

Séquence

6

> **La modernité poétique : héritages et innovations chez Apollinaire**

Objet d'étude :

La poésie.

Sommaire

Séquence 6

Chapitre 1	> Conseils méthodologiques	275
	A Éditions recommandées	
	B Recommandations pour l'étude du texte poétique en vue des épreuves écrite et orale	
Chapitre 2	> Le genre poétique : entre travail et inspiration	276
	A La figure du poète dans l'Antiquité et l'inspiration poétique	
	B Recherche poétique et travail de la langue	
	C Savoir étudier une forme poétique traditionnelle : le sonnet	
Chapitre 3	> Introduction à la lecture d'un poète contemporain : Guillaume Apollinaire	289
	A Apollinaire : repères biographiques	
	B Futurisme et cubisme : l'environnement artistique d' <i>Alcools</i>	
	C L'évolution poétique d'Apollinaire	
	D <i>Alcools</i> : organisation et thèmes du recueil	
Chapitre 4	> Lectures de poèmes	302
	A « Le Pont Mirabeau » (texte complémentaire)	
	B « La chanson du Mal-Aimé »	
	C <i>Rhénanes</i> : « Nuit rhénane », « Mai », « La Loreley »	
	D « Automne malade »	
Chapitre 5	> Au croisement de deux objets d'étude	322
Chapitre 6	> Fiche pour la lecture cursive de <i>Romances sans paroles</i> de Paul Verlaine	327

L a poésie

Objectifs

Analyse des relations entre forme et significations.

Perspective dominante

Étude du genre poétique.

Perspective complémentaire

Approche de l'histoire littéraire et culturelle.

Corpus

Groupement de textes, complété par une **lecture cursive** (*Romances sans paroles*, Verlaine), à lire en parallèle avec l'étude de cette séquence.

Lecture conseillée : *Alcools*, Apollinaire.



Guillaume Apollinaire : « *La Chanson du Mal-Aimé* », « *Nuit rhénane* », « *La Loreley* », « *Mai* » et « *Automne malade* » in *Alcools*. © Éditions GALLIMARD.

A Éditions recommandées

Nous allons procéder à l'étude d'un groupement de textes extraits d'une œuvre poétique du XX^e siècle. Ces textes sont reproduits à l'intérieur de cette séquence.

Vous devez vous procurer :

- *Romances sans paroles* de Paul Verlaine, Livre de Poche (lecture cursive obligatoire) ;

B Recommandations pour l'étude du texte poétique en vue des épreuves écrite et orale

Cette séquence s'inscrit dans la perspective des épreuves écrite et orale du baccalauréat. La poésie est un des objets d'étude essentiels de la classe de Première. À l'écrit, vous pouvez avoir des exercices de dissertation, de commentaire, de réécriture de poèmes. À l'oral, vous pouvez être interrogé sur un poème, dans un exercice d'analyse.

Dans le langage poétique, la puissance de suggestion a son origine dans la forme : l'étude formelle doit donc être approfondie mais toujours en relation avec la signification.

Il convient donc d'avoir des notions précises de **versification**. Dans votre fascicule « annexe », vous trouverez trois fiches de révision (n° 9, 10 et 11). **Le jeu des sonorités**, assonances et allitérations, ne doit pas être négligé, pas plus que celui du **rythme**. Enfin, vous accorderez une attention particulière aux figures et aux **images**, métaphores ou comparaisons.

Cette séquence sur la poésie de la modernité suppose de multiples connaissances : historiques, culturelles, littéraires. Le préambule sur le genre poétique (ch. 2) est donc indispensable et vous permettra **de mieux comprendre comment Apollinaire s'inscrit dans la tradition poétique tout en la renouvelant**.

A La figure du poète dans l'Antiquité et l'inspiration poétique

Plus que tout auteur, le poète a été vu dans la tradition littéraire comme celui qui est inspiré et reçoit son inspiration de Dieu (ou des dieux). Nous sommes là à l'opposé d'une vision plus moderne où l'art poétique est d'abord le résultat d'un travail exigeant et rigoureux (cf. les mouvements de l'Art pour l'Art, le Parnasse dans le tableau des mouvements littéraires fourni en annexe). Nous allons vous présenter rapidement ces deux aspects indissociables du genre poétique : l'inspiration et le travail prosodique et métrique.

► Des origines de la poésie

Le terme « poésie », par l'intermédiaire du latin *poesis*, vient du grec *poiësis* qui signifie « création ». **Pour les Grecs, le poète** qui a d'abord été l'aède (le chanteur, conteur), est **le créateur, l'artiste par excellence**. À la notion de poésie, s'est associée très tôt la versification, et l'harmonie qui affirme le lien avec la musique : **la poésie est un langage proche du chant**. En outre, elle est chargée d'imaginaire.

Le mythe d'Orphée est très éclairant sur la notion de poésie. Ce poète musicien originaire de Thrace, tenait sous son charme toutes les créatures, les hommes, les animaux, les plantes et même les pierres. D'ailleurs, on le disait fils d'Apollon¹. À la mort de sa femme Eurydice, sans laquelle il ne pouvait vivre, il descendit aux Enfers pour la réclamer à Hadès, dieu des morts ; en chantant et jouant de la cithare², il parvint à le fléchir. Malheureusement, sur le chemin du retour, Orphée se retourna malgré l'interdiction qui lui en avait été faite et Eurydice disparut à jamais. On attribuait à Orphée l'invention de la lyre³, des rituels divinatoires et magiques.

Orphée est le premier des poètes. Ses pouvoirs magiques symbolisent ceux de la poésie. On voit, à travers cette légende, que la poésie et l'amour peuvent vaincre la mort mais que cette victoire est bien fragile. Enfin la descente aux Enfers figure la transgression des interdits, la rencontre avec l'invisible et annonce le poète prophète ou « voyant » pour reprendre le terme fameux de Rimbaud⁴.

► Rappels mythologiques

Selon la mythologie grecque, le cortège d'Apollon, dieu de la musique, comprenait d'abord les neuf Muses, divinités qui gouvernaient les arts et les sciences. Filles de Zeus et de Mnémosyne, déesse de la mémoire, elles étaient sœurs, ce qui montre que les arts sont liés. On assigna à chacune d'elles des attributions :

- Clio, muse de l'Histoire, avait pour attributs la trompette héroïque et la clepsydre⁵.
- Euterpe, muse de la Musique, avait pour emblème la flûte.
- Thalie, muse de la comédie, avait en mains le bâton et le masque comique.
- Melpomène, muse de la Tragédie avait pour attributs le masque tragique et la massue d'Héraklès.
- Terpsichore, muse de la Poésie lyrique⁶ et de la Danse, était représentée avec une cithare ou une lyre.
- Érato, muse de la Poésie érotique⁷, arborait les mêmes instruments que Terpsichore.
- Polymnie avait pour domaines la Pantomime, les Hymnes héroïques... On la représentait méditant, un doigt sur la bouche.
- Uranie, muse de l'Astronomie, avait pour insignes le globe terrestre et le compas.
- Calliope, muse de la Poésie épique⁸ et de l'Éloquence, portait un stylet⁹ et des tablettes. C'était elle qui tenait le premier rang parmi ses sœurs car les arts qu'elle représentait étaient les plus nobles pour les Anciens.

1. Apollon : dieu grec de la Lumière, de la Musique et de la Poésie, incarnation de la beauté.

2. Cithare : instrument de musique sans manche, composé d'une caisse sonore en bois sur laquelle sont tendues des cordes.

3. Un instrument de musique à cordes pincées remontant à la plus haute Antiquité.

4. Rimbaud (1854-1891) : poète français. Il rêve d'une poésie qui serait une « alchimie du verbe » et une exploration intérieure, une œuvre de « voyant ». Ses principales œuvres sont *Poésies*, *Une Saison en Enfer* et *Les Illuminations*, poèmes en prose. Les titres sont significatifs.

5. Clepsydre : horloge à eau.

6. Lyrique : à l'origine la poésie lyrique était chantée avec accompagnement de la lyre ou de flûte. Le lyrisme, au sens moderne d'expression de sentiments (plus ou moins personnels), peut être présent dans cette poésie mais ne représente pas son caractère premier.

