

Édition avec dossier

Apollinaire Alcools

Présentation
par Gérald Purnelle



GF

APOLLINAIRE



Alcools



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

TABLEAU DES PRÉPUBLICATIONS

BIBLIOGRAPHIE

par **Gérald Purnelle**

GF Flammarion

Alcools

GF Flammarion

© Flammarion, 2013, pour cette édition.

Dépot légal : septembre 2013

ISBN Epub : 9782081315938

ISBN PDF Web : 9782081315945

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 9782081282612

Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

Présentation de l'éditeur

En 1913, Apollinaire publie *Alcools*, son premier recueil, qui rassemble quinze ans de poésie. S'il est alors influencé par un symbolisme sur le déclin, il s'en démarque par d'audacieuses innovations : la ponctuation disparaît et des inventions récentes, comme l'avion ou l'automobile, font leur entrée en poésie. Mais *Alcools* est aussi une œuvre contrastée, où la tour Eiffel et le pont Mirabeau côtoient des champs de colchiques et des forêts légendaires, où l'agitation du progrès se mêle aux motifs consacrés de l'amour perdu et du temps qui passe. Tantôt clairs comme le son des cloches rhénanes, tantôt sombres comme les geôles de la prison de la Santé, ces poèmes ouvrent la voie à un nouveau lyrisme. Partagés entre tradition et modernité, ils reflètent la créativité bouillonnante d'une époque sur le point de basculer dans le chaos de la Grande Guerre.

Illustration : Virginie Berthemet © Flammarion

Professeur de lettres à l'université de Liège et président de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire, Gérard Purnelle, dont l'un des principaux domaines de recherche est la métrique française, est coauteur de *Difficultés de Mallarmé ? Introduction à la lecture des Poésies* (S. Arslan, 1998) ; il a édité les *Œuvres complètes* de Jacques Izoard (La Différence, 2006-2012) et participé à l'édition de *Vies imaginaires* de Marcel Schwob dans la collection GF-Flammarion (2004).

Du même auteur
dans la même collection

CALLIGRAMMES (édition avec dossier)

Alcools

Dans l'histoire de la poésie française des XIX^e et XX^e siècles, *Alcools* occupe une place à part. L'œuvre a acquis une postérité en fait un recueil capital et le considère comme un jalon, au seuil de la modernité. Il compte également parmi les recueils les plus vendus, les plus lus et les plus appréciés de la poésie française au même titre que *Les Fleurs du mal* et que l'œuvre de Rimbaud. Apollinaire figure parmi les pharos de la poésie dont Baudelaire postulait l'existence dans toute littérature, parmi les voyants que Rimbaud réclamait, parmi les prophètes que lui-même annonçait. Pourtant, en dépit de l'admiration qu'il suscite, de son succès et de la reconnaissance que lui assure un siècle de lecture, il reste un auteur controversé : on lui a longtemps adressé des critiques rétrospectives, qui touchent précisément à l'unité de l'œuvre et à sa cohérence. Par-delà l'attachement que lui témoigne un public séduit par les charmes du poète lyrique, il a pesé – et pèse peut-être encore parfois – sur l'homme et l'œuvre un nombre important de clichés, d'idées reçues, de préjugés, voire de mythes. Ces images, souvent fausses et toujours réductrices, font d'Apollinaire tour à tour un pur poète élégiaque, un fantaisiste, voire un mystificateur, un symboliste, un poète attardé, un précurseur du surréalisme, un simple chaînon entre les deux mouvements, mais aussi l'apôtre absolu de la modernité, sans oublier le poète de la guerre, dont on lui reproche d'avoir chanté les « beautés » dans *Calligrammes*, sans en avoir décrit les horreurs.

Depuis plusieurs décennies, l'histoire littéraire et l'exégèse, aux prises avec les énigmes réelles que leur opposent l'œuvre et son auteur, se sont progressivement donné pour mission de remettre en cause ces clichés, pour leur substituer la recherche d'une interprétation positive et, idéalement, unificatrice. S'agissant d'*Alcools*, la critique tente de définir l'unité du livre en la cherchant dans la psychologie du poète, dans sa poétique ou, précisément, dans la place qu'il occupe dans l'histoire de la poésie.

Comment comprendre le recueil dans sa diversité ? Son succès ne saurait occulter sa complexité, la difficulté que l'on rencontre à le situer et à l'expliquer. *Alcools* contient les poèmes les plus limpides et les plus accessibles (« Le Pont Mirabeau », « L'Adieu ») comme les plus hermétiques (« L'Enlèvement du Larron », « Lul de Faltenin », « Le Brasier », « Les Fiançailles »), les plus intenses (« La Chanson du mal-aimé ») comme les plus distants (« La Dame », « Hôtels »). Et la portée explicitement ou plus discrètement métopoétique de maintes pièces confère à l'ensemble du recueil une dimension spécifique : à côté du *sujet* Apollinaire – que révèlent l'anecdote, le souvenir ou la plainte –, nombreux de poèmes laissent transparaître la figure du *poète*.

Un recueil au carrefour d'une vie

C'est en 1913, à une date charnière pour Apollinaire comme pour l'époque, que paraît *Alcools* : trente-trois ans, un an avant de s'engager dans l'armée française et d'être plongé dans la tourmente de la Grande Guerre, il publie son premier recueil d'importance, qui porte en filigrane les traces d'une vie déjà riche et complexe.

Les années de formation

Les origines d'Apollinaire sont aujourd'hui encore nimbées de mystère¹. Il est né à Rome le 25 ou le 26 août 1880 (un doute subsiste sur le jour exact). Sa mère, Angelica, qui a alors vingt-deux ans, est la fille d'Apollinaire Kostrowitzky, petit noble de souche polonaise mais de nationalité russe, que son père a épousé à Rome.

déboires conjugaux et financiers ont conduit à Rome, où, en 1868, il est devenu « camérier d'honneur d'épée et de cape surnuméraire » du pape Pie IX. C'est un mythomane que d'aucuns jugent à moitié fou. Placée dans une institution pour jeunes filles, mais rebelle et indisciplinée, Angelica aurait noué de 1875 à 1879 une liaison avec Francesco Flugi d'Aspermont, un officier italien ; ils auraient mené ensemble une vie dissolue et scandaleuse – la mère d'Apollinaire aura d'ailleurs par la suite une réputation non usurpée de femme galante. Le 2 novembre 1880, elle reconnaît son fils sous le nom de Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky (c'est elle qui a ajouté la particule). Un second fils, Albert, naît en 1882. Même si l'hypothèse la plus solide fait d'Aspermont le père de Guillaume, la vérité n'est pas établie avec certitude, et d'autres noms ont été évoqués. Il est vraisemblable qu'Apollinaire n'a jamais su qui était son père, ce qui ne fut pas sans exercer sur sa psychologie un effet dont son œuvre poétique et narrative garde des traces².

L'enfance de Guillaume est d'abord romaine, puis sa mère émigre à Monaco en 1887, où il entre comme pensionnaire au collège Saint-Charles. Sa scolarité se poursuit à Cannes et à Nice, où il se fait des amis qu'il retrouvera plus tard dans le monde littéraire : René Dupuy – plus connu, dans le milieu des lettres, sous le nom de René Dalize –, Louis de Gonzague Frick, Ange Toussaint Luca. C'est à cette époque qu'il acquiert un goût prononcé pour la culture classique. Après avoir échoué à l'oral du baccalauréat, il abandonne ses études. La mère et ses deux fils viennent alors vivre à Paris. Le jeune homme poursuit ses lectures boulimiques, qui témoignent de sa grande curiosité, et qu'il évoque dans une lettre à André Breton en date du 14 février 1916 :

En réalité je n'ai lu avec soin que des livres spéciaux sur tous les sujets, des catalogues, des journaux de médecine, des livres de linguistique, les contes de Perrault, des grammaires, des voyageurs et des poètes par fragments, beaucoup de conteurs anciens par fragments ou entiers, Villon, Racine, La Fontaine et beaucoup d'auteurs célèbres par fragments, les Robinsons aussi, des romans populaires, Paul Féval, les épopées américaines (Buffalo Bill, Nick Carter), [...] Victor Hugo [...]. Je ne vous donne pas le détail de toutes mes lectures. Les anthologies des classes y jouent un grand rôle, et en 1910 j'ai lu pas mal de romans de chevalerie ; en fait j'ai beaucoup parcouru livres sotadiques [= licencieux], etc.³.

Le séjour des deux frères dans la petite ville ardennaise de Stavelot, en Belgique, durant l'été 1899 fut déterminant pour le futur poète. La découverte de la forêt septentrionale, de ses mystères, de ses coutumes locales, mais aussi de l'amour, a exercé une grande influence sur sa sensibilité ; il y ébauche notamment *L'Enchanteur pourrissant* et y puise l'inspiration du conte « Que vlo-ve ? », repris dans *L'Hérésiarque et Cie* en 1910. La courte idylle qu'il vit avec Maria Dubois, une jeune Stavelotaine de dix-neuf ans, est en outre pour lui la source de premiers émois amoureux qu'il traduit en poèmes.

