du destin de Loreley. Je commencerai par l'opposition entre le crime et l'absolution (les deux premières strophes), après je passerai à l'analyse du débat entre Loreley et l'évêque (de la troisième jusqu'à la douzième strophe) et, enfin, au destin tragique de cette femme (qui est raconté de la treizième strophe jusqu'à la dix-neuvième).

### **Le crime et l'absolution**

L'histoire de Loreley commence lorsqu'elle sera jugée. Le premier distique décrit son crime qui est l'accusation de sorcellerie. Pourquoi ? Cette femme est surnommée la « sorcière blonde » parce qu'elle anéantit tous les hommes « à la ronde » et parce qu'elle les « laissait mourir d'amour » (p.99). Par contre, dans le distique suivant, l'évêque l'absout « d'avance », car sa beauté l'a déjà ensorcellé. Nous pouvons observer une opposition entre les deux strophes, comme je l'ai proposé dans le titre, l'une montre le crime et l'autre l'absolution.

### **Le débat entre l'évêque et Loreley**

À partir du troisième distique, le narrateur annonce la passion de l'évêque envers Loreley. L'évêque amoureux décrit le regard qui l'enchanté en le comparant à des « pierreries ». Ensuite, dans la quatrième et la cinquième strophes, la femme lui répond :

---

<sup>150</sup> BRISSON, François. « Loreley ». In : BRUNEL, Pierre (Dir.). *Dictionnaire de mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988. p.970 et 973.

<sup>151</sup> Ibidem. p.972-973.

<sup>152</sup> SCEPI. Op. cit. p.215.

d'une part, elle l'avertit du danger, car elle sait que ses yeux sont « maudits » et qu'ils font périr ceux qui la regardent ; d'autre part, elle insiste d'être condamnée (« Jetez, jetez aux flammes cette sorcellerie »), sous prétexte qu'elle est déjà « lasse de vivre » (p.99).

Dans le sixième distique, le narrateur montre la vulnérabilité de l'évêque à cause de la beauté de la femme (« Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley »).

Puis, à partir de la septième strophe jusqu'à la dixième (p.99-100), le narrateur reproduit le monologue de Loreley. Elle supplie la mort, car elle souffre aussi et sa douleur est provoquée par le mal d'amour. Dans la huitième strophe, elle explique qu'elle « n'aime rien », car son « amant est parti pour un pays lointain » (p.100). Les strophes 9 et 10 expriment cette lamentation de la femme amoureuse qui n'a pas trouvé le bonheur après le départ de son amant. Ce couple de strophes se présente comme un effet de miroir :

« Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure  
Si je me regardais il faudrait que j'en meure

Mon cœur me fait si mal depuis qu'il n'est plus là  
Mon cœur me fit si mal du jour où il s'en alla » (p.100)

On peut noter que les vers répètent la structure syntaxique tandis que les temps verbaux sont différents. Dans le neuvième distique, on peut envisager le désir de mort, car la répétition des rimes externes l'explique. Dans le deuxième vers la conjonction « si » et le verbe au conditionnel renforcent la manière qu'elle doit agir. Son regard est son arme contre les autres, et en même temps contre elle-même. Dans le dixième distique, nous pouvons observer la même structure qui oppose les temps présent et passé. Il semble que ces strophes se reflètent et se confondent, en exprimant la décision de Loreley et son adieu à la vie.

Dans la onzième strophe, l'évêque comprend le projet de Loreley et la considère comme une « femme en démente ». Pour ne pas céder au désir de mort de celle-ci, l'évêque ordonne que les quatre chevaliers la mènent au couvent : « Tu seras une nonne vêtue de noir et blanc » (strophe 12, p.100).

### **Le destin de Loreley**

Loreley suit les chevaliers « sur la route ». Néanmoins, elle les exhorte à la laisser voir « une fois encore [son] beau château » sur le rocher « si haut » et « Pour [se] mirer une fois encore dans le fleuve ». Ainsi, elle monte au rocher et voit qu'une « nacelle » vient. Elle suppose que son amant l'appelle :

« Tout là-bas sur le Rhin s'en vient une nacelle  
Et mon amant s'y tient il m'a vue il m'appelle » (p.100)

Dans la seizième strophe, Loreley désire retrouver son amant et elle « se penche alors et tombe dans le Rhin » (p.101). Comme je l'ai signalé ci-dessus, Loreley a un désir de mort. Elle sait que son regard fait périr les autres et elle-même. C'est pourquoi elle fixe son regard dans son reflet dans le Rhin. Elle voit ses « yeux maudits » qui mettent fin à son malheur :

« Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley  
Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil » (p.101)

On peut établir un parallèle entre Loreley et Narcisse. La mort de Loreley montre qu'elle s'ensorcelle au moment où elle se voit dans l'eau. Ses « yeux maudits » l'ont fait périr en même temps qu'elle prend la place de son amant qui s'en venait dans « une nacelle ». Comme Narcisse, elle repousse les prétendants et se dédie à un amour absent qui n'est que son propre reflet.

\*\*\*

J'étudie maintenant deux poèmes composés pendant le séjour allemand d'Apollinaire, mais qui n'appartiennent pas à la suite « Rhénanes ».

#### « LA TZIGANE »

Écrit en 1901, ce poème paraît dans *La Phalange* en 1907. Il possède trois strophes en vers octosyllabes à rimes embrassées.

Après avoir entendu une prédiction défavorable, un couple d'amants oscille entre accepter la révélation de la tzigane et penser qu'il s'agit d'un vain augure :

« La tzigane savait d'avance  
Nos deux vies barrées par les nuits  
Nous lui dûmes adieu et puis  
De ce puits sortit l'Espérance » (p.78)

Dans la première strophe, j'observe deux mouvements : l'un, c'est la prédiction de la tzigane ; l'autre, c'est la réaction des amants, après avoir entendu les mots obscurs de cette femme. De

cette façon, dans les deux premiers vers, la tzigane semble prédire que les vies des amants se sépareront : « Nos deux vies barrées par les nuits ». Dans les deux derniers vers, les amants s'en vont et espèrent que le présage ne s'accomplira pas. À partir de l'homophonie des mots « puis » et « puits », on peut supposer que le temps sera l'élément qui permettra d'effacer le sinistre augure. Les amants forment des espérances sur l'effacement de la prédiction : « [...] et puis / De ce puits sortit l'Espérance » (p.78).

Dans la deuxième strophe, on a l'impression que tout ce qui entoure les amants conspire contre eux. On peut y saisir la signification de l'amour et de tristes auspices. D'une part, l'image de l'amour comme « ours privé » qui « Dansa debout quand nous voulûmes » met en question la nature du sentiment : un amour apprivoisé devient « lourd ». D'autre part, les amants observent quelques signes des tristes auspices : dans le vers 7, « l'oiseau bleu » perd ses plumes ; c'est un mauvais augure, car les romains tiraient du vol de l'oiseau leurs présages bons et mauvais. L'oiseau bleu est d'ailleurs celui qui est présent dans les contes de fées de l'amour pur, selon Durry<sup>153</sup> (ainsi, l'oiseau déplumé provoque le doute par rapport au destin de l'histoire d'amour). De plus, les mendiants – y compris les mendiants d'amour – ont perdu « leurs Ave » c'est-à-dire leur foi, leur espérance dans la prière de l'Ave Maria.

Enfin, la troisième strophe ébauche un retournement ou une explication. Peut-être, l'augure peut s'accomplir en partie, mais « l'espoir d'aimer » est « en chemin ». Les amants serrent leurs mains comme un signe de force et d'espérance contre ce que leur réserve le destin. Toutefois, le dernier vers qui s'achève par les mêmes mots qui débute le poème – c'est-à-dire « La tzigane savait d'avance » – montre une certaine oscillation des amants entre la force de leur amour et la prédiction.

Dans ce poème, les mots de la tzigane et les pensées des amants sont ambigus. La tzigane dit qu'il y aura une barrière : les nuits. Mais elle ne dit pas que les amants n'auront pas un amour heureux, alors que les amants ont pu avoir cette logique. Pourquoi ? Parce que la tzigane n'a pas fait des heureuses prévisions, mais elle a dit : « deux vies barrées par les nuits ». Qu'est-ce que cela signifie ? Les nuits pourront-elles les éloigner ? Pourront-elles être un obstacle pour le bonheur ? Mais le sommeil n'est-il pas une forme de barrer la vie pendant les nuits ? Les mots énigmatiques ont le pouvoir des oracles tout comme la force mystérieuse de la tzigane. Personne ne la contredit de peur que le mauvais présage puisse s'accomplir. Néanmoins, il semble que les amants souhaitent le considérer comme un vain augure quand

---

<sup>153</sup> DURRY, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : S.E.D.E.S, tome 3, 1956. p.20.

ils unissent leur mains. Et l'avenir ? Amour ou séparation ? Révélation ou mots trompeurs ? En fait, l'ambiguïté est le signe du poème.

### « LES COLCHIQUES »

Écrit à la fin de 1901 et publié dans la revue *La Phalange* de novembre 1907, ce poème a une disposition typographique différente et irrégulière. La première strophe possède sept vers, tandis que la deuxième en a cinq et la troisième et dernière strophe est un tercet. Le poème débute par un vers alexandrin régulier qui, dans le deuxième et le troisième vers, se défait en deux hexasyllabes. Ces vers étaient initialement un alexandrin, mais le poète le scinde en deux hexasyllabes lorsqu'il a lu les épreuves d'*Alcools*, modifiant ainsi l'apparence du poème.

Les rimes sont plates et suivent un schéma de deux quatrains (aabb), si l'on réunit les vers 2 et 3, c'est-à-dire les huit premiers vers. Les vers restants ont les rimes plates ccc et ddd, sous la forme de deux tercets. Cela suggère la division d'un sonnet (deux quatrains, deux tercets), toutefois « Les Colchiques » s'éloigne de la disposition typographique d'un sonnet, il a quinze vers au lieu de quatorze. Selon Joubert, « Les Colchiques » n'est pas un sonnet, mais « le souvenir d'un modèle, le tombeau d'une grande forme ».<sup>154</sup>

Dans la première strophe, j'observe la description de deux tableaux. D'une part, le moi lyrique évoque le paysage pendant l'automne où fleurissent les colchiques. Il décrit le quotidien rural : il y a des vaches qui paissent dans le pré. Toutefois, cette scène a une particularité, le pré est « vénéneux » et les vaches « lentement s'empoisonnent » (p.33), lorsqu'elles y paissent.

Dans le premier vers – « Le pré est vénéneux mais joli en automne » – il est intéressant de noter l'opposition de deux adjectifs. La caractéristique positive (joli) surpasse son aspect négatif (vénéneux), c'est-à-dire que l'apparence est plus significative que le danger. En fait, la beauté du pré cache le danger. Les vers 2 et 3 renforcent cette idée, car l'adverbe « lentement » met en évidence la durée presque statique de l'action du poison. Mais d'où vient-il ? L'origine du poison est dans les colchiques, c'est-à-dire dans ces plantes vénéneuses à fleurs roses ou mauves qui apparaissent en automne. Leur couleur est dite dans le quatrième vers : « couleur de cerne et de lilas ».

---

<sup>154</sup> Voir : JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris : Armand Collin, coll. « Coursus », 1994. p.137.

D'autre part, un autre tableau se dessine à partir du vers 5. Le moi lyrique met en parallèle le paysage et les yeux d'une femme. Il emploie trois fois la conjonction « comme » pour rapprocher les qualificatifs féminins et temporel. Il compare les yeux à « cette fleur-là », d'abord au colchique, puis à la saison. Mais dans la première comparaison, je vois deux analogies : l'une se réfère à la couleur du colchique et aux yeux de la femme (« Violâtres comme leur cerne ») ; l'autre, c'est l'effet du poison des colchiques qui est semblable au regard féminin. Le protagoniste passionné se fixe dans les attraits de la beauté du regard : « Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne ». La répétition de l'adverbe « lentement » révèle la comparaison implicite entre les vaches dans le pré et lui.

Dans la deuxième strophe, deux autres tableaux se dessinent. L'un décrit « les enfants de l'école » qui cueillent les colchiques, car ils sont attirés par la beauté des fleurs et ignorent l'effet toxique. L'autre, c'est la reprise de la comparaison entre les yeux et la fleur. Dans ce cas, le protagoniste parle des « paupières » et des colchiques. L'élément qui établit l'analogie est le verbe « battre » : ainsi les paupières de la femme « [...] battent comme les fleurs battent au vent dément ». Il semble que le regard de la femme n'est pas réciproque, car ses yeux se ferment rapidement à l'amour. Le vent « dément » donne une certaine étrangeté au paysage et au regard féminin, de manière que cette image soit l'effet toxique du poison. Le pré et les yeux, qui semblent bouleversés par le vent, remplacent l'harmonie du premier tableau où les vaches paissent, tandis que le protagoniste rappelle la séduction des yeux féminins.

Les trois derniers vers (la troisième strophe) reprennent la première scène, celle des vaches dans le pré. Le gardien – qui « chante doucement » – n'a aucune idée de l'empoisonnement. Les vaches abandonnent le pré en « meuglant » et d'une manière « lente ». Probablement les effets du poison commencent. Le dernier vers clôt le poème et renforce la présence de la mort, car les vaches abandonnent le pré « pour toujours » (p.33).

Au début, le pré est donc décrit comme « vénéneux mais joli en automne ». À la fin (dernier vers), il est « mal fleuri par l'automne » (p.33). Je perçois une ambiguïté dans ce dernier vers. D'une part, il peut être interprété comme une référence à la petite quantité de fleurs qui reste, car l'automne n'est pas encore fini et les colchiques ont disparu parce que les vaches les ont mangés. D'autre part, le « mal » désigne la véritable essence du colchique : cette fleur est liée à la mort, à l'intoxication par le poison.

La référence à la femme disparaît dans cette dernière strophe, cependant on peut trouver une explication : le moment de l'agonie provoqué par l'intoxication remplace la présence du colchique et de la femme ; cette fleur, vénéneuse comme les yeux de l'aimée, met

en jeu, à la fois, la beauté et la fatalité. Enfin, le protagoniste expérimente les effets toxiques de la passion, le « mal fleuri par l'automne », son « mal ».

## CHAPITRE 3

### LE CYCLE D'ANNIE

Ce cycle réunit un ensemble de poèmes datés entre 1903 et 1905. Il est ainsi nommé parce qu'il fait allusion à une expérience personnelle du poète : pendant son séjour allemand, Apollinaire a fait la connaissance d'une jeune gouvernante anglaise appelée Annie Playden (je l'ai déjà signalé dans le chapitre 2 de la première partie de ce mémoire). Sous l'influence du souvenir d'Annie, les poèmes de ce cycle abordent la question de la mésaventure amoureuse qui devient la source d'inspiration pour créer le personnage le plus importante du recueil : le Mal-Aimé. Annie devient aussi un personnage, une sorte de muse inaccessible qui refuse toujours l'amour.

Les principaux poèmes qui font allusion à Annie sont « La Chanson du Mal-Aimé », « L'Émigrant de Landor Road », « Annie » et « Un soir ». Ils mettent en question à la fois l'amour malheureux et l'éloignement du Mal-Aimé qui accepte d'être le perdant dans le jeu de l'amour. Je vais analyser les trois premiers poèmes cités ci-dessus.

#### 1. « LA CHANSON DU MAL-AIMÉ » : MÉMOIRE ET ERRANCE

##### L'ORGANISATION DU POÈME

« La Chanson du Mal-Aimé » est le troisième poème d'*Alcools* et il en est le plus long, ayant cinquante-neuf strophes, chacune étant un quintil de vers octosyllabes à rimes croisées. Différemment des autres poèmes du recueil, la forme des caractères d'imprimerie utilisés n'est pas la même tout au long de celui-ci : il est composé de sept parties ou fragments qui sont tantôt imprimés en caractères italiques, tantôt reproduits en caractères romains.

Il est possible et facile d'observer l'emploi des types différents de caractères qui coexistent dans le poème, en lisant la table des matières d'*Alcools*, publiée par les éditions Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade »<sup>155</sup> :

---

<sup>155</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

## LA CHANSON DU MAL-AIMÉ

*Un soir de demi-brume à Londres*  
*Aubade chantée à Laetare un an passé*  
*Beaucoup de ces dieux*  
*Réponse des Cosaques Zaporogues*  
*Voie lactée*  
*Les sept épées*  
*Voie lactée*

Le corps du poème est donc fragmenté, car il est divisé en quatre morceaux en caractères italiques qui sont intercalés par trois fragments en romain. Les quatre fragments en italiques n'ont pas de titres et chacun est indiqué, dans la table des matières, par son *incipit*, c'est-à-dire par la citation des premiers mots ou du premier vers de chaque fragment.

La lecture du poème révèle que deux strophes se répètent. L'une (dont le premier vers est « Voie lactée ô sœur lumineuse») apparaît dans trois positions au sein du poème : d'abord dans le premier fragment où elle est l'avant-dernière strophe (13<sup>ème</sup> strophe du poème), puis dans les cinquième et septième fragments où cette strophe ouvre chacun d'eux (elles correspondent aux strophes 25 et 47). L'autre strophe (dont l'*incipit* est « Moi qui sais des lais pour les reines») a lieu deux fois : c'est la deuxième strophe du troisième fragment (strophe 19 du poème) et la dernière strophe du septième (c'est-à-dire la strophe 59, celle qui conclut le poème). L'effet de cette répétition révèle que ces strophes peuvent fonctionner comme une espèce de refrain.

En revanche, il y a trois fragments en romain qui ne suivent pas cette organisation : ils portent des titres, sont dépourvus de refrain et intercalés entre les quatre autres fragments. Je ferai des remarques sur cet aspect formel un peu plus loin.

En ce qui concerne le titre du poème (« La Chanson du Mal-Aimé »), deux éléments attirent l'attention : la « Chanson » et le « Mal-Aimé ». Comment peut-on insérer le premier élément dans la désignation du genre de la chanson ? Dans la lyrique médiévale, les poèmes chantés sur un accompagnement musical sont nommés des chansons. Entre les deux courants poétiques qui se développent aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, c'est-à-dire les œuvres savantes et les œuvres populaires, la chanson renvoie à ces dernières, en étant généralement anonyme. La chanson populaire possède une structure simple fondée sur la « présence de refrains ».<sup>156</sup> Dans le cas de « La Chanson du Mal-Aimé », elle ressemble à cette pièce populaire dont le sujet est

<sup>156</sup> DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Bordas, 1991. p.11-12.

souvent sentimental. C'est pourquoi quelques commentateurs, comme Henri Scepi, croient que « La Chanson du Mal-Aimé » se rapproche du genre de la chanson de l'époque médiévale ou de la Renaissance.<sup>157</sup>

Comme je l'ai déjà souligné, le schéma d'alternance des deux strophes (« Voie lactée » et « Moi qui sais des lais ») peut fonctionner comme une sorte de refrain, mais il s'organise comme un « système de discrets échos et de reprises ».<sup>158</sup> De plus, le poème présente un lexique varié de genres poétiques liés au chant comme « l'aubade », « les lais », « la complainte » et « les hymnes »<sup>159</sup>. Les tons différents permettent de percevoir que « La Chanson du Mal-Aimé » passe du doux au grave, de la joie d'une aubade à un chant satirique, de l'humour à la mélancolie. En fait, le poème suggère une plainte chantée qui repose sur la souplesse de la forme du genre de la chanson. La musicalité de l'ensemble et les rimes mélodiques sont fondées sur une parenté phonique qu'on nomme rime approximative.<sup>160</sup>

Maintenant considérons l'élément « Mal-Aimé ». Celui-ci se réfère, premièrement, au sujet du poème. Le protagoniste – le « Mal-Aimé » – rencontre par hasard « un voyou » dans les rues de Londres. Celui-ci ressemble à son amour. À partir de cette rencontre accidentelle, il se souvient de la femme aimée qui l'avait abandonné. C'est un rapport affectif du protagoniste qui est le locuteur de ses réminiscences et de son errance à travers les rues de Londres et de Paris pour retrouver et en même temps exorciser ces souvenirs-là, qu'ils soient heureux ou malheureux.

Deuxièmement, selon plusieurs commentateurs, la désignation « Mal-Aimé » ferait allusion à la vie du poète, puisque ce poème est associé à une expérience amoureuse dont « La Chanson du Mal-Aimé » a été inspirée. Mais ces informations biographiques que certains commentateurs utilisent pour baser leurs analyses ne s'imposent pas comme un besoin pour l'interprétation du poème « La Chanson du Mal-Aimé ».

De cette façon, mon analyse essaiera d'abord de saisir le texte poétique (analyse interne). Mais, ensuite, je pourrai établir un parallèle possible entre le protagoniste et les données biographiques du poète. Ceci dit, avant de me pencher sur le sujet du poème, je voudrais expliquer l'épigraphe qui ouvre « La Chanson du Mal-Aimé ». Ensuite je vais examiner chaque fragment pour avoir une idée de l'ensemble.

<sup>157</sup> SCEPI, Henri. « Entre tradition et modernité ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999.p.68.

<sup>158</sup> Ibidem. p.69.

<sup>159</sup> Ces termes sont cités dans « La Chanson du Mal-Aimé ». Le premier – l'aubade – apparaît dans le deuxième fragment (p.20) ; les autres termes appartiennent à l'une des strophes répétées (celle dont l'*incipit* est « Moi qui sais des lais » (p.21,32)). In : APOLLINAIRE. *Alcools suivi de Le Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amori*. Paris : Gallimard, 1994.

<sup>160</sup> AQUIEN, Michèle. *La Versification appliquée aux textes*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 1993. p.89.

## LA DÉDICACE ET L'ÉPIGRAPHE

Le poème est commencé en 1903. Il est possible qu'il ait été modifié en 1904 et ait été achevé en 1905.<sup>161</sup> Il paraît dans la revue littéraire *Mercure de France* de mai 1909, grâce à Paul Léautaud, secrétaire de la revue depuis 1908. Apollinaire avait envoyé son poème à la rédaction, mais il fut seulement remarqué après une conversation fortuite entre le poète et Léautaud. La publication alors fut immédiate.<sup>162</sup>

Dans cette première version, « La Chanson du Mal-Aimé » ne comporte ni dédicace, ni épigraphe. À vrai dire, cette version est une sorte d'ébauche, reprise et complétée plusieurs fois. Sa dernière version sera publiée dans *Alcools* où le poète ajoute une dédicace à Paul Léautaud et une épigraphe. Lisons cette dernière :

« Et je chantais cette romance  
En 1903 sans savoir  
Que mon amour à la semblance  
Du beau Phénix s'il meurt un soir  
Le matin voit sa renaissance. » (p.17)

Quel est le rôle d'une épigraphe ? Elle illustre l'esprit d'un livre, d'un poème et repose presque toujours sur une courte citation d'un écrivain. Apparemment l'épigraphe de « La Chanson du Mal-Aimé » n'indique pas son auteur. On peut y saisir l'emploi d'un pronom, le « je ». À qui renvoie-t-il ? Qui *chante cette romance* ? En fait, il y a un jeu ambigu en ce qui concerne l'auteur de l'épigraphe. Est-ce le protagoniste Mal-Aimé ou Apollinaire qui commémore un fait de sa vie ? Toutefois je ne vais pas m'étendre sur cette discussion car elle a besoin d'autres éléments qui seront développés pendant et après l'analyse de l'ensemble. Je m'arrête ici, mais j'y reviendrai. Passons alors à l'analyse des sept fragments.

### FRAGMENT 1 : « UN SOIR DE DEMI-BRUME À LONDRES »

Dans les quatorze strophes du premier fragment, c'est un protagoniste qui narre son aventure sentimentale commencée à Londres. L'action se déroule à partir d'une rencontre

<sup>161</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire Guillaume 1880-1938 ». In : JARRETY, Michel. (Dir.). *Dictionnaire de la poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001. p.17.

<sup>162</sup> DÉCAUDIN. « Notices de présentation de « La Chanson du Mal-Aimé » ». In : APOLLINAIRE. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. p. 1046.

accidentelle entre le protagoniste et « un voyou » (p.17). Le récit débute dans le « soir de demi-brume », quand cette rencontre sert comme un élément déclencheur de la mémoire.