7. Érotique : comprenez « amoureuse ».

8. Épique : qui retrace des actions héroïques.

9. Stylet : poinçon pour écrire sur des tablettes de cire.

On voit donc l'importance de la poésie dans l'Antiquité et la hiérarchie des registres :

1. La poésie épique.
2. La poésie lyrique dont la poésie amoureuse constitue une catégorie.

Les Muses formaient un chœur et égayaient sur l'Olympe les festins des Immortels par leurs chants et leurs danses. Mais elles préféraient l'Hélicon, haute montagne agrémentée de nombreuses sources. Les plus célèbres étaient l'Agonippe et l'Hippocrène, jaillies sous le sabot de Pégase, le cheval ailé. Elles avaient la vertu de conférer l'inspiration poétique à ceux qui buvaient de leur eau. La nuit, les Muses descendaient des sommets de l'Hélicon et visitaient les artistes. Elles séjournaient également sur la montagne du Parnasse en compagnie d'Apollon. Là, la fontaine Castalie donnait également l'inspiration poétique. Elle communiquait, disait-on, avec la rivière Céphise et elle était considérée comme l'embouchure du Styx, le fleuve des Enfers. On donnait son eau à boire à la Pythie¹⁰ de Delphes. Cette fontaine contribuait donc à la divination, à la prophétie, en même temps qu'à la poésie.

► **Une représentation picturale des Muses : Analyse d'un tableau**

Mantegna est un peintre, graveur et dessinateur italien. Élève d'un collectionneur passionné d'archéologie et d'histoire romaine, il trouva ainsi les éléments d'un répertoire décoratif nouveau. Mantegna peignit Le Parnasse pour le studiolo (boudoir) d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue ; il s'agit d'une œuvre de commande au sujet imposé. À cette période de sa vie, Mantegna était plutôt tourné vers les thèmes religieux chrétiens ; il a néanmoins traité ce lieu commun antique d'une manière originale.

Il représente le Parnasse, séjour des Muses et des poètes. Les neuf Muses mènent une ronde échevelée : elles ont perdu leurs attributs qui gisent à terre. Sur la gauche, Apollon (ou Orphée car les animaux sont charmés) joue de la lyre. Au sommet d'une arche, au-dessus des Muses, se tiennent Mars et Vénus, les fameux amants à l'ombre d'un citronnier, ce qui confère à la scène un peu d'exotisme. À leurs pieds, on aperçoit Cupidon (l'Amour) avec son arc ; à gauche, dans une caverne s'affaire le dieu forgeron Vulcain, époux de Vénus¹¹. À droite passent le cheval Pégase, symbole de l'inspiration poétique, et le dieu Mercure que l'on reconnaît grâce au caducée¹² et à son chapeau ailé ; discret amant de Vénus, ce messager des dieux est aussi celui qui conduit les âmes aux Enfers. Ce personnage énigmatique semble en harmonie avec Pégase.

Regardons maintenant un tableau d'Andréa Mantegna (1431-1506), *Le Parnasse*.



Andréa MANTEGNA,
(1431-1506)
Mars et Vénus
dit *Le Parnasse*,
Huile sur toile
159x195 cm
Musée du Louvre,
© Photo RMN - R.G.
Ojeda.

10. Pythie : dans l'Antiquité, prêtresse de Delphes chargée de transmettre les oracles du dieu Apollon.

11. Je donne aux dieux leurs noms latins, comme on le faisait d'ordinaire à la Renaissance.

12. Caducée : bague de laurier ou d'olivier surmontée de deux ailes et entourée de deux serpents entrelacés (les serpents représentent la prudence et les ailes l'activité).

En bas, on aperçoit deux petits lapins qui, fascinés, sortent de leur terrier ; et, parfaitement au milieu, jaillit une source ; on entrevoit la moitié de la tête d'un personnage (un poète ?).

Cette source est probablement la fontaine Castalie. C'est autour d'elle que s'organise la composition du tableau : à la profondeur souterraine s'oppose l'élévation aérienne de l'arche. Au premier plan précis s'opposent des lointains de rêve. Et au décor de gauche aride et souterrain s'oppose celui de droite, civilisé, fertile et aérien. Tout ceci indique les divers caractères de la poésie. La lumière se trouve au loin, au-delà de l'inspiration.

Mantegna a personnalisé son sujet de deux manières :

- d'abord, il est revenu de près à l'Antiquité, en donnant à ses personnages des vêtements appropriés (avant lui, les peintres représentaient les dieux vêtus comme leurs contemporains), et en respectant à peu près les données mythologiques ;
 - mais une certaine ironie est perceptible dans cette toile : Vénus et Mars semblent les premiers inspireurs, avant les Muses. Il n'est pas sûr qu'Apollon soit présent. Enfin, les Muses sont gracieuses mais bien endiablées.
- ➔ Le message de l'artiste est clair : le retour à l'Antiquité, fort érudit, n'exclut pas le renouvellement et l'affirmation d'une singularité.

B

Recherche poétique et travail de la langue

Une des grandes étapes de la poésie française a été l'apparition et le développement d'un mouvement, « La Pléiade ». La base de ce groupe poétique est composée de **Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay, Étienne Jodelle, Rémi Belleau, Jean-Antoine de Baïf**.

De ses voyages, en Italie, Ronsard a retenu le goût des académies littéraires. Il fonde la Brigade qui, avec l'apport d'hellénistes et latinistes brillants deviendra, la Pléiade. *La Défense et illustration de la langue française* (1549) de Joachim du Bellay en est le premier manifeste : il prône une littérature en langue vulgaire, c'est-à-dire en français et non en latin, avec imitation des modèles antiques, imitation non servile, et qu'il nomme **innutrition**. La littérature médiévale est rejetée sauf les « vieux romans » comme *Le Roman de la Rose* et les vieux mots. Certaines formes poétiques (ballades et rondeaux) sont condamnées, tout comme le théâtre de l'époque (passions¹³, farces, moralités¹⁴). *La Défense et illustration de la langue française* s'inscrit dans la droite ligne de l'**ordonnance de Villers-Cotterets**, de 1539, par laquelle François 1^{er} avait généralisé l'utilisation du français dans les documents administratifs, au détriment du latin.

Les poètes de la Pléiade évoluent. Certains éléments pétrarquistes s'amoindrissent chez eux, comme le thème de l'élévation morale produite par l'amour, ou le respect de la dame : l'érotisme est plus réel. Mais la vérité est souvent problématique dans cette poésie amoureuse : l'artifice et le factice guettent. La dame peut n'être qu'un prétexte à l'écriture poétique !

Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, c'est la poésie du désir qui règne mais toujours avec des conventions, en particulier celle de l'**inconstance**.

Un des thèmes favoris des poètes de la Pléiade est celui de la « fureur » poétique, empruntée à Platon. **L'inspiration est d'origine divine et ce qui relève du poète et de son travail ne représente qu'une part du poème, variable selon les auteurs.**

Dans son *Abrégé de l'art poétique* (1565), Ronsard se réfère à la **peinture** quand il parle des « couleurs naïves » de la poésie. Il est influencé par les peintres **maniéristes** italiens (Le Rosso, Le Primatice) au style très soigné, particulièrement au niveau des détails. La poésie, à l'époque, est également souvent mise en relation avec la musique. Beaucoup de poèmes étaient écrits pour être chantés ; mais il s'agissait d'airs de la cour, jamais d'airs populaires.

13. Passion : dans le théâtre médiéval, pièce de théâtre appelée « mystère » et retraçant la Passion du Christ (ses souffrances et sa mort).

14. Moralité : genre théâtral en vogue au XVe siècle caractérisé par des intentions morales ou satiriques et par des personnages abstraits et symboliques.

Car la poésie, selon la Pléiade, est réservée à une élite. Pour se détacher du vulgaire, deux moyens sont utilisés : la mythologie, qui suppose un certain savoir, et la recherche au niveau de la langue et du style. Mais l'œuvre n'est pas aussi « fermée » qu'on pourrait le penser : les *Amours* de Ronsard sont commentés dès leur publication par Belleau, poète de la Pléiade ! De plus, Ronsard lui-même n'hésite pas à écrire par la suite en « style bas », c'est-à-dire, plus simple.