De retour à Paris, après avoir cherché vainement une situation, il est finalement engagé en mai 1900 comme précepteur de la fille de la vicomtesse de Milhau. Celle-ci emmène sa famille et son personnel, dont fait partie la jeune gouvernante anglaise Annie Playden, en Allemagne, sur les bords du Rhin. Durant un an, d'août 1901 à août 1902, Guillaume séjourne en pays rhénan, puis voyage en Allemagne et en Autriche ; il visite Cologne, Berlin, Dresde, Prague, Vienne. La culture, les coutumes et les paysages allemands frappent durablement le jeune écrivain. Il écrit de nombreux poèmes, dont plusieurs entreront dans *Alcools*, et récolte durant ses voyages les anecdotes et les décors de ses futurs contes. Le jeune homme a par ailleurs noué une idylle avec la gouvernante de la vicomtesse – mais l'amour d'abord réciproque tourne à l'incompréhension mutuelle ; Guillaume effarouche Annie et elle souffre de la voir fuir. Plusieurs poèmes puisent leur source d'inspiration dans cette expérience douloureuse, au premier rang desquels figure « La Chanson du mal-aimé ». En septembre 1901, il publie pour la première fois en revue : trois poèmes paraissent dans *La Grande France*.

L'année suivante, de retour à Paris, il devient employé de banque, puis journaliste.

La fréquentation des avant-gardes

En ce début de siècle où Apollinaire commence à publier, la poésie en France est partagée entre

diverses écoles et tendances qui ambitionnent de tourner le dos au symbolisme finissant pour mieux dépasser. Mouvement artistique européen, le symbolisme s'est d'abord développé à Paris dans les années 1880 (le *Manifeste du symbolisme* de Jean Moréas date de 1886) en réaction aux esthétiques du naturalisme et du Parnasse. Avec Baudelaire pour précurseur et Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et Jules Laforgue comme principaux représentants, l'école symboliste n'eut guère de doctrine homogène ; elle se caractérise toutefois par un refus du réalisme, lequel se traduit par la recherche d'un idéal, d'un monde détaché des réalités matérielles, que le personnage ou l'objet symbolise, souvent de façon hermétique.

Dès les premières années du xx^e siècle, de jeunes poètes opposent au symbolisme de nouvelles voies et les écoles se multiplient : l'école naturaliste tourne le dos à l'idéal pour en revenir à la nature (comme Saint-Georges de Bouhéliér) ; le groupe de l'Abbaye (réunissant par exemple Georges Duhamel, René Arcos et Charles Vildrac) défend une poésie simple, humaniste et fraternelle. Jules Romains fonde l'unanimité, un système de pensée dans lequel l'écriture acquiert une dimension sociale et psychologique inscrite dans le réel, et par lequel il conçoit l'existence d'unanimes, c'est-à-dire d'êtres collectifs supérieurs à l'individu et dotés d'une âme collective. Quant à Apollinaire, s'il est comme nombre de ses jeunes confrères, marqué à ses débuts par le modèle du symbolisme – plusieurs poèmes de ces années, repris dans *Alcools*, sont là pour l'attester –, il prend peu à peu ses distances et s'attache aux nouveaux principes poétiques qui se développent dans les cercles qu'il fréquente. Dès 1903, il pénètre les milieux littéraires d'avant-garde, rencontre André Salmon, Alfred Jarry, Paul Fort, puis Max Jacob en 1904. Il fonde la revue *Le Festin d'Ésope*, qui paraîtra de novembre 1903 à août 1904.

En 1904 et 1905, il fait la connaissance des peintres André Derain, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso, et se lie d'amitié avec eux. Le fauvisme, puis le cubisme, à l'époque, révolutionnent la peinture en rompant avec les conventions de l'académisme, du réalisme et même de l'impressionnisme : le fauvisme développe la dimension expressionniste de la couleur, tandis que le cubisme forge une vision plus intellectuelle et structurée de la réalité. Le poète Apollinaire, devenu critique d'art, rend compte des avancées de ses amis. C'est par l'entremise de Picasso qu'en 1907 il rencontre Marie Laurencin⁴, qui fréquente les peintres fauves et les cubistes. La liaison qu'il entame avec elle sera orageuse et durera cinq ans : la préparation d'*Alcools* intervient au moment de la rupture, en juin 1912. De cette séparation, le poème « Zone », qui fut le dernier à être intégré au recueil, porte la trace.

Dans ce contexte d'effervescence intellectuelle, les activités d'Apollinaire s'intensifient et sa place s'affirme. Il collabore à plusieurs revues, dont *La Phalange*, du néo-symboliste Jean Royère, et fait figure de chef de file de la jeune poésie et défend la peinture nouvelle. En mai 1909, le *Mercure de France* publie « La Chanson du mal-aimé ». La même année paraît son premier livre, *L'Enchantement pourrissant*, illustré par André Derain. Cet ouvrage à tirage limité connut peu de retentissement, mais il constitue une étape capitale dans le parcours de l'auteur. Produit d'une longue gestation – il fut commencé en 1899 dans cette Ardenne stavelotaine qui a inspiré le décor de la légende –, ce récit poétique, fortement ancré dans le symbolisme, récrit la légende de Merlin, dupé et enchanté par la fée Viviane, et condamné à l'immortalité de l'esprit dans un corps mortel. Il brasse déjà quelques thèmes fondamentaux de l'imaginaire apollinarien : le jeu du vrai et du faux, l'amour que rendent impossibles « les éternités différentes de l'homme et de la femme », le rêve d'une maîtrise du temps et de l'espace. Le livre brouille la frontière entre récit et poésie en confondant les catégories traditionnelles de la prose, du dialogue et du poème⁵.

En 1910, Apollinaire publie son recueil de contes *L'Hérésiarque et Cie*, qui lui vaut quelques voix au prix Goncourt. De 1910 à 1912, il entame plusieurs collaborations avec des journaux et des revues où il tient des chroniques (notamment « La Vie anecdotique », dans le *Mercure de France*). En

septembre 1911, il est inculpé de recel et incarcéré cinq jours à la prison de la Santé, expérience qui l'affecte douloureusement et lui inspire la suite de poèmes reprise dans *Alcools* sous le titre « À Santé ». Cette suite se caractérise par un retour momentané à un modèle plus classique, fondé sur le vers et le vocabulaire de l'élégie verlainienne. L'année 1911 voit également la parution du *Bestiaire* et du *Cortège d'Orphée*, courte plaquette thématique et bibliophilique dont le projet date de 1906, d'abord envisagée comme une collaboration avec Picasso, et dont l'illustrateur fut finalement Raoul Dufy. Début 1912, Apollinaire participe à la fondation de la revue *Les Soirées de Paris* avec André Billon, René Dalize et André Salmon. Il y publie plusieurs poèmes écrits à cette époque et qui comptent parmi les plus importants d'*Alcools*, tels « Zone » ou « Vendémiaire » (commencé en 1909). Enfin, en mars 1913, un mois avant *Alcools*, paraissent ses *Méditations esthétiques*, sous-titrées *Les Peintres cubistes*, où il reprend ses articles critiques en faveur de la peinture nouvelle et où s'expriment ses positions en matière de création.

Genèse du recueil

« 1898-1913 », sous-titre figurant sur la couverture de la première édition, montre qu'*Alcools* rassemble ce qu'Apollinaire a choisi de retenir au sein d'une production étendue sur une quinzaine d'années. Le volume se présente donc comme une manière d'autoportrait poétique, dont l'hétérogénéité s'explique en grande partie par son amplitude chronologique. Dans les faits, il survient tardivement dans le parcours de son auteur. Grâce à ses publications en revues, mais aussi à son activité de critique et à ses fonctions au sein de la rédaction de plusieurs d'entre elles, il s'est progressivement fait une place dans différents cercles, des relations, des amitiés, un renom ; il s'est imposé comme un représentant significatif de la jeune poésie. En 1913, un certain public attend un recueil de lui. Il n'est pas le seul : la plupart de ses contemporains, parmi lesquels ses amis, ont du reste publié depuis quelques années déjà : à cette période, André Salmon, né en 1881, est l'auteur de trois recueils (*Poèmes*, 1905 ; *Féeries*, 1907 ; *Le Calumet*, 1910), tout comme Jules Romains (*L'Âme des hommes*, 1904 ; *La Vie unanime*, 1908 ; *Un être en marche*, 1910). *Éloges* de Saint-John Perse date de 1911 ; et Tristan Derème, en 1912, compte déjà six plaquettes à son actif.

Si *Alcools* paraît si tard, ce n'est pourtant pas un choix. À plusieurs reprises, Apollinaire a projeté de publier un recueil⁶. Dès 1904, il annonce un titre à paraître, *Le Vent du Rhin*, projet qui devait rassembler les poèmes écrits en Allemagne en 1901 et 1902 ; puis en 1905 le titre est précisé par la mention : « suivi de *La Chanson du mal-aimé* », certainement parce que ce long poème en gestation depuis 1903 en est arrivé à un point d'achèvement temporaire. Le titre change encore en 1908, pour prendre une forme énigmatique : *Roman du mal-aimé*. Le matériau poétique accumulé jusqu'alors devait présenter une unité, dans les tonalités comme dans les thématiques – *Alcools* en a conservé la trace, comme en témoignent les poèmes rhénans⁷ et « La Chanson du mal-aimé », qui procèdent par le jeu ou prou d'une même expérience intime. Tout a commencé, pourrait-on dire, en Allemagne.

