

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

NOUVEAU
BAC FRANÇAIS

Alcools

Apollinaire



+ Étude de l'œuvre

+ Parcours :
« Modernité poétique ? »

+ Sujets de bac

Alcools

Apollinaire

Avions, automobiles, saltimbanques, fées aux cheveux verts, Orphée, Merlin, tour Eiffel, émigrants en route pour l'Amérique... *Alcools*, recueil qui distille et décante quinze ans de création, offre un mélange grisant d'ode au progrès et d'anciennes légendes ressuscitées. Critique d'art ami des cubistes, chantre de la modernité, Apollinaire explore toutes les possibilités du vers. Mais il renoue aussi avec le lyrisme traditionnel dans des compositions simples et musicales sur l'amour, la mort, le déracinement. À travers les souffrances qui ont jalonné son existence, il retrace une initiation poétique, au terme de laquelle il pourra se dire « ivre d'avoir bu tout l'univers ».

+ Lectures analytiques

+ Parcours : « Modernité poétique ? »

- un certain taux d'*Alcools* dans la veine poétique des xx^e et xxi^e siècles
- désir et inquiétude des temps nouveaux

+ Cahier photos

- Apollinaire, défenseur de la modernité en peinture
- l'orphisme de Robert Delaunay

+ Écriture d'appropriation

+ Vers le bac

- exercices de grammaire
- sujet de dissertation

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

APOLLINAIRE

Alcools

Présentation, notes, dossier et cahier photos par
Sylvie CAIN-ROULLIER,
professeure de lettres

Dossier mis à jour par
Samuel MILOUX,
professeur de lettres

Flammarion

La poésie
dans la collection «Étonnants Classiques»

APOLLINAIRE, *Alcools*

Au nom de la liberté. Poèmes de la Résistance (anthologie)

BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*

Le Spleen de Paris

DU BELLAY, *Les Regrets*

LA FONTAINE, *Rusé comme Renard* (fables choisies)

Fables

Le Parti pris du monde. 22 poèmes contemporains (anthologie)

Mon cœur qui bat. 60 poèmes de l'Antiquité à nos jours (anthologie)

Poèmes de la Renaissance (anthologie)

Poésie et lyrisme (anthologie)

Poésie, j'écris ton nom (anthologie)

RIMBAUD, *Poésies*

RONSARD, *Les Amours*

VERLAINE, *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédées de *Poèmes saturniens*

© Éditions Flammarion, 2014.

Édition revue, 2019.

ISBN : 978-2-0814-8717-8

ISSN : 1269-8822

S O M M A I R E

■ Présentation	9
Apollinaire, poète familier ou insaisissable ?	9
Composition du recueil	17
La poésie conçue comme musique	21
<i>Alcools</i> , l'étrangeté d'un territoire poétique renouvelé	25
■ Chronologie	31

Alcools

■ Dossier	193
Questionnaire de lecture	195
Lectures analytiques	196
Groupement de textes n° 1 :	
un certain taux d' <i>Alcools</i> dans la veine poétique des xx ^e et xxi ^e siècles	202
Groupement de textes n° 2 :	
désir et inquiétude des temps nouveaux	209
Histoire des arts : l'orphisme de Robert Delaunay	219
S'approprier l'œuvre	221
Vers le bac	223

PRÉSENTATION

Apollinaire, poète familier ou insaisissable?

Apollinaire fait partie de ces rares poètes dont on connaît le nom même sans avoir lu leurs œuvres et dont on peut citer un ou deux vers des textes les plus fameux : « Le Pont Mirabeau », « Zone », « Marie » ou « Mai ». Les dessins et photographies qui le présentent avec un bandage sur le front (trace de l'éclat d'obus reçu dans les tranchées pendant la Première Guerre mondiale) sont aussi ancrés dans les esprits. Peut-être certains ont-ils déjà entendu ces enregistrements sonores dans lesquels une diction et des modulations de voix d'une autre époque font résonner étrangement les vers familiers que prononce le poète. À l'image du Bateau-Lavoir¹, certains hauts lieux de la création, fréquentés par Apollinaire et, pour cette raison, souvent associés à son nom, soulignent sa proximité avec les artistes les plus novateurs de son temps, et permettent de rattacher son œuvre à une période donnée. Enfin, il suffit de savoir qu'il a forgé le substantif « surréalisme² » pour le rapprocher de ce mouvement d'avant-garde. Ces quelques jalons, pour la plupart connus des lecteurs