La dynamique de l'action se développe à travers l'errance. D'abord le protagoniste poursuit le voyou. Ensuite, il montre que son âme se plonge dans une espèce d'hallucination. Enfin, il décrit le sujet de sa douleur et se souvient d'un fait passé. Autrement dit, le seul élément concret du récit est la rencontre. Après, le protagoniste décrit ses états d'âme successifs où il retrace son passé dont les souvenirs sont à la dérive dans sa mémoire. L'errance sert à lier la sensation de douleur du présent et les réminiscences de son amour perdu.

Pour guider la lecture du premier fragment, mon analyse part d'une division en quatre objets suivants : la reconnaissance des fausses apparences (de la première strophe jusqu'à la cinquième), l'idéal féminin (de la sixième strophe jusqu'à la neuvième), la mémoire et l'oubli (de la dixième strophe à la douzième) et enfin la rêverie (les deux dernières strophes).

### **Les fausses apparences**

Les cinq premières strophes montrent que les fausses apparences prédominent dans le récit. Premièrement, considérons l'ambiguïté entre le masculin et le féminin. Dans la première strophe, le protagoniste confond un « voyou » avec son « amour » (p.17). L'apparence du « mauvais garçon » ressemble en même temps au sentiment (l'amour) et à la femme aimée, à qui le protagoniste fait référence dans le deuxième vers de la troisième strophe (« Si tu ne fus pas bien-aimée », p.17). Le « voyou » vient à sa rencontre et lui jette un regard. Troublé, le protagoniste « baiss[e] les yeux de honte ». Malgré sa confusion, il va suivre le « voyou » à travers les rues de Londres.

Dans la deuxième strophe, la poursuite est comparée à la fuite des Hébreux de l'Égypte. Le protagoniste croit que tous les deux ressemblent aux personnages bibliques. Lui joue le rôle du « Pharaon », incapable de retenir les Hébreux, tandis que le voyou représente ce peuple-là qui fuit. La « mer Rouge » symbolise l'idée d'une séparation, puisque cette comparaison entre la poursuite du protagoniste et l'épisode biblique explique les souvenirs malheureux d'un échec sentimental qui apparaît peu à peu dans la troisième strophe.

Dans cette troisième strophe le protagoniste défie la femme : « Que tombent ces vagues de briques / Si tu ne fus pas bien-aimée ». Il semble que le protagoniste tente de convaincre la bien-aimée qu'elle a été « l'amour unique ». C'est pourquoi il évoque une

condition (que les briques tombent sur lui) à laquelle correspond le fait (si l'amour du protagoniste n'a pas été vrai).

Dans la quatrième strophe, c'est le décor londonien qui lui trouble la vue. Le paysage devient incertain et fantasmagorique et sa couleur est un feu intense, infernal, qui brûle devant ses yeux. C'est la « rue brûlant / De tous les feux de ses façades » et qui transforme le brouillard en « sanguinolent » (p.18). Cette couleur rougeâtre peut traduire le sentiment de honte dû à la confusion entre le garçon et son amour, toutefois elle peut être la passion exaltée dans la troisième strophe.

Dans la cinquième strophe, le rouge s'intensifie et se transforme en cicatrice. Le protagoniste décrit un personnage qui a une « cicatrice à son cou nu ». La vision du narrateur semble hallucinée, parce qu'il voit une femme saoule qui sort d'une taverne. Elle possède un regard cruel et inhumain : « un regard d'inhumaine ». Dans ce moment de confrontation entre eux, il découvre la « fausseté de l'amour » (p.18).

Le protagoniste a inséré deux personnages de conduite douteuse pour saisir la notion du « faux amour ». Le premier personnage, c'est le voyou. Celui-ci appartient au groupe des mauvais sujets qui, souvent, pratiquent des activités délictueuses. Il est caractérisé par deux aspects. L'un renvoie à son image ambiguë : il est semblable à l'amour ou à la femme. L'autre, c'est le regard qui provoque la honte du protagoniste : l'image fugitive de ce garçon-là peut bien représenter l'échec de l'amour, comme quelqu'un qui s'éloigne (tel que le peuple hébreux qui fuit).

Pareillement au voyou le regard de la femme est mis en évidence, mais aussi ses caractéristiques déplorables comme l'ivrognerie, la cicatrice et la cruauté. Mais, différemment du premier personnage dont le regard fait déclencher l'action, la femme saoule est un fantôme qui oblige le protagoniste à remémorer l'échec amoureux.

La « fausseté de l'amour », à qui ressemble-t-elle ? Elle ressemble à la tromperie d'un voyou, à la cruauté et à la mauvaise conduite de la femme saoule. Par contre, le protagoniste a la croyance en l'amour vrai et « unique ». Ainsi il remplace le faux amour par l'idéalisation de la femme.

### **L'idéal féminin : entre les frontières de la fantaisie et de la réalité**

Ce deuxième objet d'analyse repose sur la notion de l'idéal de l'amour et de la femme. Dans la sixième et la septième strophe, le protagoniste présente deux exemples de personnages féminins qui jouent un rôle essentiel pour son idéal. La femme qui mérite

l'amour éternel est celle qui est fidèle à son amant. De cette façon, dans la sixième strophe, il exalte la fidélité de Pénélope, l'épouse patiente qui attendait Ulysse près « d'un tapis de haute lisse ». Dans la septième strophe, le deuxième exemple renvoie à Sacontale, reine hindoue, qui a vécu le tourment de la séparation, cependant elle a pu reconquérir l'amour de son époux grâce à son dévouement.

Nous pouvons ainsi observer un contraste entre les deux personnages de mauvaise conduite (dans les cinq premières strophes) et les deux reines. D'un côté, le voyou et la femme saoule constituent un aspect négatif de l'amour qui débouche sur des souvenirs malheureux. D'un autre côté, les femmes légendaires sont la représentation du bonheur et de l'amour heureux. Ces figures féminines révèlent alors un sentiment d'espoir. Le protagoniste attend et croit en un amour fidèle, alors qu'il ne l'a pas encore trouvé.

Dans la huitième strophe, le protagoniste établit une opposition entre les « rois heureux » – les époux des femmes citées – et lui-même qui « est encore amoureux », mais « malheureux ». Ce contraste révèle la division entre la fiction (ou légende) et la réalité du protagoniste. Lisons la strophe :

« 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 » (p.18)

Les trois mots qui sont à la fin des vers 36, 38 et 40 montrent deux oppositions. D'une part, les rois « heureux » qui ont eu un amour dévoué. D'autre part, le protagoniste « malheureux » qui est pourtant « encore amoureux », car il est devenu un amant déçu. Le faux amour et la femme sont « les ombres infidèles » qui ont empêché la concrétisation du rêve du protagoniste.

Dans la neuvième strophe, l'idéalisation de l'amour disparaît. Toutefois le protagoniste tente d'expliquer son état de prostration devant la bien-aimée. Il suggère que, s'ils l'avaient connue, même ces rois heureux « eussent vendu leur ombre ».

Pour résumer, je dirai qu'une force perturbatrice trouble le marche errante du protagoniste. C'est la figure du voyou qui le mène à la découverte de l'échec de l'amour et ensuite la femme saoule qui lui fait se rendre compte de « la fausseté de l'amour ». Ainsi, il tente de comprendre ce qu'il veut : un amour fidèle et dévoué comme des femmes légendaires. Mais ce qu'il a est un amour non-réalisé qui le rend « si malheureux » (p.18).

## La mémoire et l'oubli

Passons alors au troisième objet d'analyse qui se divise en deux : la mémoire et la rêverie. Dans la dixième strophe, le protagoniste évoque son passé auquel il reste encore attaché. Il supplie qu'un espoir ou qu'un rayon du « soleil de Pâques » puisse « chauffer [son] cœur [...] glacé » (p.19).

Le passé pèse sur sa vie, c'est pourquoi le protagoniste évoque la mémoire pour raisonner son conflit, dans la onzième strophe. Il croit qu'elle est son « beau navire » et que tous les deux ont été conduits vers « une onde mauvaise à boire » (p.19). Ses souvenirs plongent la mémoire dans une descente du fleuve des regrets : « Regrets sur quoi l'enfer se fonde » (p.18). Ce navire où le poète « a hiverné » montre à la fois l'angoisse de ne plus être aimé et la certitude que la femme est partie pour toujours. À ce moment-là, une force équilibrante s'instaure, quand il n'espère plus que cet amour revienne. Son beau navire avait « assez divagué », ainsi il fait l'effort de renoncer au « faux amour », car il est conscient de l'éloignement de la femme. Il sait qu'il l'a perdue et qu'il ne la reverra plus :

« Adieu faux amour confondu  
Avec la femme qui s'éloigne  
Avec celle que j'ai perdue  
L'année dernière en Allemagne  
Et que je ne reverrai plus » (p.19)

Ainsi la mémoire et l'oubli sont deux forces opposantes qui cependant équilibrent le passé et le présent. Le protagoniste qui fait un résumé de son aventure nous montre que sa mémoire conserve la douleur glacée de l'abandon tandis qu'elle efface peu à peu l'image de la femme éloignée. Son effacement la transforme en une image fugitive comme celle du voyou.

## La rêverie

Enfin les deux dernières strophes sont plongées dans la rêverie. Pour le moment, le protagoniste oublie son conflit et cherche un autre monde, un autre chemin vers la terre sidérale, la « Voie lactée », la terre promise de Chanaan où coulent de « blancs ruisseaux ». Ce lieu fantastique devient un moyen de s'évader du réel et de fuir la réalité. Mais l'effort pour suivre le cours vers d'« autres nébuleuses » est épuisant. Il faut abandonner le navire et nager avec les « nageurs morts ». On perçoit une répétition de personnages où le masculin et le féminin s'affrontent. D'une part, les amoureuses habitent la Voie lactée. D'autre part, les

nageurs qui rêvent d'y aller finissent par mourir. Le narrateur insiste à présenter l'éloignement entre l'homme et la femme. Mais, la répétition de cette image rompt l'équilibre, et il retourne à ses réminiscences et se rappelle l'amour qu'il avait chanté « une autre année » avec une « joie bien-aimée » (p.19).

\*

Pour conclure, dans le premier fragment le protagoniste entreprend une errance à travers les rues de Londres où il tente de trouver la femme qui s'est éloignée. Mais il termine par se rendre compte de « la fausseté de l'amour » (p.18) et de la disparition de la femme qu'il ne reverra plus. Mais cette conscience de la fin de l'amour est douloureuse de telle sorte qu'il préfère la rêverie (aller à la Voie lactée) à la réalité (« la fausseté de l'amour »).

## **FRAGMENT 2 : « AUBADE CHANTÉE À LAETARE UN AN PASSÉ »**

Le deuxième fragment, c'est le premier des trois fragments qui portent un titre (les deux autres sont « Réponse des Cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople » et « Les sept épées »). Ce fragment possède trois strophes et son titre fait allusion à une aubade chantée pendant la période de *Laetare*. Qu'est-ce que cela signifie ?

Observons le mot *aubade*. Il s'agit d'un concert donné sous la fenêtre d'une femme courtisée. Au contraire de la sérénade, l'aubade est chantée au matin. La première strophe suggère l'occasion de sa réalisation : « C'est le printemps viens-t'en Paquette / [...] / L'aube au ciel fait de rose plis » (p.20). Ainsi cette aubade se réfère à la saison du printemps qui correspond aux mois de mars et d'avril. Mais aussi, c'est le temps du Carême, en Europe, car l'aubade est chantée à *Laetare*, c'est-à-dire pendant la période qui marque le début de la liturgie du Carême (le premier dimanche) et, selon Scepi, cette formule signifie en latin « Réjouis-toi ».<sup>163</sup>

Dans la première strophe, le protagoniste nous offre la description d'un cadre harmonieux de la nature. Dans ce matin printanier, il fait doux. C'est une invitation à la promenade « au bois joli » (p.20). Le protagoniste prend conscience du moment unique de

---

<sup>163</sup> SCEPI. Op.cit. p.48.

l'année (le printemps qui est le temps de l'amour) et il révèle alors son espoir dans l'amour et dans la conquête de l'aimée.

La strophe suivante (16<sup>ème</sup> strophe) illustre cette relation déjà signalée entre la nature et l'amour. La passion entre les dieux Mars et Vénus est exaltée, car les deux amants se sont abandonnés à l'aventure amoureuse :

« Mars et Vénus sont revenus  
Ils s'embrassent à bouches folles  
Devant des sites ingénus  
[...] » (p.20)

Enfin, la troisième strophe du fragment (17<sup>ème</sup> du poème) expose de nouveau une invitation du protagoniste à l'aimée : « Viens ma tendresse est la régente ». Il va persuader son aimée de profiter de la nature « belle et touchante ». On dirait qu'un troubadour annonce le printemps, parle aux amants et tente de les persuader du temps de l'amour et de la « floraison qui paraît ». Comme l'aubade est une sorte de sérénade, on peut penser à la situation suivante : le protagoniste chante la nature pour conquérir l'amour de la femme.

\*

Il est intéressant d'établir un parallèle entre le premier et le deuxième fragment. Le premier fragment s'achève par la remémoration d'un jour d'avril. Dans une autre année, pendant « l'aube d'un jour d'avril », le protagoniste « a chanté [sa] joie bien-aimée » (p.19). Cette dernière strophe du premier fragment renvoie, sans doute, à l'aubade chantée dans le deuxième fragment. En analysant la quatorzième strophe et le deuxième fragment, on peut saisir deux aspects qui les opposent. L'un indique un ton plaintif, voire tragique, car le protagoniste sait qu'il ne reverra plus l'aimée, dont l'amour est devenu faux. L'autre, par contre, a un ton tendre, léger et sensuel. Il décrit un moment heureux où le protagoniste chante l'aubade à l'aimée tandis qu'il perçoit l'invitation de la nature pour l'amour. Tout suggère que le protagoniste reproduit sa joie d'une autre année dans le deuxième fragment.

Le premier fragment est un récit au passé, alors que le deuxième renvoie à une description au présent. Mais la succession des faits est à l'envers. Premièrement, le protagoniste a chanté l'aubade, après il a découvert la fausseté de l'amour. Cela indique que les deux temps s'entremêlent pour éterniser les souvenirs.

### **FRAGMENT 3 : « BEAUCOUP DE CES DIEUX... »**

Ce troisième fragment qui possède six strophes montre des objets différents. On peut en saisir trois : le protagoniste déçu qui prend conscience de la fin de l'amour (présent dans la première et dans la troisième et quatrième strophes (18<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup>), et deux autres objets qui sont le chant du troubadour qui est présent dans la deuxième strophe (19<sup>ème</sup>) et l'anecdote du Sultan et des Cosaques racontée dans les deux dernières strophes (22<sup>ème</sup> et 23<sup>ème</sup>).

#### **Le protagoniste et la mort de l'amour**

Dès le premier vers le poème constate : « Beaucoup de ces dieux ont péri » (p.21). Toutefois, le protagoniste réduit l'ensemble des dieux à trois : « Le grand Pan l'amour Jésus-Christ ». Autrement dit, Pan, dieu d'origine païenne qui appartient aux légendes gréco-romaines. Ce dieu a été cité dans le deuxième fragment, lorsque le protagoniste y raconte que la nature est habitée par « Pan qui sifflote dans la forêt » (p.20). Le protagoniste parle aussi de « l'amour », un autre dieu, peut-être Eros, mais aussi le sentiment qu'il n'a pas trouvé. Et il fait référence à Jésus-Christ, dieu de la religion chrétienne.

Il me semble que le protagoniste met l'accent sur l'incompréhension de l'humanité, de tous par rapport aux dieux. Pan, dieu de la vie universelle, devient totalement oublié lorsque l'humanité choisit la religion chrétienne, mais elle-même fait aussi périr Jésus-Christ, en choisissant Barrabas. La mort de l'amour s'inclut dans ce sentiment de refus et d'oubli.

De plus l'amour fait souffrir autant les hommes que les dieux, qu'ils soient païens ou chrétiens. Et quand le dieu Pan est mort, la nature pleure (« C'est sur eux que pleurent les saules ») et aussi l'homme. Dans le deuxième hémistiche et dans le dernier vers de la première strophe, le protagoniste indique qu'il est à Paris où il pleure aussi. De cette façon, les larmes de la nature et de l'homme montrent que l'alliance entre la nature et l'amour est rompue (dans le deuxième fragment elle était indissociable) et cela implique la mort de l'amour.

Dans la troisième strophe du fragment (20<sup>ème</sup> du poème), le protagoniste renforce cette constatation. Les dieux sont remplacés par de « belles idoles ». Celles-ci sont la représentation d'une image d'un dieu, ou d'une statue que l'on adore comme si elle était la

divinité.<sup>164</sup> Ainsi « les souvenirs » deviennent des idoles, c'est-à-dire qu'ils sont la représentation de l'amour mort, pareillement à la croix représentant le Christ.

Le protagoniste fait une autre comparaison dans cette même strophe. Il se compare à la femme de Mausole. Celle-ci fit édifier un tombeau après la mort de son mari Mausole, roi d'Asie Mineure. Le *mausolée*, considéré comme l'une des sept merveilles du monde, fut un hommage de la femme *fidèle et dolent[e]*. Comme cette femme, le protagoniste souhaite ériger un tombeau pour l'amour mort, et les souvenirs sont les pierres de son mausolée sentimental.

La strophe suivante, la quatrième, ajoute une comparaison entre la fidélité du protagoniste et celle des Cosaques Zaporogues « aux steppes et au décalogue ». Il est intéressant d'observer que le mot « fidèle » est le point central de ce discours :

« Je suis fidèle comme un dogue  
 Au maître le lierre au tronc  
 Et les Cosaques Zaporogues  
 Ivrognes pieux et larrons  
 Aux steppes et au décalogue » (p.21)

La métaphore de l'union obsédante est représentée par le mot « fidèle » (explicitement présent dans le premier vers, sous-entendu dans les vers deux et trois de la strophe). Le « dogue au maître » montre un asservissement volontaire, tandis que « le lierre au tronc » montre la relation entre deux êtres où le premier est dépendant du second qui, à son tour, est étranger à cet asservissement. Ces comparaisons servent à montrer la hantise de fidélité, un idéal d'amour qui a été évoqué dans le premier fragment (Pénélope, Sacontale et leur dévouement).

## **Le troubadour**

La deuxième strophe du fragment (19<sup>ème</sup> du poème), qui scinde le discours du protagoniste, présente un autre objet. Elle est indépendante par rapport à la première et à la troisième strophe. Il s'agit d'une strophe refrain dont *l'incipit* est « Moi qui sait des lais ». Elle se répète deux fois au long du poème (ici, dans le troisième fragment et dans le dernier en concluant le poème).

---

<sup>164</sup> ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert, 1993. p.1123.

Qui chante ? Un *je* exalte sa tâche de poète, une espèce de troubadour qui chante et enchante tantôt les femmes du monde supérieur, « les reines », tantôt les femmes du monde des profondeurs, « les sirènes » (p.21). Qu'est-ce qu'il chante ? « Des lais », « [d]es complaintes », « des chansons », « des hymnes » et « la romance du mal-aimé » où l'histoire de l'amour est toujours intense et irréalisable. On pourrait dire que le troubadour raconte aussi l'histoire du protagoniste, car celui-ci a eu de grands obstacles qui l'ont empêché de concrétiser son amour. Cela soulève une question : le protagoniste est-il le troubadour ? On ne sait pas encore. J'y reviendrai.

### **L'anecdote du Sultan et des Cosaques**

À partir de la cinquième strophe (22<sup>ème</sup>), le protagoniste parle du sultan de Constantinople. Celui-ci propose une alliance avec les Cosaques Zaporogues qui devront lui être fidèles. En d'autres termes, un païen, un musulman désire être le maître des chrétiens. Cette alliance impossible est annoncée dans la dernière strophe du troisième fragment (24<sup>ème</sup> strophe du poème) où les Cosaques lisent ce que le Sultan leur a écrit et se moquent de celui-ci.

On peut noter que cette anecdote sert à introduire le sujet du fragment suivant. Après avoir reçu la lettre du Sultan, les Cosaques refusent l'alliance proposée et lui répondent en envoyant une lettre pleine d'injures.

Apollinaire s'inspire d'un fait historique, c'est-à-dire de la révolte des Cosaques – chrétiens ukrainiens – contre le sultan de Constantinople, au XVII<sup>e</sup> siècle, et reproduit fidèlement cette lettre injurieuse.<sup>165</sup>

### **FRAGMENT 4 : « RÉPONSE DES COSAQUES ZAPOROGUES AU SULTAN DE CONSTANTINOPLE »**

Ce fragment possède trois strophes qui caractérisent le Sultan sous trois formes de moquerie. La première strophe (strophe 25) se réfère à son caractère : il est un traître comme « Barrabas » ou « Bélzebuth ». Dans la deuxième strophe, les critiques sont mordantes : le Sultan est considéré comme le « Poisson pourri de Salonique », né « de [la] colique » de sa mère. Enfin, les insultes s'intensifient et la dernière strophe montre un sultan malade :

---

<sup>165</sup> LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire : « Alcools »*. Textes, commentaires et guide d'analyse. Paris : Fernand Nathan, 1983. p.49.

«Amant / Des plaies des ulcères des croûtes », qui doit utiliser ses richesses « pour payer [s]es médicaments » (p.23).

Dans ce fragment, on a un changement brusque du discours, le langage poétique laissant la place à la violence verbale, à l'humour scatologique, qui surprend le lecteur parce qu'il détonne du reste de « La Chanson du Mal-Aimé ». Tandis que le troisième fragment montre la mélancolie du protagoniste qui « pleure à Paris » (p.21), le quatrième fragment présente un discours moqueur. À mes yeux, l'ironie du quatrième fragment installe dans le poème une harmonie des contraires : le grotesque apparaît à côté du sublime.

### **FRAGMENT 5 : « VOIE LACTÉE... »**

Ce fragment de quinze strophes s'ouvre par la strophe refrain dont l'*incipit* est « Voie lactée... ». Après cette strophe, on peut diviser le poème en quatre objets. Le premier renvoie à l'Amour qui devient un personnage de caractère contradictoire (de la deuxième strophe jusqu'à la sixième). Le deuxième objet se réfère aux trois autres sentiments auxquels le protagoniste fait allusion : la Douleur, le Malheur et la Mort (de la septième jusqu'à la onzième strophe). Le troisième objet est représenté par le chant printanier qui fonctionne comme une sorte de transition (strophe 13). Le quatrième et dernier objet du fragment est la plainte du protagoniste parce qu'il a été abandonné ; il éprouve la douleur du chagrin d'amour (la quatorzième et la quinzième strophe).

#### **La strophe d'ouverture du fragment**

Commençons par la strophe « Voie lactée ...». J'ai déjà signalé qu'elle apparaît répétée trois fois dans le poème. D'abord dans le premier fragment et maintenant elle ouvre ce fragment-ci (elle apparaîtra encore dans le septième fragment). Lisons-la :

« 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 » (p.24)

Dans le premier fragment, lors de sa première apparition, je l'ai interprétée comme une sorte de rêverie, mais dans le cinquième fragment, je crois qu'elle fonctionne comme une reprise

du discours mélancolique du narrateur après l'ironie du quatrième fragment. Elle sert aussi à introduire la vision que le protagoniste a de l'amour.

### **Les deux faces de l'Amour**

Dans la deuxième et troisième strophes (28<sup>ème</sup> et 29<sup>ème</sup> du poème), le protagoniste présente l'Amour comme la représentation ou la personnification de la femme que le protagoniste a perdu. Il commence par adresser des mots injurieux à l'Amour (à la femme, bien entendu) :

« Regrets des yeux de la putain  
Et belle comme une panthère  
Amour vos baisers florentins  
Avaient une saveur amère  
Qui a rebuté nos destins » (strophe 28, p.24)

L'Amour est associé aux yeux de « la putain », à la volupté des baisers « mordus sanglants » (strophe 29), à la séduction et à la beauté de la « panthère ». Mais toutes ces caractéristiques sont une sorte d'insulte, car cette femme a laissé une empreinte négative et douloureuse pour l'amant abandonné. Dans la strophe 29, le protagoniste renforce et répète ces caractéristiques. Il les envisage et les illustre comme une « traîne d'étoiles » où « nag[ent] les sirènes ». C'est un amour faux, d'une femme de caractère trompeur, comme celui des sirènes.

En revanche, la quatrième strophe (30<sup>ème</sup>) fait entrer l'espoir en scène. Le premier vers commence par un « mais » qui montre que le protagoniste fait des concessions. Malgré « la saveur amère » des baisers de la femme, il se présente comme un amoureux patient : « Mais en vérité je l'attends ». Et même « Si jamais revient cette femme / [Il] lui dir[a] Je suis content ». Autrement dit, l'indifférence de la femme ne l'empêche pas d'avoir l'espoir.