Entre-temps (en 1906 et 1907), Apollinaire a toutefois subi une crise dont on sait peu de choses, sinon qu'elle est peut-être en lien avec la déception sentimentale que lui a causée sa rupture avec Annie Playden, déception qui a tari pendant plusieurs mois son écriture poétique. Celle-ci en sera régénérée en 1908 : quelques poèmes illustrent une mutation vers une nouvelle esthétique, qu'on a nommée un « lyrisme neuf et humaniste à la fois⁸ ». Le pittoresque et le sentimentalisme en sont bannis au profit d'une ouverture libre et affirmée vers l'imaginaire. Le poète se fait visionnaire et prophète, voix, incantatoire. L'hermétisme du « Brasier » laisse filtrer le thème d'une transfiguration du sujet à travers le feu. Ce motif du feu traversé figure dans le dernier texte de la séquence « Les Fiançailles », dont les autres poèmes traduisent les doutes qui ont habité Apollinaire durant cette crise⁹.

À ce stade, Apollinaire ne peut sans doute plus se contenter de rassembler ses poèmes plus anciens. Il est en outre, un temps, touché par les idées unanimistes de Jules Romains, qui donnent à l'écriture une dimension plus collective, sociale et psychologique : sous cette influence, il projette de composer un recueil inspiré du calendrier républicain, dont seuls subsistent, parmi les poèmes d'*Alcools* « Vendémiaire » et « Cortège »¹⁰.

C'est donc après avoir abandonné plusieurs projets qu'en 1910 il décide de réunir un certain nombre de ses poèmes sous le titre *Eau-de-vie*. À ce stade de son parcours d'écriture, qui s'est encore enrichi de directions nouvelles, il a dû faire face à un choix : le fait de ne publier que ses poèmes les plus récents eût signifié l'abandon de tout son passé ; un ensemble plus ancien mais homogène eût été anachronique. *Alcools* est un recueil récapitulatif, qui illustre les diverses voies suivies par le poète.

À la fin d'octobre 1912, il reçoit les premières épreuves et fixe le titre définitif : *Alcools*. Outre l'introduction de « Zone » en guise de poème liminaire, il opère deux interventions spectaculaires, qui ont fait couler beaucoup d'encre. La première porte sur un texte en particulier. En effet, l'insertion à la sixième position de « Chantre » apparaît comme un coup de force : d'un vers unique – dont on suppose généralement qu'il a été prélevé ailleurs, dans un texte non conservé –, Apollinaire fait un poème à part entière. Dès le premier mot, et dans son agrammaticalité même, ce monostiche matérialise littéralement une rupture avec un avant (ce qui devrait venir avant « Et »). Son hermétisme dissimule un jeu de mots : contrairement à ce que son nom peut laisser croire, la trompette marine n'est pas un instrument à vent, mais à corde ; plus précisément, elle comporte une corde unique ; le mot *cordeau* que l'on peut décomposer *cor d'eau*, joue sur cette ambiguïté : il désigne la corde de la trompette marine tout en en paraphrasant le nom. Le vers inclut enfin une double réflexivité : le cordeau évoque non seulement le vers unique du poème, mais également la lyre, et à travers elle la figure d'Orphée, héros mythologique symbolisant la poésie et les poètes, celui que l'on appelait « chantre », pour reprendre le titre d'Apollinaire. Le poème ainsi créé doit aussi sa puissance à sa nature d'alexandrin, par conséquent à sa capacité à convoquer, malgré son isolement, le prestige culturel du grand vers français et la perception instinctive qu'en a le lecteur averti : ce vers est un poème, tout simplement parce que c'est un alexandrin.

L'autre intervention touche au recueil dans son ensemble¹¹ : Apollinaire a systématiquement supprimé sur épreuves toute ponctuation, comme il l'a fait dans différents poèmes parus en revue au même moment (« Vendémiaire », « Zone », « Marie »...). Il ne fut certes pas le premier à s'en passer : en témoignent certains des sonnets de Mallarmé, ainsi que *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* mais aussi « Cris d'aveugle » de Tristan Corbière (*Les Amours jaunes*, 1873), moins souvent cité. Plus près d'*Alcools*, François Bernouard (1884-1948) a publié en 1911, sans ponctuation, le recueil *Futilité* qu'Apollinaire connaissait¹². Celui-ci a probablement aussi été inspiré par le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, paru en août 1912, et dans lequel Tommaso Marinetti préconisait précisément la suppression de la ponctuation.

Quoi qu'il en soit, Apollinaire est le premier qui, en faisant disparaître la ponctuation d'un recueil entier, a suscité des réactions diverses – de rejet, de doute, d'amusement – et des accusations de fantaisisme ou de supercherie. De ce geste qui instaure une véritable *forme* moderne il s'est expliqué dans sa réponse à un article d'Henri Martineau :

Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même de la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre¹³.

De fait, l'évacuation de tout signe autre que les lettres des mots a un triple effet : marquer l'autonomie du vers et sa fonction rythmique, laquelle prend alors le pas sur la syntaxe ; partager et induire de multiples effets locaux d'ambiguïté ou de polysémie (un bon exemple étant la place du syntagme « Et nos amours » au deuxième vers du « Pont Mirabeau », dont on ne peut pas savoir av

certitude s'il se rattache au vers qui précède ou à celui qui suit) ; et enfin conférer au poème, et ce, tout au long du ~~xx^e siècle~~, une spécificité visuelle, signe fort de poéticité et de modernité.

Une structure problématique

De la grande amplitude chronologique d'*Alcools* résultent deux principales questions : celle de son unité et celle de sa modernité.

On a abondamment débattu de la structure du recueil, qui se révèle difficile, voire impossible, à identifier. Apollinaire, de manière significative, s'est refusé à regrouper les poèmes au sein de sections obéissant à quelque principe que ce soit (à deux exceptions près : les « Rhénanes » et la suite « À la Santé »). Il n'a pas davantage classé les poèmes dans l'ordre chronologique de leur composition, mais il s'est au contraire ingénié à brouiller toute chronologie : « Zone », dernier poème écrit, fut ajouté en tête des épreuves ; « Le Pont Mirabeau », sur lequel devait donc s'ouvrir initialement *Alcools*, est lui aussi l'un des derniers poèmes à avoir été composés (1911-1912). Entre les six poèmes de la séquence « À la Santé », datés de 1911, et « Vendémiaire », publié en revue en 1912 – mais sans doute commencé dès 1909 ou 1910 – figure « Automne malade », écrit durant le séjour allemand de 1900. Le reste est à l'avenant.

Si le mélange de textes anciens et récents met en évidence la diversité des esthétiques successivement pratiquées par Apollinaire, il contribue aussi à placer sur le même plan toutes les époques de sa vie. Ainsi, au début du recueil, « Le Pont Mirabeau » et « La Chanson du mal-aimé » introduisent deux épisodes amoureux (annoncés dès « Zone » : « Tu as souffert de l'amour à vingt et trente ans ») dans l'ordre inverse de leur chronologie. Quant au poème « Marie », il brouille les faits en confondant les deux Marie, Marie Laurencin et Maria Dubois.

On ne saurait davantage affirmer que le recueil est structuré autour d'une alternance systématique entre poèmes longs et poèmes courts – même si ce peut être localement le cas (il en va ainsi de « Clotilde » entre « La Maison des morts » et « Cortège », ou de « L'Adieu » entre le « Poème lu au mariage d'André Salmon » et « Salomé » quelques pages plus loin). Apollinaire n'a pas non plus choisi un découpage thématique. Certes, il paraît rapprocher certains poèmes selon leurs affinités : par exemple, « Le Pont Mirabeau » et « La Chanson du mal-aimé » évoquent tous deux une fin d'amour ; « L'Adieu » vient après « Marie », autre poème d'adieu. Mais dans l'ensemble, le poète dissémine les thèmes et les tonalités – poèmes à fonction d'arts poétiques, poèmes fondés sur les mythes, poèmes élégiaques, poèmes visionnaires et prophétiques, poèmes descriptifs ou pittoresques. « Le Voyageur », notamment, est à bonne distance de « Zone », en position liminaire, avec lequel il partage pourtant les thèmes de l'errance du marcheur et de la remémoration du passé. Les deux ensembles visionnaires qui constituent « Le Brasier » et « Les Fiançailles », qui datent de 1908, encadrent quant à eux la suite des poèmes rhénans, à tonalité pittoresque, légendaire et mythique, et écrits entre 1901 et 1902.

L'effet produit par cette disposition globale du recueil, sans structure nette, est triple : chaque poème, ou presque, contraste avec ceux qui l'entourent ; la variété de l'ensemble s'en trouve ainsi soulignée ; tout phénomène de redondance est en outre estompé, voire évité.