Les idées de la Pléiade n'ont pas rencontré que des admirateurs : les « Marotiques » (poètes influencés par Clément Marot) n'aimaient pas la littérature trop savante ; les poètes de l'école de Lyon critiquaient l'emploi systématique des figures de style.

Documents complémentaires :

- 1 - Ronsard : « Mignonne, allons voir si la rose ».
- 2 - Du Bellay : « Las où est maintenant... », sonnet 6, *Les Regrets*.
- 3 - Louise Labé : « Je vis, je meurs »

Poème 1



Ronsard, « *Mignonne, allons voir si la rose* »

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose¹
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vesprée²
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las ! Las ! ses beautés laissé choir !
Ô vraiment marâtre³ Nature
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Quatre Premiers Livres des Odes, 1550.

1. ouvert
2. ce soir
3. mauvaise mère

Poème 2



Joachim du Bellay, *Le poète sans les Muses*

Las, où est maintenant ce mépris de Fortune¹ ?
Où est ce cœur vainqueur de toute adversité,
Cet honnête² désir de l'immortalité,
Et cette honnête flamme au peuple non commune ?

Où sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
Dessus le vert tapis d'un rivage écarté
Je les menais danser aux rayons de la Lune ?

Maintenant la Fortune est maîtresse de moi,
Et mon cœur, qui soulait³ être maître de soi,
Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuient⁴.

De la postérité je n'ai plus de souci,
Cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi,
Et les Muses de moi, comme étrangères⁵, s'enfuient

Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 6
Orthographe modernisée.

1. La Fortune, divinité (romaine) du hasard ; plus généralement, le hasard qui préside au destin des hommes ; Du Bellay était naguère certain de surmonter les aléas de la Fortune.

2. Conforme à l'honneur.

3. Avait coutume de.

4. Me tourmentent (sens fort).

5. Étrangères.

Poème 3



Louise Labé, *Je vis, je meurs*

Je vis, je meurs; je me brûle et me noie.
J'ai chaud extrême en endurant froidure;
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie;

5 Tout à un coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir, maint grief¹ tourment j'endure;
Mon bien s'en va, et à jamais il dure;
Tout en un coup je sèche et je verdoie.

Ainsi Amour inconstamment me mène;
10 Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur²,
Il me remet en mon premier malheur.

Sonnets, VII.

1. pénible
2. bonheur attendu



Vous pouvez écouter la lecture de ce poème sur le CD n° 2 joint à votre cours (page 10).

C

Savoir étudier une forme poétique traditionnelle : le sonnet

Avant d'aborder l'écriture poétique contemporaine, nous nous attacherons plus particulièrement à décrire une forme fixe, le sonnet, que vous devez **connaître impérativement**.

Commencez par revoir, et si nécessaire apprenez les notions de versification et de stylistique en vous reportant aux fiches de révision 9, 10 et 11 de l'annexe. Révisez déjà l'alphabet phonétique.

Alphabet phonétique

Prononciation des mots entre crochets

Voyelles		Consonnes	
[i]	pie	[p]	pi <u>e</u> d
[e]	é <u>t</u> é	[t]	tu <u>r</u>
[ɛ]	he <u>r</u> be	[k]	ca <u>n</u> ev <u>a</u> s
[a]	pa <u>t</u> te	[b]	b <u>ê</u> te
[ɑ]	p <u>â</u> te	[d]	d <u>u</u> r
[O]	bo <u>r</u> d	[g]	ga <u>r</u> çon
[o]	ra <u>b</u> ot	[f]	fi <u>l</u> le
		[s]	sa <u>l</u> le
[u]	ch <u>o</u>	[ʃ]	chi <u>n</u>
[y]	cr <u>u</u> e	[v]	vi <u>g</u> ne
[ø]	ra <u>p</u> e <u>x</u>	[z]	z <u>é</u> nith, ra <u>s</u> ade
[œ]	œ <u>u</u> f	[ʒ]	ja <u>s</u> min
[ə]	je	[l]	lo <u>u</u> rd
[ɛ̃]	ra <u>v</u> in	[r]	ra <u>t</u>
[ã]	gr <u>a</u> nd	[m]	ma <u>t</u> in
[ɔ̃]	bo <u>n</u> d	[n]	no <u>e</u> d
[œ̃]	u <u>n</u>		
		[ɲ]	ga <u>g</u> ner
		[h]	ha ! (interjection)
Semi-consonnes			
[j]	yack, ve <u>i</u> lle, piano	[ʔ]	ha <u>r</u> icot [pas de liaison]
[w]	o <u>u</u> i	[ŋ]	mots empruntés à l'anglais ri <u>n</u> g
[ɥ]	nu <u>i</u> t	[x]	mots empruntés à l'espagnol (jota) ; à l'arabe (khamsin), etc

Venons-en au sonnet !

Le mot « sonnet » vient de l'italien *sonnetto* qui signifie « petit son », « air de musique ». Le sonnet apparaissait en Sicile au début du XIII^e siècle, puis se développe avec la *Vita Nuova* (1283-1293) de Dante.

Il triomphe au siècle suivant, en Toscane, avec le *Canzoniere* (1470) de Pétrarque (1304-1374).

Cette forme poétique a d'abord eu pour objet l'évocation d'un amour idéal ; et par la suite, elle s'est ouverte à d'autres thèmes. D'Italie, le sonnet s'est répandu dans toute l'Europe. En France, c'est **Marot** (1496-1544) qui a écrit le premier sonnet et **Du Bellay** le premier recueil de sonnets (*L'Olive*, 1550). Louise Labé et Ronsard adaptent le sonnet italien, le « francisent ». En Angleterre, Shakespeare en propose une autre version. Bref, le sonnet fait fureur ; il finit cependant par être délaissé à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle. Il est repris par quelques poètes romantiques et redevient à la mode en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Sa vogue se poursuit au XX^e siècle, en Allemagne avec Rilke, en Espagne avec Lorca, en France avec Valéry, Aragon, Desnos, au Chili avec Neruda...

► Forme du sonnet

Le sonnet « forme fixe », obéit à des règles. Il comporte quatorze vers distribués en deux **quatrains**, strophes de quatre vers, et deux **tercets**, strophes de trois vers.

La disposition des rimes est fixe :

- abba,
- abba,
- ccd
- eed (sonnet dit « marotique », à la manière de Marot) ou ede.

Dans le sonnet régulier, tous les vers ont le même mètre, c'est-à-dire, le même nombre de syllabes. Ronsard impose peu à peu l'alexandrin au détriment du décasyllabe (utilisé par Louise Labé, par exemple) et soumet le sonnet à la règle de l'alternance des rimes féminines et masculines. Ce système de contraintes formelles oblige le poète à la concision et à la suggestion : « parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense », écrit Baudelaire ; quant à Aragon, il qualifie le sonnet de « machine à penser »

À titre d'exemple, comparons deux sonnets, l'un du XVI^e et l'autre du XIX^e siècle.



Quand vous serez bien vieille...

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant¹ et filant,
Direz, chantant² mes vers, en vous émerveillant :
« Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle. »

- 5 Lors, vous n'aurez servante oyant³ telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi-sommeillant,
Qui au bruit⁴ de mon nom ne s'aille réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

- Je serai sous la terre, et, fantôme sans os,
10 Par⁵ les ombres myrteux⁶, je prendrai mon repos,
Vous serez au foyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
Cueillez, dès aujourd'hui, les roses de la vie.

Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène* (1578),
Livre II, sonnet XLIII.

1. Dévider : mettre en écheveau le fil entouré autour du fuseau.

2. Les vers de Ronsard ont souvent été mis en musique au XVI^e siècle.

3. Oyant : entendant.

4. En entendant mon nom.

5. Par : à travers.

6. Myrte : arbuste souvent utilisé comme décoration funéraire (« ombre » est ici masculin). Ronsard est beaucoup plus âgé qu'Hélène.

Procédons à une étude rapide de la versification.

* Le **mètre** utilisé est l'**alexandrin**.

Exemple de décompte des syllabes :

Vers 1 : « Quand vous se-rez bien vieill(e) au soir à la chan-dell(e) ».