Dans la strophe 31, le protagoniste éprouve la douleur, l'abandon et s'interroge sur l'attitude à adopter, car il veut savoir : « Comment faire pour être heureux / Comme un petit enfant candide » » (p.25). Il semble qu'il préfère connaître toutes les épreuves de la douleur et accepter son châtimeur (l'amant abandonné), comme celui des « Danaïdes ». <sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Les Danaïdes sont les cinquante filles de Danaos qui furent condamnées à remplir éternellement un tonneau sans fond, parce qu'elles avaient assassiné leurs prétendants, les cinquantes fils d'Égypte. Voir : SCEPI. Op. cit. p.53.

Enfin, dans la sixième strophe (32<sup>ème</sup>), la femme devient l'objet d'adoration du protagoniste : elle ne doit pas être oubliée, car elle est sa « colombe », sa « blanche rade », l'amour désiré : « Ma rose mon giroflier ».

### **La douleur, le malheur et l'ombre**

Les caprices de l'Amour provoquent la sensation d'une « corde au cou ». La douleur éprouvée par le protagoniste traduit une sensation d'être suffoqué d'angoisse qu'il compare à l'« holocauste ».<sup>167</sup>

La huitième strophe (34<sup>ème</sup>) présente la Douleur personnifiée. Elle a la force de « double[r] les destins » des deux amants et de les séparer. La Douleur est ainsi une sorte de sacrifice et de purification à la fois. Le protagoniste la nomme « bûcher divin ». Il tente de résister au bûcher, mais l'immolation de l'amour est une manière de purification de son âme. En effet, ce rite renforce l'idée de mort et de renaissance, et cela peut lui donner une certaine libération affective.

Dans la strophe suivante (35<sup>ème</sup>), le protagoniste parle du malheur, une autre personnification de ses sentiments qu'il tient pour un « dieu pâle aux yeux d'ivoire », Dieu auquel il refuse de croire, mettent ainsi en doute ses forces.

Enfin, dans les strophes 36 et 37, le protagoniste s'adresse à son ombre qu'il considère comme un autre Dieu : « Dieu de mes dieux morts en automne ». L'ombre prédomine et commande la Douleur et le Malheur ; l'ombre est aussi la personnification de la mort. Dans la dixième strophe, le protagoniste croit que son ombre lui est soumise lorsqu'il affirme « Je t'ai menée souviens-t'en bien ». En fait, c'est l'ombre qui exerce un grand pouvoir sur lui car elle mesure « combien d'empans » l'homme a droit « que la terre [lui] donne » (p.26). C'est lui qui est soumis au hasard, au destin. Et dans la onzième strophe (37<sup>ème</sup>), le protagoniste se rend compte que l'ombre qui l'accompagne est son épouse inséparable, et qui lui impose la conscience de la mort et de la solitude. L'homme est soumis à la fuite du temps et condamné à savoir que son ombre est « en deuil » (p.26) de lui-même.

---

<sup>167</sup> C'est un sacrifice religieux où la victime est brûlée, chez les Hébreux. Voir : ROBERT. Op.cit. p.1095.

### Le chant printanier

Dans les douzième et treizième strophes (38<sup>ème</sup> et 39<sup>ème</sup>), le protagoniste célèbre l'arrivée du printemps et les oiseaux qui chantent. Le paysage est harmonieux car « L'hiver est mort tout enneigé » (p.26). La douzième strophe s'oppose à la strophe antérieure. Elle montre que la nature suit un cycle éternel de vie et de mort, alors que l'homme possède une ombre qui l'accompagne et lui rappelle son cycle mortel.

### La plainte et la folie

Dans les deux dernières strophes (40<sup>ème</sup> et 41<sup>ème</sup>), on a une plainte qui se présente sous deux aspects. D'une part, dans les deux premier vers, elle est une sorte d'ironie, parce qu'elle présente un langage familier et moqueur (« Et moi j'ai le cœur aussi gros / Qu'un cul de dame damascène »), tandis que les trois derniers vers reprennent la question de la douleur causée par le chagrin d'amour.

Ici, il faut faire une parenthèse pour percevoir le contraste en ce qui concerne le langage entre cette strophe et la précédente. La treizième strophe est extrêmement érudite, parlant d'« immortels argyraspides » (ce sont les soldats de l'empereur Alexandre qui étaient considérés comme *immortels* car leur nombre était toujours maintenu égal, selon Décaudin<sup>168</sup>) et de « La neige aux boucliers d'argent », un cliché de la poésie traditionnelle française. Par contre, dans la strophe 14, comme je l'ai dit ci-dessus, le protagoniste parle de son amour d'une manière un peu insolite. Il commence par utiliser une métaphore qui explicite son chagrin (son cœur est gros), toutefois la comparaison se fixe dans le mot « gros », celui du chagrin avec la femme damascène qui a de très grosses fesses).

Dans la dernière strophe, on a l'image des sept épées pour expliquer la peine du protagoniste. Les épées sont la représentation de son chagrin, de sa raison qui perd ses forces au profit de la folie. Le protagoniste se situe sur deux extrêmes : l'un est la raison qui lui fait percevoir que la femme est trompeuse (la deuxième et troisième strophe). L'autre, c'est la folie qui se transforme en culte de la femme cruelle (de la quatrième strophe à la sixième).

Les sept épées sont le sujet du prochain fragment.

---

<sup>168</sup> DÉCAUDIN. « Lexique d'*Alcools* ». In : Idem. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993. p.199.

## FRAGMENT 6 : « LES SEPT ÉPÉES »

Dans ce sixième fragment, sept strophes énumèrent les sept épées « de la mélancolie » (p.27, strophe 14 du fragment 5) en évoquant une explication de la nature de chacune et en donnant un nom à chacune.

La première s'appelle Pâline (ce qui, selon Lecherbonnier, peut signifier « pâle, caline et opaque »<sup>169</sup>). Sa lame « d'argent » est un « ciel d'hiver neigeant » et son « destin [est] sanglant ». La deuxième est Noubosse ; elle ressemble à « un bel arc-en-ciel joyeux » et « les dieux s'en servent à leurs noces ». La troisième, nommée « Lul de Faltenin », est un « chibriape » que l'Hermès Ernest porte sur « une nappe ». La quatrième est appelée Malourène et sa lame est « un fleuve vert et doré » où les « riveraines [...] baignent leurs corps adorés » (p.28). L'épée Sainte-Fabeau est la cinquième et « la plus belle des quenouilles » ; elle est « un cyprès sur un tombeau » et « un flambeau » chaque nuit. La sixième, « métal de gloire », est vue comme un ami « aux si douces mains ». Enfin la septième est caractérisée par « Une femme une rose morte » (p.29).

Les sept épées peuvent résumer l'expérience de la douleur du Mal-Aimé, selon quelques commentateurs comme Lecherbonnier et Scepi. Elles sont aussi les sept glaives du Christ et symbolisent la souffrance. En outre, les épées peuvent avoir une connotation érotique qui se justifie par les noms de chacune d'elles. Par exemple, la troisième épée qui s'appelle « Lul de Faltenin » provient d'un langage familier qui, selon Scepi, appartient à un argot flamand pour *phallus* ; de même, l'expression « chibriape » réunit deux mots : *chibre* (verge) et *Priape* (dieu de la fécondité). Les sept épées seraient donc la séquence d'une expérience érotique où la beauté virginale de la femme « est vouée au sacrifice », selon Lecherbonnier. Après la défloration, il existe un combat sexuel, le plaisir, l'abandon, l'érotisme flamboyant.<sup>170</sup>

Après avoir énuméré les sept épées, le protagoniste conclut à la fin du fragment 6 qu'il est inutile de s'appesantir sur l'histoire des épées et surtout sur celle de la dernière (qui fait référence à une femme). Enfin, dans les trois derniers vers, il se refuse à parler de cette femme qu'il n'a « jamais connue » et souhaite cesser de répéter sa litanie :

« Merci que le dernier venu  
Sur mon amour ferme la porte  
Je ne vous ai jamais connue » (p.29)

<sup>169</sup> LECHERBONNIER. Op. cit. p.53.

<sup>170</sup> Ibidem. p. 53 ; SCEPI. Op.cit. p.57.

## FRAGMENT 7 : « VOIE LACTÉE »

Ce dernier fragment a onze strophes et s'ouvre par la strophe refrain « Voie lactée ô sœur lumineuse ». Il raconte deux histoires. La première évoque un récit sur les rois affolés (de la première strophe jusqu'à la sixième (49<sup>ème</sup>-54<sup>ème</sup>). L'autre histoire, c'est celle du protagoniste qui erre à travers Paris, de la septième strophe jusqu'à la onzième (55<sup>ème</sup>-59<sup>ème</sup>).

### Les rois affolés

Ce dernier fragment s'ouvre par la strophe refrain « Voie lactée ». Les deux premières strophes évoquent les « amoureuses » (strophe 49) et les « démons du hasard » (strophe 50). Qui sont les amoureuses ? On peut supposer que le protagoniste fait référence aux sirènes. Si l'on reprend le troisième fragment, le protagoniste dit que « les sirènes » nageaient dans les « yeux de la putain » (p.24). Qui sont les démons du hasard ? Seront-ils les amoureuses, ou bien les sirènes ? On ne sait pas encore.

Si l'on suit quelques pistes, on perçoit que les « amoureuses » attirent l'attention des hommes qui deviennent « nageurs morts ». Il semble qu'elles les invite : « Suivrons-nous d'ahan » (p.30). La deuxième strophe renvoie au chant des « démons du hasard » qui « Font danser notre race humaine ». Mais le protagoniste avertit : « Sur la descente à reculons ».

À partir de la troisième strophe, le protagoniste envisage l'histoire des « Rois secoués par la folie ». Il parle plus précisément de l'histoire des rois de la Bavière. Le « vieux régent » Luitpold règne après la mort de Louis II, son neveu. Dans cette strophe (51<sup>ème</sup>), le protagoniste s'interroge si Luitpold sanglotait, quand il se souvenait de son neveu.

La cinquième et la sixième strophes décrivent la mort de Louis II : il s'acheminait vers le « lac blanc », quand il a vu une barque qui « voguait cygne mourant sirène ». Et « un jour le roi dans l'eau d'argent / Se noya » (p.31).

Dans ce premier récit, les idées n'ont pas une connexion évidente. Mais Lecherbonnier fait des éclaircissements sur ces strophes. Le commentateur soutient qu'il y a une réflexion sur le destin. Elle n'est pas gratuite, car il faut tracer un chemin : « la folie ou l'espoir ? ».<sup>171</sup> Si le protagoniste s'achemine vers la folie, il rencontre, par conséquent, la mort. Mais l'espoir fait vivre.

Passons au deuxième récit.

---

<sup>171</sup> LECHERBONNIER. Op.cit. p.55.

### **Le Mal-Aimé qui erre à travers Paris**

Dans ce deuxième récit, le protagoniste reprend sa vie quotidienne. Il erre à travers Paris « sans avoir le cœur d'y mourir » (p.31). En d'autres termes, dans la septième strophe, le protagoniste retourne au réel, au quotidien, conscient de la perte de l'amour. Il souhaite transformer sa douleur de Mal-Aimé en chanson. Le soleil de juin – tel une « ardente lyre » – lui suscite (lui fait chanter) un « triste et mélodieux délire ».

Le présent et la ville moderne, « flambant[e] d'électricité », deviennent un autre sujet du poème. Le protagoniste découvre la beauté du réel comme autre objet d'adoration : « mon beau Paris ». De même, l'errance dans la ville est une manière de mettre en ordre sa mémoire, de trouver une rade où il puisse s'émerveiller sans souffrir. Il chante la modernité urbaine, les « soirs ivres de gin » et les « cafés gonflés de fumée » qui « crient tout l'amour de leurs tziganes » (p.32).

La dernière strophe reprend le refrain « Moi qui sais des lais... ». Le protagoniste prend conscience de la fin de l'amour et transforme son expérience en poésie. Il poursuit son chemin qui est le reflet de l'espoir. Le protagoniste assume la position de poète. Il porte sa lyre et mêle le fantastique et le réel, en chantant tantôt des fables, tantôt sa propre douleur. De cette façon, la dernière strophe indique la fonction du poète :

« Moi qui sais des lais pour les reines  
Les plaintes de mes années  
Des hymnes d'esclave aux murènes  
La romance du mal aimé  
Et des chansons pour les sirènes » (p.32)

### **REGARD D'ENSEMBLE SUR LE POÈME**

Après la lecture et l'interprétation de chaque fragment, en analysant successivement les 59 strophes de ce poème, il faut encore saisir l'idée centrale du récit du Mal-Aimé, et examiner le rôle des caractères italiques et romains et les répétitions des strophes-refrains, plus quelques remarques sur l'épigraphe.

### **L'idée centrale du récit**

Les souvenirs occupent une place centrale dans la « La Chanson du Mal-Aimé ». Ils émergent de la mémoire après la rencontre accidentelle entre le protagoniste et un voyou, à Londres.

La mémoire, le « beau navire » (p.19), entrecroise les frontières du réel et de l'imagination, à tel point qu'il rapproche trois temps : deux temps opposés qui sont le temps vécu (le passé) et le temps réel (présent), et le temps mythique.

D'un côté, le temps réel symbolise le moment de l'errance qui lui permet de réfléchir sur son amour éconduit, tandis que le passé est le leitmotif de son récit. D'un autre côté, le protagoniste plonge dans un temps mythique où le véritable amour est légendaire.

### **Remarques sur un aspect formel : fragments en italique et fragments en romain**

La composition du poème est divisée en deux morceaux. D'un côté, quatre fragments en italique reposent sur la chronique du Mal-Aimé qui assure le fil conducteur du récit, c'est-à-dire la linéarité narrative. Le protagoniste était à Londres, quand il a découvert la fausseté de l'amour (1<sup>er</sup> fragment) ; puis il prend conscience de la fin de l'amour, néanmoins il se considère toujours fidèle à cette femme qu'il a perdue (3<sup>e</sup> fragment). Il continue à affirmer sa fidélité à tel point qu'il se rend compte que la folie « veut raisonner » (5<sup>e</sup> fragment). Enfin, dans le septième fragment, il conclut que l'amour est perdu et le remplace par la ville et par la poésie, en exaltant le « beau Paris » (p.31). C'est la croyance au pouvoir de la poésie qui lui permet de survivre à la douleur.

De l'autre côté, il y a trois textes en caractères romains qui sont insérés entre les quatre autres fragments. Ils exposent des instants d'exacerbation des sentiments comme le souvenir heureux de l'aubade (deuxième fragment), l'ironie de la réponse des Cosaques au sultan de Constantinople (quatrième fragment) et la douleur du Mal-Aimé présentée dans les « Sept épées » (sixième fragment). Ces textes pourraient être supprimés sans que l'histoire de la « romance du mal-aimé » (p.32) soit brisée.

## Les strophes-refrain

Il est important d'examiner le rôle des strophes-refrains. Prenons d'abord la strophe « Voie lactée » qui apparaît trois fois dans l'ensemble ; elle peut être interprétée différemment selon le contexte de chaque fragment.

Dans le premier fragment, elle constitue une source de rêverie poétique. La scène mythique des amoureuses qui nagent dans la Voie lactée devient l'inspiration et le désir du protagoniste. Cette strophe montre un désir de fuir, de trouver la terre promise, c'est le paradis où le protagoniste pourrait rencontrer l'amour. Toutefois, il observe les nageurs morts qui n'arrivent jamais à la terre sidérale. Ainsi, la Voie lactée, qui pourrait être un lieu d'espoir, se transforme en une illusion. D'ailleurs cette affirmation devient de plus en plus claire dans les deux autres fragments (5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup>).

La strophe-refrain ouvre le cinquième fragment et anticipe les traits trompeurs de l'amour et de la femme. Considérée comme une reprise du discours du narrateur protagoniste après l'intrusion de deux personnages (le sultan de Constantinople et les Cosaques Zaporogues), elle s'insère comme un avertissement de l'illusion, car « la traîne / D'étoiles dans les soirs tremblants » (p.24, strophe 51) représente à la fois la Voie lactée et le regard de la femme. Le vers suivant confirme cette idée lorsque le narrateur affirme que « dans ses yeux nageaient les sirènes » (p.24). Cette strophe instaure l'idée de l'amour faux, qui apporte l'illusion, et du désespoir sentimental qui brise l'idéal d'« amour unique » (p.17) du protagoniste.

Dans l'ouverture du septième fragment, la strophe-refrain (« Voie lactée ») renforce l'idée du malheur de la rêverie poétique et devient un nouvel avertissement. Elle énumère les conséquences de la rêverie. La Voie lactée se révèle une descente, une sorte d'enfer où vivent les sirènes.

On peut noter que la symétrie des trois fragments (1<sup>er</sup>, 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup>) se développe à travers ces aspects : la Voie lactée correspond à « la traîne d'étoile » (strophe 29) et au « lac blanc » (strophe 53) ; les « sirènes » (fragment 3), les « amoureuses », les « démons du hasard » (fragment 7). Elles sont associées à la Voie lactée et aux étoiles. La tromperie est le caractère qui les résume.

L'autre strophe refrain, dont l'*incipit* est « Moi qui sais des lais », sauve la mémoire du protagoniste de la « mauvaise onde à boire ». Elle sert à exposer la tâche de la poésie. Même si cette strophe apparaît seulement deux fois (dans la 19<sup>ème</sup> et dans la 59<sup>ème</sup> strophe). Le Mal-Aimé y emploie un ton confidentiel pour parler de ses douleurs et de son amour lointain. Mais

aussi, il joue le rôle du troubadour qui narre la mésaventure amoureuse, car il s'éloigne de son drame d'amour pour le comprendre. De plus, comme il personnifie l'amour (fragment 5), il le transforme en objet d'émotion et sujet d'inspiration. Le protagoniste s'attache au service de divulguer « la romance » (p.32) du Mal-Aimé, et il s'adresse tantôt aux reines, tantôt aux sirènes.

### **L'épigraphe et son auteur**

Au début de cette analyse de « La Chanson du Mal-Aimé », j'ai commenté quelques aspects à propos de l'épigraphe. Maintenant, après la lecture du poème, il faut la reprendre et développer la discussion sur son auteur.

L'épigraphe présente aussi des vers octosyllabes, comme le poème qu'elle ouvre. En revanche, elle s'achève par un point final. Autrement dit, différemment du poème qui ne présente pas de ponctuation, ce point final de l'épigraphe renforce la séparation entre la citation et le poème, bien que l'épigraphe donne l'impression d'être une strophe de « La Chanson du Mal-Aimé ». Cela soulève une hypothèse intéressante. Le poète pouvait avoir l'intention d'entremêler l'expérience amoureuse et son exaltation poétique. Ainsi il a voulu confondre les rôles du protagoniste et du poète, ou confondre Apollinaire lui-même, l'auteur avec le protagoniste.

Autrement dit, l'auteur de l'épigraphe peut être le protagoniste, le Mal-Aimé. Cela explique peut-être la métrique de l'épigraphe qui est pareille à celle du poème. De plus, elle résume ce qu'il va chanter dans tout l'ensemble.

Mais Apollinaire lui-même est peut être le protagoniste de « La Chanson du Mal-Aimé », il peut être aussi l'auteur de cette épigraphe quand il fait allusion à la date de 1903. Dans cette année-là, Apollinaire fait sa première visite à Annie, à Londres, après l'avoir connue en 1901, en Allemagne.

Généralement, selon plusieurs commentateurs, ce poème est associé à une expérience vécue. En août 1901, le poète est précepteur de français chez la vicomtesse de Milhau. Il fait connaissance d'une gouvernante anglaise et demoiselle de compagnie dans la famille Milhau, nommée Annie Playden, dont il est devenu amoureux. Le poète la visite à Londres à deux reprises : la première, en novembre 1903 ; la deuxième en mai 1904 lorsqu'il tente d'obtenir sa main. Celle-ci l'éconduit, elle repousse l'amoureux et le mariage et part peu après pour les

États-Unis. Selon Décaudin, c'est seulement en 1905 que le poète se persuade que la femme et l'amour sont à jamais perdus, et qu'il achève son poème, commencé en 1903.<sup>172</sup>

## 2. « L'ÉMIGRANT DE LANDOR ROAD » ET « ANNIE »

### « L'ÉMIGRANT DE LANDOR ROAD »

Écrit en 1904, ce poème possède douze quatrains et un quintil (strophe 12). On peut y distinguer cinq sortes de mètres : un trisyllabe (vers 32, strophe 8), un quatrain d'hexasyllabes (strophe 6), cinq octosyllabes (les vers 43, 44, 45, 46 et 48), les strophes restantes sont en vers alexandrins. Quant à la disposition des rimes, elle suit le schéma de trois sortes de rimes qui sont plates, croisées et embrassées. Elles sont fondées sur l'alternance des rimes vocaliques et consonantiques par exemple, dans la onzième strophe (« poux / interrogent / doge / époux », p.87).

« L'Émigrant de Landor Road » propose un récit à la troisième personne sur un personnage qui décide de partir pour l'Amérique. Les treize strophes se disposent en deux moments distincts : l'acquisition d'un nouvel habit et le désir de partir (les cinq premières strophes) et enfin son départ vers l'Amérique (les six dernières strophes). Un troisième moment divise ces deux autres, car il y a deux strophes (la sixième et septième strophes) qui indiquent une réflexion sur le temps. J'analyserai le poème à partir de ces trois moments.

### « Habillé de neuf », l'émigrant rêve de partir pour l'Amérique

Dans ce premier moment, les cinq premières strophes, un narrateur observe et raconte l'action du personnage qui s'achemine vers la boutique d'un « tailleur très chic et fournisseur du roi » (p.85). Dans la première strophe, le personnage a son « chapeau à la main ». Il est dans la boutique où « il entr[e] du pied droit ». Toutefois, il ne dit pas encore ce qu'il veut, car la narration de son action est interrompue. Les deux derniers vers du premier quatrain plus la deuxième strophe exposent d'autres thèmes. Ainsi le récit se situe en deux espaces : l'un qui est à l'intérieur de la boutique ; l'autre, c'est l'extérieur où « la foule » se remue.

<sup>172</sup> DÉCAUDIN. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1938 ». In : JARRETY, Michel (Dir.). *Dictionnaire de la poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001. p.17-18. Voir aussi : BÉGUÉ, Claude ; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » d'Apollinaire. Paris : Hatier, coll. « Profil Littérature », 1972. p.5-6. PIA, Pascal. *Apollinaire*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1965. p.6-8.

Dans l'espace intérieur, le personnage observe les mannequins « vêtus comme il faut qu'on se vête ». Dans l'espace extérieur, le narrateur fait allusion à la foule. Le personnage voit peut-être la rue de la même façon que le narrateur, qui traduit ses impressions. Dans la mesure où nous lisons la description de la foule, nous pouvons noter qu'elle est caractérisée comme « Des ombres sans amour qui se traînent par terre ». Ces gens marchent « en tous les sens » en mêlant leurs ombres. Néanmoins, leurs mains « S'envolent quelquefois comme des oiseaux blancs » (p.85) et regardent « le ciel plein de lacs de lumière ». Cette image renvoie à leur espérance de trouver leur chemin ou de retrouver leur bonheur.

Dans la troisième strophe, le personnage prend la parole. Est-il l'Émigrant de Landor Road ? Le premier vers de cette strophe indique une réponse affirmative : « Mon bateau partira demain pour l'Amérique ». Il est intéressant d'observer qu'un personnage est indiqué par le pronom « il » qui entre chez un tailleur. Seulement dans la troisième strophe, le lecteur se rend compte que le personnage décrit est l'émigrant. Il parle de son projet de voyage, en employant le temps futur. Deux temps s'opposent : le passé et le futur, la décision et l'espérance d'un bon avenir. Il a le désir de faire un voyage définitif, car il ne prétend jamais revenir. Les deux derniers vers (11 et 12) explicitent son adieu timide, son détachement de la ville : « Et je ne reviendrai jamais / [...] Guider mon ombre aveugle en ces rues que j'aimais » (p.85).