1. Voir cahier photos, p. 2.

2. Le substantif « surréalisme » apparaît pour la première fois en mars 1917 dans une lettre de Guillaume Apollinaire à Paul Dermée : « Tout bien examiné, je crois en effet qu'il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais d'abord employé. »

abordant l'œuvre d'Apollinaire, suffisent-ils à garantir une approche aisée de son recueil majeur, *Alcools*? Rien n'est moins sûr. Car celui qui fit un court séjour en prison en 1911¹ ne se laisse enfermer dans aucune école artistique. Né en 1880 à Rome, d'une mère issue de la noblesse polonaise et d'un père, probablement officier italien, qui ne l'a pas reconnu, Guillaume Apollinaire (de son vrai nom Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) grandit en Italie puis dans le sud de la France. Âgé d'une vingtaine d'années, il voyage en Rhénanie et en Europe centrale. Au cours de ces séjours, il apprend à se sentir partout à la fois un peu étranger et un peu chez lui, comme si le statut ordinairement provisoire de voyageur devenait pour lui une identité permanente, imprégnant son œuvre poétique elle-même. Ainsi, dans *Alcools*, le poète revêt tour à tour les visages de l'émigrant, de l'ermite, de l'arpenteur du Paris nocturne, mais aussi de l'individu investi d'une grandeur cosmique, capable de boire les étoiles et qui a « tout donné au soleil » (« Les Fiançailles », section « Au tournant d'une rue... », p. 170, v. 3). Apollinaire s'est nourri de la singularité des atmosphères et des figures nouvelles qu'il a découvertes au cours de ses errances, qu'elles proviennent des légendes rhénanes entendues lors de son séjour en Allemagne, ou des villes industrielles traversées, métamorphosées par l'électricité comme par les tramways. Sa curiosité et sa faculté d'imprégnation l'ont rendu réceptif à une multitude d'influences dont son recueil se fait l'écho, variant les lieux, les climats, les symboles mais aussi les courants littéraires qui s'y rencontrent et s'y croisent. Son poème « Cortège » (p. 91) semble rappeler ces influences multiples : « Tous ceux qui survenaient et

1. Accusé à tort d'un vol de statuettes appartenant au musée du Louvre, Apollinaire fit un bref séjour, d'environ une semaine, dans la prison de la Santé en 1911.

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».

État des lieux de la poésie et sources d'inspiration d'Apollinaire

Sans jamais se rallier à une théorie en particulier, Apollinaire côtoie les poètes de son temps et prend part, en tant que journaliste et chroniqueur pour plusieurs revues, aux débats animant les diverses écoles poétiques à la recherche d'un élan nouveau. Elles se construisent elles-mêmes sur le renouveau poétique qui s'est exprimé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en réaction au grand courant d'expression qui traversa tout le siècle : le romantisme. Parmi les poètes qui se sont progressivement éloignés d'une conception de la poésie fondée à la fois sur l'expression des sentiments intimes et sur l'idée d'une puissance prophétique de la parole, on trouve Charles Leconte de Lisle (1818-1894), Théophile Gautier (1811-1872), les jeunes Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) et José Maria de Heredia¹ (1842-1905). Leur rejet d'une forme de lyrisme personnel se traduit dans les principes de l'école du Parnasse, dont ils se revendiquent ou à laquelle ils sont un temps

1. **Charles Leconte de Lisle** : chef de file de l'école parnassienne, auteur des *Poèmes antiques* (1852) et des *Poèmes barbares* (1862), il préconise une poésie objective, qui réalise l'union de la science et de l'art. **Théophile Gautier** : maître et précurseur du Parnasse, auteur d'*Émaux et camées* (1852). **Paul Verlaine** : poète d'abord sensible aux influences parnassiennes ; à partir de son recueil *Fêtes galantes* (1869), son écriture évolue vers la recherche d'une musicalité toute en nuances. **Stéphane Mallarmé** : d'abord publié dans la revue *Le Parnasse contemporain*, il devient le maître de la génération symboliste, portée par la tentative de peindre « non la chose mais l'effet qu'elle produit ». **José Maria de Heredia** : poète parnassien, auteur des *Trophées* (1893). Il recherche la perfection formelle et la puissance évocatoire de l'écriture poétique.

rattachés (ainsi nommée par référence au mont Parnasse en Grèce où, selon la mythologie, habitaient le dieu Apollon et les neuf Muses) : les Parnassiens promeuvent la recherche de la perfection formelle par le travail du vers, des sonorités et de la rime. Les règles de la poésie classique sont remises à l'honneur, et tout particulièrement ce joyau de la tradition poétique hérité du xvi^e siècle que constitue le sonnet¹. Par ses effets sonores, la précision de ses images comme de son expression, le travail de l'écriture et la valeur qui y est attachée font du poème un objet précieux en soi, de même que le savoir mis en œuvre dans sa composition. En effet, la poésie parnassienne se fonde sur des éléments de connaissance vérifiés ; elle met en jeu des références précises d'ordre historique, mythologique ou littéraire, qui participent à la qualité à la fois descriptive, sonore et évocatrice de l'écriture. Ainsi, l'érudition est une donnée de l'esthétique parnassienne. *Les Trophées*² de José Maria de Heredia en donnent une illustration, dans leur volonté de faire de chaque sonnet un tableau qui témoigne de la beauté ou de la gloire d'époques et de lieux lointains.