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



Attention au problème du -e muet. À la fin du vers, en principe, il ne compte pas dans le décompte des syllabes. Au milieu du vers, il ne compte pas s'il est suivi d'une voyelle mais il compte s'il est suivi d'une consonne.

Exemple, vers 9 : « Je se-rai sous la terr(e), et, fan-tô-me sans os ».

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*Étude de la rime. Qualité de la rime

► Premier quatrain

– rime a : chandelle, belle [el]. 2 phonèmes communs ; rime suffisante ;
– rime b : filant, émerveillant [ã]. 1 phonème commun, rime pauvre.

► Second quatrain

– rime a : nouvelle, immortelle [el]. 2 phonèmes communs, rime suffisante ;
– rime b : sommeillant, réveillant [ejã]. 3 phonèmes communs, rime riche.

► Premier tercet

– rime c : os, repos [o]. 1 phonème commun, rime pauvre ;

► Premier et second tercet

– rime d : accroupie, vie [i]. 1 phonème commun, rime pauvre ;
– rime e : dédain, demain [e]. 1 phonème commun, rime pauvre.

1 rime riche, 2 rimes suffisantes, 4 rimes pauvres, ce qui est exceptionnel : cela manifeste le désir de simplicité de l'auteur dans un poème personnel – ou qui vise à créer le sentiment d'une expression personnelle.

Alternance des rimes

– les rimes b, c, e sont masculines.
– Les rimes a et d sont féminines.

L'alternance est normale.

Remarque : la rime d est féminine, car terminée par un e-muet.

Agencement des rimes

– abba : rimes embrassées
– abba

– cc : rime plate

– deed : rimes embrassées

→ c'est un sonnet marotique. Le sonnet est donc régulier.

Étude des coupes

Le vers étant l'alexandrin, il y a partout **césure à l'hémistiche**.

Le mot « hémistiche » signifie : demi-vers ; la césure à l'hémistiche est une pause à la moitié du vers.

Exemple = « Quand vous serez | bien vieille, || au soir, à la chandelle »

4 / 2 || 2 / 4

Il s'ensuit une impression d'ampleur, de régularité (traduction du passage du temps ?).

Pour ce qui est de la recherche des coupes remarquables, vous pouvez vous appuyer sur la ponctuation.

► Exemples

Vers 9 : « Je serai sous la terre, et, fantôme sans os »

3 / 3 || 1 / 5 (rupture dans la régularité du vers).

Vers 13-14 : « Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :

2 / 4 || 6
Cueillez, dès aujourd'hui, les roses de la vie. »
2 / 4 || 6

La scansion produit ici un effet d'insistance pressante.



Exercice autocorrectif n°1

Lisons maintenant un autre sonnet qui date, cette fois-ci, du XIX^e siècle. L'affection d'un poète de la « modernité », comme Baudelaire, vous montre la force, le succès, la pérennité de cette forme poétique.



La vie antérieure

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques¹
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques².

5 Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique³
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

10 C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs

Qui me rafraîchissait le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir⁴.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Spleen et idéal », 1857.

Questions :

❶ Quel est le mètre ? Citez un exemple de décompte de syllabes.

❷ Étudiez les rimes, comme pour le poème précédent :

- agencement ;
- qualité (strophe par strophe) ;
- alternance.

❸ Toujours dans « La vie antérieure », étudiez les coupes.

❹ Y a-t-il des enjambements ?

Répondez à la question puis reportez-vous au corrigé de l'exercice en fin de chapitre.

1. portique : galerie couverte devant une façade ou sur une cour intérieure, dont la voûte est soutenue par des colonnes ou des arcades.

2. En se solidifiant le basalte, roche volcanique, forme des coulées qui ressemblent à des orgues.

3. Cherchez le sens de ce mot emprunté au vocabulaire religieux mais employé ici dans un registre et avec un sens que seul le poème permet d'approcher.

4. Languir : souffrir de la continuité d'un supplice, d'un besoin, d'une attente, etc. ; dépérir.

Corrigé de l'exercice



Corrigé de l'exercice n°1

❶ Le mètre utilisé est l'**alexandrin**.

Exemple de décompte des syllabes :

« J'ai long-temps ha-bi-té sous de vas-tes por-tiques »

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

❷ a) **Agencement des rimes**

- abba
- baab
- cdd
- cee

→ Le sonnet n'est pas régulier.

Les rimes des quatrains sont inversées, probablement pour souligner les échanges entre le ciel et la mer : « Les houles (roulent) les images des cieus » ; elles mêlent « leur riche musique/Aux couleurs du couchant ».

Normalement, en France, les tercets ne se terminent jamais par deux rimes plates. On a ici une disposition à l'anglaise (cddc, rimes embrassées + distique : ee). Ce procédé détache bien les deux derniers vers dont la signification contredit ce qui précède (« voluptés calmes » ≠ « douloureux » ; « languir »).

Nous sommes donc en présence d'une « illusion » de sonnet comme d'une illusion de bonheur.

b) **Qualité de la rime**

Premier quatrain

- rime a : *portiques, basaltiques* [tik]. 3 phonèmes communs : rime riche.
- rime b : *feux, majestueux* [ø]. 1 phonème commun : rime pauvre.

Second quatrain

- rime a : *mystique, musique* [ik]. 2 phonèmes communs : rime suffisante.
- rime b : *cieus, yeux* [jø]. 2 phonèmes communs : rime suffisante.

Premier et second tercet

- rime c : *calmes, palmes* [alm]. 3 phonèmes communs : rime riches.
- rime d : *splendeurs, odeurs* [dœr]. 3 phonèmes communs : rime riche.

Second tercet

- rime e : *approfondir, languir* [ir]. 2 phonèmes communs, rime suffisante.

→ 3 rimes riches, 3 rimes suffisantes, 1 rime pauvre. Il y a presque 43 % de rimes riches. Baudelaire subit l'influence des Parnassiens, poètes très attachés à la rigueur et à la beauté de la forme poétique, en particulier de Théophile Gautier (1811-1872) à qui sont dédiées *Les Fleurs du Mal*. Il s'agit peut-être aussi de traduire la richesse, la multiplicité des sensations.

c) **Alternance des rimes**

Sont masculines les rimes b, d, e. Sont féminines, les rimes a et c. L'alternance est normale.

- ③ La césure à l'hémistiche est ici permanente et le rythme régulier : il suggère le mouvement des vagues.

On peut relever :

- le vers 4 : « Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques ».

4 / 2 // 2 / 4

- le vers 5 : « Les houles, en roulant les images des cieux ».

2 / 4 // 3 / 3

attention à la liaison

- le vers 10 : « Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs ».

3 / 3 // 2 / 4

- le vers 11 : « Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs ».

6 // 4 / 2

L'effet produit est toujours le même : le rythme suggère le mouvement, celui du flux et du reflux.

- ④ Il n'y a pas d'enjambement à proprement parler, mais on remarque que de nombreux vers se prolongent l'un sur l'autre du fait de l'absence de ponctuation à la rime :

- vers 1-2 ;
- vers 6-7-8 ;
- vers 12-13-14.

Le procédé donne une impression d'ampleur majestueuse.

Dans un premier temps nous allons situer l'auteur dans une époque, cette aube du XX^e siècle, dont il est tout à fait représentatif et qui fait de lui une sorte de « passeur » entre les rives du siècle romantique finissant et ce qui sera le siècle de l'aviation, de Picasso et du jazz.

Dans cet esprit nous verrons successivement :

- Ce qu'il faut savoir de **la vie** de Guillaume Apollinaire pour éclairer l'ensemble du livre, son titre et son profil général.
- Dans quel **climat artistique** et littéraire ces textes ont-ils vu le jour ?
- Quelle **évolution** de la poésie le recueil traduit-il ?

Bien entendu ces aspects ne sont que d'utiles éclairages sur l'objet poétique qui nous intéresse. L'essentiel consistera ensuite à interroger les textes eux-mêmes, ce que nous ferons dans le chapitre suivant consacré à l'explication et à **la lecture cursive ou analytique** de larges extraits du recueil.