Dans la quatrième strophe, il renforce la décision de partir : « Car revenir c'est bon pour un soldat des Indes ». Enfin le narrateur révèle que l'émigrant va à la boutique pour acheter un vêtement pour être « habillé de neuf ». On peut établir un parallèle entre le vers 10 et le vers 15. Le vers 10 montre le désir de changer sa vie. Le vers 15 révèle que le vêtement sera le premier élément du changement. Il sera habillé de « neuf ». Ce mot signifie enfin la nouvelle vie et l'avenir qui remplace le passé. L'entrée dans la boutique devient le rite pour cette autre étape. Dans les vers 15 et 16, l'Émigrant exprime son rêve d'un pays idéal où il trouvera le repos, le bonheur et l'oubli :

« Mais habillé de neuf je veux dormir enfin  
Sous des arbres pleins d'oiseaux muets et de singes » (p.85)

Dans la cinquième strophe, le narrateur reprend son discours. Il relate le moment où l'émigrant et les mannequins participent de la même fable. Les mannequins, qui sont humanisés, aident le personnage à essayer leurs vêtements. La scène décrite est nuancée d'une ironie :

« Les mannequins pour lui s'étant déshabillés  
 Battirent leurs habits puis les lui essayèrent  
 Le vêtement d'un lord mort sans avoir payé  
 Au rabais l'habilla comme un millionnaire » (p.86)

On peut noter l'humour dans cette strophe, lorsqu'on reconnaît que l'Émigrant n'est pas habillé de neuf, car il achète et vêt un habit d'occasion. Malgré cette ironie, il semble qu'un autre message s'ébauche, c'est-à-dire que le vieux devient nouveau. Cette idée sert à expliciter le désir de l'Émigrant de changer sa vie (« Mais habillé de neuf, je veux dormir enfin / Sous des arbres pleins d'oiseaux et de singes »), c'est-à-dire qu'il veut sembler un nouvel homme – *habillé de neuf* – dans un Nouveau Monde (l'Amérique). Mais, et le vieil habit qui se renouvelle ? Cela sert à montrer le désir d'Apollinaire, lui-même, de faire une poésie qui renouvelle les vieilles formes.

### **Réflexion sur le temps**

La sixième et la septième strophe se réfèrent au temps, cet ennemi de l'homme. Dans la sixième strophe, la brièveté des hexasyllabes remplace le rythme du vers alexandrin. Le temps y est caractérisé comme un observateur qui au-dehors « regard[e] la vitrine » ; il est représenté par « les années » qui « pass[ent] enchaînées ». On peut dire que les années passent et semblent guetter l'homme.

La septième strophe expose la notion du temps écoulé qui fait surgir le passé que l'émigrant se remémore : « Intercalées dans l'an c'étaient les journées veuves ». Ces journées sont-elles le signe de la douleur et de la mort d'un sentiment ? Peut-être. Pour représenter la solitude, il fait référence à l'image de la pluie et des cieus « De blancs et de tous noirs vaincus » (p.86).

### **Le départ**

C'est le moment de partir. La huitième et la neuvième strophe décrivent la scène de l'adieu. D'une part, dans la huitième strophe, la foule qui demeure en arrière tend ses mains comme des « feuilles indécises ». Aux yeux de l'Émigrant, ce geste évoque la saison de l'automne et les feuilles emportées par le vent. D'autre part, dans la neuvième strophe, l'Émigrant s'installe dans le vaisseau et observe que d'autres émigrants tendent leurs mains

« lasses » pour le moment des adieux. Quelques-uns pleurent et s'agenouillent, car ils quittent leur ville, leur quotidien et leur passé.

Par conséquent, l'émotion de cette séparation conduit l'émigrant à la rêverie. Il fixe son regard longtemps sur l'horizon. Il voit « des bateaux d'enfant » et un « petit bouquet flottant à l'aventure » (p.86). Tandis que le vaisseau glisse, la ville et le bouquet s'éloignent du regard. Mais l'Émigrant « aurait voulu ce bouquet comme la gloire » (p.87). Cette image du bouquet peut, à mon avis, évoquer la remémoration de faits vécus et de choses non-réalisées.

Dans la onzième strophe, les deux vers alexandrins (vers 41 et 42) sont suivis par deux octosyllabes et un heptasyllabe. Dans ce quintil, les trois derniers vers font allusion à la mémoire qui est tissée comme « Une tapisserie sans fin » où l'histoire de l'Émigrant de Landor Road figure. Il est nécessaire de noter l'emploi du pronom indéfini « on » qui explicite l'ambiguïté de cette métaphore. Dans le vers 43, nous lisons : « Et l'on tissait dans sa mémoire ». Qui tisse alors la tapisserie ? Je me permets de croire aussi que les souvenirs émergent indépendamment de la volonté et qu'ils sont les tisseurs de la mémoire du protagoniste.

Dans la douzième strophe, il semble que les souvenirs dérangent la raison de l'émigrant. Ils sont comme des « poux » qui l'énervent. C'est pourquoi, le protagoniste veut les « noyer », car ils « [l']interrogent sans cesse » (p.87) ; de la même manière qu'il faut noyer les poux pour les exterminer, l'Émigrant veut se débarrasser des souvenirs importuns. Ainsi cette nostalgie du passé doit être noyée et oubliée.

Le narrateur relate que le protagoniste fait un mariage solennel (« Il se maria comme un doge ») dans le vaisseau « aux cris d'une sirène moderne » pour envisager la nouvelle étape de sa vie.

Enfin, la dernière strophe renforce ce désir d'oubli du passé. L'Émigrant concentre son attention sur les périls de la mer dont les images marines constituent l'incertitude de l'avenir. L'image des squales le montre bien : « [...] Les yeux des squales / Jusqu'à l'aube ont guetté de loin avidement ». Mais aussi l'image de la fuite du temps apparaît teintée d'une tonalité tragique, car les jours passent et la mort s'approche : « Des cadavres de jours rongés par les étoiles » (p.87).

Il est intéressant de souligner que plusieurs commentateurs font un parallèle entre le poème et la vie du poète. Par exemple, ils signalent que ce poème s'inspire du départ d'Annie pour l'Amérique, après avoir refusé le mariage proposé par Apollinaire. La désignation « Landor Road » d'ailleurs était l'adresse londonienne d'Annie Playden.<sup>173</sup>

À partir de ces faits autobiographiques, l'image du bouquet serait-elle la promesse du mariage défait ? Ces fleurs dispersées qui couvraient « l'Océan » peuvent donc représenter la séparation définitive.

De plus, le poème indique une métaphore « d'un étrange transfert à la réalité »<sup>174</sup>. C'est Annie qui est l'émigrante et qui part pour fuir son amoureux. En fait, le poète interprète le rôle de l'émigrant afin de revivre cette situation du départ et de l'abandon. Il veut faire émerger la fin de l'amour à la conscience.

#### « ANNIE »

Ce poème achève le cycle d'Annie. La date de sa composition est inconnue<sup>175</sup>, mais le thème indique qu'il a été écrit à la fin de 1905. Il est composé de trois strophes divisées en un quintil et deux quatrains. Il s'inscrit dans la modalité du vers libre, mais conserve l'assonance.

Le sujet d'« Annie » est une rencontre entre deux personnages : le protagoniste et la femme « mennonite », l'Annie du titre du poème. Deux situations se présentent : l'éloignement et le rapprochement entre les deux.

Dans la première strophe, le protagoniste décrit l'espace de la rencontre qui est situé aux États-Unis : « Sur la côte du Texas / Entre Mobile et Galveston ». Il y observe une « villa » où il y a « Un grand jardin tout plein de roses » (p.38).

Dans la deuxième strophe, le protagoniste voit une femme qui se promène souvent « toute seule » dans le jardin. Il la contemple lorsqu'il passe sur « la route bordée de tilleuls ». Ils se regardent, ils sont éloignés l'un de l'autre.

Dans la troisième strophe, le protagoniste tente de se rapprocher de la femme. Il se rend compte qu'elle est « mennonite », c'est-à-dire membre d'une secte anabaptiste, et note avec humour que non seulement ses vêtements n'ont pas de boutons (ce qui est normal pour une mennonite), mais que ses rosiers n'ont pas de boutons eux non plus – absence de boutons

<sup>173</sup> ADÉMA, M. ; DÉCAUDIN, M. « Notes ». In : APOLLINAIRE. *Œuvres poétiques*. Op. cit. p.1059.

<sup>174</sup> Selon la formule de LECHERBONNIER. Op.cit. p.70.

<sup>175</sup> ADÉMA. ; DÉCAUDIN. « Notes ». In : APOLLINAIRE. *Œuvres poétiques*. Op. cit. p.1049.

(des rosiers et des vêtements) qui suggère l'idée de négation de la passion et des choses mondaines.

De son côté, le protagoniste s'aperçoit que deux boutons manquent à son veston. On peut supposer que son cœur est presque ouvert à l'aventure amoureuse comme son vêtement. En fait, dans le poème « Annie », les deux personnages ont seulement en commun qu'ils suivent « presque le même rite » (p.38), ce qui est une forme de rapprochement.

Un jeu d'humour est présent dans les vers 11 à 13 à propos du mot « boutons », car leur absence, entière chez la femme et partielle chez le protagoniste, signale une ironie. Tandis que la femme refuse l'amour, le protagoniste comprend cet éloignement. D'ailleurs, l'amour est absent comme les boutons. L'ironie proposée par le protagoniste suggère qu'il peut trouver d'autres possibilités de rencontrer une autre femme.

Selon les commentateurs, ce poème est partiellement autobiographique parce qu'il fait référence aux États-Unis, pays où se trouvait Annie Playden, et parce qu'il renvoie à l'impossibilité de l'amour à partir du refus du mariage et du départ de l'anglaise. Il semble que le poète accepte la perte de la femme aimée et de l'amour non-réalisé.

## CHAPITRE 4

### LE CYCLE DE ROSEMONDE

Trois poèmes constituent cette phase que l'on peut nommer Rosemonde. Ce sont : « Palais », « Lul de Faltenin » et « Rosemonde » qui correspondent aux années 1906-1907. Apollinaire se trouve dans une phase intermédiaire, entre la détresse sentimentale causée par Annie et la connaissance d'un nouvel amour, Marie Laurencin qui deviendra sa muse inspiratrice. Pendant cette phase, caractérisée par l'atonie sentimentale, il consacre sa poésie au personnage de Rosemonde.

J'ai choisi d'analyser « Rosemonde » qui présente l'avantage d'être lié à la thématique de la femme et de l'amour.

#### « ROSEMONDE »

Publié dans la revue *Les Soirées de Paris* en juillet 1912 et dédié à André Derain, ce poème est composé de quinze vers divisés en trois quintils d'octosyllabes ; ses rimes sont approximatives, fondées sur l'allitération et sur l'assonance.

Le protagoniste raconte son aventure lorsque, à Amsterdam, il rencontre une dame. Il la suit jusqu'à l'instant où elle va disparaître dans une maison.

La première strophe met en évidence la notion du temps. Deux expressions temporelles renforcent le désir d'éterniser le moment éphémère. D'abord, le protagoniste suit la femme pendant « deux / Bonnes heures à Amsterdam » (p.88) ; ce qualificatif « bonnes » montre que la durée a été longue et intense. Deuxièmement, il reste « au pied du perron de / La maison où entra la dame » pendant une période indéterminée, mais une durée longue aussi (voir l'adverbe « longtemps »). Le poème commence alors par la dernière action :

« Longtemps au pied du perron de  
La maison où entra la dame  
Que j'avais suivie pendant deux  
Bonnes heures à Amsterdam  
Mes doigts jetèrent des baisers » (p.88)

Mais, dans la deuxième strophe, le protagoniste raconte ce qu'il s'est passé pendant les « deux bonnes heures » antérieures :

« Celle à qui j'ai donné ma vie  
Un jour pendant plus de deux heures »

Il est intéressant de noter un enjambement un peu insolite dans la première strophe. Le premier vers, par exemple, s'achève par la préposition « de » qui lie les vers 1 et 2 : « Longtemps au pied du perron de / La maison où entra la dame ». Il semble que la préposition donne la notion de l'espace où le protagoniste se trouve, car elle délimite deux espaces distincts et séparés : l'un, à l'extérieur, où se trouve le protagoniste ; l'autre, l'espace interne qui lui est interdit (« où elle entra »). On peut percevoir donc un éloignement, l'éloignement entre l'homme et la femme.

À la fin du premier quintil, le dernier vers explicite la dernière action du protagoniste au moment où la femme disparaît : « Mes doigts jetèrent des baisers ». Ce vers dialogue avec la deuxième strophe qui décrit la sensation de solitude du protagoniste, car tout est devenu « désert » autour de lui.

Dans la deuxième strophe, le protagoniste s'interroge, se demandant « Comment [s]es baisers » pourront retrouver « Celle à qui [il a] donné [s]a vie ». Autrement dit, pendant « plus de deux heures », il a vécu seulement ce moment-là de la poursuite. Il idéalise la femme inconnue qu'il va surnommer Rosemonde. Obsédé par l'inconnue, le protagoniste répète la même action du Mal-Aimé, lorsque celui-ci a suivi, dans les rues de Londres, un garçon « qui ressemblait à / [S]on amour [...] » (« La Chanson du Mal-Aimé », p. 17). Le protagoniste de « Rosemonde » suit une femme qui a attiré son attention sans qu'elle le sache. Il veut cependant transformer cette femme en un tendre souvenir.

Qui est Rosemonde ? Elle est un personnage historique, c'est-à-dire la maîtresse du roi Henri II d'Angleterre. Celui-ci a construit pour elle un palais labyrinthique à Woodstock.<sup>176</sup> Pour Apollinaire, elle devient un personnage du rêve<sup>177</sup>, de son idéal poétique.

<sup>176</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Lexique d'*Alcools* ». Idem. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993. p.207.

<sup>177</sup> BÉGUÉ, Claude ; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » d'Apollinaire. Paris : Hatier, coll. « Profil Littérature », 1972. p.26.

Dans la troisième strophe, il est intéressant d'observer le jeu de mots à propos du nom de l'inconnue. Selon Alexandre, ce prénom avec une prononciation germanisée devient *Rosa-Mund* et sa traduction signifie « bouche fleurie ».<sup>178</sup> Et le protagoniste fait allusion à ce jeu :

« Je la surnommaï Rosemonde  
Voulant pouvoir me rapeller  
Sa bouche fleurie en Hollande » (p.88)

Un autre calembour est lié à ce surnom, car le dernier vers s'achève par l'expression « Rose du Monde », en reprenant la rime du premier vers du quintil. Le protagoniste s'en va d'Amsterdam « lentement » pour trouver un autre but qui est « quêter » un autre Rose. Ainsi, il laisse derrière lui cet amour irréel et platonique pour trouver un autre sentiment, peut-être une autre femme.

---

<sup>178</sup> ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études Littéraires », 1994. Op.cit. p.32.

## CHAPITRE 5

### LE CYCLE DE MARIE

À ce cycle appartiennent les poèmes écrits entre 1907 et 1912 et qui font référence à Marie Laurencin ; ce sont « Crépuscule », « Marie », « Cors de chasse », « Le Pont Mirabeau » et « Zone ». Plusieurs commentateurs les considèrent comme des poèmes de « fin d'amour », pour reprendre une expression de l'auteur lui-même : dans le recueil *Tendre comme le souvenir*, Apollinaire déclare que « Zone » est un poème de « fin d'amour ».<sup>179</sup>

Sur le plan de la création et de la réflexion, ce cycle présente un grand renouveau de la poésie apollinaire : le poète propose des idées fondamentales pour créer « un lyrisme neuf et humaniste à la fois » et une prosodie originale.<sup>180</sup>

Quatre événements influent sur la création poétique d'*Alcools* pendant cette période. D'une part, Apollinaire fait la connaissance de Picasso et de plusieurs peintres, surtout cubistes. L'amitié entre eux ouvre une autre dimension à son travail intellectuel, car il devient critique d'art. De plus, grâce à Picasso, il connaît Marie Laurencin, peintre avec qui il commence une relation qui durera cinq ans, pendant laquelle cette femme a exercé une influence déterminante sur sa sensibilité.<sup>181</sup>

En 1911, d'autre part, une mauvaise étoile vient assombrir le poète : il est incarcéré à la Santé pour recel (comme je l'ai signalé dans la première partie de mon mémoire). Simultanément à ce désarroi, la relation entre Marie et lui commence à décliner ; en juin 1912, Marie rompt définitivement avec le poète.

Dans l'analyse du cycle de Marie, je me propose de faire la lecture de trois des poèmes les plus célèbres d'*Alcools*, c'est-à-dire « Le Pont Mirabeau », « Cors de chasse » et « Zone ».

---

<sup>179</sup> PIA, Pascal. *Apollinaire par lui-même*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1958. p.72.

<sup>180</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In : JARRETY, Michel (Dir.). *Dictionnaire de la poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001. p.18.

<sup>181</sup> LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire : « Alcools »*. Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris : Fernand Nathan, 1983. p.06.

## 1. « LE PONT MIRABEAU » ET « CORS DE CHASSE »

### « LE PONT MIRABEAU »

Publié en février 1912 dans *Les Soirées de Paris*, ce poème possède un même nombre de strophes et de refrains ; autrement dit il a quatre strophes qui sont suivies par quatre refrains. Les quatrains ont trois aspects : le premier et le dernier vers du quatrain sont des décasyllabes. Le deuxième vers est un vers tétrasyllabe, tandis que le troisième est un hexasyllabe (d'ailleurs, quand le poème est paru dans la revue *Les Soirées de Paris*, les strophes possédaient un tercet de vers décasyllabes). De plus, le refrain est un distique de vers heptasyllabes à rimes suivies.

Le poète s'est inspiré de la chanson populaire, et en particulier des formes populaires de la chanson existant dans la lyrique médiévale, puisque le poème rappelle le thème et la forme de la chanson de toile (laquelle était composée de trois à cinq vers sur une ou deux rimes suivies chaque fois d'un refrain<sup>182</sup>). Mario Roques rapproche d'ailleurs « Le Pont Mirabeau » d'une chanson de toile du début du XIII<sup>e</sup> siècle, nommée *Gaieté et Oriour*, dont le dessin rythmique et la position des rimes ainsi que des refrains sont semblables.<sup>183</sup>

Dans ce poème, j'analyserai séparément les strophes et le refrain.

### La fuite de l'amour et du temps

Dès les premiers vers, il est intéressant d'observer que le poète évoque le paysage où tout se passe : le pont Mirabeau, la Seine, le chemin d'Auteuil (présent dans « Zone » et dans « Vendémiaire »). Pour exposer le souvenir qui le hante, le protagoniste montre les correspondances entre le paysage et ses pensées.

Dans la première strophe, on peut percevoir deux espaces. L'un est extérieur ; le protagoniste est sur le pont où il observe couler les eaux de la Seine ; l'autre espace est mental, c'est-à-dire que ses pensées le font se souvenir d'un amour (« nos amours ») et d'un espoir (« La joie venait toujours après la peine », p.15).

La deuxième strophe évoque la fusion entre l'image du couple et celle du pont :

<sup>182</sup> DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Bordas, 1991. p.11.

<sup>183</sup> ADÉMA, Marcel ; DÉCAUDIN, Michel. « Notes d'Alcools ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965. p.1043-1044.

« Les mains dans les mains restons face à face  
Tandis que sous  
Le pont de nos bras passe  
Des éternels regards l'onde si lasse » (p.15)

La lassitude créée par le passage du temps (« l'onde si lasse ») provoque l'érosion de l'amour (« Le pont de nos bras ») ou, si l'on préfère, met l'amour à l'épreuve et met à nu son caractère passager, éphémère, lassant (« sous / Le pont de nos bras passe / [...] l'onde si lasse »).

Les eaux du fleuve suivent un cours unique et qui ne s'inverse jamais. Dans cette voie, dans la troisième strophe, le protagoniste reprend cette idée, et signale que la vie et les amours s'en vont : « L'amour s'en va comme cette eau courante ». On peut noter que le protagoniste rapproche, par une parenté sonore, la « vie [qui] est lente » et « l'Espérance [...] violente ». Ce sont deux aspects que le protagoniste compare avec la fuite de l'amour pour montrer qu'il éprouve un sentiment de perte, car les choses s'évanouissent. Ainsi, il établit des rapports entre la lenteur de la vie, la violence de l'espérance et la fuite de l'amour.

La dernière strophe est aussi une reprise de la strophe antérieure et une conclusion. Le temps et les amours passent rapidement ; « les jours », « les semaines », « les amours » (p.16) s'enfuient et ils ne reviennent jamais. Les souvenirs s'effacent au moment où le protagoniste perçoit l'impossibilité de garder l'image d'un amour qui disparaît peu à peu (c'est pourquoi il a dit, dans la première strophe, « Faut-il qu'il m'en souviene »).

L'espace intérieur, c'est-à-dire la pensée du protagoniste (je l'ai signalé ci-dessus), se vide à cause de l'oubli, de l'effacement du temps et de l'amour. En revanche, le paysage, l'espace extérieur, demeure interchangeable. Le dernier vers du poème répète le premier et montre que la vie suit son cours comme le cours du fleuve, sans se retourner.

## **Le refrain**

Lisons d'abord le refrain :

« Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure » (p.15)

Dans le refrain qui accompagne chaque strophe, les verbes présentent un contraste. Le premier vers possède deux verbes au subjonctif, indiquant ainsi un désir : que le temps passe rapidement et que le futur vienne. Dans le deuxième vers, on perçoit un rapprochement de deux verbes qui s'opposent. Autrement dit, les verbes *s'en aller* et *demeurer* sont conjugués

au présent de l'indicatif et ils font allusion au moment présent. Par contre, leurs sens se repoussent (*s'en aller* est le contraire de *demeurer*). Le passage du temps, l'instant qui s'enfuit surpassent l'immobilité du protagoniste, qui *demeure*. À mes yeux, ce verbe *demeurer* n'exprime pas un regret, mais une tentative de fixer l'instant, le souvenir de l'amour.

### « CORS DE CHASSE »

Publié en septembre 1912 dans *Les Soirées de Paris*, ce poème traite d'une fin d'amour. Il est composé de deux quintils d'octosyllabes à rimes embrassées, suivis d'un distique (avec la même métrique) qui le conclut. Les trois strophes présentent des thèmes différents bien qu'elles suivent un seul enchaînement :

« Notre histoire est noble et tragique  
Comme le masque d'un tyran  
Nul drame hasardeux ou magique  
Aucun détail indifférent  
Ne rend notre amour pathétique » (p.135)

Dans la première strophe, le protagoniste reprend son histoire d'amour du passé et la transpose au présent en la définissant. Il prend conscience de la fin de l'amour. L'aimée et lui ont eu une belle histoire reposant sur un « noble » sentiment (l'amour authentique). Toutefois, l'amour n'a pas eu une longue durée et aboutit à la séparation, ce qui est triste, « tragique », et tyrannise le cœur, mais n'a rien de « pathétique », car l'indifférence ne régnait pas entre eux.

Dans la deuxième strophe, le protagoniste se remémore l'amour vécu et le compare à un exemple littéraire, en évoquant, dans les trois premiers vers, l'histoire de Thomas de Quincey qui rêve d'Anne lorsqu'il boit l'opium, « poison doux et chaste » (p.135). Le protagoniste se réfère à la conséquence de ce geste, mais il faut rappeler la cause. Après avoir erré à travers les labyrinthes de Londres, de Quincey a tenté de chercher Anne, sa chère compagne des moments douloureux de famine. Mais la recherche a été inutile, car Anne a disparu. Il ne l'a jamais revue, sauf son image transfigurée par les effets de l'opium. En le

buvant, il la voyait comme « la fumée du souvenir », pour reprendre la belle expression de Baudelaire.<sup>184</sup>

Dans les deux derniers vers, le protagoniste de « Cors de chasse » voit la femme disparaître après la fin de l'amour. Il tente de l'oublier, mais le souvenir est encore présent. Il emploie métaphoriquement l'opium comme un oubli passager pour cicatriser les blessures de l'amour, toutefois le souvenir revient dans son cerveau hanté par le regard en arrière. Ce comportement se présente dans les deux vers qui achèvent le deuxième quintil :

« [...]
   
Passons passons puisque tout passe
   
Je me retournerai souvent »

Enfin, dans la dernière strophe, « Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent » fonctionne comme une sorte de proverbe qui résume le souvenir de l'histoire d'amour, malgré le caractère *tragique* de la séparation. La métaphore qui rapproche le bruit du cor de chasse (la représentation du souvenir) et le vent suggère l'idée d'un évanouissement de l'amour. Comme le bruit qui meurt, le souvenir d'amour s'efface peu à peu. Il sera comme la *fumée du souvenir* (comme – selon Baudelaire – l'imaginait de Quincey), ou un son lointain *dont meurt le bruit parmi le vent*.