Après le groupe des Parnassiens, s'est élevé un ensemble de voix isolées qui a radicalement remis en cause l'orientation qu'il avait conféré à la poésie : la certitude d'une valeur supérieure du langage poétique et de tout l'héritage culturel dont il est nourri a été littéralement mise en pièces par les textes et le personnage du poète Arthur Rimbaud (1854-1891).

Non seulement il a caricaturé les romantiques et les Parnassiens, mais il s'est aussi attaqué à la rime et aux rythmes, a mêlé vers et prose, et a cherché à introduire dans la littérature une

1. **Sonnet** : forme fixe de poème, empruntée par les auteurs de la Renaissance à la poésie italienne. Elle est constituée de deux quatrains et de deux tercets et obéit à des structures de rimes codifiées.

2. Voir dossier, p. 209.

dimension sauvage ou barbare. Ses poèmes ont fait voler en éclats la hiérarchie des arts : ils accueillent « peintures idiotes » et « enseignes »¹, l'obscénité peut y trouver place, et l'idée de la beauté classique, harmonieuse, y semble reléguée au rang des vieilleries. Dans *Une saison en enfer*², notamment, les valeurs de la civilisation sont prises à revers, la religion chrétienne est supplantée par un paganisme³ primitif. Le discours n'est plus tenu à la logique, et priment la sensation immédiate, la fulgurance, l'illumination et presque l'hallucination. Mais le principe qui subit les plus fortes attaques dans l'entreprise d'Arthur Rimbaud est sans doute celui d'un sujet poétique, d'un « je » qui s'exprime et sur lequel se fonde une conception de la poésie rattachée au lyrisme – c'est-à-dire à l'expression, proche de la musique et du chant, de ce qui est éprouvé par un sujet individuel. La question de l'identité de celui qui parle est alors posée, le sujet a perdu de son évidence ; l'écriture de Rimbaud est portée par une expérience limite, celle d'être à la fois soi-même et un autre. Il en résulte une telle remise en cause de la pensée et de son expression, que l'écrivain doit réinventer une langue et subir une sorte d'épreuve pour approcher cet inconnu dans lequel le poète endosse le rôle de demiurge, ou plus exactement d'un être modifiant en profondeur le rapport au monde. À cette tentative, il faut ajouter celle de Stéphane Mallarmé qui, avec des moyens complètement différents, produit aussi une rupture radicale dans la façon de penser et d'écrire la poésie. Ainsi le tournant entre le XIX^e et le XX^e siècle correspond-il à une époque où

1. « J'aimais les peintures idiotes, [...] enseignes, enluminures populaires », dit Rimbaud dans « Délires II – Alchimie du verbe », *Poésies*, Flammarion, coll. « Étonnants Classiques », 2013, p. 193.

2. Voir dossier, p. 211.

3. **Paganisme** : fait d'être païen, c'est-à-dire de croire en une religion polythéiste semblable aux croyances de l'Antiquité.

s'exprime une multiplicité de tendances poétiques, entre lesquelles Apollinaire naviguera.

Celui-ci intègre également le groupe des artistes de Montmartre, formé par Pablo Picasso (1881-1973), André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Max Jacob¹ (1876-1944), André Salmon (1881-1969), Alfred Jarry (1873-1907). Dans ces réunions de peintres et d'écrivains sont élaborées les fondations d'un art nouveau, qui rejette la simple représentation du réel tout en étant attiré par tous les symboles du monde moderne, et qui cultive, en particulier dans le domaine littéraire, le décalage de l'ironie ou de l'humour, et crée un rapport distancié aux sentiments, sans pour autant les exclure. De cette effervescence créative, Apollinaire retient une interrogation précise qu'il fait sienne, celle du sujet², et plus particulièrement encore du sujet lyrique. Elle porte sur l'identité et la légitimité de cette voix qui mobilise les ressources musicales du langage poétique pour exprimer sa sensibilité aux événements. Depuis les attaques qu'il a subies dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le sujet lyrique ne relève-t-il pas d'une conception artistique périmée? Quelle est sa place dans un monde moderne qui a pris d'autres dimensions? Le sujet individuel comme commencement et fin de l'œuvre poétique ne se révèle-t-il pas trop restreint, trop étriqué? Par ailleurs, donner congé aux sentiments, à l'expérience vécue, n'est-ce pas priver la poésie de sa véritable résonance sensible, en faire un objet froid, intellectuel, oscillant entre une recherche abstraite d'idéal et un travail sur la construction formelle? Quoi qu'il en soit, en 1908, le poète formule fermement l'objet de son entreprise poétique :