A Apollinaire (1880-1918) : Repères biographiques

Avertissement : Les points de repères qui suivent sont utiles à la compréhension de la plupart des poèmes du recueil. « Chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de ma vie » déclare en effet Apollinaire, à propos d'*Alcools*. Attention cependant de ne pas déduire de cette affirmation l'idée simpliste que ce livre serait une manière d'autobiographie fidèle à la vérité. « Commémorer » un événement ne signifie pas le raconter fidèlement, mais seulement s'en souvenir et le refléter, a posteriori, avec toute l'**imprécision** et la **liberté d'imagination** qu'autorise précisément la poésie.

La succession des textes n'obéit d'ailleurs pas à la chronologie de leurs dates d'écriture.

À la limite, on pourrait fort bien lire ces poèmes dans l'ignorance totale des événements qui les ont inspirés, en ne considérant que le fruit sans s'interroger sur l'arbre qui l'a porté.

Apollinaire lui-même nous invite cependant à établir des liens entre sa vie et ses textes et ce, très clairement, dans le poème d'ouverture, « Zone ». Des liens et non une banale identité. La distinction entre le je de l'écriture (l'émetteur) et le je de l'homme Apollinaire est encore plus importante ici que celle du narrateur et de l'auteur dans un roman. La poésie autorise une re-création du réel, voire sa métamorphose (= changement de forme) dans les mots.

En résumé, vous devez connaître la vraie vie d'Apollinaire pour être en mesure de saisir toutes les allusions qui se rencontrent dans ses textes, mais vous devez ensuite la mettre entre parenthèses pour vous abandonner au seul charme de sa transfiguration poétique.

Pour revenir sur l'exemple du « Pont Mirabeau », il n'est pas indifférent de savoir que ce poème a été écrit après la rupture d'Apollinaire avec une jeune femme nommée Marie Laurencin, peintre, et que les deux amants empruntaient ce pont pour rentrer à Auteuil où demeurait le poète... Au-delà de cette anecdote, cependant, seul compte le texte, qui défie le temps et l'oublie et transfigure une histoire personnelle en émotion poétique à partager.

Certains textes du recueil se prêtent à une étude plus serrée des liens entre le vécu du poète et la manière dont il le change en écriture. Le jeu du « je » et du « tu » dans le poème « Zone » où se marque le dédoublement du narrateur, le contexte de la « Chanson du Mal-Aimé », les variations pronominales repérables dans le cycle des *Rhémanes* seront examinés dans cet esprit.

Pour le moment, je vous conseille de relire plusieurs fois la chronologie ci-dessous afin d'aborder la suite de notre cours en évitant tout malentendu...

Chronologie



Pablo PICASSO, *portrait de Guillaume Apollinaire dans l'atelier de Picasso du 11 boulevard de Clichy*, automne 1910. Musée Picasso, Paris. (c) Photo RMN - © Droits réservés. © Succession Picasso 2009.

1880 : Naissance à Rome, de père inconnu et d'une mère polonaise de 22 ans, appartenant à une grande famille aristocratique.

Enfance en Italie, sur la Côte d'Azur et à Monaco.

1889 : Installation à Paris. Vie matérielle précaire.

Séjour de trois mois dans les Ardennes belges. Première et brève idylle amoureuse avec une nommée Maria Dubois.

1901 : Précepteur de français d'une fillette de neuf ans, séjour d'un an en Allemagne (Rhénanie). Guillaume tombe amoureux de la miss anglaise de l'enfant, Annie Playden. Voyages en Europe centrale durant lesquels Annie s'éloigne de lui (nous y reviendrons à propos de la « Chanson du Mal-Aimé ») ce qui provoque son retour à Paris. Il choisit à cette époque son pseudonyme, forgé sur deux de ses prénoms : Guillaume Apollinaire.

1902 : Employé de banque mais s'adonne à de nombreux travaux et rencontres journalistiques et littéraires.

1903 : Premières publications. Part pour Londres dans l'intention de reconquérir Annie.

1904 : Second voyage infructueux en Angleterre. Annie bientôt partie pour l'Amérique lui échappe définitivement. (Cf. « Chanson du Mal-Aimé »)

1904-1905 : Rencontre et fréquente le peintre Picasso à Paris. Séjours en Belgique et Hollande. Publication de nouveaux poèmes, repris ultérieurement dans *Alcools*.

1907 : Rencontre Marie Laurencin, peintre à la mode. Leur liaison tumultueuse dure jusqu'en 1912 (voir ch. 4, lecture complémentaire du « Pont Mirabeau »)

1908 : Apollinaire s'engage dans la critique d'art et se range aux côtés des peintres de son temps (voir plus loin le contexte artistique de l'époque)

1909 : Publication de nombreux poèmes qui figureront dans « *Alcools* », notamment « La Chanson du Mal-Aimé » et les poèmes rhénans.

1911 : La Joconde est dérobée au musée du Louvre. Une campagne de presse est déclenchée à propos des voleurs d'œuvres d'art. Apollinaire restitue des statuettes du grand musée parisien qu'un ami indélicat lui avait offertes. Inculpé de recel, le poète est incarcéré pendant six jours. (voir « Zone » et « À la Santé »)

1912 : Très éprouvé par l'épisode de la prison, Apollinaire l'est davantage encore par la rupture avec Marie Laurencin.

1913 : Publication d'*Alcools*

1914 : Incorporation dans l'armée à la veille de ses fiançailles avec Madeleine Pagès. D'abord fasciné par le spectacle de la guerre, il en mesure vite les réalités en tant que fantassin.

1916 : Retour à Paris et à la littérature auprès des jeunes poètes se réclamant de lui (Reverdy, Breton, Tzara).

1917 : Préparation de ses *Calligrammes*, poèmes-dessins. Représentation des *Mamelles de Tirésias* qu'il baptise « drame surréaliste ».

1918 : Publication de *Calligrammes*. Mariage avec Jacqueline Kolb (la jolie rousse). Meurt des complications de la grippe espagnole.

Futurisme et cubisme : l'environnement artistique d'*Alcools*

Alcools paraît en 1913, en pleine période d'ébullition artistique et intellectuelle. Sans entrer dans le détail des événements et des tendances qui, en France comme à l'étranger, agitent les créateurs (au sens d'artistes peintres, de musiciens ou d'écrivains et non, à celui qui vous est familier, de « créateurs » de vêtements) et suscitent réactions et modes, il vous faut être capables de situer l'écrivain par rapport à ces mouvements. Apollinaire est un poète passionné de peinture, ami des artistes les plus en vue de l'époque, curieux des mouvements avant-gardistes qui se manifestent dans les arts plastiques mais aussi **la musique** et **la littérature**. D'une part il en subit l'influence, de l'autre il joue lui-même un rôle décisif dans cette explosion des formes et des langages. L'**écrivain** qui comprend et explique **la peinture** moderne mieux que personne, est lui-même, dans son domaine, un novateur, averti des théories les plus avancées de ses pairs, et dont **la poésie** peut en retour inspirer ses amis **peintres** ou **écrivains**. Apollinaire se flattait d'ailleurs d'avoir, par ses écrits sur l'art, eu une « influence en Europe et même ailleurs » Cette circulation des idées et des influences d'un art à l'autre (et la littérature est bien un art, n'est-ce pas...) est un phénomène capital et passionnant. Votre compréhension du recueil *Alcools* serait imparfaite sans l'indispensable éclairage fourni par le regard sur l'environnement artistique dans lequel il a vu le jour. Vous trouverez ci-après quelques points de repères pour guider vos recherches en ce sens.

► NB : Le cubisme

Les nombreux renvois de notre cours à la peinture moderne et les explications que je vous fournis ici devraient vous inciter à visiter, si vous en avez la possibilité, le Musée Picasso et le musée d'Art moderne ainsi que le centre Georges Pompidou à Paris, le musée de peinture de votre ville s'il possède des collections d'art moderne, ou de rechercher, à défaut, dans les librairies ou carteries des reproductions de tableaux des années 1910-1920. Internet peut bien entendu être exploré avec profit.

Un mois avant la publication d'*Alcools*, Apollinaire fait paraître *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques*. Qui sont ces peintres cubistes et en quoi consiste leur art, découvert par le grand public deux ans auparavant en 1911, et objet d'un scandale mémorable ?