## 2. « ZONE » : L'ERRANCE DE L'HOMME MODERNE

Paru en décembre 1912 dans *Les Soirées de Paris*, « Zone » est le poème d'ouverture d'*Alcools* (1913). Le poète l'y introduit en novembre 1912, lorsqu'il reçoit les premières épreuves du recueil. Par conséquent, il change l'ordonnance des autres poèmes, et « Zone » remplace « La Chanson du Mal-Aimé » qui occupait auparavant la première position. De cette façon, à partir de cette modification, « Zone » fonctionne comme un prologue où il évoque les thèmes principaux d'*Alcools*

Résultat d'une longue maturation poétique qui s'insère à la pointe de l'esthétique moderne, « Zone » est aussi l'un des poèmes les plus longs, ayant trente-quatre strophes de dimensions différentes : du monostiche à une suite de vingt-neuf vers. Il s'inscrit dans la modalité du vers libre, mais on y observe des vers alexandrins (« Le Phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre », v.65) et des vers très courts (« Adieu adieu », v.154). La plupart des

---

<sup>184</sup> BAUDELAIRE, Charles. « Un mangeur d'opium ». In : Ibidem. *Les Paradis Artificiels*. Paris : Librio, 1998. p.70.

rimes sont plates et approximatives, reposant sur le jeu allitératif et assonancé. Les derniers vers du poème cependant présentent l'absence de la rime, de l'allitération et de l'assonance. On peut y percevoir la rupture avec le passé qui s'explique par la brisure du rythme.

Le poème présente plusieurs thématiques, les strophes reposant sur des thèmes différents qui sont dispersés tout au long du texte poétique dont la reprise montre l'enchaînement des idées du protagoniste. Les souvenirs de l'enfance, de la jeunesse et de l'instant présent sont mêlés, de telle manière que le récent est décrit au passé (« J'ai vu ce matin une jolie rue [...] », v.15, p.08), alors qu'un souvenir du passé lointain est raconté en employant le présent (« Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant », v.25, p.08) ; on y perçoit la simultanéité des temps : présent, passé et futur.

Les strophes peuvent être vues comme des sortes « d'ilôts », comme le suggère Roudaut<sup>185</sup>, ou « des masses qui forment chacune un tout », comme le signale Durry<sup>186</sup>. À vrai dire, les strophes ressemblent à des zones, c'est-à-dire que chaque strophe possède un domaine, un lieu de passage où chaque souvenir, chaque pensée s'établit. Durry raconte d'ailleurs une anecdote qui met en scène un dialogue entre Nicolas Beaudin et Apollinaire. Le poète a expliqué qu'il a travaillé l'architecture du poème « par zones »<sup>187</sup>. Cette idée explique peut-être la distribution des strophes.

Le titre du poème a une histoire intéressante. Il a été d'abord appelé « Cri », mais le poète le remplace par « Zone » afin de modifier sa lecture. Comme le suggère Roudaut, le poème n'est pas « un cri de désespoir personnel », mais la description du « parcours d'une zone de douleurs ».<sup>188</sup>

Le poème se construit sous la forme d'une déambulation à travers Paris. Pendant cet itinéraire, le protagoniste de « Zone » voit la ville et ses mœurs, en même temps qu'il se remémore les faits vécus. Il y a ainsi deux espaces bien marqués : un extérieur, c'est un plan géographique (la ville); un intérieur, c'est-à-dire les pensées du protagoniste, des souvenirs en désordre, c'est le plan mental ; et il y a un troisième espace où les deux premiers plans s'entrecroisent. Je crois que ce chemin parcouru est une sorte de pèlerinage (peut-être comme celui de l'Ermite) où le protagoniste est à la recherche de lui-même.

Pour mon analyse, j'ai divisé « Zone » en huit parties que je vais appeler : « le départ et le passage de l'ancien au nouveau » (les six premières strophes) ; « un pèlerinage sur les

<sup>185</sup> ROUDAUT, Jean. « En marge de Zone ». *Magazine Littéraire*, n° 348. Paris : novembre 1996. p.42.

<sup>186</sup> APOLLINAIRE, Guillaume cite par: DURRY, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire*. Paris : S.E.D.E.S, tome 1, 1956. p.254.

<sup>187</sup> Ibidem. p.259.

<sup>188</sup> ROUDAUT. Op. cit. p. 40.

lieux de son enfance » (la septième strophe) ; « l'espace aérien : les oiseaux, les saints et l'avion » (la huitième strophe) ; « l'homme moderne parmi la foule » (de la neuvième à la onzième strophe) ; « en se remémorant les voyages... » (de la douzième strophe à la dix-huitième) ; « le retour à Paris et les rêves » (de la dix-neuvième à la vingt-deuxième strophe), « dans un bar, le protagoniste raconte des anedoctes » (de la vingt-deuxième à la vingt-huitième strophe) et enfin « en arrivant à Auteuil, le matin va venir » (les six dernières strophes).

Passons alors à l'analyse.

### **Le départ et le passage de l'ancien au nouveau**

Le point de départ de l'errance est la tour Eiffel. Le protagoniste s'exclame : « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin » (p.07).

Sur le plan géographique, le protagoniste voit la permanence des idées du monde ancien dont il est « las » (« Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine ») et exalte le nouveau. Il est intéressant d'observer que, dans les trois premières strophes (trois monostiches), la tour Eiffel est entre les deux vers qui refusent le canon antique, cela sert au minimum à montrer que la Tour est l'exemple du moderne, du monde nouveau.

Puis dans la quatrième strophe, le protagoniste semble contredire ce qu'il a dit. Il affirme que « les automobiles ont l'air d'être anciennes », tandis que la « religion » est « restée toute neuve ». De plus, dans les deux premiers vers de la strophe 5, il explicite que le « Christianisme » « n'es[t] pas antique » et que « L'Européen le plus moderne c'est [...] le Pape Pie X » (p.7). Qu'est-ce qu'il considère antique et moderne ?

La tour Eiffel et l'automobile sont des créations de l'esprit moderne, à partir de l'essor de l'industrie au début du XX<sup>e</sup> siècle. En revanche, la religion chrétienne est ancienne, canonique. L'exemple le plus traditionnel est le pape Pie X qui condamne le modernisme, étant défenseur d'un intégrisme qui sépare l'Église du monde intellectuel, selon Winock.<sup>189</sup>

Il faut s'apercevoir, par ailleurs, qu'il y a un jeu de mots entre le symbole de la modernité – la tour Eiffel – et la pastorale. La tour est vue comme une « Bergère » qui garde le « troupeau des ponts ». Mais, cela peut être une ironie, un jeu avec les mots, car la tour se trouve sur la berge de la Seine (berge / bergère). Dans cette voie, le protagoniste mélange l'ancien et le nouveau pour leur donner une identité. Il semble que la notion de modernité

---

<sup>189</sup> Pape Pie X (pontificat de 1903 à 1914). Voir : WINOCK, Michel. *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*. Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2003. p.220.

repose sur la notion de l'éternité, au détriment de l'éphémère. La modernité est faite de « permanence et [d']identité de soi », car l'éternel est toujours actuel. Différemment de l'esthétique baudelairienne qui « tire l'éternel du transitoire »<sup>190</sup>, ce poème exprime que la modernité se vérifie dans le réel, comme le savoir catholique se confirme à partir de la pratique de la foi. Je ne crois pas que le poète devienne partisan du catholicisme, ni qu'il condamne les techniques modernes de son époque. Mais il veut montrer que la doctrine interfère dans le réel, comme la poésie. Celle-ci doit s'inscrire dans une dimension atemporelle et divine, de telle sorte que le poète soit le porteur de sa prophétie.

Dans les vers 9 et 10 de la cinquième strophe, le protagoniste observe son propre comportement qui contredit les affirmations précédentes. Il a honte « d'entrer dans une église et de [s]'y confesser ». Ce matin, il ne cherche pas la religion, mais la poésie. Celle-ci est son mythe personnel qui va, tout au long du poème, remodeler les mythes antiques. Elle l'écoute et exprime sa confession.

Encore dans la strophe cinq (du vers 11 jusqu'au vers 14), le protagoniste exalte la vie moderne, le quotidien où la poésie éclate au regard : « Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux » (p.07). La poésie se trouve dans les choses les plus simples, dans le trivial. C'est pourquoi le poète doit exalter le réel et le recréer.

En effet, la ville de Paris est exaltée sous deux aspects. D'une part, c'est la capitale arbitre de la mode, de la culture, où le protagoniste observe les changements : les progrès techniques (« la grâce de cette rue industrielle », p.08), le comportement (« [...] la honte te retient / D'entrer dans une église et de t'y confesser », p.07), le moderne remplaçant l'ancien (« Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin », p.07). D'autre part, Paris est la ville où l'ancien et le nouveau sont voisins. De cette rencontre entre deux traditions dans l'espace physique de la ville se matérialise la poésie.

La sixième strophe repose sur la description du quotidien d'une « rue industrielle » où passent « les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes ». Il décrit la routine de ces gens et leur rythme de travail guidé par « la sirène » ou par « une cloche rageuse [qui] y aboie vers midi » (p.08).

Ce voisinage est dans l'espace géographique. Mais aussi, dans l'espace poétique où diverses tendances littéraires souhaitent maintenir la tradition, alors que quelques poètes

---

<sup>190</sup> Voir : ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études littéraires », 1994. p.23-24 ; LEFÈVRE, Roger. (Org.). *Alcools (Choix de poèmes)*. Sélection et organisation de Roger Lefèvre. Paris : Larousse, 1971. p. 26.

exaltent les valeurs de la modernité dont le but principal repose sur une nouvelle forme de faire la poésie et sur le questionnement du canon littéraire. Dans « Zone », la nouvelle poésie refuse le modèle ancien, car le poète doit tourner le dos au *retour à l'ordre*, et doit dire non à tous ceux qui veulent un nouveau classicisme. Le troisième vers impose cette idée : « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine » (p.07). Mais le protagoniste de « Zone » ne fait pas table rase du passé, car la notion de poésie dans « Zone » est liée à l'union du passé, du présent et du futur, comme je l'ai affirmé ci-dessus.

### **Un pèlerinage sur les lieux de son enfance**

À partir de la septième strophe, le poème se tourne vers le passé, vers les souvenirs du protagoniste. Il parle d'une « jeune rue » qui lui rappelle les habits qu'il vêtait et sa croyance en la foi catholique, lorsqu'il allait à l'école et rencontrait son ancien camarade « René Dalize » (p.08).

Il est intéressant d'établir une comparaison entre la sixième et la septième strophe, car on peut y observer la même structure syntaxique où l'adjectif est avant le substantif « rue » : « J'ai vu ce matin une jolie rue [...] » ; « Voilà la jeune rue [...] ». On peut supposer qu'il s'agit d'une association d'idées : la rue « jolie » est celle du présent « Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes », alors que « la jeune rue » représente la *jeunesse* du protagoniste (c'est pourquoi c'est une *jeune* rue). L'espace extérieur interfère dans l'intériorité à tel point que le protagoniste voit le passé comme un instant présent : « Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant / Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc ».

Le protagoniste se remémore qu'il priait « toute la nuit dans la chapelle du collège » ; par conséquent, il décrit le moment d'une croyance enfantine. Il exalte l'enthousiasme de l'enfant qui voit les symboles chrétiens, comme le Christ qu'il compare aux aviateurs : « C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur » (p.09).

### **L'espace aérien : les saints, les oiseaux et l'avion**

À partir de la déduction de l'enfant, le protagoniste adulte commence à recréer un nouvel espace où s'entremêlent la nature, la mythologie chrétienne et la technique humaine symbolisée par l'avion – « la volante machine » (p.10). La huitième strophe qui possède

vingt-neuf vers peut être divisée en deux parties. La première évoque, d'une manière générale, la mythologie chrétienne. La deuxième partie signale la coexistence des oiseaux et de l'avion.

La strophe commence par ces deux vers : « Pupille Christ de l'œil / Vingtième pupille des siècles il sait y faire ». On peut noter que l'anatomie humaine s'entremêle à la partie symbolique et divine, à partir d'un calembour que Lefèvre considère comme « obscur ».<sup>191</sup> Je rappelle que l'œil humain est composé de la pupille, par où passent les rayons lumineux, et du cristallin qui est placé en arrière de la pupille.<sup>192</sup> Faut-il voir dans le premier vers plus qu'un jeu de mots *Christ-de-l'œil/cristallin* ? Et dans le vers suivant, « le mot pupille a-t-il le même sens ou bien faut-il comprendre que ce siècle est le pupille de ses aînés » ?<sup>193</sup>

Dans cette partie, le protagoniste se réfère aux anges et aux diables, à Jésus-Christ et à la « Sainte-Eucharistie », aux hommes qui se sont élevés au ciel et aux prêtres qui « montent éternellement élevant l'hostie ». Il fait allusion à un vocabulaire de la religion chrétienne. Mais dans la deuxième partie, ce sont les oiseaux qui reprennent leur espace.

Les oiseaux qui sont cités appartiennent à une diversité d'espèces (les corbeaux, les hiboux, les hirondelles) de régions variées. Cependant ces oiseaux réels s'entremêlent aux oiseaux fabuleux (l'oiseau-lyre, l'oiseau Roc, le Phénix). Dans le monde moderne, ces oiseaux réels doivent partager leur espace avec l'oiseau inventé par l'homme : l'avion dont les ailes ne se renferment pas. De la même façon, les oiseaux fabuleux doivent fraterniser avec « la volante machine » qui aura ses fables.

Dans cette strophe, on peut encore observer la manifestation de l'espace aérien où le poète vise à réfléchir sur l'acte de la création. Cette strophe présente une grande variété stylistique. Les oiseaux sont de deux types : les terrestres, comme les « hirondelles », « les corbeaux », « les faucons », et les oiseaux fabuleux, comme « l'oiseau-lyre », « le phénix », « la colombe esprit immaculé ». (p.09) On y perçoit une transformation : les vers irréguliers où le protagoniste se réfère aux oiseaux terrestres deviennent des alexandrins quand il énumère les oiseaux fabuleux. Le poète utilise une mythologie déjà existante et la reformule, la renouvelle, comme une sorte d'épopée : les personnages mythologiques « flottent autour du premier aéroplane » (p.09) ; les oiseaux littéraires « fraternisent avec la volante machine » (p.10)

<sup>191</sup> LEFÈVRE, Roger. « Note ». In : APOLLINAIRE. *Alcools (Choix de poèmes)*. Sélection et organisation de Roger Lefèvre. Paris : Larousse, « Classiques Larousse », 1971. note 6, p.37.

<sup>192</sup> ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert,1993. p.512 ; 1822.

<sup>193</sup> LEFÈVRE. Op.cit. note 6, p.37.

## L'homme moderne parmi la foule

À partir de la neuvième strophe, le thème personnel réapparaît. Le protagoniste explicite son état psychologique actuel, lorsqu'il commente la déception amoureuse qu'il a éprouvé.

Sur ce plan mental, l'errance est sans direction. Le protagoniste se perd dans les faits passés qui envahissent son esprit comme l'obsédante douleur d'être *mal-aimé*. Seul « parmi la foule », il tente de fuir le présent et de l'oublier. Ainsi, on peut supposer qu'il montre le conflit entre présent et passé. En d'autres termes, le présent bruyant comme les « troupeaux d'autobus » apporte les souvenirs douloureux qui provoquent l'angoisse. Par contre, le silence du monastère, s'il « vivai[t] dans l'ancien temps », pourrait lui offrir la paix, l'oubli. Toutefois, le protagoniste, tout comme l'homme moderne, a « la honte » de dire « une prière » (p.10).

Il faut ouvrir une parenthèse pour expliquer le dialogue existant entre le protagoniste et son autre, car le protagoniste se réfère à soi-même comme *tu* la plupart des fois. Selon Durry, « l'errance et le désarroi traduisent le jeu de va-et-vient du 'je' et 'tu' ». <sup>194</sup> En outre, le pronom « vous » l'englobe dans la catégorie de l'humanité.

En fait, c'est un dialogue intérieur où le protagoniste parle avec soi-même, de telle sorte qu'il fait un bilan sur tout ce qu'il fut et sur ce qu'il est :

« Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses  
L'amour dont je souffre est une maladie honteuse  
Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans  
l'angoisse  
C'est toujours près de toi cette image qui passe » (p.10-11)

Sur le plan mental, les pronoms gagnent une force intense. Ce double emploi de « je » et « tu » révèle, selon Durry, un jeu théâtral où le protagoniste acteur devient un « spectateur de lui-même » ; il peut alors « comparer sa vie à un tableau qu'il examine ». <sup>195</sup> Ainsi, j'ai compris que le protagoniste reconnaît la douleur d'amour qui le hante et définit sa manière d'être. Il est le spectateur qui observe sa vie passée comme un « tableau pendu dans un sombre musée » (p.10) ; pendant son errance (« Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule »), il analyse ses actes et sa vie.

---

<sup>194</sup> DURRY. Op.cit. p.278.

<sup>195</sup> Ibidem. p.280.

Le protagoniste de « Zone » voit « les femmes [...] ensanglantées ». Dans ce distique (la dixième strophe), il proclame le « déclin de la beauté ». On pourrait demander pourquoi il ne souhaite plus s'en souvenir ? Qui sont ces « femmes ensanglantées » ? Existe-t-il une relation entre la femme du passé et celles du présent ? La réponse n'est pas facile, mais ces femmes-là peuvent ressembler à la femme au « regard d'inhumaine » qui possède « une cicatrice à son cou nu » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.18). Elles ne changent pas, leur cruauté continuant à provoquer la blessure et la honte qui sont symbolisées par la couleur rouge.

Dans la onzième strophe, le protagoniste fait allusion à sa douleur de mal-aimé. Les églises de Notre-Dame à Chartres et du Sacré-Cœur à Montmartre montrent leur imposante architecture sur la ville. Elles existent et résistent au temps. Entourées de « flammes ferventes » et de « sang », elles représentent la douleur qui semble avoir une durée éternelle. Cela lui fait conclure qu'il possède une espèce de maladie qui lui corrompt le corps et l'âme : « Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses / L'amour dont je souffre est une maladie honteuse » (p.10). Il est possible de repérer deux jeux de mots. Le premier renvoie à la parenté de mots « malade » et « maladie ». L'adjectif exalte l'impatience, l'ennui, tandis que le substantif se réfère à l'amour, comme un aboutissement et un rejet. De la même façon qu'il est las de vivre dans « l'antiquité grecque et romaine », il est las de sa souffrance.

Le deuxième jeu, c'est une opposition qui se trouve dans les mots qui composent les rimes externes : « bienheureuses » et « honteuse ». Les paroles bienheureuses promettent le bonheur, l'amour humain qui tente de cacher la douleur. Mais le protagoniste sait qu'elles ne consolent pas et que la honte existe, même si elle est cachée. Par conséquent, sa douleur est physique et psychologique. Son tourment ne cesse pas de revenir, comme une maladie incurable.

### **En se remémorant les voyages...**

À partir de la douzième strophe, pour oublier l'amour malheureux, le protagoniste énumère les souvenirs de voyages. Il expose les scènes de jeunesse, en employant le pronom « tu ». Il se rappelle la promenade en barque avec ses amis « au bord de la Méditerranée » (p.11) ; son voyage à Prague. Il y visite la cathédrale de « Saint-Vit ». Le temps recule, tout passe lentement, « les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours » (p.11). De la quinzième strophe jusqu'à la dix-septième, on a trois monostiches qui s'attachent aux souvenirs de trois pays : Marseille (sud de la France), Coblence (Allemagne) et Rome (Italie).

Le souvenir d'Amsterdam est présenté dans un quatrain (dix-huitième strophe) où l'emploi du « je » signale l'instant présent. Le protagoniste tente de mesurer le temps où il a été en Hollande. Il y trouve une « jeune fille [...] laide » qui doit se marier avec un « étudiant à Leyde » (p.12). Le calembour entre « laide » et « Leyde » – la laideur et la ville – montre un regard ironique et apitoyé du protagoniste

Les voyages apportent ainsi une certaine joie, un sourire mélancolique qui contraste avec l'unité du poème teinté d'angoisse.

### **Le retour à Paris et les rêves**

Le protagoniste rentre à Paris. À vrai dire, ses pensées reviennent à Paris où il se souvient de l'inculpation de vol : « Tu es à Paris chez le juge d'instruction / Comme un criminel on te met en état d'arrestation » (p.12). C'est Apollinaire qui parle à travers le protagoniste.

La vingtième strophe reprend la réflexion de la onzième. Le protagoniste constate que ces voyages, qu'ils soient « douloureux » ou « joyeux », divisent sa vie, car après son aventure, il a pris conscience du « mensonge et de l'âge ». Il s'agit d'un long labyrinthe qu'il a parcouru dont la traversée lui a permis de réfléchir sur la situation vécue : « Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans / J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps ». L'instant présent interfère dans ses jugements. Toutefois la douleur semble plus intense que la prise de conscience, vu qu'il aime encore la femme : « [...] et à tous moments je voudrais sangloter / Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté », (p.12).

À partir de ce moment où l'émotion envahit tout son esprit, une sorte d'identification le rapproche des émigrants, qu'il « regard[e] les yeux pleins de larmes ». Le protagoniste se réfère à la destinée des émigrants. La vingt-et-unième strophe expose une description de ces gens qui arrivent dans un pays étranger et semblent encore indécis au sujet de leur destin dans la nouvelle terre.

D'une part, le protagoniste décrit les émigrants qui sont à la gare Saint-Lazare, les caractérisant par deux aspects : l'instinct et la foi. Le premier aspect renvoie à l'espèce humaine. Comme un cadre naturaliste, le protagoniste peint le groupe des émigrants : « Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare [...] », « les femmes allaitent des enfants ». Mais ils ont un désir de transcendance : « Ils croient en Dieu ». Leur foi leur permet de survivre en ayant l'espérance (« Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages »), la patience, et le rêve (« Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune ») (p.12).

On peut aussi observer une comparaison entre le protagoniste et ceux-là lorsqu'il compare l'édredon transporté par une famille émigrante à son cœur :

« Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez  
votre cœur  
cet édredon et nos rêves sont aussi irréels » (p.13)

L'édredon rouge désigne le souvenir du passé, de la patrie et du foyer qui sont restés en arrière. Il est l'élément unificateur de la famille, un symbole sentimental de son passé qui l'accompagne dans ce destin incertain à la recherche d'une nouvelle terre. L'édredon, c'est l'espérance dans l'avenir. Le protagoniste utilise le pronom « nos » pour s'insérer dans ce sentiment d'espoir, car comme la famille, il transporte son cœur comme un édredon, comme un souvenir. Toutefois, l'édredon et le cœur du protagoniste ne matérialisent pas le souvenir ni l'avenir. Durry souligne que « l'édredon est un fardeau » qui est devenu un « utilitaire sentimental ». Et cette « réalité dérisoire peut passer à la poésie en s'y faisant irréalité ».<sup>196</sup>

D'autre part, le rêve d'une terre promise peut se matérialiser. Quelques émigrants restent à la ville et reconstruisent leur vie. La plupart sont des juifs qui deviennent commerçants. Le protagoniste les compare aux pièces d'échec. Ils « se déplacent rarement » et leurs femmes « restent assises exsangues au fond des boutiques » (p.13). La sensation d'être étranger dans cette ville et le sentiment de n'être pas accepté font qu'ils se paralysent dans une seule zone, comme les pièces du jeu, pour ne pas se trouver sur une case où ils seront battus par une pièce de l'adversaire. On peut d'ailleurs noter l'opposition entre les femmes de Paris et les femmes des émigrants : « femmes ensanglantées » (p.10) et « femmes exsangues » (p.13). Leurs cultures sont différentes et ces dernières sont plus résignées et plus fidèles à leurs époux que les autres.

### **Dans un bar, le protagoniste raconte des anedoctes...**

Le protagoniste est dans un bar « crapuleux » où il prend « un café à deux sous parmi les malheureux ». Il y discute avec des camarades. Ils parlent peut-être de l'objet de leur malheur : la femme. Il arrive à une conclusion :

« Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant  
Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant » (p.13)

---

<sup>196</sup> DURRY. Op. cit. p.79-80.