Si une intention du poète préside effectivement à l'ordre finalement adopté, elle s'applique particulièrement bien aux pièces les plus anciennes, celles dont la matière est mythologique ou mythique, et dont la portée reste hermétique : « Palais », « Salomé », « Merlin et la vieille femme », « Le Larron » et « L'Ermite » trouvent leur place dans la première moitié du recueil (c'est-à-dire jusqu'au « Brasier »), mais tous ne viennent qu'après deux pièces liminaires dont les esthétiques les plus sont postérieures. Le début du recueil, jusqu'au « Poème lu au mariage d'André Salmon », constitue un éventail varié de formes, de thèmes et de poétiques représentatif. Leur disposition dans l'économie

recueil tend à souligner cette diversité¹⁴.

Il semble surtout que la composition éparsée du recueil corresponde à une dimension de psychologie et de l'imaginaire d'Apollinaire : en homme qui ne veut rien perdre, il entend conserver non seulement des poèmes qui illustrent toutes les étapes de son parcours poétique, mais aussi toutes les traces lyriques de sa vie et de ses amours. Un écho de cela résonne dans les textes eux-mêmes : « La Chanson du mal-aimé » ou « Zone » sont habités par le thème du souvenir, de la mémoire, du refus d'oublier et de perdre. Les poèmes servent ainsi de réceptacle à la vie et au souvenir ; ils conservent la marque du passé affectif, intellectuel et poétique de leur auteur¹⁵. On comprend dès lors que le désordre du recueil, réel ou apparent, fasse sens : il mime la spontanéité de la conscience et de la mémoire.

Ce désordre contribue enfin à souligner l'autonomie des poèmes ; il invite le lecteur à aborder chaque texte pour lui-même, tout en jouant à distance sur des thèmes, des motifs ou des tonalités récurrents. À la différence d'autres recueils, *Alcools* souffre difficilement d'être lu par séquences ; il ne peut pleinement s'offrir au lecteur que selon deux modes : soit dans la lecture isolée de chaque poème ; soit, à l'inverse, dans une perception rétrospective et globale.

« Et qu'a su dire Apollinaire de cet esprit moderne... ? »

Tradition et modernité

En raison de cette diversité de thèmes, de tons et d'esthétiques, *Alcools* a souvent donné l'impression de manquer d'unité et, singulièrement, d'être écartelé entre tradition et modernité. Et si, d'un côté, on voit communément en Apollinaire l'un des représentants de l'avant-garde poétique des années 1908-1918, de l'autre, on lui a parfois reproché de n'avoir pas théorisé le concept même de modernité. Depuis André Breton¹⁶, le xx^e siècle réclame à Apollinaire une théorie d'ensemble, qui soit préalable à son écriture et qui assure à celle-ci une forme de cohérence. Or, Jean Burgos l'a noté : Apollinaire n'est pas un théoricien : chez lui, « la théorie vient toujours après la pratique¹⁷ ». C'est donc mal le lire que de lui réclamer une théorie unique, normative et globalisante, et plus encore de lui imposer la nécessité¹⁸.

Apollinaire est néanmoins resté attaché à quelques principes, fondés sur plusieurs concepts propres et auxquels il est sans cesse revenu, depuis ses premiers écrits critiques jusqu'aux derniers. Il refusait notamment de lier la création à la seule intelligence : selon lui, elle reposerait essentiellement sur l'intuition et l'imagination¹⁹. Il ne postule ni l'existence ni la recherche d'une vérité éternelle ; pour lui, « on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle²⁰ » et sera recréée par le mensonge vrai de l'art. Cette pensée ne prône aucun idéal :

Mon idéal d'art : mes sens et mon imagination, point d'idéal, mais la vérité toujours nouvelle. Point d'hypocrisie, mais vérité au moment, point d'idéal, mais invention. Vérité : authentiques faussetés, fantômes véritables. [...] Point d'idéal : la surprise, l'invention, c'est-à-dire le bon sens toujours surprenant, toujours imprévu, c'est-à-dire la vérité [...]²¹.

Il n'oppose ni la nouveauté à la tradition²², ni l'ordre au chaos. Dans la « longue querelle de la tradition et de l'invention/ De l'Ordre et de l'Aventure » – pour reprendre deux vers de « La Jolie Rousse », le dernier poème de *Calligrammes* (1918) –, s'il défend la modernité, il ne l'oppose pas à l'ordre ; déjà en 1907, il écrivait : « Ordonner un chaos, voilà la création. Et si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont l'instinct sera la mesure²³. » La création sera aussi variée que la vie elle-même, ce qui, pour Marie-Louise Lentengre, explique et justifie, entre autres choses, « multiplication incessante des formes poétiques aux prises avec la multiplicité du vécu magnifié²⁴ ».

L'esthétique d'Apollinaire s'articule selon deux grands axes ou principes : une conception « antinaturaliste » de la création et une esthétique de la rupture. Prenant exemple sur les nouvelles voies ouvertes par les peintres, singulièrement les cubistes dont, en tant que critique, il commente les avancées, Apollinaire défend le principe d'une création qui refuse la pure imitation de la nature. Cela ne signifie pas qu'il tende à l'abstraction, dans quelque sens que ce soit : il ne veut ni se retirer du monde, à l'instar de certains symbolistes, ni débarrasser le poème de toute référence à la réalité. Au contraire, sa poésie se fonde souvent sur une donnée tangible, directe, objet de sa perception, qu'il s'agisse de son expérience et de ses affects ou du monde tel qu'il l'observe. Mais pour lui le poète, comme le peintre, doit transformer cette réalité. Dès 1906, il proclame ainsi :

Je suis pour un art de fantaisie, de sentiment et de pensée, aussi éloigné que possible de la nature avec laquelle il ne doit avoir rien de commun. C'est, je crois, l'art de Racine, de Baudelaire, de Rimbaud²⁵.

Dans les *Méditations esthétiques* (1913), il ajoute que les artistes, « s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus, et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles conservées et reconstituées par l'étude²⁶ ». Pour lui, l'artiste possède une part de divinité, qui se traduit dans l'art par la composition d'une réalité neuve, au lieu d'imiter la nature en la reconstituant²⁷ ; l'artiste moderne doit donc concilier « l'observation profonde et la création bien équilibrée²⁸ ».

La figure d'Orphée, qui apparaît plusieurs fois nommément dans *Le Bestiaire* et dans *Alcools*, incarne cette dimension tout à la fois démiurgique et tragique du poète. En 1913, Apollinaire en tire le nom sous lequel il entend rassembler les orientations esthétiques de la modernité poétique : la peinture picturale, l'orphisme, qu'il définit comme « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste, et doués par lui d'une puissante réalité²⁹ ».

L'esthétique antinaturaliste ainsi conçue se retrouve de manière constante dans les différentes orientations poétiques par lesquelles Apollinaire est passé durant les quinze années que récapitule *Alcools*. Il n'y a pas une esthétique unique au service de ce projet : « Pour le peintre, pour le poète, pour les autres artistes [...], chaque œuvre devient un univers nouveau avec ses lois particulières³⁰. » Sur une période de quinze ans, à chaque nouvelle orientation poétique s'est maintenu le même principe d'un refus de la pure imitation, qui, d'un poème à l'autre, se décline de façons multiples.

Tantôt le poète reprend un motif universel pour lui donner une dimension polysémique personnelle – il en va ainsi du feu qui, dans « Lul de Faltenin », symbolise la douleur (« Puisque le feu flambe atrocement/ Que mes bras seuls sont les excuses/ Et les torches de mon tourment »), tandis qu'il se fait régénérateur aussi bien dans « Le Brasier » que dans « Les Fiançailles » : « Je flambe dans le brasier à l'ardeur adorable », « ma vie renouvelée/ Ses flammes sont immenses » (« Le Brasier »), « Et porteur de soleils je brûle au centre de deux nébuleuses », « Templiers flamboyants je brûle par vous/ Prophétisons ensemble » (« Les Fiançailles »). Tantôt un motif moins traditionnel acquiert une même fonction symbolique et métaphorique, propre au poète, comme les citrons qui, dans ces deux mêmes séquences, représentent les cœurs (« Nos cœurs pendent aux citronniers », « Et parmi les citrons leurs cœurs sont suspendus »). Feu ou citrons, les éléments du réel se métamorphosent en images propres à représenter dans le poème l'expérience intime et humaine du poète.

Une esthétique de la rupture

L'art de la composition, en peinture, est l'ajustement des divers éléments d'un tableau unique mais complexe. De même, dans *Alcools*, la disposition des poèmes et leur agencement au sein de l'ensemble plus vaste du recueil tracent assurément une autre voie pour aboutir à cette nouvelle réalité poétique. Cette technique, que l'on a parfois qualifiée de « collage », détermine un aspect particulier

l'esthétique d'Apollinaire. Pour qualifier cette dernière, les termes de rupture³¹, de contrast d'éclatement, de morcellement, de fragmentation, de discontinuité sont généralement évoqués. Ce principe se vérifie à tous les niveaux du texte. Il préside pour une grande part à la succession de poèmes dans le recueil et aux effets de contraste qui en résultent. Il s'applique aussi au niveau inférieur, à l'intérieur de nombreux poèmes, pour ne pas dire de tous.