Autour des peintres Georges Braque et Pablo Picasso, rejoints par Marcel Duchamp et Robert Delaunay, s'élabore au début du siècle une esthétique révolutionnaire de la peinture et de la représentation. Deux éléments sont au centre de cette approche radicalement nouvelle - mais dont l'origine est à chercher dans la peinture de Cézanne et, lointainement, dans certaines influences venues d'Afrique ou de ce que l'on appelle aujourd'hui les arts premiers :

- l'utilisation des **formes géométriques**, (cylindres, cônes, sphères, cubes...) contribuant à donner du monde une image « éclatée » par la décomposition de ses formes élémentaires, et à rendre ici le volume des objets ou des corps sur la surface plane de la toile.
- l'approche dite de la **représentation simultanée** (ou simultanéisme) qui consiste à abandonner le point de vue unique de celui qui peint comme de celui qui regarde, et à multiplier les angles de vision qui démultiplient la perspective. D'où ces visages doubles ou triples synthétisant les profils juxtaposés d'un modèle.

Le mouvement cubiste avait trouvé dans un tableau de Picasso (*Les Femmes d'Alger* - 1907) sa source majeure d'inspiration. On peut voir sur cette toile (dont nous vous proposons ici une reproduction) la représentation agressive d'un groupe de prostituées espagnoles offrant un incroyable désordre de jambes et de bras, de formes simplifiées, de visages réduits à deux yeux noirs en saillie et un nez géométrique. Cette toile produisit un effet immédiat sur les artistes de l'époque. Or, Apollinaire est leur compagnon. Dès 1904, au *Bateau-Lavoir*, atelier de peintres de Montmartre, il fréquente Picasso. C'est d'ailleurs là qu'il fait la connaissance de Marie Laurencin dont il tombe amoureux (voir notre Biographie et les poèmes dédiés à Marie).



Pablo PICASSO, *Les demoiselles d'Avignon* 1907
Huile sur toile. 243,9 x 233,7 cm. Museum of Modern Art, New York, USA.
© Lauros/Giraudon © succession Picasso 2009.

- *NB* : La tentation est forte de vouloir retrouver cette vision éclatée dans les télescopes de thèmes et de structures du recueil d'Apollinaire. Faute de pouvoir en analyser avec précision la construction, on est amené parfois à la qualifier de « cubiste ». Il est vrai que le poète multiplie lui aussi les points de vue les plus divers et que son livre est fait de morcellements et de fragments juxtaposés. Le portrait du poète par Picasso, qui illustre la couverture de l'édition originale, et la publication conjointe de l'étude de l'écrivain sur la peinture cubiste, suggèrent une assimilation de sa manière à celle de ses amis plasticiens. On a d'ailleurs pris l'habitude de considérer le mouvement cubiste comme représentant toutes les formes - et pas seulement picturales - du renouveau artistique du début du XXe siècle. Il faut néanmoins prendre garde à ne pas pousser trop loin le parallèle. Apollinaire ne voulait pas entendre parler de « cubisme littéraire ». On ne peut comparer que ce qui est comparable et le travail du peintre n'est pas celui de l'écriture. Il reste que des convergences de sensibilités et d'imaginations sont ici évidentes et qu'on attend de vous que vous en soyez avertis.

Le futurisme

L'influence plus proprement littéraire du poète Marinetti, promoteur du *Futurisme*, est également à signaler, sans que cette influence soit pour autant aussi forte qu'on ait voulu parfois le suggérer. Le manifeste futuriste date de 1909, date de sa parution dans *Le Figaro*. Ses auteurs se veulent ennemis du passé et vantent les aspects les plus modernes de la vie (usines, machines, automobiles) dont la poésie doit selon eux restituer la dynamique. Pour ce faire, ils préconisent une écriture sans ponctuation, sans

marques de liaisons, faite de verbes à l’infinitif, évitant adverbess et adjectifs, selon une syntaxe volontairement brisée. Bien entendu sont reniés à la fois le romantisme et le symbolisme des générations précédentes. Le radicalisme de ces théories n’est nullement partagé par Apollinaire. Pour ce dernier, **tradition et modernité sont deux moments inséparables de la vie artistique**. Il s’agit donc d’« embrasser d’un coup d’œil le passé, le présent et l’avenir ». **Ni imitation d’une tradition ni rejet de l’histoire, la poésie d’Apollinaire chante le présent, fruit du passé et graine pour le futur**. Quant à la **suppression de la ponctuation** que vous constatez en lisant votre recueil et qu’Apollinaire avait décidée en 1912, redisons qu’elle doit moins à Marinetti qu’à **un penchant constant du poète pour tout ce qui confère au vers sa fluidité naturelle**. Attentif à tous les courants de la création contemporaine, Apollinaire peut se sentir en sympathie avec l’élan moderniste du futurisme, mais il n’obéit à aucune doctrine.

C L’évolution poétique d’Apollinaire

Souvent présentée, et par nous-même au début de ce cours, comme une œuvre charnière entre poésie post-verlainienne - **symboliste** (voir plus loin) - et poésie **surréaliste** (voir plus loin) la production d’Apollinaire brouille ici encore les pistes, les dates et les références. Le recueil *Alcools*, dont l’écriture s’étale sur près de quinze ans, présente des textes représentatifs des sensibilités et des styles successifs de l’écrivain. Si certains textes de jeunesse doivent beaucoup à la sensibilité et à la musicalité de Verlaine, si d’autres empruntent au symbolisme, d’autres encore annoncent la modernité des œuvres ultérieures, voire un certain **surréalisme**.

L’ordre des poèmes ne respecte pas la chronologie de cette écriture : « Zone », placé en tête du livre, est en fait le dernier texte écrit avant la publication et donc le plus « moderne », par la forme et la thématique.

Pourtant il est possible de repérer dans le recueil des différences significatives, de forme et d’inspiration, qui permettent de distinguer dans l’écriture poétique de l’auteur **plusieurs « manières » successives**, qui correspondent aux dates différentes de composition que nous pouvons connaître par ailleurs.

De plus, certains de ces poèmes s’apparentent à de véritables « Arts poétiques », c’est-à-dire qu’ils offrent de façon plus ou moins explicite une illustration de la place qu’Apollinaire assigne à la poésie et de l’esthétique qui en découle.

De manière simple et schématique vous pourrez ainsi différencier :

1 La manière « symboliste » des textes écrits avant 1901

NB : Le **symbolisme** est un courant littéraire né dans le sillage de Baudelaire et auquel on assimile les poètes Verlaine et Rimbaud (dans les années 1870-80), Mallarmé (qui écrit dans les années 1880-1890), et le poète belge Maeterlinck. L’esthétique symboliste vise à saisir le sens de la vie intérieure à travers les « **Correspondances** », c’est-à-dire les analogies existant entre le visible et l’invisible, le monde réel et l’univers intérieur. Tout est alors symbole signifiant - les formes, les couleurs, les parfums - et le poète est un **déchiffreur** capable d’unifier les sensations et le sens dont elles sont porteuses. Pour cela il cultive les métaphores, les mots rares, la musicalité raffinée, l’obscurité comme reflet de la vie intérieure et le mystère des êtres et des choses. La poésie tourne ainsi le dos au discours et au sentimentalisme romantique pour se faire musique « métaphysique », au sens littéral du mot : au-delà du monde physique. Ces prétentions conduisent trop souvent néanmoins à un culte de l’incommunicable et de l’hermétisme.

- « Le larron », « L’ermite » ou « Clair de lune » appartiennent à la veine symboliste du jeune Apollinaire : des personnages imaginaires se réfugient dans le surnaturel ou l’interdit, l’écriture multiplie les symboles et métaphores plus ou moins hermétiques et sophistiqués, la musicalité suggestive.

De cette esthétique artificielle et allégorique, Apollinaire se détache à partir de 1903, à son retour d’Allemagne et au contact des artistes et écrivains parisiens. Par exemple, dans « Palais » (dédié au

poète « fantaisiste » Max Jacob), qui commence de manière encore allégorique et précieuse, pour se continuer sur le mode burlesque et réaliste, ridiculisant d'une certaine manière le symbolisme et son univers de sonorités rares et d'éсотérisme.