Elles les font souffrir, car elles ont aussi leurs « soucis », leurs intérêts. Le protagoniste raconte l'anecdote de la fille « d'un sergent » de Jersey : elle n'a pas bonne apparence, car ses mains sont « dures et gercées » et elle a des « coutures [à] son ventre ». Puis, il raconte qu'il a embrassé (« J'humilie [...] ma bouche ») une fille « au rire horrible » (p.13).

### **En arrivant à Auteuil, le matin va venir**

Le protagoniste perçoit que le « matin va venir » et que la ville reprend sa routine : « Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues ». La douleur d'amour, la foi perdue, l'espérance des émigrants et la souffrance causée par la femme sont les éléments qui composent la vie du protagoniste. Il souhaite oublier le passé, mais il se rend compte de l'impossibilité d'effacer les faits passés et de dessiner un futur prochain. Par conséquent, il recourt à un autre procédé d'oubli : l'ivresse. L'alcool devient l'oubli momentané :

« Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie  
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie » (p.14)

Cette boisson brûlante symbolise la sensation de la douleur issue du retour mélancolique du passé. Il faut retirer « l'horrible fardeau du Temps qui brise [les] épaules », comme Baudelaire l'a proclamé dans son petit poème en prose : « Enivrez-vous ».<sup>197</sup>

Les trois dernières strophes présentent la conclusion de cette errance. Le protagoniste rentre chez soi où il rencontrera ses « fétiches d'Océanie et de Guinée ». Ils sont une autre forme de croyance : « Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances ».

Las de ce monde ancien, de l'amour malheureux, le protagoniste tente de chercher une nouvelle croyance, même si elle est obscure. L'oubli, dû à l'ivresse, se matérialise par deux aspects : une salutation et une image sanglante. Le protagoniste dit « Adieu » au monde passé, plein de souvenirs, comme à la poésie traditionnelle : « Adieu adieu ». Le nouveau jour vient sous la forme d'un cou tranché : « Soleil coup coupé » (p.14), dont la révélation devient un signe de rupture.

Durry interprète cette fin comme la souffrance du moi qui se voit seul privé de l'amour et de Dieu. De cette façon, le soleil « cou coupé » exprime « la chute d'un monde mort » et la naissance « d'un monde moderne, qui n'est peut plus être religieux ».<sup>198</sup>

<sup>197</sup> BAUDELAIRE, Charles. « XXIII : Enivrez-vous ». In : Idem. *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980. p.197.

<sup>198</sup> DURRY. Op. cit. p.299.

En outre, on peut explorer d'autres sens pour l'image du soleil décapité qui peut signifier la mort et la renaissance de la poésie, mais aussi la représentation du protagoniste-poète comme le prophète d'un nouveau message.

D'une part, la lumière sanglante du soleil devient le passage de la mort à la vie. Comme le Phénix (« s'il meurt un soir / Le matin voit sa renaissance », « La Chanson du Mal-Aimé », p.17), le soleil est la descente et l'ascension. Le soleil décapité apporte un nouvel essor à la poésie qui est une création issue du présent, des affiches, des obscures espérances qui sont restées après la rupture. La poésie englobe l'angoisse individuelle et collective (le protagoniste et les émigrants), les changements de mœurs, la ville moderne et l'appropriation « des images éparses pour en faire des signes ».<sup>199</sup>

D'autre part, le protagoniste peut être la représentation de l'image de « cou coupé ». Le soleil représente Dieu, néanmoins il peut symboliser l'homme, car le mot « cou » évoque une partie de l'anatomie humaine. On observe dans ce dernier vers la répétition de l'idée présentée dans la huitième strophe où apparaît le calembour autour du mot « pupille ». Cela symbolise un caractère divin du protagoniste-poète qui possède un regard cristallin (« Pupille Christ d'œil », v.42) pour comprendre les siècles et une parole poétique qui produit le cri d'un gosier serré (« cou coupé », v.155).<sup>200</sup>

### Un aperçu de l'ensemble

Le poème se construit sur l'errance à travers les rues de Paris, d'un matin à l'autre. Le protagoniste marche dans la ville, en observant tous les éléments qui l'entourent, tandis qu'il réfléchit sur sa vie, en se remémorant les souvenirs.

« Zone » est avant tout un poème confession composé de plusieurs éléments comme, par exemple, un collage de discours et l'oscillation d'un *je* acteur et d'un *tu* spectateur ; des souvenirs en désordre décrits d'une façon autobiographique ; des temps simultanés pendant l'errance à travers Paris.

Le mot *zone* peut signifier une région ou un domaine. En ce cas, il peut représenter la ville, mais aussi « Zone » correspond à un espace indéfini, sans frontières temporelles définies. L'instant présent, le passé et un futur possible apparaissent simultanément. La pensée du protagoniste peut être une « zone » où les souvenirs se trouvent éparpillés.

<sup>199</sup> ROUDAUT. Op. cit. p. 42.

<sup>200</sup> Voir : ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études Littéraires », 1994. p.17-18 ; p.22-25.

Décaudin soutient que « Zone » est un mot qui vient du grec et signifie « ceinture », c'est-à-dire une pièce qui se renferme sur elle-même.<sup>201</sup> Cette idée renforce l'aspect circulaire du poème qui repose sur une durée de vingt-quatre heures. Il commence au matin : « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin » (p.07) ; et il s'achève à l'autre matin qui va venir : « Tu es seul et le matin va venir » (p.13). Mais aussi, la boucle qui devient bouclée renvoie aux souvenirs fréquents qui forment un écho de « Cors de chasse » où le moi dit : « Je me retournerai souvent » (p.135).

Alexandre signale que le titre, par sa polysémie, correspond à un « lieu de passage » où l'espace poétique se présente comme « un aboutissement et un rejet ».<sup>202</sup> Lorsque le poème commence, le premier vers démontre à la fois le résultat d'une réflexion et le refus du passé : « À la fin tu es las de ce monde ancien ». Le parcours à travers la zone annonce un nouvel élan, un nouveau lyrisme fondé sur le réel où la transfiguration du paysage urbain devient le matériau poétique. La poésie se trouve dans « les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut » (p.07).

« Zone » est le chemin du pèlerinage d'un poète à la recherche de soi-même. Le protagoniste-poète propose un discours de ton confessionnel comme une sorte de bilan sentimental, comme dans « La Chanson du Mal-Aimé » qui est une errance qui s'achève à Paris. « Zone » parcourt un chemin où il voit les mœurs et la ville qui changent. De la même façon, l'acte de marcher devient une traversée pour les souvenirs et les idées. En marchant, en chantant, il réorganise les pensées et les sentiments. On peut comparer les vers de ces deux poèmes en ce qui concerne cette errance : « J'erre à travers mon beau Paris / Sans avoir le cœur d'y mourir » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.31) et « Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied / Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée » (« Zone », p.14). Voilà l'errance comme une manière de trouver l'identité, après la fin de l'amour. Les deux vers expriment un message apprécié par le poète : avoir toujours l'espoir de vivre.

Bégué et Lartigue soulignent que « Zone » (qui appartient au cycle de Marie) occupe une place semblable à « La Chanson du Mal-Aimé » dans le cycle d'Annie. Dans « Zone », le protagoniste « remet en question le sens de sa vie dans un monde dont il est las ».<sup>203</sup>

Raymond le considère comme une composition « dite cubiste », lieu du conflit entre la poésie et l'antipoésie, entre le rêve (suggéré par les phrases rythmées et musicales) et

<sup>201</sup> DÉCAUDIN, Michel. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993. p.43.

<sup>202</sup> ALEXANDRE. Op. cit. p.70.

<sup>203</sup> BÉGUÉ, Claude ; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » d'Apollinaire. Paris : PUF, coll. « Profil Littérature », 1972. p.40.

« l'esprit nouveau » qui prétend exprimer le réel, en exaltant « la vie sous quelque forme qu'elle se présente ».<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1940. p.202-203.

## CONCLUSION

J'ai commencé ce mémoire en donnant des informations visant à situer *Alcools* dans son temps, dans la conjoncture historique, culturelle et artistique de la Belle Époque, une période qu'Apollinaire a contribué à remodeler en ce qui concerne la littérature et l'art ; c'est mon premier chapitre qui s'appelle « Le contexte et la composition d'*Alcools* ».

Dans mon deuxième chapitre, j'ai visé à donner un aperçu de la vie du poète pour situer le livre dans la trajectoire personnelle, intellectuelle et poétique d'Apollinaire.

Puis le troisième chapitre veut aider à comprendre la composition d'*Alcools*, dans les deux sens du mot *composition*: d'une part, le processus de son élaboration, de sa genèse ; de l'autre, son organisation. J'ai aussi ouvert une parenthèse pour parler un peu de la réception du livre.

*Alcools* est un recueil qui réunit des poèmes écrits entre 1898 et 1912. En ce qui concerne sa réception, il faut signaler qu'en 1913 les réactions de la critique ont été, en général, négatives et sceptiques, mais qu'ensuite les jeunes poètes de l'avant-garde (comme Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault, etc.) sont devenus fascinés par le recueil qui, à leurs yeux, a renouvelé la poésie.<sup>205</sup> Au fil des années, la critique a réévalué sa position sur *Alcools*, surtout après la réception positive du surréalisme, et aujourd'hui elle considère cette œuvre comme un classique.

Quant à l'organisation du recueil, elle pose des problèmes, semblant énigmatique, car l'ensemble des cinquante poèmes du volume ne suit aucune linéarité ou ordre chronologique ou thématique ; de plus des poèmes anciens et nouveaux partagent un même espace ; en outre, on ne sait pas comment le poète a pensé leur distribution (il n'a pas laissé de commentaires à

---

<sup>205</sup> Voir: ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études Littéraires », 1994. p.113-115 ; SCEPI, Henri. « *Alcools* et après... ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999. p.289-291.

ce sujet). Plusieurs commentateurs ont proposé des interprétations de l'arrangement du recueil.

Michel Décaudin divise le recueil en deux moitiés dont le point central repose sur le vingt-cinquième poème (« La Tzigane »). Il observe, par exemple, qu'il y a une alternance de poèmes longs et de poèmes courts, de vers réguliers et de vers libres. Toutefois, il reconnaît que la rigueur de cette règle est peu soutenable. Allant dans le même sens, Henri Scepi montre qu'*Alcools* est fondé sur des parallélismes de thèmes (comme par exemple « Zone » et « Vendémiaire », le premier et le dernier poèmes respectivement, qui sont complémentaires et semblent donner une impression d'unité et de cohésion à l'apparent désordre).

D'autre part, certains spécialistes (Décaudin, Claude Bégué, Pierre Lartigue) soutiennent qu'il est possible d'établir un rapport entre le cubisme et *Alcools*. Étant donné que les poèmes sont issus d'une opération de morcellement, de corrections, de découpage et de collage de vers et de fragments, on ne peut pas écarter des analogies avec les techniques des peintres cubistes. Bien que la suggestion soit intéressante, Henri Scepi souligne qu'Apollinaire a toujours fait des réserves sur le *cubisme littéraire*.

Enfin, L.-C. Breunig, Claude Bégué et Pierre Lartigue croient qu'une grande partie des poèmes d'*Alcools* peut être groupée par cycles ou phases dans lesquels ils rassemblent les poèmes à partir de leur date de composition ou de la période où l'on suppose qu'ils ont été écrits. Ce sont le cycle symboliste (les poèmes écrits entre 1898 et 1900), le cycle rhénan (les poèmes datés de 1901 et 1902), le cycle d'Annie (1903-1905) et le cycle de Marie (1907-1912).

\*\*\*

Dans la deuxième partie de mon mémoire, je me suis penchée sur les poèmes d'*Alcools*, que j'ai décidé de lire en reprenant l'idée de Bégué/Lartigue et de Breunig : l'existence d'époques de création différentes, la présence de cycles dans le volume. J'ai suivi les quatre cycles signalés par ces spécialistes (symboliste, rhénan, d'Annie et de Marie) et j'ai ajouté celui de Rosemonde.

Comme *Alcools* contient cinquante poèmes et que, dans le cadre d'un mémoire de *Mestrado*, il m'était impossible d'en étudier cinquante (surtout que l'analyse de certains, comme « La Chanson du Mal-Aimé » ou « Zone », est très longue), j'ai été obligée de faire des choix et d'éliminer de nombreux poèmes. Sauf une exception, j'en ai choisi deux ou trois par cycles, sélectionnant les poèmes les plus connus qui apparaissent dans toutes (ou presque

toutes) les anthologies portant sur *Alcools* et sur Apollinaire ; ils ont aussi l'avantage de présenter des thèmes en général communs comme, par exemple, ceux de la femme et de l'amour.

J'ai en conséquence analysé treize poèmes d'*Alcools*, cycle après cycle. Il s'agit d'une analyse textuelle (une étude interne) qui examine strophe par strophe et qui dégage les aspects formels et surtout le mouvement narratif, la dynamique du récit. Mon analyse n'a pas été biographique, cependant ce procédé ne m'a pas empêché de faire des allusions aux événements vécus par Apollinaire chaque fois que le texte invitait à cela.

### **Le cycle symboliste**

Dans le premier chapitre de la deuxième partie, j'étudie le cycle symboliste (1898-1900) qui est ainsi nommé car, selon l'opinion de plusieurs commentateurs, son écriture présente quelques éléments en commun avec cette école littéraire comme, par exemple, le choix de personnages légendaires et d'un vocabulaire savant. J'y analyse deux poèmes : « L'Ermite » et « Merlin et la vieille femme » dans lesquels Apollinaire évoque deux personnages qui suivent un itinéraire mystique qui s'achève par la conscience de la mort prochaine. Le premier, l'ermite, est tourmenté par les appels physiques qui corrompent sa vie sainte, et il finit par refuser la vie qui est aussi contradictoire que lui, car il est préférable de mourir que de continuer à mettre en doute la foi. L'autre personnage est Merlin qui attend une vieille âgée de cent ans. Ils auront une rencontre où ils pourront engendrer un fils. Puis Merlin suit son destin qui est de rencontrer Viviane et par conséquent la mort (car elle l'emprisonnera dans une tombe, selon la légende médiévale).

Dans ces deux poèmes, on peut percevoir une poésie qui a une métrique et des rimes régulières, avec, selon Marcel Raymond, une certaine emphase parnassienne<sup>206</sup>, mais la noblesse de ton et les images sont une illusion, car le poète y ajoute quelque chose de burlesque (l'ermite se détache des vertus religieuses quand ses objectifs ne sont pas conquis ; Merlin qui est antique s'unit avec une vieille pour avoir un fils). De plus, le poète évoque l'image du soleil couchant, pourtant il pervertit le modèle emprunté aux symbolistes : Apollinaire ne chante pas le spectacle crépusculaire, il voit le soleil comme un « ventre maternel » qui saigne, la « lumière sanglante » du soleil ressemblant au « flux menstruel » (p.65) ; c'est un discours osé pour la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>206</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940. p.231.

Dans cette voie, je perçois deux éléments de la modernité d'Apollinaire qui sont déjà présents dans ce cycle. D'une part, il y a la parodie, le burlesque, le grotesque (par exemple un moine qui veut être saint, mais qui se plaint des sacrifices exigés par la pénitence). D'autre part, les images évoquées déstabilisent le canon littéraire, les métaphores sont déjà insolites, comme celle du soleil, source d'un *flux menstruel*. Enfin « Merlin et la vieille femme » est un texte qui parle de l'art poétique, de la rencontre de la mémoire et de l'enchanteur (d'ailleurs le poète est un enchanteur de mots) d'où va surgir « l'ouvrage immortel » (p.67).

### **Le cycle rhénan**

Dans le deuxième chapitre, j'analyse le cycle rhénan. Inspiré d'un voyage dans la région du Rhin pendant la période de 1901-1902, Apollinaire y privilégie les légendes et les mœurs allemandes. Le cycle se caractérise par une tonalité plaintive et par une exaltation du paysage rhénan. J'y étudie quatre poèmes : deux qui appartiennent à la suite « Rhénane », c'est-à-dire « Mai » et « La Loreley », plus deux autres : « La Tzigane » et « Les Colchiques ».

Dans ce cycle, il est intéressant de percevoir, la reprise par Apollinaire d'images qui sont des lieux communs, comme par exemple la comparaison entre la femme et la fleur. Toutefois les comparaisons ne s'encadrent pas dans le lieu commun (la beauté de la femme comparable à la fleur), car la beauté est moins exaltée que la fatalité : ainsi « les pétales flétris » qui « sont comme [l]es paupières » (p.95) de la femme aimée montrent un souvenir qui se détériore de plus en plus ; ainsi le colchique est une plante vénéneuse avant tout et le poème met en évidence l'effet toxique de la beauté.

Ce cycle rhénan se présente sous le signe de l'ambiguïté. Les images des paysages sont changeantes, ne demeurent pas. Tout s'efface vite. Dans « La Tzigane » où la tzigane prédit que les amants auront leurs « vies barrées par les nuits » (p.78), on peut voir une autre ambiguïté car la prédiction n'a pas de sens positif, ni négatif, mais obscur.

### **Le cycle d'Annie**

Le troisième chapitre renvoie au cycle d'Annie, lié à la période 1903-1905. Sous l'influence du souvenir d'Annie, une jeune Anglaise que le poète connaît pendant son séjour allemand, les poèmes de ce cycle évoquent la question de la mésaventure amoureuse qui devient la source d'inspiration pour créer le personnage le plus important du recueil : le Mal-

Aimé. Annie devient aussi un personnage, une sorte de muse inaccessible qui refuse toujours l'amour. Les poèmes que j'y analyse sont « La Chanson du Mal-Aimé », « L'Émigrant de Landor Road », « Annie ».

« La Chanson du Mal-Aimé » est l'un des plus longs poèmes d'*Alcools* ayant cinquante-neuf strophes. Son personnage principal est le Mal-Aimé qui fait un itinéraire dans deux mondes, l'un dans ses souvenirs, l'autre dans les rues de Paris. Il se souvient de son amour malheureux, cependant il le transforme en poésie pour ne pas souffrir. Quant à « L'Émigrant de Landor Road », c'est l'histoire d'un personnage qui veut changer de vie, aller ailleurs, car il souhaite se débarrasser des souvenirs importuns, comparés à des poux qu'il faut noyer pour se délivrer du passé. Enfin « Annie » raconte la rencontre d'un protagoniste avec une femme menonnite qui n'ont rien en commun, sauf le manque de boutons : « Comme cette femme est menonnite / Ses rosiers et ses vêtements n'ont pas de boutons / Il en manque deux à mon veston » (p.38).

Dans ce cycle, il faut prendre en compte que le poète répète ce qu'il a déjà fait dans les deux autres cycles, c'est-à-dire qu'il utilise l'ironie, le dépouillement du langage, mais aussi l'alternance des vocabulaires familier et savant comme dans le cycle symboliste, mais il leur donne une nouvelle couleur, un ton nouveau. La poésie du cycle d'Annie gagne un ton confessionnel où le poète expose les douleurs, les souffrances, le désir de changer la vie et de renouveler les concepts.

Le Mal-Aimé raconte sa douleur d'avoir été abandonné, montre son désir d'avoir un amour idéal, fidèle comme celui de Pénélope envers Ulysse. Il ne laisse jamais s'éteindre l'espoir, bien que la « douleur » de l'amour le brûle, « bûcher divin » (p.25). Le Mal-Aimé veut enfin oublier l'amour faux, alors il prend sa lyre et erre à travers Paris. Il ne veut pas mourir d'amour comme un romantique, il se transforme en troubadour qui chante la douleur transfigurée en poésie à travers la ville moderne, il exalte les « Soirs de Paris ivres du gin / Flambant de l'électricité », les « cafés gonflés de fumée » (p.31 et 32). On peut noter que c'est la première fois que le poète fait allusion à la ville moderne, idée qui deviendra le sujet de « Zone » en 1912, mais qu'Apollinaire exalte déjà en 1905 dans « La Chanson du Mal-Aimé ».

Un autre aspect qu'il faut retenir dans ce cycle est l'attitude du protagoniste de « L'Émigrant de Landor Road » qui souhaite changer sa vie : il veut être « habillé de neuf » (p.85) et connaître un autre pays. Le poème est teinté d'ironie et d'une théorie qui est en germe. Comment ? L'émigrant veut sembler un nouvel homme – *habillé de neuf* – dans un Nouveau Monde (l'Amérique), cependant il met un habit d'occasion. Est-ce que le vieil habit

le renouveau ? Cela sert à montrer le désir d'Apollinaire lui-même de faire une poésie qui renouvelle les vieilles formes. Cela veut dire que le poète ne refuse pas le passé, mais qu'il tente de remodeler la poésie, que cette volonté de renouvellement est en gestation dans ce poème.

Enfin, dans « Annie », on a un nouveau protagoniste qui ne chante plus la douleur d'amour ou la femme au « regard d'inhumaine » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.18), mais il est celui qui accepte avec humour la fin de l'amour. En comparant « La Chanson du Mal-Aimé » et « Annie », je perçois une différence dans le niveau du langage. Le premier poème est un mélange de vocables familiers et savants, de strophes régulières en vers octosyllabes et d'une plaisanterie sarcastique, tandis que le deuxième est dépouillé de langage savant, il est simple, présente des vers libres et une ironie fine, sans regrets, ce qui va apparaître un peu plus loin dans « Cors de Chasse » : « Passons passons puisque tout passe » (p.135).

Dans ce cycle, on peut déjà sentir que la poésie apollinarienne commence à être éprise du présent et se rend sensible à l'avenir. Cette idée d'ailleurs sera bien développée dans le cycle de Marie.

### **Le cycle de Rosemonde**

Le cycle de Rosemonde occupe une position intermédiaire ; on peut y saisir quelques éléments qui font le passage des cycles antérieurs au cycle de Marie. J'y ai analysé un seul poème, « Rosemonde », où je note un mélange de divers sujets et de diverses manières déjà abordés par le poète. On y voit la reprise de l'idéal féminin présent dans le cycle symboliste. Le protagoniste de « Rosemonde » voit une femme dans les rues d'Amsterdam, il la suit pendant deux heures et reste devant « le perron de la maison » où elle est entrée. Elle est la personnification de l'Inconnue de « L'Ermite », mais le style que le protagoniste utilise pour relater son aventure ressemble à celui d'« Annie ». Le langage est simple, les vers sont libres, il y a un détachement de la hantise de trouver la femme idéale, et il y a une ironie légère. Ainsi le protagoniste quitte cette Rosemonde pour « quêter la Rose du Monde » (p.88).

### **Le cycle de Marie**

Le dernier chapitre de la deuxième partie renvoie au cycle de Marie auquel appartiennent les poèmes écrits entre 1907 et 1912 et qui font référence à une phase de la vie

du poète où il est lié à Marie Laurencin. Sur le plan de la création et de la réflexion, ce cycle inaugure un grand renouveau de la poétique apollinairienne : le poète propose des idées fondamentales pour créer « un lyrisme neuf et humaniste à la fois » et une prosodie originale.<sup>207</sup> J'analyse trois poèmes de ce cycle : « Le Pont Mirabeau », « Cors de chasse » et « Zone ».

Le poète s'éprend de la vie présente, du quotidien de la ville, tandis que les souvenirs du passé sont encore persistants. En effet, il recourt aux mêmes sujets comme ceux de la femme lointaine, de l'amoureux délaissé, de la douleur du mal-aimé, toutefois ces événements n'ont pas un poids lourd dans le présent. Le protagoniste du cycle de Marie essaie de se détacher du passé, car il est « las du monde ancien » (« Zone », p.07)

Le passé et l'amour souffrent l'érosion du temps qui fuit et « s'en va comme [l']eau courante » de la Seine (« Le Pont Mirabeau, p.15). Le protagoniste veut exalter le présent, le hasard, la vie comme elle se présente. La modernité d'Apollinaire prend alors forme et consistance. Elle est la recherche d'un nouveau qui est devant les yeux du poète et du lecteur, puisque la poésie est le reflet de la ville et de la vie moderne.

Dans « Zone », l'exaltation de la modernité se trouve dans le renouvellement des thèmes et dans l'exaltation du monde contemporain. C'est-à-dire que le poète chante l'univers industriel, le quotidien, les inventions nouvelles (l'avion, le tramway, l'électricité) ainsi que la fuite du temps, l'homme moderne avec ses angoisses, sa solitude, sa quête de soi-même dans un moment où l'on ne croit plus aux principes moraux et religieux, ni aux canons esthétiques traditionnels.