1. Voir dossier, p. 212.

2. Ainsi, le premier numéro de la revue *Les Soirées de Paris*, fondée en 1912 par Apollinaire et trois de ses amis, aborde la question du « Sujet dans la peinture moderne ».

«Je ne cherche qu'un lyrisme neuf et humaniste à la fois¹.» Ainsi, en s'inscrivant dans un paysage déjà parcouru par toute une lignée d'auteurs, sa poésie continuera à se définir par les émotions qu'elle convoque; pour autant, elle ne transigera pas sur l'exigence de nouveauté et d'universalité.

La poésie comme recueil d'expériences multiples

Afin de remplir cette ambition, Apollinaire puise encore à d'autres sources. Dans sa recherche sincère du nouveau, il considère avec intérêt les thèses des futuristes italiens qui, comme leur nom l'indique, se tournent résolument vers la modernité, en exaltent la puissance mécanique, veulent en traduire l'énergie par une expression libérée des contraintes grammaticales. Ils prônent l'abolition des liaisons logiques, des termes de comparaison, des adjectifs et des adverbes, recherchent les effets de simultanéité, notamment dans la suppression de la ponctuation. Leur chef de file, Marinetti², expose leur programme dans une œuvre de 1913 au titre explicite, *L'Imagination sans fils et les mots en liberté : manifeste futuriste*.

Dans le même temps, Apollinaire subit aussi des influences beaucoup plus anciennes, qui sont celles de la littérature médiévale. Depuis son arrivée à Paris en 1899, il consulte de grandes œuvres romanesques du Moyen Âge à la bibliothèque Mazarine. Il en a ainsi assimilé à la fois le parcours narratif, qui suit le modèle de l'épreuve initiatique, et les figures symboliques, tout

1. Lettre du 11 mai 1908, in Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, éd. Michel Décaudin, Balland, 1966, p. 697.

2. **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944) : auteur futuriste italien. Il célébra la modernité et la vie rapide et belliqueuse dans des ouvrages où les règles d'écriture éclatent sous la pression phonique.

particulièrement celle de l'enchanteur Merlin. Il s'est également imprégné de leur vocabulaire et de la vision mystique, magique, du monde qu'elles proposent. À partir de cette multiplicité d'influences, il produit une synthèse originale, constituée autour de deux lignes de force.

La première est celle du rapport du langage poétique à la vie, qui passe au filtre de l'imagination l'expérience vécue, dans toute sa variété, sa banalité, son amplitude, ses surprises. Selon le poète, l'œuvre nouvelle « imit[e] la nature, mais seulement par l'imagination¹ ». On ne peut alors dissocier l'expérience de sa transformation par l'écriture. Irréductible à celle des faits et de la biographie, la vérité nouvelle qui en émane engage véritablement une création régie par ses propres lois, où le temps, l'espace, les rapports de causes et d'effets, notamment, sont différents. Car l'imagination elle-même est nourrie de tout un passé et un ailleurs de cultures, de savoirs, de symboles. Elle est vivifiée par l'existence, qu'elle sauve en quelque sorte de la perte et de l'enfermement dans une subjectivité trop restreinte.

Par-là se développe la seconde ligne de force de l'expression poétique d'Apollinaire : le sujet lyrique n'est pas strictement l'individu. Il est aussi le personnage du Poète, aux visages multiples dans l'imaginaire, figure mythique d'Orphée, figure prophétique de Merlin, qui connaît l'avenir, et figure mélancolique du mal-aimé. Il peut même prendre l'apparence d'un personnage composé de toutes ces figures, qui a pour nom Guillaume et traverse le recueil, parfois en tête de cortège, d'autres fois solitaire à l'intérieur d'une cellule. Ainsi, les textes d'Apollinaire construisent, inventent ou ressuscitent le personnage qui les a

1. Interview d'Apollinaire par J. Pérez-Jorba, in *Œuvres en prose complètes*, t. II, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 992-993.

créés. C'est pourquoi l'auteur peut affirmer que « pour le peintre, pour le poète, pour les artistes (c'est ce qui les différencie des autres hommes, et surtout des savants), chaque œuvre devient un univers nouveau avec ses lois particulières¹ ».