2 Le nouveau lyrisme des poèmes écrits à partir de 1908

NB : Le **lyrisme** tire son nom de la lyre, instrument à cordes qui accompagnait la déclamation chantée des poètes de l'Antiquité, et trouve sa source dans le personnage mythologique d'Orphée. L'expression poésie lyrique désigne d'une manière générale, l'effusion du *moi*, l'expression des émotions personnelles, de l'amour, et des sentiments qui l'entourent, sur un mode musical privilégiant le rythme du vers, sa fluidité, ses sonorités.

- Au symbolisme tardif, Apollinaire oppose très vite un lyrisme **intimiste**, débarrassé des artifices et voué à l'expression du *moi*.

La référence à Orphée est explicite dans « La Chanson du Mal-Aimé » (cf. Chapitre 2-A) :

Juin ton soleil ardente lyre

Brûle mes doigts endoloris

Triste et mélodieux délire

Le poète reprend d'ailleurs volontiers certains thèmes traditionnels du lyrisme, prolongés depuis le Moyen-Âge et François Villon, comme par exemple l'image du prisonnier soupirant après sa belle jeunesse (voir « À la Santé »), celle de l'amant déplorant le temps de ses amours passés et la fuite du temps (voir « Le Pont Mirabeau »). La ronde des saisons et la métaphore de l'automne tiennent une place caractéristique dans cette poétique lyrique (voir « Automne » ou « Signe »).

► NB :

« La Chanson du Mal-Aimé », par son titre et par son sujet, revendique à l'évidence son appartenance au lyrisme. On y repère ses traits habituels, le chagrin amoureux, l'élégie de la souffrance, la nostalgie.

- Mais si Apollinaire emprunte au lyrisme ancien, il va néanmoins lui imprimer un ton et des modes d'expression résolument contemporains. Il brise ainsi la continuité et l'unité du poème par de fréquentes ruptures, mêlant au ton élégiaque des intermèdes inattendus d'une étonnante crudité (« Les Cosaques Zaporogues »), des formules incongrues (*j'ai le coeur aussi gros qu'un cul de dame damascène*), des images érotiques (« Aubade »). De sorte que le lyrisme du poète transgresse totalement ses lois habituelles en imaginant une prosodie neuve. La musique d'Orphée est comme violentée et rajeunie, le meurtre du lyrisme ancien permet la naissance d'une nouvelle poésie :

La table et les deux verres devinrent un mourant qui

nous jeta le dernier regard d'Orphée

(...)

Nous partîmes alors pèlerins de la perte

À travers les rues à travers les contrées à travers la raison

(Poème lu au mariage d'André Salmon)

Vers un nouveau lyrisme...

Il convient donc bien de parler alors de « nouveau lyrisme ». Celui-ci renouvelle à la fois l'écriture et les thèmes du genre lyrique. Le poète dépasse la seule expression de son moi pour s'ouvrir au monde, l'embrasser, et le transformer. Chantant la vie sous toutes ses formes afin de célébrer « les noces magiques du monde et de la poésie », le poète s'assigne un rôle qui va bien au-delà de son passé ou de son présent, mais fait de lui **celui qui recrée le monde, une sorte de demiurge**. Son ambition est de s'approprier le monde et de le **métamorphoser par les mots**.

C'est dans « Cortège » et surtout dans « Vendémiaire » que le projet s'affirme le plus clairement. Dans ce texte d'une étonnante ivresse lyrique qui clôt le recueil (mais date de 1908-1909), la métaphore de la vigne et du vin (et donc de l'alcool) exprime le pouvoir de **transfiguration** du monde par la poésie dont le territoire ne connaît plus de limites. Le poète nomme et exalte toute la diversité de la vie, de l'histoire, de la géographie. Une usine est objet poétique au même titre qu'un fleuve, un animal ou une plante. Les astres, le fer, le feu, l'éclair, les fleurs,

*Et tout ce que je ne sais pas dire
Tout ce que je ne connaîtrai jamais*

Le poète s'abreuve à la source intarissable du monde, de ses cultures, de son passé comme de son présent. Il est :

...ivre d'avoir bu tout l'univers

Ivre, mais pas désaltéré, car son désir de chanter le monde est infini :

*Écoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers*

La **modernité** des poèmes de l'année 1912 ne sera que l'aboutissement logique, trois ans plus tard, du nouveau lyrisme. Tout au long de cette **évolution** du poète, (**dont le recueil *Alcools* est le fruit et dont il présente, en les mêlant subtilement, les étapes successives mais brouillées dans leur chronologie**) nous avons vu que sa **prosodie** (= la manière de composer ses vers et ses poèmes) s'écarte des schémas traditionnels et innove sans cesse. Le poème « Zone », que nous étudierons plus loin dans le détail est, vous le savez, le dernier écrit avant la parution et constitue la marque la plus évidente du modernisme d'Apollinaire, à la fois par les **thèmes** qu'il aborde - la modernité du siècle naissant, en contraste avec un retour sur le passé - et par sa **versification**. L'abandon de la rime et le recours à ce que l'on appellera le **vers libre** est de ce point de vue le trait le plus significatif de cette manière moderne.

Définition

Sachez qu'on appelle **vers libre**, par opposition au vers régulier, l'utilisation de vers d'une longueur variable, soit très courts, soit très longs (**souvent de plus de 12 syllabes**), **sans obligation de rime** ni accentuation métrique définie. Seul le retour à la ligne découpe le texte typographiquement.

La position de « Zone » en tête du recueil présente de plus un double avantage :

- celui de fournir un fil conducteur à l'ensemble des textes suivants (le rapport à la biographie du poète),
- celui de placer le livre sous le signe de ce **modernisme de la forme** qui semble être la dernière conquête de son auteur.

C'est en effet à « Zone » que l'on se référera pour affirmer qu'*Apollinaire*, parti de la poésie symboliste, **a repoussé très en avant les frontières de la poésie lyrique au point d'anticiper sur les audaces d'écriture des décennies suivantes** et de passer pour le père du surréalisme dont il s'était contenté d'inventer, par hasard, le nom.



► **NB :** **Surréalisme.** Il semble qu'Apollinaire ait le premier utilisé ce mot appelé à désigner le mouvement littéraire et artistique le plus important du premier quart du XX^e siècle. Faisant représenter en 1916 sa pièce de théâtre *Les Mamelles de Tiresias*, l'auteur, à la recherche d'un sous-titre et voulant éviter qu'on parle de pièce « cubiste » (voir plus haut notre encadré sur ce mot) avait songé à « drame surnaturaliste ». Le rapprochement avec naturalisme ou avec surnaturel lui parut cependant fâcheux. Il s'arrêta donc à **surréalisme**, mot forgé de toutes pièces. Il est vraisemblable que dans l'esprit d'Apollinaire, le suffixe « *sur* » ne faisait que corriger le mot réalisme. En effet le poète entendait alors se situer en dehors du **symbolisme**, qui rejetait le monde réel au profit des symboles, comme du **réalisme**, simple copie de ce réel. Sa poésie se voulait une re-création de la réalité du monde, du vécu, de l'expérience (songez à Picasso) et ni un pur exercice de style, ni un naturalisme. *Alcools* montre bien que son auteur nourrit son invention poétique de toute la chair du monde et de tout ce qui étanche sa soif d'images et d'expériences.

Or il se trouve que dans les années suivantes devait surgir un mouvement très différent dans ses thèses et son esthétique, mais qui trouva dans le mot créé par Apollinaire, idole de tous les jeunes poètes de cette époque, une étiquette porteuse. Ces poètes, au premier rang desquels **André Breton**, s'approprièrent donc le mot de **surréalisme**.

En vérité, ce surréalisme qui rejetait de manière radicale les apparences du monde réel pour ne s'intéresser qu'au monde psychique, à l'inconscient et dont le mot d'ordre était « détruisons tout et voyons ce qui reste », n'avait rien de commun avec le « modernisme-traditionnaliste » de l'auteur d'*Alcools*.

Si donc Apollinaire, homme de transition, lié à tous les bouleversements artistiques de son époque et innovateur, a su offrir au surréalisme son nom, l'image d'un Apollinaire surréaliste est très excessive.