Dans le cycle de Marie, la poésie est fondée sur le principe de la surprise, sur les métaphores insolites, sur un mélange des mythologies que le poète désire recréer : « C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur » (p.8). Les associations d'images deviennent porteuses d'un sens différent comme celui des « troupeaux d'autobus mugissants » (p.10). On peut voir aussi un collage de plusieurs discours où le protagoniste se dédouble en *je* et *tu*, et où il s'identifie avec le collectif, quand il emploie le pronom *vous* et qu'il observe les émigrants.

\*\*\*

---

<sup>207</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. Cité par : DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In : JARRETY, Michel (Dir.). *Dictionnaire de la poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001. p.18.

Voilà donc conclu mon parcours dans *Alcools*. Au cours de mon analyse, j'ai voulu suivre l'idée évoquée par l'épigraphe placée au début de ce mémoire : refaire le chemin du poète, tenter de l'accompagner pour m'enivrer de poésie avec lui, pour le comprendre, pour aider à faire comprendre son œuvre. Avec lui, avec ses textes, je suis allée de la poésie symboliste à la modernité de « Zone ».

Mon mémoire n'avait évidemment pas l'objectif d'être exhaustif. J'ai eu l'intention d'étudier également et en plus quelques-unes des thématiques d'*Alcools*, plus précisément celles de la femme et de l'amour. Mais les délais réduits du *Mestrado* ne m'ont pas permis de développer cette partie. J'ai pu seulement produire une ébauche que j'ai placée à la fin de mon mémoire, en annexe, car il me semble qu'elle pourra tout de même être utile aux étudiants qui veulent se pencher sur *Alcools*.

En outre, le temps, qui s'écoule très rapidement, a été un obstacle qui m'a empêché de faire une étude plus ample (d'un nombre plus élevé de poèmes) et plus approfondie (étudier certaines thématiques, ce que j'ai seulement ébauché). Mais j'ai l'espoir et la volonté de reprendre et de continuer cela dans des travaux postérieurs.

Pourtant, en dépit des limitations de ce mémoire, je crois qu'il est possible, au long du parcours que j'ai suivi, de voir que, dans les poèmes d'*Alcools*, on trouve une expression littéraire du souvenir de moments vécus, de sentiments, d'expériences personnelles du poète, lesquels – dans une fusion de la vie et de la littérature – sont ressuscités, mais aussi recréés, transformés, transmutés.

Enfin, *Alcools* ouvre le chemin à la nouvelle poésie, car Apollinaire y intègre plusieurs innovations qui sont en germe depuis le cycle symboliste et se développent de plus en plus jusqu'à « Zone » : des comme les images du quotidien (les cafés, les bars, les affiches, la rue industrielle), les nouveautés technologiques (l'avion, les tramways), la vie cosmopolite ; il y chante aussi la vie comme elle se présente à son niveau le plus simple, le plus banal, et il y ajoute ses expériences vécues et ses réminiscences de lecture (fréquemment érudites)<sup>208</sup>. De plus, il y a, dans les poèmes d'*Alcools*, la suppression de toute la ponctuation, la diversité du vocabulaire (du plus familier au plus savant) et le recueil présente une disposition différente où des poèmes anciens et des poèmes nouveaux partagent un même espace, évitant l'ordre chronologique et le regroupement de thèmes.

---

<sup>208</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In: JARRETY, Michel (Dir.). *Dictionnaire de la poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris: PUF, 2001. p.20.

Avec *Alcools*, Apollinaire refuse, comme le signale Scepi, de recourir aux formules éprouvées et aux accents convenus d'une poésie traditionnelle.<sup>209</sup> Il tourne le dos au retour à l'ordre, dit non à tous ceux qui veulent un nouveau classicisme, prend position pour le renouvellement de la poésie et de l'art, entreprend un itinéraire à la recherche du nouveau, désirent trouver son propre chemin pour découvrir une poésie moderne. Comme l'affirme Décaudin, Apollinaire « illustre la mutation qui s'est opérée dans la poésie française entre 1900 et 1920 ». <sup>210</sup> C'est vrai de toute son œuvre, mais particulièrement d'*Alcools* où les poèmes anciens et nouveaux se voient, servant tous de guide pour la poésie à venir, de sorte que, comme le formulent Chuisano et Giraud<sup>211</sup>, le recueil assume un héritage, une tradition, en même temps qu'il a pour fonction de chanter le présent et de prédire l'avenir. *Alcools* signifie un renouvellement du concept de poésie, inaugure la poésie du XX<sup>e</sup> siècle et réaffirme la fonction de voyant du poète.

La poésie d'*Alcools* est simple et difficile à la fois, car le poète utilise divers usages du langage, du plus familier au plus érudit ; il trouve la poésie dans les affiches, dans les choses les plus triviales, tandis qu'il crée des images obscures, des métaphores insolites. De plus, il y a un humour plaisant, une ironie fine qui invite le lecteur à sourire, mais qui le laisse un peu confus, car quelques mots et quelques expressions deviennent des « sphingeries » (p.93), pour reprendre l'expression qu'Apollinaire évoque dans « Le Brasier », c'est-à-dire qu'elles sont énigmatiques. En même temps, c'est une poésie qui séduit le lecteur qui aime déchiffrer les secrets du poète.

Ce mémoire a commencé à être conçu à partir du désir de répondre à un appel lancé par le poète qui invite à connaître de *vastes et étranges domaines* ; il était juste de lui donner le mot de la fin, d'autant plus qu'avec *Alcools*, Apollinaire accomplit déjà le programme poétique formulé par cette appel-invitation (qui sera publié dans *Calligrammes*) :

« Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues  
Mille phantasmes impondérables  
Auxquels il faut donner de la réalité » <sup>212</sup>

Guillaume Apollinaire

<sup>209</sup> SCEPI, Henri. Lecture d'*Alcools*. In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999. p.15.

<sup>210</sup> DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume) 1880-1918 ». In : *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Encyclopaedia Universalis, vol.2, 1990. p.658.

<sup>211</sup> CHUISANO, Nicole ; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains », 1993. p.16.

<sup>212</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. « La jolie rousse ». In : Idem. *Calligrammes*. Lecture accompagnée par Vincent Vivès. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 2003. p.196-197.

ANNEXE

**QUELQUES ASPECTS DE LA THÉMATIQUE  
D'ALCOOLS**

*Alcools* se caractérise par une multiplicité de thèmes qui s'inscrivent autour d'un principe d'opposition : le feu et l'eau, la femme idéale et la femme insensible, entre autres thématiques. Plusieurs commentateurs suggèrent des divisions de thèmes à partir des images les plus fréquentes. Dans le présent travail, j'ai choisi de travailler les thèmes déjà mentionnés dans mon texte, comme la femme et l'amour, mais avant je reprendrai des analyses développées par des commentateurs comme Bégué et Lartigue, Chuisano et Giraud.

J'analyse donc trois thèmes : la nature (où je vais étudier les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air et la terre), puis la femme et, enfin, l'amour.

## LA NATURE ET LES QUATRE ÉLÉMENTS

Le poète semble faire allusion aux quatre éléments qui composent l'univers : l'eau, le feu, l'air et la terre. À partir des analyses de Bégué et Lartigue, Chuisano et Giraud<sup>213</sup>, j'étudie la thématique de l'eau, ensuite celle du feu. Après, je présente le résultat de la fusion de ce couple contraire et complémentaire. Puis je passe à l'analyse de l'air et de la terre.

### L'eau : le temps et la mort

L'eau se présente sous deux formes : l'image du temps et l'image de la mort. D'une part, la Seine est la représentation de la force de l'eau qui « s'écoule et ne tarit pas » (« Marie », p.56). Elle coule lente, monotone, et son cours est irréversible, c'est pourquoi le poète associe son mouvement au temps écoulé. Dans « Mai » qui appartient à la suite « Rhénanes », Apollinaire fournit l'image de l'eau qui reflète l'écoulement du temps. La promenade en barque sur le Rhin montre l'instant qui s'efface peu à peu, lorsque le protagoniste s'éloigne : « Or des vergers fleuris se figeaient en arrière » (« Mai », p.95). Le mouvement lent du fleuve s'oppose à l'instant qui se défait rapidement, sans que le regard puisse figer une seconde du présent et tout en arrière devient passé. Cette fuite du temps est considérée par le poète comme le *leitmotif* de sa mélancolie.<sup>214</sup> Ce sentiment traduit d'ailleurs l'impossibilité : « ni le temps passé / ni les amours reviennent » (« Le Pont Mirabeau », p.16).

<sup>213</sup> BÉGUÉ, Claude; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » d'Apollinaire. Paris : Hatier, coll. « Profil Littéraire », 1972. p. 46-63. CHUISANO, Nicole ; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les Écrivains », 1993. p. 28-48.

<sup>214</sup> Apollinaire avoue ce sentiment à la poétesse Jeanne-Yves Blanc dans une lettre datée de 4 août 1916 : « Rien ne détermine plus de mélancolie chez moi que cette fuite de temps ». In : DÉCAUDIN, Michel. *Apollinaire*. Paris : Librairie Générale Française, 2002. p.91.

D'autre part, l'eau est le symbole de la mort. La mer, le lac, le fleuve, l'étang, tous ces espaces aquatiques sont des attrait du danger, du naufrage et du suicide. L'eau est un miroir trompeur, car il évoque la séduction des sirènes ou les « amoureuses » de la Voie lactée. Elles invitent les « nageurs morts » à suivre « d'ahan » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.30). On peut percevoir que celui qui succombe à la séduction des sirènes s'approche de l'heure du « naufrage de l'âme ».<sup>215</sup>

L'eau intègre d'ailleurs le processus de la mort et devient un tombeau. La sorcière Loreley trouve dans la mort l'apaisement de la douleur causée par l'amour déçu : « Elle se penche alors et tombe dans le Rhin » (« La Loreley », p.101). Le Mal-Aimé voit l'eau comme « une onde mauvaise à boire » (p.19), puisqu'elle a le goût de l'amertume des souvenirs.

### **Le feu : le bûcher et le soleil**

Le feu, élément masculin, a aussi une nature double : le feu du bûcher qui purifie et le feu solaire, symbole de la création poétique. Premièrement, le feu renvoie à l'idée de sacrifice. Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le feu devient le « bûcher divin » qui brûle les souvenirs, l'amour malheureux et le passé. Il provoque, en même temps, la douleur et la purification. Le feu brûle l'espoir du Mal-Aimé de trouver sa « blanche rade » dans l'amour. C'est pourquoi il considère qu'il doit passer par l'« holocauste » (p.25), c'est-à-dire par un sacrifice religieux où la victime est consommée par le feu. À partir de ce rite, le protagoniste délivre son âme du passé et se purifie de l'amour malheureux.

Deuxièmement, le feu révèle le pouvoir démiurgique du poète. D'après la formule rimbaldienne, Apollinaire considère le poète comme le véritable voleur du feu. Ses paroles poétiques ont une force surhumaine, il vise à être voyant. Dans « Les Fiançailles », il exalte cette connaissance de l'avenir et aussi son identité à travers un rite initiatique :

« Templiers flamboyants je brûle parmi vous  
 Prophétisons ensemble ô grand maître je suis  
 Le désirable feu qui pour vous se dévoue  
 Et la girande tourne ô belle ô belle nuit » (« Les Fiançailles », p.122)

Dans cette strophe, on perçoit la figure du poète qui appartient à la lignée des templiers. Ceux-ci furent brûlés vifs en 1314, selon Bégue et Lartigue, lorsque le Grand

---

<sup>215</sup> CHUISANO ; GIRAUDO. Op.cit. p.29.

Maître de l'ordre prophétisa le temps de la mort de Clément V et Philippe le Bel.<sup>216</sup> De cette façon, le poète d'*Alcools* se voit le Grand Maître de la nouvelle poésie dont le but est d'oublier « l'ancien jeu des vers » (p.118). La poésie devient des « flammes » et se multiplie en réalisant « la diversité formelle » de l'amour (« Les Fiançailles », p.118).

Le poète énumère par ailleurs d'autres exemples associés à l'image du feu, comme le mystère de la Pentecôte, des images de l'ascension et de la descente, comme celle de Simon Mage et celle de la chute d'Icare, personnages qui apparaissent dans « Zone ». Le premier s'élève dans les airs sur un char de feu, tandis que le deuxième, Icare, chute lorsqu'il s'approche du soleil. On peut saisir encore l'image du poète qui se métamorphose en corps astral, tantôt en étoile : « [...] nous avons tant grandi que beaucoup pourraient confondre nos yeux et les étoiles » (« Poème lu au mariage d'André Salmon », p.59), tantôt il se transfigure en soleil : « Je suffis pour l'éternité à entretenir le feu de mes délices / Et des oiseaux protègent de leurs ailes ma face et le soleil » (« Le Brasier », p.91).

Comme le feu est changeant et tremblant, l'identité du moi créateur se dédouble. Il est le soleil qui naît lentement (« Soleil coup coupé », « Zone », p.14), mais aussi l'illumination du monde et des idées par la poésie : (« [...] ce feu oblong dont l'intensité ira s'augmentant / Au point qu'il deviendra un jour l'unique lumière », « Cortège », p.48) .

Enfin, le poète se croit divin, car le feu représente la mort et la renaissance. C'est pourquoi le poète élit le Phénix comme la représentation de l'amour et même de l'acte poétique. Le Phénix est le « bûcher qui soi-même s'engendre » (« Zone », p.09), le personnage qui se place au centre de l'œuvre et évoque l'éternel retour de l'amour et le « privilège divin qu'a le poète de s'engendrer lui-même par sa propre écriture », comme le signale Miguet qui commente le mythe du Phénix chez Apollinaire.<sup>217</sup>

### **La fusion de l'eau et du feu : l'alcool**

Apollinaire explicite non seulement la nature de ces deux éléments opposés, l'eau et le feu, mais aussi leur fusion, dont le produit est l'alcool. L'eau devient chaude et le feu, liquide : l'eau-de-vie est la transmutation alchimique du langage poétique qui donne d'ailleurs le titre au recueil, c'est-à-dire que le mot alcool au pluriel, *Alcools*, montre que le poète offre aux lecteurs une multiplicité de saveurs (le vin, le gin, l'eau-de-vie, etc.) et leurs divers degrés.

<sup>216</sup> BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p.60.

<sup>217</sup> MIGUET, Marie. « Phénix ». In : BRUNEL, Pierre (Dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher, 1988. p.1173.

Le poète instaure deux images de l'alcool. L'une se place à l'ouverture du recueil, celle de l'absorption :

« Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie  
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie » (« Zone », p.14)

L'absorption évoque l'oubli passager. Quand la blessure, l'angoisse dominant la vie, l'ivresse devient un moyen d'oubli et d'abrutissement.<sup>218</sup> Le poète évoque des scènes de cafés, un « bar crapuleux » (« Zone », p.13) pour illustrer l'acte d'oublier la douleur d'amour et le passé qui est irréversible. Dans « Marizibill », la prostituée de Cologne boit « lasse des trottoirs / Très tard dans les brasseries borgnes » (p.51). Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le Mal-Aimé exalte les « Soirs de Paris ivres de gin » et « les cafés gonflés de fumée » (p.31-32).

L'absorption de l'alcool suscite ou augmente la joie, l'amitié. La « solennelle magie » du vin, évoquée par Baudelaire, qui transforme les hommes en un « peuple ivre d'amour ! »<sup>219</sup> est une idée qui est reprise par Apollinaire. Dans « Poème lu au mariage d'André Salmon », Apollinaire exalte la fête, la communion entre les amis à partir de l'alcool : « Les vers tombèrent se brisèrent / Et nous apprîmes à rire », (p.59).

Un troisième aspect de l'alcool concerne l'ivresse lyrique. Dans « Vendémiaire », le dernier poème *d'Alcools*, Apollinaire évoque l'origine magique et divine du vin. Il s'agit d'un poème dyonisiaque où le poète fusionne la capitale de la poésie – Paris qui « Vendangeait le raisin le plus doux de la terre » (p.137) – et les effets du vin pur. On y lit la transmutation de la ville, du poète et du vin en un seul corps : « [...] je suis le gosier de Paris / Et je boirai encore s'il me plaît l'univers » (p.142).

### **L'air : le vent et l'espace aérien**

L'air est constitué de deux images : le vent et l'espace aérien. D'une part, le vent est la force indomptable de la nature, dont la voix est à la fois l'incantation et l'effacement. Aux yeux du poète, le vent et le temps engendrent la vie et la mort : « Quand les vents apportaient des poils et des malheurs » (p.66). Mais le vent est aussi lié au paysage rhénan. Il est une sorte d'incantation, une force mystérieuse qui anime le chant du vent dans la forêt (« [...] La forêt là-bas / Grâce au vent chantait à voix grave de grand orgue », « Les femmes », p.109), qui

<sup>218</sup> SCEPI, Henri. « Bilans ». APOLLINAIRE. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999. p.270.

<sup>219</sup> BAUDELAIRE, Charles. « Le vin des chiffonniers ». In : Idem. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Librio, 1994. p.101.

fait danser les sapins (« Le vent faisait danser en rond tous les sapins », p.110) et qui anime l'univers :

« Les sapins beaux musiciens  
Chantent des noëls anciens  
Au vent des soirs d'automne  
Ou bien graves magiciens  
Incantent le ciel quand il tonne » (« Les sapins », p.107)

Mais le pouvoir du vent apporte le froid de la mort, car il « tremble de flammes et de prières ». Dans le « jour des morts », le vent souffle plus fort, « ulule avec tous les hiboux » et « éteint les cierges que toujours les enfants rallument / Et les feuilles mortes / Viennent couvrir les morts » (« Rhénane d'automne », p.105). Dans ce poème, on voit un cortège qui va prendre part à la fête des morts. Le vent de la mort devient l'acte d'effacement des choses dont résulte la mort du moment présent. Dans « Mai », le moi lyrique observe, au bord du Rhin, « les ruines » parées de « lierre de vigne vierge et de rosiers », alors que le paysage se modifie par le vent qui « secoue sur les bord les osiers / Et les roseaux jaseurs et les fleurs nues des vignes » (p.95). En effet, le vent menace la fragilité des souvenirs qui tentent de figer le passé.

D'autre part, l'air devient un espace aérien où se rencontrent à la fois les oiseaux terrestres et mythiques, les saints et les avions. Dans « Zone », le poète évoque « l'oiseau Roc » et « l'oiseau-lyre » (p.09) pour inventer la fable de l'oiseau étrangement humain : « L'avion [qui] se pose sans refermer les ailes ». L'aigle, le colibri se partagent l'air avec le phénix, avec les sirènes (elles sont demi-femme, demi-poisson et ont des ailes), avec Icare, avec Simon Mage et avec Jésus-Christ qui « monte au ciel mieux que les aviateurs » (« Zone », p.09). Le poète se transforme aussi en oiseau, il est l'« Oiseau tranquille au vol inverse oiseau / Qui nidifie en l'air » (« Cortège », p.48). Selon Lecherbonnier, les oiseaux incarnent « l'ambition ascensionnelle »<sup>220</sup> dont le but est de donner au poète le caractère divin d'un « ouvrage immortel » (« Merlin et la vieille femme », p.67).

### **La terre : le paysage rhéna et l'espace urbain**

La terre est l'espace géographique parcouru. Il se divise en deux : l'espace rural et l'espace urbain. Commençons par le paysage rhéna qui est rural et traditionnel.

<sup>220</sup> LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire : « Alcools »*. Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris : Fernand Nathan, 1983. p.23.

Le poète décrit les faits plus simples de la région du Rhin, comme les fêtes religieuses, le bavardage entre les femmes, les légendes et les chansons populaires allemandes. Mais, le vent du Rhin lui apporte l'évocation de la fin de l'amour et de sa condition d'amant abandonné.

Dans ce paysage, l'automne prédomine. Cette saison est le symbole du passage de la vie à la mort. Elle évoque à la fois la mort de la nature et de l'amour. C'est pourquoi le poète s'identifie à l'automne, il la prend pour sa « saison mentale » à laquelle il est obéissant : « Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne » (« Signe », p.111).

L'automne se caractérise, d'abord, par l'effet qu'il provoque dans la terre. Le brouillard, la brume, les feuilles mortes, le vent qui ulule, les silhouettes grises sont les éléments qui composent le paysage automnal. La tonalité grise révèle la nostalgie du temps passé et la mélancolie. Dans « L'Adieu », on perçoit non seulement le passage du temps et la douleur de l'amour perdu, mais aussi l'espérance de retrouver la femme aimée :

« J'ai cueilli ce brin de bruyère  
L'automne est morte souviens-t'en  
Nous ne nous verrons plus sur la terre  
Odeur du temps brin de bruyère  
Et souviens-toi que je t'attends » (p.61)

Le poète retrouve dans cette saison qu'il adore, les murmures des eaux et du vent, les gémissements des bêtes et des sanglots.<sup>221</sup> L'automne est la saison des morts ainsi qu'un tombeau de l'amour. Il ne prodigue ni fleurs ni saveurs ni parfum, selon Chuisano<sup>222</sup>, mais possède « l'odeur du temps » (« Adieu », p.61). C'est une même impression qui ressort d'un élan sentimental qu'il chante dans « Automne malade » :

« Automne malade et adoré  
[...]  
Et que j'aime ô saison que j'aime tes rumeurs  
Les fruits tombant sans qu'on les cueille  
Le vent et la forêt qui pleurent  
Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille » (p. 132)

Enfin, la terre apparaît comme l'espace urbain – la ville de Paris ou d'autres villes de l'Europe – où le poète erre pour refaire les chemins de la mémoire.

<sup>221</sup> BÉGUÉ ; LARTIGUE. Op. cit. p. 47.

<sup>222</sup> CHUISANO ; GIRAUDO. Op. cit. p.32.

*Alcools* présente l'image de la ville cosmopolite qui possède une nouvelle architecture comme les ponts, les gares, les cafés, les hôtels qui regroupent des gens de diverses langues et nationalités. Dans cette métropole, on peut voir des techniques nouvelles : les « troupeaux d'autobus », « l'avion », le rythme rapide de la ville au son d'« une cloche rageuse » qui « aboie vers midi » (« Zone », p.08). L'esprit de gigantisme de la ville suscite la disparition du poète parmi la foule : « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule » (p.10).

Paris est le lieu d'une nouvelle perception de l'art, comme le signale Chuisano. Dans « Vendémiaire », le poète exalte la gloire de cette ville où les poètes ont des « divines paroles », car la ville leur offre un « vin pur » qui influence leur « humeur selon [leur] destinée », (p.138).

\*

Il y a certes d'autres thèmes. Mais je m'abstiens d'en parler ici, car j'ai choisi de présenter les thématiques de la femme et de l'amour.

## **LES FEMMES**

À partir de la lecture de certains poèmes, surtout de ceux qui ont été choisis dans la deuxième partie du présent travail, il est possible de saisir quatre sortes de femmes. Ce sont la femme idéale, l'insensible, la femme-souvenir et les femmes qui font souffrir. Dans tous les poèmes, elles sont présentes et absentes à la fois. Le poète ne les décrit, ne les caractérise que par quelques signes (leur visage, leur comportement, etc), car leur présence physique n'est jamais complète. Commençons par la femme idéale.

### **La femme idéale**

Le poète voit la femme parfaite sous deux aspects : l'un se réfère à la fidélité ; l'autre à la femme des songes.

Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le protagoniste, le Mal-Aimé, fait allusion à deux exemples de femme fidèle. La première femme appartient à l'imaginaire grec et occidental et s'appelle Pénélope. Pendant une vingtaine d'années, Pénélope a attendu son époux, le « sage Ulysse », « près d'un tapis de haute lisse » (p.18). L'autre exemple vient du monde oriental,

c'est Sacontale, la reine hindoue. Elle vit non seulement le tourment de la séparation, mais aussi elle attend son mari avec dévouement.

En effet, le protagoniste considère ces femmes littéraires comme un modèle de fidélité et de l'union des amants. Elles sont disponibles pour attendre leur mari. En revanche, la femme des songes est attendue. Les protagonistes de « L'Ermite » et de « Rosemonde » sont dans l'attente de l'arrivée de la femme idéale, celle qui les invite à l'amour. La femme des songes est l'inconnue.

L'Ermite, qui ne connaît pas « L'amour jeu des nombrils [...] » (« L'Ermite », p.79), souhaite que la femme – « l'Inconnue » – vienne. Bien qu'il soit tourmenté par la tentation de la chair qui corrompt sa pénitence, il rêve d'une femme qui l'aime. Il espère qu'elle tendra les bras pour l'accueillir et pour jouer au jeu de l'amour. Ainsi cette femme est caractérisée par deux aspects : l'un, c'est l'identité occulte ; l'autre aspect renvoie au corps de la femme, « les doigts » et « les mains » (p.80) étant les seules marques de son apparence.