L'acte de fragmentation touche à maintes reprises le vers lui-même au cœur du poème : la régularité formelle et métrique se voit en effet localement brisée, comme dans la scission en deux vers de l'alexandrin : « Les vaches y paissant/ Lentement s'empoisonnent », dans « Les Colchiques »³². Cette brisure est systématique dans « Le Pont Mirabeau », dont les deuxième et troisième vers sont en fait un décasyllabe coupé à la césure : « Et nos amours/ Faut-il qu'il m'en souvienne » ; elle souligne le rythme des vers (4 syllabes + 6 syllabes) et atténue la monotonie métrique des tercets qui apparaissent donc comme des quatrains, en renforçant ainsi la musicalité d'un poème qui prend la forme d'une chanson.

Les effets de rupture observés fréquemment dans les textes d'Apollinaire ne sont pas seulement produits par le découpage. Ils peuvent aussi procéder d'une pure juxtaposition, à la faveur de laquelle s'estompe et s'abolit, dans le propos, toute liaison logique : les poèmes concernés sont pour la plupart les plus hermétiques du recueil. La parataxe et l'énumération sont au cœur du « Poème lu au mariage d'André Salmon », ou de plusieurs parties de « Zone », de « Mai » ou des « Fiançailles » : « À la fin les mensonges ne me font plus peur/ C'est la lune qui cuit comme un œuf sur le plat/ Ce collier de gouttes d'eau va parer la noyée/ Voici mon bouquet de fleurs de la Passion ».

Jean Burgos a montré combien l'obsession du morcellement et de la coupure appartenait à la structure profonde de l'imaginaire d'Apollinaire³³ ; de nombreux passages du recueil l'illustrent sur le plan thématique : en témoignent notamment les images de décapitation et de démembrement³⁴.

Pour qu'à travers cette esthétique de la fragmentation se réalisent les effets recherchés de rupture et de discontinuité il faut toutefois que le poète procède à une composition, c'est-à-dire, au moins, qu'il juxtapose les éléments fragmentaires, et, mieux encore, qu'il les soumette à une véritable structure. Cette composition traduit le désir de « rendre compte simultanément de tout ce qui remplit dans l'espace une fraction de temps³⁵ ». La perception simultanée des choses est un des objets en jeu dans les poèmes d'Apollinaire, qui, dans la polémique qui l'a opposé en 1914 au poète Barzun, décrit certains de ses textes (*L'Enchanteur pourrissant*, « Vendémiaire » dans *Alcools*, « Les Fenêtres » dans *Calligrammes*) comme « des poèmes où cette simultanité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanité de ce qu'ils expriment ». Cette simultanité vise à « habituer l'esprit [du lecteur] à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie³⁶ ».

Plusieurs poèmes ont été fabriqués par adjonction ou intégration de fragments parfois plus anciens véritables pièces rapportées. C'est exemplairement le cas de « La Chanson du mal-aimé », qui est toute entière constituée de séquences de dates et d'origines diverses. Il s'ensuit que ce poème est sans doute celui où les transitions abruptes et les ruptures de ton sont les plus nombreuses et les plus fortes, alors qu'un autre poème de longueur comparable comme « Zone » est plus homogène. À titre d'exemple, on relèvera, au début de la « Chanson », le passage du récit (l'épisode londonien et l'évocation des rois heureux) à l'élégie (« J'ai pensé à ces rois heureux », « Regret sur quoi l'enfer se fonde »). De même, l'enchâssement des trois pièces dans le déroulement de ce poème produit un effet de contraste : l'évocation idyllique pour l'« Aubade », violence et grossièreté pour la « Réponse des Cosaques Zaporogues », clôture de l'hermétisme pour « Les Sept Épées » – chaque fois, Apollinaire interrompant le cours du long monologue intérieur qui, dans la « Chanson », se caractérise par des strophes d'octosyllabes en italique. Les ruptures de ton interviennent aussi à un autre niveau, d'un vers à l'autre (du familier et du sentimental à l'obscène : « Et moi j'ai le cœur aussi gros/ Qu'un cul de dan

damascène »), voire d'un mot à l'autre (de l'élégie à l'injure dans « *Regret des yeux de la putain* »).

Partout, la fragmentation du matériau textuel traduit une perception morcelée de la réalité immédiate, qu'Apollinaire juge fautive, et que la composition vise partiellement non pas à reconstituer mais à reconstruire à un niveau supérieur.

Le vers et la rime, lieux de renouvellement et d'invention

Évaluer les partis pris d'Apollinaire ne doit pas seulement consister à observer la diversité d'*Alcools*. Une dynamique s'exprime aussi à travers un certain nombre d'innovations formelles. Si son caractère apparemment disparate du recueil résulte, on l'a vu, de l'histoire de sa composition, mais également des principes esthétiques du poète, une même diversité se retrouve dans sa pratique de la versification.

C'est essentiellement le vers régulier, syllabique, et singulièrement l'alexandrin, qui nourrit les premières productions du jeune poète ; *Alcools* en garde les traces dans un poème tel que « Clair de lune », mais aussi dans les grands poèmes mythiques tels que « Salomé », « Merlin et la vieille femme », « Le Larron », « Lul de Faltenin » et « L'Ermite ». Par la suite, Apollinaire s'est toutefois montré très créatif en développant d'autres formes de vers, en un processus qui aboutira à l'invention des calligrammes en 1914.

Durant le séjour rhénan de 1901 et 1902, il élabore d'abord une forme de vers qui dérive subtilement de l'alexandrin : le vers s'assouplit, s'allonge, se fausse, tout en gardant un rythme qui ne rejette jamais complètement celui du grand vers originel. Un jeu raffiné sur les contraintes de la versification française (la prononciation ou l'élision des *e* atones et caducs, l'hésitation entre diérèse et synérèse) laisse parfois au lecteur le choix entre plusieurs dictionnements possibles : certains de ces vers, frappés d'une « élasticité métrico-prosodique³⁸ », peuvent tout autant se dire comme des alexandrins libérés de la prononciation classique – laquelle exige que soient prononcés tous les *e* atones qui précèdent une consonne – ou bien comme des vers libres. C'est notamment le cas d'une partie des vers de « La Loreley » ou des « Colchiques », où l'alexandrin domine, mais ne s'impose pas d'un bout à l'autre ; par exemple, dans « La Loreley », le vers « Devant son tribunal l'évêqu(e) la fit citer » nécessite, pour sonner comme un alexandrin, une élision du *e* final du mot *évêque* ; dans « Les Colchiques », le vers « Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières » peut être découpé, si l'on ne prononce pas les *e* des deux occurrences du mot *filles*, en trois segments de quatre syllabes : « Fill(e)s de leurs fill(e)s et sont couleur / de tes paupières » ; dans le cas contraire, il peut tout aussi bien se lire comme un vers libre. Cette première étape de libération du vers se retrouve dans « Cortège », « Le Voyageur » et encore « Vendémiaire ». D'un autre point de vue, ce vers, qui s'allonge par rapport à l'alexandrin, apparaît souvent composé de groupes de mots (correspondant à des syntagmes et marqués d'un accent de groupe) dont le nombre de syllabes est pair, comme dans le premier vers de « La Loreley » : « Bacharach / il y avait / une sorcière blonde » (4 syllabes + 4 syllabes + 6 syllabes) ; il n'est donc pas une négation, mais une évolution du vers régulier, qui progresse jusqu'au vers libre et qui, finalement, y aboutit³⁹.

À mesure qu'il évolue et se libère, le vers d'Apollinaire a progressivement changé de référence : n'est plus structuré par la « langue des vers », qui repose sur les spécificités prosodiques de la poésie classique (essentiellement la prononciation des *e* atones et les diérèses), mais par une diction qui n'est guère différente de celle de la prose. Un poème tardif comme « Zone » l'atteste : il commence par un premier vers, isolé, qui peut être lu, du point de vue rythmique, comme un alexandrin classique (avec la diérèse au dernier mot) : « À la fin tu es las de ce monde ancien ». On s'accorde à voir un

opposition entre cette possible lecture « classique » du vers et l'idée qu'il exprime (le rejet du monde ancien) pour y lire, par ironie et antiphrase, une allusion à la forme même : ce dont le poète est la c'est aussi de l'ancienne manière de faire des vers. Mais la suite du poème se révèle plus ambiguë puisque l'alexandrin y reste présent tout en se mêlant au vers libre.