Composition du recueil

Une genèse de plusieurs années

Le titre complet du recueil, *Alcools : Poèmes (1898-1913)*, précise la période de production poétique qu'il recouvre : quinze ans d'écriture sont ici réunis. On remarque aussitôt que, né en 1880, Apollinaire a commencé très jeune à coucher des vers sur le papier ; il se qualifiait d'ailleurs de « poète instinctif² », comme si sa vitalité même était engagée dans cet acte d'expression. Si la plupart des poèmes figurant dans ce volume ont déjà été publiés dans diverses revues, ils prennent par leur rencontre une autre dimension. À cet égard, le titre qui les rassemble, dont le choix n'a pas été immédiat, est significatif. Nous savons que, envisagée dès 1904 par Apollinaire, la première ébauche du recueil avait pour titre *Le Vent du Rhin* et regroupait des textes comme « La Loreley », « Nuit rhénane » ou encore « Mai ». Il s'agit de poèmes inspirés par le pittoresque de cette région d'Alle-

1. Préface au catalogue de l'exposition Braque chez Kahnweiler, 9-28 novembre 1908.

2. Dans une chronique, « Henri Matisse », parue dans *La Phalange* le 15 décembre 1907, Apollinaire déclare que « si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont l'instinct sera la mesure » ; tout en parlant du peintre, le poète fait aussi, et comme toujours, référence à sa propre expérience de créateur.

magne, où le poète connut une expérience amoureuse révélatrice de sa sensibilité profonde et exaltée. À cette première série s'est naturellement ajouté l'ensemble de «La Chanson du mal-aimé», qui se définit presque comme l'épilogue douloureux de cette aventure sentimentale. Puis le projet s'est trouvé modifié par l'addition d'autres pièces aux atmosphères différentes : dans «Palais» ou «Salomé» se manifeste l'influence des fréquentations parisiennes du poète, à travers la recherche d'un ton décalé; «Cortège», «Le Brasier» ou «Les Fiançailles» traduisent un souci de réflexion sur l'acte même d'écrire. Vinrent ensuite s'insérer des poèmes plus anciens encore, «Le Larron», «L'Ermite» et «Merlin et la vieille femme», dont on retrouve des traces dans le recueil de contes précédant la publication d'*Alcools : L'Hérésiarque et Cie* (1910).

La dernière étape significative est la rédaction du texte intitulé «Vendémiaire» en 1909, auquel répond, en 1912, le poème dont l'écriture a été la plus tardive, «Zone». À cet ensemble, complété par les poèmes de l'emprisonnement («À la Santé») et quelques autres issus de remaniements d'écrits antérieurs, Apollinaire envisage de donner le titre *Eau-de-vie*. L'ouvrage se place ainsi explicitement sous le signe de l'existence, tout en annonçant l'importance de l'élément liquide, présent dans le premier groupe de poèmes, et développé ensuite en d'innombrables variations autour des ponts, du voyage, de la boisson, etc. On a pu croire que ce choix était motivé par ces vers de «Zone» (p. 50) : «Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie/ Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie» (v. 148-149). Au contraire, rédigé plus tard, ce passage rend compte des états successifs du titre, dans l'association entre alcool, brûlure, vie et eau-de-vie. Il en synthétise les valeurs et suggère que non seulement la transformation poétique de l'expérience rend celle-ci plus intense,

mais qu'elle rejaillit aussi sur la vitalité même, à travers la rencontre des deux éléments contraires : l'eau et le feu.

Le titre définitif présente plus d'un avantage. Le pluriel s'accorde avec la multiplicité des inspirations et des tonalités du recueil. Plus généralement qu'« eau-de-vie », le terme « alcools » renvoie à l'univers nocturne des bars, des brasseries, des ivresses. Mais il convoque aussi l'opération chimique de concentration des vapeurs grâce à laquelle s'élabore l'alcool, ce liquide magique doué d'un pouvoir de conservation comme de destruction. En somme, le titre porte en lui l'idée qu'Apollinaire se fait de sa poésie : elle concentre ou condense les effets de tous les aspects de l'existence sur la sensibilité.