Dans « Rosemonde », le protagoniste suit une femme inconnue. Il reste « au pied du perron de / La maison où entr[e] la dame ». Le protagoniste la voit comme la représentation d'un bonheur, d'une joie qui deviendra un souvenir doux. La dame inconnue est celle « à qui [il a] donné [s]a vie » pendant une période déterminée (« plus de deux heures », p.88) et celle qui a lui permis d'éprouver l'émotion d'une attente.

Ce sentiment d'espoir, qui révèle le désir d'une femme idéale qui viendra, apparaît sous la forme d'un écho dans « La Chanson du Mal-Aimé », au moment où le Mal-Aimé dit : « Mais en vérité je l'attends » (strophe 30, p.24). La femme a repoussé son amour, pourtant il ne perd pas l'espérance qu'elle vienne. Dans les deux derniers vers de la strophe, le protagoniste affirme qu'il sera content si elle revient : « Si jamais revient cette femme / Je lui dirai Je suis content ».

### **La femme insensible**

La femme insensible est celle que le protagoniste a trouvé sur son chemin. L'insensible est connue, c'est celle que le Mal-Aimé « [a] perdue / L'année dernière en Allemagne » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.19).

Dans « La Chanson du Mal-aimé », le protagoniste se réfère à une femme qui s'est éloignée. Elle a été indifférente à l'Aubade, aux sentiments éprouvés par le protagoniste. C'est pourquoi il la caractérise comme celle au « regard d'inhumaine » (p. 18). À cause du refus de l'amour, le protagoniste devient confus et insensé.

D'abord, la femme est confondue avec « un voyou » et avec une « saoule ». Dans ce cas, les aspects négatifs surpassent l'idéalisation de la femme. Le protagoniste ne parle pas de sa beauté, mais la compare à des mauvais sujets. Cela indique que ses traits physiques et psychologiques semblent avoir une déformation esthétique et, peut-être, morale. De cette façon, la description de la laideur de la femme est proportionnelle au sentiment de rancœur du protagoniste.

Par contre, le protagoniste a voulu avoir l'espérance, attendre son arrivée. Dans le cinquième fragment de « La Chanson du Mal-Aimé », il dit qu'il ne veut jamais l'oublier, car elle sera son idéal : « Mon île au loin ma Désirade / Ma rose mon girofler » (p.25). Mais, dans le fragment suivant (le sixième, « Les sept épées »), il reconnaît que l'amour est « une rose morte » (p.29). Il n'y a plus d'espérance, car la femme n'est qu'un mauvais souvenir.

### **La femme-souvenir**

La femme-souvenir est celle qui n'a pas de contours bien définis. Sa présence ne se construit que dans son absence. En effet, elle est un souvenir flou, un être éthéré qui laisse une empreinte imprécise dans la mémoire du protagoniste.

Dans « Mai » (dans le cycle rhéna), la femme est absente. Le paysage rhéna évoque ses contours qui sont caractérisés par les « ongles » et les « paupières ». Ces deux aspects – le visage, les mains – sont comparés avec les feuilles fanées :

« Les pétales tombés des cerisiers de mai  
Sont les ongles de celle que j'ai tant aimée  
Les pétales flétris sont comme ses paupières » (p.95)

Le temps est l'élément important pour le changement et l'effacements des choses. L'image de la femme est un souvenir délicat, lointain qui se détériore peu à peu, qui meurt et disparaît comme les feuilles tombées et emportées par le vent.

Dans cette voie, le souvenir de la femme dans le cycle de Marie est également un souvenir flou. Dans ce cycle, la femme qui est absente laisse cependant une forte empreinte. Le protagoniste se souviendra toujours de cet amour vécu et fini. C'est pourquoi il ne le regrette pas. Au contraire, il garde ce souvenir encore comme un goût d'opium « doux et chaste » (quand il fait référence à l'histoire de Thomas de Quincey). Étant donné qu'il aime conserver l'espoir de l'attente, son attitude montre qu'il a besoin de conserver ce vice : « Je me retournerai souvent » (p.135).

Le protagoniste du poème sait pourtant que les souvenirs sont éphémères comme le « bruit » des cors de chasse qui « meurt [...] parmi le vent ». Il est impossible donc de les garder, ils s'effacent de plus en plus. Comme le cours de la Seine qui « s'écoule et ne tarit pas » (« Marie », p.56), l'amour et l'image de la femme s'en vont « comme cette eau courante », c'est-à-dire que « Ni le temps passé / Ni les amours reviennent » (« Le Pont Mirabeau », p.15 et 16).

### **Les femmes qui font souffrir**

Les femmes qui appartiennent à cette catégorie sont hors de l'idéalisation du poète, car elle ne sont pas des femmes aimées ou idéalisées. Ainsi leurs attitudes et leurs caractéristiques révèlent leur essence : provoquer le malheur de leurs amants.

La femme est inconstante dans l'amour : elle utilise plusieurs artifices, comme la tromperie, les mensonges, l'indifférence, l'intérêt personnel. Sa séduction sert à tromper, car elle ne révèle pas son intérêt personnel tout de suite, comme la femme-poison de « Les Colchiques ». D'abord, elle laisse croire qu'elle est disponible à l'amour ; sa beauté est le moyen pour attirer l'attention de l'amoureux. Toutefois, elle le repousse.

Ainsi dans « Les Colchiques », la femme-poison cache sa nature belle et toxique qui n'est révélée – à celui qui sait lire, découvrir ce signe – que par ses yeux « violâtres » comme les colchiques, une plante vénéneuse, qui « lentement » empoisonne la vie de l'amoureux (p.33). La séduction le conduit à l'intoxication, être passionné est être intoxiqué.

L'attitude de cette sorte de femme est d'ensorceller, de provoquer la folie. La sorcière Loreley s'encadre dans ces attributs. Sa description s'attache à trois éléments : la magie, la folie et la mort. Premièrement, elle est considérée comme une « sorcière », car sa beauté ensorcelle les hommes « à la ronde » (« La Loreley », p.99). Toutefois, elle est « lasse » d'être contemplée, d'être aimée. Seule (son amant « est parti pour un pays lointain », p.100), elle ne désire que la mort. Elle décide de mourir, car elle ne veut plus aimer. Par conséquent, « Elle se penche [...] et tombe dans le Rhin » (p.101).

On peut établir un parallèle entre la femme-poison et Loreley. La beauté est fatale. Elle ensorcelle les hommes et provoquent leur folie. La vie du protagoniste s'empoisonne pour la femme aux yeux « violâtres » (p.33). De façon semblable, les yeux de « pierreries » de Loreley font « mourir tous les hommes à la ronde » (p.99). En effet, elles provoquent la souffrance.

Les « amoureuses » apportent également des conséquences funestes. Dans « La Chanson du Mal-Aimé », elles attendent les « nageurs morts » dans « les ruisseaux blancs de Chanaan » (p.19). Elles représentent les sirènes, car leurs « corps blancs » attirent l'attention des hommes. Elles les invitent à les « suivr[e] d'ahan » pour connaître « d'autres nébuleuses ». En fait, c'est une piège. Le protagoniste évoque un paradis idéal, le chemin vers la Voie lactée. Mais cette ascension est fausse, car les ruisseaux coulent à l'inverse. Ils s'acheminent vers l'abîme où vivent les sirènes qui sont « les démons du hasard » (p.30).

## LES FACES DE L'AMOUR

Apollinaire associe les éléments de la nature à l'amour. D'abord, le poète le compare au feu : l'amour est la flamme du désir qui fait tomber amoureux l'évêque de Loreley : « Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley » (« La Loreley », p.99). Puis le vent apporte le changement de l'amour, la flamme qui s'éteint par le vent. Il ne reste que des souvenirs perdus dans un lieu incertain du passé. Dans « Mai », on peut noter que le souvenir de la femme et de l'amour s'efface peu à peu (« Les pétales flétris sont comme ses paupières »), car la femme est absente, lointaine comme le paysage rhénan qui ne sera pas le même quand le « vent du Rhin secoue[ra] sur les bords les osiers », (p.95).

L'amour est l'évocation des cycles des saisons qui se répètent : l'hiver, la mort, le printemps, la renaissance de la nature. Le poète chante l'amour pendant le printemps : « C'était l'aube d'un jour d'avril » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.19). Pendant le printemps, il y a la rencontre entre Merlin et la vieille pour qu'ils engendrent leur enfant : « Et soudain le printemps d'amour et d'héroïsme / Amena par la main un jeune jour d'avril » (« Merlin et la vieille femme », p.65).

Pareillement à l'idée de mort et de renaissance, à celle d'un éternel retour de la nature à la vie, le poète voit l'amour comme le Phénix. Dans l'épigramme de « La Chanson du Mal-Aimé », le poète montre que le Phénix et l'amour sont semblables :

« Que mon amour à la semblance  
Du beau Phénix s'il meurt un soir  
Le matin voit sa renaissance. » (p.17)

Le Phénix, un oiseau mythique, fait renaître l'amour, mais en le purifiant par un feu libérateur : « le bûcher divin » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.25).

Ainsi la nature et l'amour sont intimement liés. Quand le poète se réfère à la Nature, il évoque en même temps le dieu Pan. Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le protagoniste invite son aimée à profiter du jour printanier, car c'est le temps de l'amour :

« Viens ma tendresse est la régente  
De la floraison qui paraît  
La nature est belle et touchante  
Pan siffle dans la forêt  
Les grenouilles humides chantent » (p.20)

Mais quand l'amour ne se réalise pas, le Mal-Aimé souffre et constate la mort des dieux : « Le grand Pan l'amour Jésus-Christ / Sont bien mort [...] » (p.21)

Après avoir expliqué la dynamique centrale de l'amour chez Apollinaire, je vais maintenant analyser les différents types d'amour qui apparaissent dans les poèmes que j'ai étudiés. Chez les protagonistes d'*Alcools*, je perçois quatre façons différentes d'aimer : l'amour idéal, l'amour malheureux, l'amour-souvenir et l'amour comme un jeu érotique. Ces désignations ont une certaine relation avec les différents types de femmes.

### **L'amour idéal**

*Attendre* est un verbe qui peut définir l'amour idéal. Le protagoniste de « L'Ermite » se livre à l'attente éternelle de la femme Inconnue qui va l'accueillir dans ses bras. Bien qu'il soit un religieux et ne puisse pas jouir de l'amour, l'Ermite affirme : « [...] pourtant j'attends [...] l'Inconnue », (p.80). Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le protagoniste mal-aimé reconnaît que la femme aimée est indifférente à son amour, mais il l'attend « sur le pont des Reviens-t'en » (p.24).

Dans *Alcools*, l'amour est aussi l'espérance. Le Mal-Aimé veut être « heureux » comme un « enfant candide » (p.25) au moment où il attend que revienne celle qui vient des rêves et qui est aussi fidèle, comme je l'ai mentionné dans l'analyse sur les femmes.

Toutefois, le Mal-Aimé reconnaît qu'il n'y pas d'amour heureux. Il n'existe que dans la littérature. L'amour de Pénélope et de Sacontale est trop idéalisé. L'amour fidèle, le Mal-Aimé ne l'a jamais trouvé.

## L'amour malheureux

Un mauvais augure pèse sur l'amour des amants, la tzigane leur ayant annoncé que leurs « vies [seront] barrées par les nuits » (« La Tzigane », p.78).

Une tonalité tragique assombrit l'amour qui est associé à la fausseté. Dans « La Chanson du Mal-Aimé », le Mal-Aimé découvre qu'il existe le « faux amour » (p.18). La femme éveille l'attention du protagoniste. Mais les sentiments de la femme correspondent-ils aux siens ? Il ne sait pas si cette femme l'aime. Puis il découvre de plus en plus qu'elle l'a trompé. Dans « La Chanson du Mal-Aimé », les fausses apparences caractérisent l'amour malheureux, car l'image de la femme et de l'amour sont troubles. Ils se confondent avec le « voyou » et avec la « saoule » (p.17-18), avec « une traîne / D'étoiles dans les soirs tremblants » (p.24), avec « une rose morte ». L'amour malheureux reste inconnu, comme cette femme qu'il n'« [a] jamais connue » (p.29). Cela veut dire que le protagoniste n'a pas connu la véritable identité de cette femme qui s'est présentée comme amoureuse, mais qui a terminé par le repousser.

Le Mal-Aimé devient fou, comme les rois « secoués par la folie » (p.30), car il se souvient d'elle tout le temps : « Comment voulez-vous que j'oublie » (p.27). Il risque de devenir un autre « nageur mort » (p.30) qui a suivi les sirènes, mais il recule. Il transforme sa douleur en chant, en poésie.

Le protagoniste de « Zone » connaît les sensations de douleur et de souffrance provoquées par l'amour malheureux ; parce qu'il a aimé la femme trompeuse, il éprouve la honte et la douleur du refus à la fois. L'amour malheureux qui apporte la tristesse, « l'angoisse [et] l'insomnie » (p.11) est une sorte de « maladie honteuse » (p.10). Ce terme est habituellement utilisé comme un euphémisme pour désigner une maladie vénérienne. En effet, le protagoniste indique que cet amour malheureux est une sorte de maladie recrudescence. Bien que le protagoniste sache que l'amour faux cause le malheur, la honte, il laisse la maladie récidiver.

Le désespoir est donc la conséquence de cette maladie. Le protagoniste de « Zone » se sent comme le Mal-Aimé. Avec la perte de l'espoir – de l'idéalisation de l'amour – il se sent abandonné, angoissé, repoussant : « L'angoisse de l'amour te serre le gosier / Comme si tu ne devais jamais plus être aimé » (p.10).

La solution pour fuir ce tourment est l'alcool. Il faut qu'il boive « l'alcool brûlant comme [sa] vie » pour oublier l'amour malheureux (p.14). Ou il faut qu'il se rende compte

que l'amour et le temps ne reviennent plus, qu'ils s'en vont « comme cette eau courante » (celle de la Seine, « Le Pont Mirabeau », p.15).

### **L'amour-souvenir**

Dans le cycle de Marie, le protagoniste croyait que « La joie venait toujours après la peine », puis il se rend compte que l'amour s'en va comme le cours de la Seine. Il n'est pas possible d'inverser le cours du fleuve. De la même façon, le protagoniste ne peut jamais inverser le cours des faits. Les amours sont passées et elles ne reviennent pas.

Cette conscience est plus claire dans « Cors de chasse » : l'amour a été vécu, il est fini, mais la fin n'est pas une tragédie, ni un drame ; c'est pourquoi, il affirme : « Notre histoire est noble et tragique », mais « Aucun détail indifférent / Ne rend notre amour pathétique » (p.135). Il est intéressant d'observer que le protagoniste s'adresse à l'aimée et fait un bilan de ce qu'ils ont vécu, il désire garder le souvenir de cet amour qui a été un « poison doux et chaste ». Comme Thomas de Quincey qui buvait l'opium, il veut garder une bonne souvenance.

Dans le cycle de Marie, la femme n'est qu'un vague souvenir. L'amour est également une présence éthérée, une image transfigurée par les effets de l'opium, une *fumée du souvenir*.<sup>223</sup> L'union des amants n'existe plus, mais le souvenir de l'amour hante la mémoire du protagoniste.

### **L'amour, un jeu érotique**

Dans le cycle symboliste, l'amour est la rencontre entre deux personnes pendant un « seul laps d'amour ». Leurs mains se dressent et forment un « entrelacs [de] doigts » (« Merlin et la vieille femme », p.66). Dans ce rapprochement entre les amants, le jeu suggère la danse ou le « jeu des nombrils » (p.79). Dans « L'Ermite », le protagoniste formule sa vision sur l'amour lorsqu'il le compare à « la moure » et au « jeu des nombrils » (p.79). Pour le protagoniste, l'amour est une danse sensuelle, un jeu entre les amants, une invitation à la luxure.

---

<sup>223</sup> Pour reprendre l'expression de Baudelaire. In : BAUDELAIRE, Charles. « Un mangeur d'opium ». In : Ibidem. *Les Paradis Artificiels*. Paris : Librio, 1998. p.70.

## UN APERÇU DE LA FEMME ET DE L'AMOUR

À la Belle Époque, selon Winock, l'imaginaire masculin conçoit la femme sous trois aspects. D'une part, elle est la « madone », c'est-à-dire la femme qui possède un aspect marial lié à la maternité et à sa pureté, sans sexualité. D'autre part, elle est la « séductrice » qui possède tous les appels érotiques. Enfin, un troisième aspect permet de sortir de cette opposition : il existe la « muse » qui correspond à la femme inaccessible, dont la nature est objet de culte et qui se confond avec la poésie. Cette femme est irréelle, mais elle englobe tous les éléments symboliques d'un rêve.<sup>224</sup>

Il semble qu'Apollinaire ne suit pas exactement cette division. Il indique quelques nouveautés en ce qui concerne la femme. Apollinaire ne place pas la femme sur un piédestal, il ne la voit pas comme une madone, ni comme une muse inspiratrice à qui il recourt pour inventer sa poésie. La femme est imaginaire et réelle à la fois. Elle est la source des plaintes.

D'ailleurs, les muses sont l'Inconnue, l'Insensible et la Femme-souvenir. Le poète ne se réfère pas à leur beauté ou à leur corps, elles ne sont pas érotisées. Leur présence-absence est le leitmotif de sa poésie.

Toutefois, Apollinaire reprend le concept de la femme séductrice qui sert d'inspiration aux symbolistes. La femme fatale qui empoisonne l'homme avec ses artifices trompeurs, en employant le regard séducteur ou le « jeu de la grande oie » (« L'Ermite », p.79). Ainsi « les amoureuses », « les fausses femmes » (« La Chanson du Mal-Aimé », p.30), la femme-poison (« Les Colchiques », p.33) s'encadrent dans le concept de femme séductrice et deviennent l'exemple du plaisir et de la mort, du sexe et du danger, de la beauté et de la fatalité, respectivement.

Pour conclure, dans *Alcools*, la femme est toujours absente. Elle n'est qu'un fantôme dont l'aspect est intouchable. Elle est le moyen de la vie et de la mort, de l'espoir et de l'angoisse, c'est-à-dire qu'elle est l'union des contraires. Un être mystérieux et énigmatique. Le sphinx dont le poète a en même temps peur et désir de le déchiffrer : « J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries / Vouloir savoir pour qu'en enfin on m'y devorât » (« Le Brasier », p.93).

---

<sup>224</sup> WINOCK, Michel. *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*. Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2003. p.153-154.

## BIBLIOGRAPHIE

## 1. Œuvres de Guillaume Apollinaire

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools* suivi de *Le Bestiaire* et de *Vitam impedere amori*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1994.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools (Choix de poèmes)*. Sélection et organisation de Roger Lefèvre. Paris : Larousse, « Classiques Larousse », 1971.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Lecture accompagnée par Vincent Vivès. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 2003.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

## 2. Études sur Guillaume Apollinaire

BILLY, André. *Guillaume Apollinaire*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1947.

BILLY, André. « Préface ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

BRÉCHON, Robert. « Regresso a Apollinaire ». *Colóquio Letras*, n° 58. Lisboa : nov. 1980.

BRETON, André. « Guillaume Apollinaire ». In : Idem. *Les Pas perdus*. (1924). Paris : Gallimard, 1949.

CAMPA, Laurence. « Autour du futurisme ». *Magazine Littéraire*, n° 348. Paris: nov. 1996. p.32-34.

CHUISANO, Nicole ; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains », 1993.

DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume) ». In : *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis, vol. 2, 1990. p.658-661.

DÉCAUDIN, Michel. « Apollinaire (Guillaume), 1880-1918 ». In : JARRETY, Michel (Dir.). *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001.

DÉCAUDIN, Michel. *Apollinaire*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Références », 2002.

GATEAU, J.-H. « Apollinaire ». In : BEAUMARCHAIS, J.-P. de ; COUTY, D ; REY, A. (Dir). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984. p.50-59.

PIA, Pascal. *Apollinaire*. Paris : Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1965.

## 3. Études sur *Alcools*

ADÉMA, Marcel ; DÉCAUDIN, Michel. « Avant-propos, chronologie et notes ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

ALEXANDRE, Didier. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*. Paris : PUF, coll. « Études Littéraires », 1994.

BÉGUÉ, Claude ; LARTIGUE, Pierre. « *Alcools* » d'Apollinaire. Paris: Hatier, coll. « Profil Littérature », 1972.

CHUISANO, Nicole ; GIRAUDO, Lucien. *Apollinaire*. Paris : Nathan, coll. « Les écrivains », 1993.

DÉCAUDIN, Michel. « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993.

DURRY, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*, en trois tomes. Paris, S.E.D.E.S, 1956.

LECHERBONNIER, Bernard. *Apollinaire : « Alcools »*. Textes, commentaires et guides d'analyse. Paris : Fernand Nathan, 1983.

LEFÈVRE, Roger. Présentation, notes et commentaires. In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools (Choix de poèmes)*. Sélection et organisation de Roger Lefèvre. Paris : Larousse, « Classiques Larousse », 1971.

RENAUD, Phillipe. *Les trajets du Phénix de « La Chanson du Mal-Aimé » à l'ensemble d'« Alcools »*. Paris : Lettres Modernes, coll. « Archives Guillaume Apollinaire », n° 8, 1983.

ROUDAUT, Jean. « En Marge de 'Zone' ». *Magazine Littéraire*, n° 348. Paris : nov. 1996. p.40-42.

SCEPI, Henri. Lecture d'*Alcools*. In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Lecture accompagnée par Henri Scepi. Paris : Gallimard, coll. « Texte & Dossier », 1999.

TZARA, Tristan. « Premières épreuves commentées et annotées par Tristan Tzara ». In : APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris : Club du meilleur livre, 1955.

#### 4. Dictionnaire

ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert, 1993.

#### 5. Études sur l'histoire de la poésie française

CLANCIER, Georges-Emmanuel. *De Rimbaud au surréalisme*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1953.

LEMAÎTRE, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Collin, 1993.

LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris: Bordas, 1990.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940.

RODRIGUES, Jean-Marc. *Histoire de la littérature française : XX<sup>e</sup> siècle*. Tome 1 : 1892-1944. Paris : Bordas, 1988.

SHATTUCK, Roger. *Les Primitifs de l'avant-garde*. Traduit de l'américain par Jean Borzic. Paris : Flammarion, 1974.

VAN THIEGHEM, Philippe. *Les Grandes Doctrines littéraires en France : de la Pléiade au surréalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968

#### 6. Études sur l'analyse de poèmes

AQUIEN, Michèle. *La Versification appliquée aux textes*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 1993.

DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Bordas, 1991.

GEORGES, Jean. *La Poésie*. Paris : Du Seuil, 1966.

JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris : Armand Collin, coll. « Cursus », 1994.

NAYROLLES, Françoise. *Pour étudier un poème*. Paris : Hatier, coll. « Profil Formation », 1987.

## 7. Études sur le théâtre et le roman

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du Roman*. Paris : Bordas, 1990.

COUPRIE, Alain. *Le Théâtre*. Paris : Nathan, 1995.

FORTASSIER, Rose. *Le Roman français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982.

MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, coll. « Folio-essais », 1986.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible ». In : JOMARON, Jacqueline de. (Dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Le Livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.

RAIMOND, Michel. *La Crise du roman*. Paris : José Corti, 1985.

## 8. Autres œuvres de littérature française

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Librio, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris : Librio, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. « XXIII : Enivrez-vous ». In : Idem. *Œuvres complètes*. Paris : Robert Lafont, coll. « Bouquins », 1980. p.197

## 9. Études sur l'histoire et la culture françaises

LEJEUNE, Dominique. *La France de la Belle Époque (1896-1914)*. Paris : Armand Colin, 1997.

MATHIEUX, Jean. *Histoire de France*. Paris : Hachette, coll. « Outils », 1996.

WINOCK, Michel. *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*. Paris : Perrin, coll. « Tempus », 2003.

## 10. Études sur la mythologie et les mythes littéraires

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petropolis : Vozes, vol. III, 1995.

BRUNEL, Pierre (Dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Éditions du Rocher, 1988.

RAT, Maurice. *Mythologie : légendes des dieux et des héros grecs et latins*. Paris : Éditions d'Histoire et d'Art, 1950