Le moment décisif de cette libération de la versification, bien antérieur à « Zone », date de 1909 de la publication de « La Maison des morts ». Le texte avait d'abord paru sous la forme d'un conte en prose intitulé « L'Obituaire », dans *Le Soleil*, le 31 août 1907 ; il est ensuite devenu un poème en vers libres dans *Vers et prose* (juillet-septembre 1909), puis fut publié sous son titre définitif dans *l'Anthologie des poètes nouveaux* (1913), avant d'entrer dans *Alcools* en 1912 ou 1913. Ce geste, qui consiste à découper de la prose en sorte qu'elle devienne des vers libres, est capital pour l'histoire des formes poétiques : il signe l'affranchissement du vers libre, dans cette nouvelle forme, moderne, par rapport aux contraintes du vers régulier, mais aussi du vers libre tel que l'avaient inventé les symbolistes, vingt ans plus tôt. Un poème en vers libre symboliste se caractérise par l'absence de régularité métrique : les vers d'un même poème ne se fondent plus sur un même nombre de syllabes, chaque vers possède une mesure qui lui est propre. On a toutefois observé que les poètes qui l'ont pratiqué n'évitaient pas d'y introduire des vers plus classiques, singulièrement des alexandrins et des octosyllabes, reconnaissables comme tels⁴⁰. Cette « mixité » du vers libre symboliste montre qu'il a été forgé en libérant le vers classique, bien plus qu'en le rejetant⁴¹.

À l'inverse, dans « La Maison des morts », le vers devient le pur produit d'un découpage de la chaîne verbale en unités, généralement fondées sur la syntaxe. En d'autres termes, désormais le vers est défini seulement par le retour à la ligne. C'est dire si, plus que jamais, il constitue une unité à la fois visuelle, imprimée sur le papier, et rythmique, en tant qu'il scande le discours. Avec ce conte-poème on touche à une dimension essentielle de l'écriture d'Apollinaire : la porosité de la frontière entre poésie et prose. Son œuvre est en effet marquée par les échanges qui ont lieu entre les registres narratif et poétique, non seulement dans ses poèmes, mais aussi dans les recueils de contes comme *L'Hérésiarque et Cie*, ou les récits « poétiques » que sont *L'Enchanteur pourrissant* et *Le Poète assassiné*.

L'auteur d'*Alcools* n'est pas le seul père de ce vers libre moderne, émancipé de toute régularité métrique. En 1908, Valéry Larbaud publie en effet les *Poèmes par un riche amateur*, qui seront republiés en 1913 sous le titre *Poésies de A.O. Barnabooth* ; en 1912, Blaise Cendrars écrit *Les Pâques à New York*, poème que l'on a rapproché de « Zone » et qui lui est contemporain, mais dont l'alexandrin libéré est plus proche du vers de « La Loreley » que de celui de « Zone »⁴². Ce n'est qu'à l'année suivante, en 1913, que Cendrars apporte sa contribution décisive au vers libre moderne avec *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*.

Une fois opéré ce geste de découpage de la prose en vers, Apollinaire dispose de deux types de vers libres : le premier se rattache au « versant poétique » et le second au « versant prosaïque »⁴³ ; d'une part, donc, un vers libre qui procède encore d'une dérivation de l'alexandrin ou d'une composition par unités syllabiques de longueur paire, qui peut être rimé et qui nourrit des poèmes dont l'écriture développe manifestement vers par vers, chaque vers possédant son autonomie rythmique et syntaxique (c'est le vers de « La Loreley » et de plusieurs séquences de « Zone ») ; d'autre part, un vers qui n'a plus rien de métrique, qu'Apollinaire utilise dans des poèmes dont l'écriture procède d'une dynamique de prose, le découpage s'opérant dans le flux d'une pensée ou d'un discours. On rattachera à ce second type, qui sera surtout mis à profit dans *Calligrammes*, un poème comme le « Poème lu au mariage d'André Salmon ». Vers régulier et vers libre ne s'opposent donc pas radicalement dans *Alcools*, le premier pouvant servir de matrice au second. Cette compatibilité partielle s'illustre aussi à travers un dispositif assez fréquent : nombreux sont les poèmes qui, majoritairement constitués de vers libres, incluent des séquences de vers réguliers (généralement des alexandrins). Dans certains cas, il s'agit

fragments de poèmes anciens utilisés dans une composition plus libre.

Ce retour du vers régulier au cœur même de poèmes obéissant à une poétique modernisée est riche de sens : il participe, sur le plan formel et sur celui de la diction poétique, à l'esthétique de rupture et de discontinuité qui est propre à Apollinaire ; il montre que toutes les formes de vers lui conviennent et y compris au sein d'un même poème ; il contribue localement au mélange des tonalités ; il traduit, sur ce même plan, la position d'Apollinaire à l'égard de la modernité : ne pas rejeter le passé, l'héritage de la poésie ancienne, mais opérer un syncrétisme dénué de toute solution de continuité. Les poèmes concernés par ce mélange des formes comptent parmi les plus importants du recueil : « Cortège », « Le Voyageur », « Zone », « Vendémiaire ». Même « La Maison des morts », source et parangon du vers libre moderne, contient deux passages constitués d'octosyllabes (commençant par « Et tous bras dessus bras dessous » et par « Nos enfants/ Dit la fiancée »). Quant à la séquence des « Fiançailles », son dispositif formel est plus subtil encore : deux poèmes en alexandrins encadrent un ensemble de sept poèmes d'où l'alexandrin disparaît progressivement pour reprendre ensuite la primauté ; au centre de la séquence figure le vers « Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers » ; ce processus fait bien sûr écho à l'évolution qu'Apollinaire a accomplie sur le plan de la versification.

Si le renouvellement de cette dernière, dans la poésie d'Apollinaire, passe par le vers et ses multiples formes, il implique aussi une réforme de la rime. Au système classique, qui est demeuré immuable jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et qui oppose et fait alterner les rimes masculines et féminines (celles-ci s'achevant par un *e*), il a substitué un système original, reposant sur la distinction entre rimes vocaliques (terminées par une voyelle prononcée, sans consonnes) et rimes consonantiques, sans plus tenir compte de la présence d'un *e* posttonique ou purement graphique. Désormais, *boire* peut rimer avec *soir*, *confondu* avec *perdue*, *oie* avec *doigts*. Ce nouveau système, qui apparaît chez lui dès le début du siècle et marque fortement les poèmes rhénans, mais qui n'évincera jamais totalement le système traditionnel, a revitalisé l'art de la rime en ouvrant largement le jeu des associations de mots que la rime classique avait contribué à scléroser. En maintenant un usage de la rime, Apollinaire entend encore innover sans rejeter. Il recourra à ce système des rimes vocaliques et consonantiques tout au long de la période que couvre *Alcools*, dans certains de ses plus grands poèmes, de « La Chanson du mal-aimé » à « Zone » en passant par « Le Larron » ou « Marie ».

La palette formelle dont dispose Apollinaire est donc large et diversifiée : elle se compose non seulement de plusieurs formes de vers – de l'alexandrin et de l'octosyllabe classiques au vers libre moderne –, mais aussi de deux systèmes de rimes. Elle est aussi cumulative : le poète peut réutiliser des formes acquises précédemment, comme l'atteste le fait que parmi les derniers poèmes en date, au moment où il prépare *Alcools*, figurent, par exemple, des textes aussi différents sur les plans formel et poétique que « À la Santé », « Zone » ou « Le Pont Mirabeau ». Malgré l'invention du vers libre et, à plusieurs phases, Apollinaire reste attaché au vers régulier, depuis les longs poèmes en alexandrins des débuts jusqu'aux poèmes formellement parfaits de la suite « À la Santé » (il est d'ailleurs significatif que ce retour à la forme régulière – rassurante ? – soit associé à une expérience traumatisante comme son incarcération), en passant par les poèmes en quintils (la « Chanson » et « Lul de Faltenin », « Le Brasier », « Marizibill », « Rosemonde », « Cors de chasse ») et les poèmes vignettes en quatrains, dévolus aux thèmes personnels ou plus pittoresques, tels « Crépuscule », « Clotilde », « Saltimbanques », « La Tzigane » et une bonne part des « Rhénanes ».

Ces choix formels sont toujours calculés et cohérents. Aussi a-t-on observé que le vers libre est privilégié pour l'énonciation volontariste, voire prophétique, tandis que le vers ancien est préféré pour la poésie descriptive ou l'expression plus introvertie⁴⁴. Ces partis pris sont le reflet de son art poétique général : le poète reste ancré dans une tradition au moment où, précisément, il crée la poésie la plus neuve.

En dépit des étiquettes que la postérité lui a souvent collées, Apollinaire n'est pas facile à situer dans l'histoire de la modernité⁴⁵. On voit généralement en lui un « chantre » de la modernité. Deux poèmes, « Zone » et « Vendémiaire », placés par le poète en ouverture et en clôture du recueil contribuent tout particulièrement à entretenir cette image. Certes, ils ont en commun les motifs de la ville, de la déambulation dans Paris, des éléments concrets du monde moderne ; tous deux sont des arts poétiques et expriment une vision mêlant passé, présent et avenir. Mais plusieurs points les distinguent. Malgré son commencement – d'ailleurs semi-ironique – en faveur du modernisme, et la mention de quelques éléments du monde moderne (les prospectus et les journaux, les sténographes, les dactylographes), « Zone » est fondamentalement un poème élégiaque où le poète se remémore sa vie affective. C'est aussi un texte marqué par le thème récurrent de la religion. « Vendémiaire », à l'autre bout du recueil, est nettement plus positif et prophétique. Dressant le bilan d'une vie, il est empreint de panthéisme, de sensualité (« Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers ») et d'ivresse (« Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers »). Les rhétoriques des deux textes diffèrent également : « Zone » est plus prosaïque, et structuré autour d'une articulation entre un *tu* et un *je* par laquelle le poète dialogue avec lui-même ; dans « Vendémiaire », le procédé de la prosopopée des villes est plus traditionnel, mais la portée du texte est tout entière tournée vers l'avenir : « Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi ».