La quête fondatrice d'un lyrisme propre

Le recueil tout entier comporte la même ambivalence que l'alcool, capable de rendre le réel exaltant ou accablant, de nous libérer de nos entraves ou de nous enchaîner à des mirages, de nous amener à grandir notre vision des choses ou à nous enfermer dans la souffrance. La variation des atmosphères placées sous le signe de l'alcool retranscrit particulièrement ces équivoques. La douleur et l'intensité de la brûlure dans « Zone », l'errance des « nuits livides de l'alcool » (v. 29) dans « Le Voyageur » (p. 96), le verre brisé dans « Nuit rhénane » (p. 141) alternent avec la fête de « La Maison des morts » (p. 81) ou la célébration de la poésie comme une forme d'apprentissage sous l'effet de l'alcool : tel est le cheminement que retrace le « Poème lu au mariage d'André Salmon » (p. 101). La première partie de ce texte montre des verres qui se brisent, dans une image qui dit la proximité de la poésie et de la mort, à travers le personnage d'Orphée : « La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard d'Orphée/ Les verres tombèrent se

brisèrent/ Et nous apprîmes à rire» (v. 17-19). Puis, alors que revient la même image, «Ni parce que nos verres nous jettent encore une fois le regard d'Orphée mourant» (v. 33), la joie a été conquise et la liberté, dont le rire est une preuve, autorise désormais l'expression du chagrin : «Ni parce que nous pouvons pleurer sans ridicule et que nous savons rire» (v. 37). Or, ce parcours est le même que celui accompli d'un bout à l'autre du recueil, de «Zone» à «Vendémiaire» (p. 185). Dans le premier poème, la force de l'alcool produit une sorte d'éclatement, qui porte le marcheur de lieu en lieu, d'une femme à une autre ; tout semble se morceler jusqu'à l'image finale du soleil, sous l'aspect d'une tête tranchée. Dans le dernier, celui de la récolte (comme l'indique le titre, vendémiaire étant le mois des vendanges dans le calendrier révolutionnaire), l'espace et le temps convergent vers le poète et se transforment en «vin pur» (v. 65) à son intention. Une synthèse magique s'est opérée («Mondes qui vous rassemblez et qui nous ressemblez/ Je vous ai bus...», v. 164-165), à partir d'une expérience de la poésie pensée et vécue comme une véritable épreuve du feu : «Le feu qu'il faut aimer comme on s'aime soi-même» (v. 145). Dans l'intensité d'une quête fondatrice de son lyrisme, le poète est passé à travers les flammes et peut affirmer, dans «Le Brasier» (p. 138) : «Il n'y a plus rien de commun entre moi/ Et ceux qui craignent les brûlures» (section : «Je flambe dans le brasier...», v. 16-17).

C'est un des parcours que le recueil développe, mais il en est bien d'autres : celui des amours malheureuses, des villes et des pays traversés, des saisons, du passé et de sa permanence dans la mémoire, des figures légendaires ou mythiques comme doubles et miroirs du poète. Si ces chemins se rencontrent et se croisent parfois, dans un jeu d'affinités subtiles, leur ensemble ne suffit pas à définir une structure du recueil. Leur tracé ne constitue pas pleinement un tout, car si Apollinaire avait voulu,

pour unifier son ouvrage, gommer les décalages, les ruptures de ton, la variété des atmosphères et des formes d'expression, il n'aurait pas fait droit à la richesse toujours surprenante aussi bien de la vie que des ressources infinies du langage poétique.

La poésie conçue comme musique

La parole magique de l'incantation

Dans ce même « Poème lu au mariage d'André Salmon », texte de célébration qui honore en même temps l'amour, l'amitié et la poésie, Apollinaire insiste sur la valeur magique du langage poétique, destiné à susciter la capacité d'émerveillement propre aux enfants. Certains poèmes d'*Alcools* correspondent tout à fait à cette conception de la poésie, particulièrement ceux qui ont quasiment l'allure de comptines, tels « La Dame », « L'Adieu », « La Blanche Neige », « Les Cloches ». Dans leur brièveté, ils font signe vers un univers de fantaisie fondé sur l'invention et le pittoresque des images, comme celle de l'ange cuisinier dont l'action de plumer des oies fait tomber la neige sur la terre¹. Au charme de cette vision s'ajoute un jeu sur les sonorités, qui la superpose au désir de tendresse amoureuse. De cette manière, l'évocation de la neige prend aussi une résonance sentimentale : « Ah ! tombe neige / Tombe et que n'aille / Ma bien-aimée entre mes bras » (v. 10-12). Très simple, cet effet sonore revêt spontanément l'apparence de la naïveté.

1. Voir « La Blanche Neige », p. 100.

D'ailleurs, on retrouve le même procédé, mais avec un plus grand travail de fluidité, dans le poème précédent, « Marie » (p. 98) : « Les brebis s'en vont dans la neige/ [...] / Des soldats passent et que n'ai-je/ Un cœur à moi ce cœur changeant/ Changeant et puis encor que sais-je// Sais-je [...] » (v. 11-16). Ainsi, en se manifestant à travers les images et les effets sonores qui cultivent la simplicité, cette vertu magique de la parole ne se restreint pas aux textes proches de la fantaisie et du conte. Elle se retrouve aussi dans les poèmes du souvenir amoureux, « Mai », « Le Pont Mirabeau », « Annie », « Clotilde », « Rosemonde », « Les Colchiques », « La Tzigane », où elle se confond avec une sorte de musicalité immédiate. Par l'utilisation de refrains, d'assonances, d'engendrement sonores des mots entre eux, par la prédilection affichée pour l'octosyllabe, maints poèmes d'Apollinaire se rapprochent très délibérément de la chanson. Cela n'a pas échappé aux nombreux compositeurs et interprètes qui les ont mis en musique¹. La valeur magique de la parole du poète semble alors se confondre avec son pouvoir d'incantation : le verbe « incanter » plusieurs fois employé dans le recueil l'illustre justement. Ce terme porte une double signification, oscillant entre « enchanter » et « prononcer des mots à la manière d'un chant ou d'une prière magique »², si bien que le lecteur est toujours confronté à une hésitation sémantique, entre magie et musique. La musicalité propre à la parole poétique en permet une perception première et immédiate, d'où

1. Pour citer les plus célèbres, Arthur Honegger (1892-1955) mit en musique « À la Santé », « Clotilde », « Automne » et « Saltimbanques » ; Dmitri Chostakovitch (1906-1975) composa une *Symphonie n° 14*, constituée de onze mouvements dont six correspondent à des poèmes d'Apollinaire ; Francis Poulenc (1899-1963) s'inspira d'œuvres différentes du même poète : *Le Cortège d'Orphée*, *Les Mamelles de Tirésias*, et d'autres poèmes.

2. Voir la définition de ce mot dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992.

elle tire « sa vertu » ou « sa force » d'enchantement. Voilà pourquoi, sans doute, on a surtout retenu d'Apollinaire ces poèmes simples, ayant toute l'apparence de la spontanéité. Telle est d'ailleurs l'image qu'il a voulu donner de son travail : « Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés¹. » Quand on reprochera à Apollinaire d'avoir supprimé toute la ponctuation du recueil juste avant l'impression, c'est dans la musicalité de la poésie, répondra-t-il, que cette décision trouve sa meilleure justification : « 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 et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre. Mes vers ont presque tous été publiés sur le brouillon même. [...] La ponctuation courante ne s'appliquerait point à de telles chansons². »

Certes, Apollinaire soigne son image de « poète instinctif ». Pourtant, il serait illusoire de croire que ses textes lui parvinrent ainsi, tout faits, dans une sorte de jaillissement immédiat. La consultation des brouillons l'atteste : à partir de textes antérieurs, l'écrivain opère un vrai travail de recomposition, de reprises et même de collages. Le poème achevé passe lui-même par bien des ébauches. Aussi ne faudrait-il pas avoir la naïveté de penser que ces paroles qui « changent la face des enfants » (« Poème lu au mariage d'André Salmon », p. 102, v. 29) ne demandent pas d'efforts ; en vérité, elles sont le fruit d'une réelle recherche artistique et d'une connaissance approfondie de la poésie et de la langue françaises.

1. Lettre envoyée à Henri Martineau à la suite de l'article que celui-ci avait consacré à *Alcools* dans *Le Divan*, citée par Michel Décaudin, *Le Dossier d'Alcools*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 40.