Si les signes de la modernité sont présents dans le recueil, ils n'y sont guère nombreux, ils ne constituent pas des thèmes en soi. Apollinaire ne chante pas les trains comme Valéry Larbaud⁴⁶, l'aviation comme Pierre Jean Jouve dans *Les Aéroplanes* (1911), pour ne citer que deux exemples parmi de nombreux autres. Il n'exalte guère la machine, comme le faisaient à cette époque les futuristes. En raison de son attachement à la tradition, il s'abstient de célébrer le monde moderne dans ce qu'il aurait de chatoyant et de superficiellement novateur : il ne le décrit pas, il ne consacre pas son poème aux objets qui en sont les emblèmes.

On observe de fait que les éléments de modernité n'interviennent jamais pour eux-mêmes dans le poème, mais que leur évocation procède toujours d'une modalisation. Aussi la ville moderne est-elle le lieu de l'errance mélancolique du poète, l'espace qu'il arpente dans sa méditation nostalgique, dans « La Chanson du mal-aimé » comme dans « Zone » (« J'erre à travers mon beau Paris/ Sans avoir le cœur d'y mourir »). Le seul train mentionné dans le recueil apparaît dans « Automne malade », un poème élégiaque et ancien puisqu'il date du cycle rhénan. Et si Apollinaire évoque le monde industriel dans « 1909 », c'est pour le contraste qu'il y trouve avec une femme vêtue et coiffée à l'ancienne. Corollairement, c'est souvent sur le mode de l'humour qu'Apollinaire fait apparaître les objets du monde contemporain. Il en va ainsi des siphons, des cafés et même des tramways de la fin de « La Chanson du mal-aimé », mais aussi des avions auxquels le poète compare Jésus-Christ dans « Zone » – un humour qui s'exerce au cœur même de l'élégie.

Au sujet d'Apollinaire et de la modernité, une autre question mérite d'être posée : Apollinaire, qui fréquenté des cercles où se pratiquait l'innovation esthétique et où s'est élaborée la modernité poétique, était-il d'« avant-garde » ? L'expression « avant-garde » a deux sens en histoire de l'art et de la littérature : l'un désigne ce qui est à la pointe de l'innovation, de la recherche, voire de l'expérimentation ; l'autre est plus marqué, plus polémique aussi, en raison du sème militaire qu'elle conserve : l'avant-garde, dans ce second sens, postule de faire table rase par rapport au passé, et prône la contestation ou la négation des poétiques antérieures ou contemporaines, dans une sorte de « guerre » des esthétiques. Telle est la position des futuristes. En somme, il existe une avant-garde positive, qui s'appuie sur la tradition pour faire du nouveau, et une autre, négatrice, qui bouscule la tradition et cherche à heurter les esthétiques établies, à faire scandale.

À cet égard, Apollinaire était avant-gardiste au premier sens du terme – il se voulait moderne. *Alcools* s'inscrit pour une large part dans cette modernité et, par bien des aspects, *Calligrammes* ira plus loin encore dans ce sens –, mais il n'était pas polémiquement d'avant-garde⁴⁸. Il refusait même une telle position, comme en témoigne la lettre qu'en 1918 il envoya à André Billy en réponse à son compte rendu de *Calligrammes* :

Je n'ai jamais rien détruit, mais au contraire, essayé de construire. [...] Je ne me suis jamais présenté comme destructeur mais comme bâtisseur [...]. J'ai voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en général, sans méconnaître aucunement les mérites des chefs-d'œuvre véritables du passé et du présent⁴⁹.

Apollinaire s'est toujours défié des théories, des manifestes et même des groupes ; il ne revendiquait pas de doctrine, et les quelques principes qu'il défend – à commencer par son attachement à la tradition, qu'il s'agit de faire évoluer vers la nouveauté sans la renier – excluent toute table rase du passé et toute position avant-gardiste destructrice. Aucune composante de sa poétique ne saurait en fait se rapporter aux thèses du futurisme, ce mouvement d'avant-garde apparu en Italie et à Paris en 1909 et qui, rejetant la tradition, glorifiait le monde moderne, la ville, la machine et la vitesse. Apollinaire fut un temps sensible aux principes de cette école, mais s'est généralement montré distant et prudent envers leur radicalité destructrice. À la différence des futuristes, il ne postule ni la destruction de la syntaxe, ni le recours aux images brutes, ni l'élimination des adjectifs, ni l'exclusion de tout sentiment humain dans le lyrisme. Le seul trait qui le rapproche de cette école, on l'a vu, est la suppression de toute ponctuation sur les épreuves d'*Alcools*. Mais loin de viser à simplifier la langue poétique, ce choix tend chez lui à enrichir ses potentialités.

C'est la surprise, non la violence ou la rupture avec le passé, qu'il préconise comme moteur de la modernité dans sa conférence « L'Esprit nouveau⁵⁰ », à côté de qualités telles qu'un « solide bon sens⁵¹ », de l'« esprit critique », de la « curiosité », la liberté, le « souci de [la] vérité » et la capacité d'« exalter la vie » :

Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la plaisir importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé.

Apollinaire ne souscrivait pas à une *doctrine* moderniste censée donner une forme et des modalités d'ordre à la modernité poétique, mais il a manifesté, tout au long des quinze années qui se trouvent condensées dans *Alcools* – et encore durant la guerre –, un « engagement moderniste⁵² » qui se traduit dans son discours critique et métapoétique plus que dans une éventuelle radicalité de sa pratique poétique. Le nouveau est pour lui exploration et enrichissement plus que progrès. De 1912 à 1918, il aura inventé de nouvelles formes et de nouveaux contenus au poème, sans jamais renoncer définitivement aux anciens modes.

Un lyrisme réinventé

Entre innovation et tradition, la modernité d'Apollinaire réside en définitive dans la façon dont, dans *Alcools*, il perpétue, rénove et métamorphose les principes séculaires de la poésie lyrique, tels qu'ils se sont imposés depuis le Moyen Âge jusqu'au romantisme. Ces principes mobilisent l'expression personnelle du sujet, à travers la voix prise comme vecteur de ses émotions, et peuvent transmettre une expérience plus large, qui dépasse la seule personne du poète. Pour Apollinaire, à partir du moment où le sujet s'inscrit dans le poème, le lyrisme a pour objet de construire la figure du poète (l'homme, le créateur et sa voix) et, consécutivement, d'instaurer une nouvelle relation du poète au lecteur.

Il arrive fréquemment qu'Apollinaire s'empare d'un thème traditionnel. Quel thème plus classique par exemple, que celui de la fuite du temps et du regret du passé, du temps perdu ? Souvenirs regrets hantent les pièces d'*Alcools*, où tout semble fuir : les jours, l'amour, l'être aimé, les souvenirs... Les trois premiers poèmes du recueil modulent ce thème avec nuance. « Zone » contient la longue anamnèse de la vie passée du poète. « Le Pont Mirabeau » est plus élégiaque encore : tout s'écoule et rien ne revient, « Ni temps passé/ Ni les amours ». Cette question de la mémoire retrouve aussi au centre de « La Chanson du mal-aimé » (« Mon beau navire ô ma mémoire/ Avons-nous assez navigué »), tout comme l'obsession du regret (« Regret sur quoi l'enfer se fonde »).

La façon dont Apollinaire traite ce thème s'ancre dans l'expérience personnelle, laquelle n'est pas exposée de manière claire ni objectivée : dans « La Chanson du mal-aimé », le discours tend à imiter et à reproduire les mouvements de la pensée et de la mémoire, dans un cheminement mental particulièrement sinueux, oscillant entre le mal de l'obsession et le désir de lucidité ; le locuteur décrit aimant, accusant, pensant, regrettant, souffrant, se récusant, se résignant, se révoltant. Le poème se présente aussi comme un parcours qui le mène du doute et du sentiment d'inexistence à la conscience de ses pouvoirs créateurs. Le sujet qui s'inscrit dans son propre discours s'y perd finalement, en filigrane, dans la posture d'Orphée, jouant de la lyre du mois de juin :

Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir

Et la dernière strophe du poème d'affirmer un ego, un sujet (« moi qui sais »).

Lorsque Apollinaire scande « Le Pont Mirabeau » d'un refrain sobre mais poignant – « Les jours s'en vont je demeure » –, que signifie la seconde proposition, « je demeure » ? Traduit-elle la déréliction du sujet une fois que tout s'est enfui ? ou au contraire affirme-t-elle qu'il subsiste par-delà la perte de toutes choses ? Accentue-t-elle la tonalité élégiaque ou esquisse-t-elle un basculement vers la capacité à assumer son propre moi ?

Le sujet Apollinaire est présent dans la plupart des textes d'*Alcools*, explicitement ou, pour les plus anciens, dissimulé sous diverses figures (le larron, Merlin...). Seules paraissent échapper à ce constat certaines « Rhénanes », les plus pittoresques ou légendaires (« La Synagogue », « La Loreley », « Schinderhannes », « Les Sapins », « Les Femmes »). Quant aux poèmes de forme régulière qui déclinent le thème des baladins, des arlequins et des tziganes, ceux qui sont rédigés à la troisième personne et paraissent plus détachés (« Crépuscule », « Saltimbanques ») reçoivent un éclairage secondaire si on les confronte à ceux dans lesquels le poète s'expose davantage, comme dans « Clotilde » (« Passe il faut que tu poursuives/ Cette belle ombre que tu veux ») ou dans « Le Tzigane » (qui, comme « La Chanson du mal-aimé », évoque le poids du destin sur l'amour). La figure récurrente du bateleur, du saltimbanque, du voyageur, intègre chez Apollinaire l'image même du poète créateur, et la proximité se fait étroite entre les textes apollinariens et les tableaux de Picasso qui, peu près dans les mêmes années (à savoir la période rose du peintre, de 1904 à 1906), représentent les mêmes types.

Partout ailleurs, chaque poème participe à la construction progressive du sujet. On l'a vu dans « La Chanson du mal-aimé » : le sujet chez Apollinaire est fréquemment frappé d'instabilité. De fait, un poème comme « Cortège » traduit avec nuances un appel à se trouver soi-même, et une étape capitale dans cette marche vers soi :

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis

La fin du poème, après avoir à nouveau déploré la perte du passé (« Temps passés Trépassés »), n'abandonne pas pour autant le regret (« Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore/ Près du pas luisant demain est incolore »). Cela étant, quelques vers plus haut s'amorce l'élaboration même du motif du poète, Orphée d'abord démembré par la douleur :

Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour

Le poème apollinarien inscrit le sujet (le poète) dans le temps, à la fois le temps passé de sa vie et le temps présent de l'énonciation. Le moi qu'Apollinaire construit et met en scène est tour à tour prophétique, christique, orphique, quasi démiurgique à la fin de « Vendémiaire ». À la mélancolie s'oppose l'enthousiasme, au passé répond l'avenir. De poème en poème, le locuteur se démultiplie pour progressivement s'unifier. Les modes énonciatifs y contribuent : parallèlement au monologue de « La Chanson du mal-aimé », de « Signe », du « Brasier » ou de « Vendémiaire », le dialogue avec soi-même constitue un moyen auquel le poète recourt dans sa propre quête de soi, comme en témoignent « Zone » et « Cortège ».

L'apport d'Apollinaire à l'histoire de la poésie n'a été rien de moins qu'une réinvention du lyrisme. La voix totale qui s'énonce et se démultiplie à travers la grande diversité du recueil est celle du poète à un double titre : c'est bien Apollinaire qui *parle* dans chaque vers, et non un moi construit et figuré – tout au plus est-il parfois mythifié ; et c'est en *poète* qu'il parle : le poème n'est plus simple vecteur (d'une émotion ou d'une fiction), mais œuvre et construction. Dans *Alcools*, le lyrisme dépasse et résout pour un temps la crise qu'il a subie au XIX^e siècle : à l'opposé de la « disparition élocutoire du poète » postulée par Mallarmé⁵³, Apollinaire installe sa propre figure au centre du poème et à la source d'une énergie et d'une puissance créatrices (sa « divinité »).

Orphée, d'ailleurs, est le parangon du poète musicien, et l'origine du lyrisme est étroitement liée à la musique. Lorsque le poème a cessé d'être chanté (au passage du Moyen Âge à la Renaissance), cette relation s'est perpétuée à travers les dimensions de musicalité, d'harmonie ou de rythme. Après le contre Mallarmé, Apollinaire réinvente aussi la relation – métaphorique – entre poésie et musique non plus comme modèle, mais comme mode personnel où, à nouveau, il innove d'une façon toute moderne : à côté de ses poèmes les plus mélodieux (« Le Pont Mirabeau », « Marie », « À Santé »...), les dissonances, le contraste des tons, l'esthétique de la rupture, tout contribue à inventer une nouvelle musique et à faire d'*Alcools* la vaste polyphonie lyrique d'un seul homme.

C'est que le lyrisme se renouvelle aussi à travers une relation réinventée du poète au lecteur. Apollinaire parvient à l'impliquer en le choquant, en l'intriguant, en l'irritant peut-être, en le séduisant souvent. Cette relation prend aussi la forme d'un dialogue – le lecteur est d'ailleurs précisément interpellé par le texte : « Comment voulez-vous que j'oublie » – ou d'un discours adressé à la postérité : « Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi » dans « Vendémiaire »⁵⁴. Nombreuses sont les autres dimensions du texte qui contribuent à donner une telle place au lecteur, à commencer par les divers aspects d'ordre linguistique qui entrent dans son esthétique. Un des plus notables est sans doute la grande variété de champs sémantiques, de registres langagiers et de lexiques divers, dont beaucoup sont tirés de son goût pour l'érudition. « Alcancies », « aséité », « otelles », « pi-mus » et « pi-hi » sont exhibés au lecteur sans que les clés en soient toujours livrées : hermétisme et surprise vont de pair, et contribuent à l'artificialité revendiquée du poème.

L'autre dimension est plus ludique, lorsque le poète pratique le calembour et la paronomase. Quelques exemples sont bien connus (on a vu celui du *cordeau* – *cor d'eau* dans « Chantre »). Certains relèvent du pur clin d'œil (sur le mot *argent* dans le vers de « Zone » : « Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine »), d'autres ont une portée plus grande. Ainsi, dans cette rime équivoquée

« Pont Mirabeau », « Comme la vie est lente/ Et comme l'espérance est violente », le signifiant, et rapprochant deux aspects de la vie, lenteur et violence, se fait producteur de sens. Il en va de même dans « La Tzigane », où, jouant sur les mots, le poète s'appuie sur un mot grammatical (« puis ») pour en tirer un élément incongru du récit (le « puits ») – « Nous lui dîmes adieu et puis/ De ce puits sortit l'Espérance » –, ce qui produit un retour subtil du texte sur lui-même.

Ces deux registres relèvent du jeu avec soi-même et avec le lecteur. Dans le poème d'Apollinaire en dépit de l'hermétisme parfois important qu'il peut présenter, le poète et son destinataire sont toujours présents. La poésie lyrique, telle qu'Apollinaire la conçoit et la pratique, n'est pas exclusivement fondée sur l'expression détachée d'un sujet, hors de toute communication ; elle est aussi vocative et dialogique.

Dans sa diversité, *Alcools* a donc pour ambition d'affirmer celui qui s'exprime en tant que sujet et poète, pour donner à lire et à entendre sa propre conception de la poésie. Le premier titre envisagé pour le recueil était *Eau-de-vie*, mais Apollinaire lui a préféré *Alcools* au dernier moment. Les finitions respectives des deux poèmes qui encadrent le recueil, « Zone » et « Vendémiaire », sont toutes deux reliées par le thème de l'ivresse et de l'alcool. Le dernier poème proclame le poète « ivre d'avoir bu tout l'univers », alors que, dans le premier, il s'adresse à lui-même en ces termes : « Et tu bois comme un alcool brûlant comme ta vie/ Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie ». Cette phrase éclaire le sens du titre : les *Alcools* sont ces textes rassemblés, les « morceaux de moi-même » qui composent le portrait diffracté du poète. Pour Apollinaire, écrire chacun d'eux, ce fut boire l'eau de sa propre vie, transfigurer en une réalité qui unit passé, présent et avenir, par le poème. Là est l'unité de l'homme et de son œuvre.

Gérald PURNEL

- [Why Buildings Stand Up online](#)
- [Slaves, Freedmen and Indentured Laborers in Colonial Mauritius \(African Studies\) for free](#)
- [The Idea of Hegel's "Science of Logic" here](#)
- [download online The Killer Angels: The Classic Novel of the Civil War pdf, azw \(kindle\), epub](#)
- [read online Trees \(Eyewitness Companion Guides\)](#)

- <http://crackingscience.org/?library/Why-Buildings-Stand-Up.pdf>
- <http://www.gateaerospaceforum.com/?library/Slaves--Freedmen-and-Indentured-Laborers-in-Colonial-Mauritius--African-Studies-.pdf>
- <http://thewun.org/?library/Black-and-White-and-Blue--Adult-Cinema-From-the-Victorian-Age-to-the-VCR.pdf>
- <http://aircon.servicessingaporecompany.com/?lib/The-Death-of-the-West--How-Dying-Populations-and-Immigrant-Invasions-Imperil-Our-Country-and-Civilization.pdf>
- <http://crackingscience.org/?library/Dos-cuentos-maravillosos.pdf>