2. *Ibid.*

Une musicalité entre modernité et tradition

Dans « Les Fiançailles », dédiées à Picasso, le poète demande qu'on fasse preuve de clémence à son égard, au motif qu'il ne saurait plus composer des vers sur le modèle traditionnel : « Pardonnez-moi mon ignorance/ Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers » (section : « Pardonnez-moi mon ignorance... », p. 167, v. 1-2). En effet, dans ce groupe de poèmes comme dans d'autres ensembles (dont « Le Brasier »), composés d'unités autonomes, comparables à des mouvements musicaux dans une partition, cet aveu est d'autant plus cohérent que le rythme initial donné par l'alexandrin ou l'octosyllabe se défait peu à peu. À la fin de tels textes, le poète s'exprime dans un vers libre, d'inégale longueur, essentiellement régi par son unité de sens et de plus en plus détaché du souci de la rime et même des assonances. On observe en effet dans *Alcools* une transformation du vers. Si, dans les poèmes les plus anciens, comme « Clair de lune » ou « Les Sapins », Apollinaire exploite les possibilités de la métrique classique, très vite il s'est affranchi des contraintes posées par la tradition. Ainsi, il préfère souvent l'assonance à la rime, comme dans « Cors de chasse » (p. 184), où par exemple « chaste » (v. 7) trouve son écho sonore dans « passe » (v. 9) et « chasse » (v. 11). Il adopte aussi un décompte assez souple de l'alexandrin ou de l'octosyllabe, où l'on obtient la mesure du vers à condition d'éliider des « e » que les règles de la versification classique commandent de prononcer, comme dans « Les Colchiques » (p. 73) : « Ils cueillent les colchiqu(es) qui sont comme des mères/ Fil(les) de leurs fil(les) et sont couleur de tes paupières » (v. 10-11). Dans ce texte précis, on peut même se demander si Apollinaire n'a pas décomposé le modèle du sonnet : en effet, en séparant le deuxième et le troisième vers¹

1. « Les Colchiques », v. 2-3 : « Les vaches y paissant/ Lentement s'empoisonnent ».

qui, réunis, composeraient un alexandrin, il a créé un poème de quinze vers au lieu des quatorze du sonnet et brouillé un système de rimes relativement uni. En réalité, Apollinaire maîtrise les règles de la poésie française avec une telle virtuosité qu'il en joue fréquemment, les utilisant, les détournant, dans un travail de fragmentation et de recomposition des formes sous des angles nouveaux. Par ailleurs, dans des poèmes comme « Zone », « Poème lu au mariage d'André Salmon » ou « Cortège », son écriture suit le mouvement de fond qui traverse la poésie française de son temps. En effet, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e voient l'élaboration d'un vers libre, d'ampleur variable, dont la structure grammaticale reprend les coupes naturelles de la phrase en prose. Sa logique obéit essentiellement au développement de l'image poétique, elle-même nourrie par une culture très étendue et éclectique. Aussi Apollinaire joue-t-il de toutes les harmoniques, de toutes les allusions, de toutes les inventions que cette image lui fournit, dans un élan créatif capable d'emprunter aussi les voies de l'érudition.

***Alcools*, l'étrangeté d'un territoire poétique renouvelé**

Apollinaire, poète hermétique ?

Dans « Palais » (p. 74), se développe un étrange récit, qui nous fait pénétrer dans un château de rêve où les pensées inabouties du poète sont servies à table et dévorées. Le texte

s'achève par une exclamation à l'adresse des « [l]angues de feu » (v. 44), qui déplore l'absence de « [ses] pentecôtes » (v. 44). On comprend le développement global du poème qui, sous l'apparence d'un conte, dévoile l'envers de la création poétique et toute cette « cuisine » où, sous la forme de « rôtis de pensées mortes dans [s]on cerveau » (v. 31), les aliments symbolisent le gâchis d'idées inévitable avant de parvenir au stade de l'écriture. Cependant, les deux derniers vers apportent un éclairage nouveau. Ils font référence à l'épisode biblique de la Pentecôte¹, où les apôtres reçurent une étincelle divine qui leur envoya le don des langues et leur permit de prêcher à tous les peuples. Après quoi le poète dit aussi son désir de traduire dans l'écriture, c'est-à-dire de faire vivre, « [ses] pensées de tous pays de tous les temps » (v. 45). À travers cette allusion, et malgré la dimension burlesque du poème qui associe « pentecôtes » et « entrecôtes » (v. 44 et 42), s'exprime l'ambition d'une parole qui prendrait une dimension universelle.

Dans tout le recueil, le recours aux citations, aux symboles, aux mythologies, aux religions, aux mots rares, participent justement de cette volonté d'amplitude. La poésie d'Apollinaire rassemble une multitude de connaissances et embrasse une ampleur temporelle qui va de l'Antiquité jusqu'au début du xx^e siècle en passant par le Moyen Âge. La lecture des textes n'en est que plus ardue. Cette difficulté peut être accentuée aussi par la liberté totale avec laquelle Apollinaire joue de son savoir et de sa culture. Ainsi se plaît-il à mêler des univers tout à fait différents : dans « Le Larron », par exemple, l'intertexte chrétien s'inscrit dans un cadre nourri de culture grecque. On a pu reprocher ce foisonnement au recueil et le juger trop hétéroclite, voire hermétique. Il faut ajouter à cette donnée la variation fréquente

1. Voir, dans le Nouveau Testament, Actes des Apôtres, 2, 1-36.