3 Bilan d'une évolution

Nous venons de décrire rapidement ces « manières » poétiques successives d'Apollinaire. Il nous faut cependant, une fois de plus, nous méfier de toute simplification. Vous avez compris qu'avec Apollinaire 1+1 ne font pas toujours 2. Ainsi, le **vers libre** dont on nous dit qu'il est la marque d'une écriture poétique nouvelle, Apollinaire n'avait pas loin à aller pour en trouver le modèle : les symbolistes tardifs de la fin des années 1880 (Laforgue, Moréas) l'utilisaient déjà ! De sorte que le modernisme de « Zone » tend ici la main au symbolisme des premiers poèmes... Si l'on ajoute que les poèmes en **vers libre** sont **beaucoup moins** nombreux dans le recueil que les poèmes en **alexandrins**, et que certains de ces vers libres comme « Automne malade » ou « Les Fiançailles » datent de 1902 et 1908, on comprend mieux ainsi l'une des significations du mot « Zone » = la boucle. On comprend également l'intérêt, pour Apollinaire, de brouiller toute la chronologie biographique d'*Alcools* et, du même coup, les étapes du renouvellement de son écriture... laquelle nous apparaît plus que jamais liée au passé en même temps que tendue vers l'avenir. Relisez à ce sujet ce que nous disions plus haut à propos du futurisme.

D *Alcools* : organisation et thèmes du recueil

Avant d'aborder les poèmes d'Apollinaire en lecture analytique, voici quelques clefs pour comprendre le recueil *Alcools*, ses thématiques et son organisation.

Le problème de l'élaboration du recueil, celui des thèmes qui orientent son organisation et le choix final de son titre, forment **un tout indissociable**.

1 Un livre progressivement élaboré...

Sous-titré « Poèmes 1898-1913 », le recueil est un ensemble de textes étalés sur 15 ans et choisis parmi les quelques 250, publiés ou non, qui constituent la production poétique d'Apollinaire durant cette période.

L'idée de réunir d'abord les pages inspirées par le séjour en Allemagne, puis celles relatives à la rupture du « Mal-Aimé » avec Annie, avait abouti en 1905 à un simple projet de « plaquette » de poèmes à dominante sentimentale et mélancolique.

La rencontre avec Marie Laurencin en 1907, le regain de créativité qui s'ensuit, redoublé par la découverte de la peinture de Picasso, aboutit dans un premier temps à un éparpillement de poèmes dans diverses revues littéraires, prélude à l'annonce de la publication d'un volume plus important intitulé *Eau-de-vie*.

Ce titre en forme de jeu de mots (L'eau de vie désigne à la fois l'alcool, qui comme la poésie procure l'ivresse, et l'eau qui s'écoule comme la vie à laquelle elle est liée) sera bientôt abandonné mais pas le projet de recueil, que l'écrivain ne cesse au contraire d'étoffer, y incluant entre autres les poèmes postérieurs à la rupture avec Marie.

En 1912, devant les premières épreuves d'imprimerie des éditions du Mercure de France où doit paraître le livre, Apollinaire décide de le modifier de manière significative :

– il y ajoute en introduction le poème « Zone », qu'il vient tout juste d'achever et dans lequel sont déclinées **les étapes de sa vie** et donc **la thématique** et **le sens** de leur évocation poétique.

- il supprime toute ponctuation, ce qui n'est pas seulement une concession à la mode lancée par le futuriste Marinetti (sur lequel nous reviendrons) mais confirmation d'un souci constant de privilégier la fluidité sonore du vers sur sa clarté typographique.
- il remplace *Eau-de-Vie* par *Alcools*, les deux titres apparaissant conjointement dans les dernières lignes de « Zone » :

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie

Ta vie que tu bois comme une eau de vie

Le titre *Alcools*, par sa valeur symbolique, qu'il conviendra d'éclairer, renvoie à l'**organisation thématique** du recueil, explicite ou cachée. Je vous propose donc de partir de l'étude de cette dernière pour en justifier la pertinence.

NB: « Zone », texte essentiel mais très difficile, est expliqué à la fin du chapitre 1, dans la partie consacrée à l'évolution poétique d'Apollinaire. Il est concevable de se reporter dès maintenant à cette explication nécessaire à la compréhension des nombreuses allusions à ce poème. Le conseil peut d'ailleurs valoir pour l'ensemble des autres poésies. Il est tout à fait possible de commencer le cours par la fin et d'aller directement aux poèmes avant de revenir à l'exposé général, les deux parties de la séquence s'éclairant mutuellement. Le parcours le plus aisé est cependant celui que suggère l'ordre de nos chapitres, assorti de livres itinéraires personnels.

② Une structure complexe

À la différence d'une simple plaquette de poèmes, un recueil se réduit rarement à la simple addition de textes divers réunis par hasard ou au fil des jours. Une logique commande en principe le choix de ces textes (de préférence à d'autres) et presque toujours l'**ordre** dans lequel ils sont disposés, si ce dernier n'est pas simplement chronologique. Un personnage central peut gouverner l'ensemble : c'est le cas des *Contemplations* de Victor Hugo, consacrées au souvenir de sa fille Léopoldine. On se souvient de Ronsard dédiant à chacune des femmes aimées, de Cassandre à Hélène, un recueil de sonnets.

Un thème peut être le point de départ de l'inspiration générale du recueil. La nostalgie émanant des ruines romaines pour le poète humaniste Du Bellay, auteur des *Regrets*, celle d'un XVIII^e siècle frivole dans les *Fêtes galantes* de Verlaine, l'amour comme force de résistance à l'ennemi dans les *Yeux d'Elsa* d'Aragon, au XX^e siècle. De ce point de vue, les *Fleurs du mal* de Baudelaire, par la complexité de la structure et l'ambition du projet, s'apparentent à un livre-somme autant qu'à un simple recueil de poésie.

a) Une structure dissimulée

L'unité de composition et d'inspiration d'*Alcools* n'est pas de celles qui s'imposent à première vue. Si vous vous contentez de parcourir ce recueil d'un poème à l'autre, vous risquez fort de partager le jugement exprimé par l'écrivain Georges Duhamel à sa parution en 1913 : ce livre ne serait qu'une suite de textes hétéroclites et sans liens, « une boutique de brocanteur ».

Or, il apparaît à l'analyse que le recueil obéit à une **logique interne**, difficile à mettre à jour, mais réelle. À partir de cette conviction, les critiques se sont ingénies depuis des décennies à proposer plusieurs principes structurants capables d'expliquer la composition d'un livre dont ils prétendaient éclairer ainsi la signification globale.

Une fois écarté le principe chronologique - puisque ne sont respectés ni les dates d'écriture ni celles des événements évoqués - toutes sortes de classements plus ou moins savants ou prétentieux ont été avancés. La plupart sont des impasses. Même si l'on observe le fait qu'à la lassitude devant les tristesses de la vie, exprimée dans le poème d'ouverture « Zone », répond l'euphorie optimiste de « Vendémiaire » à la fin du volume, il est bien difficile de repérer les étapes censées conduire de l'une à l'autre. Les classifications, par genre ou par époque ne sont guère éclairantes. Au-delà de l'alternance, banale à constater, de poèmes longs et de poèmes courts, toutes les tentatives pour systématiser la composition d'*Alcools* se révèlent décevantes. De fait, les fils thématiques de cette composition se mêlent et s'entrecroisent tout au long du livre selon une fantaisie, un jeu subtil de contrastes, de ruptures ou d'équilibres.

Nous retiendrons néanmoins deux idées intéressantes (dont vous retrouverez notamment la déclinaison dans les études du type Profil Hatier (n°25) ou Intertextes - Nathan) :

- Le principe de circularité et son corollaire, la symétrie ;
- La répartition par ensembles.

b) Circularité et symétrie

D'emblée, le poème « Zone », placé in extremis en tête du recueil, fournit un certain nombre de données importantes sur la thématique et l'organisation du recueil. En grec, Zone signifie ceinture et le mot induit l'idée d'une boucle. Le livre commence à Auteuil :

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied

(« Zone », dans les derniers vers)

et se termine à Auteuil :

En rentrant à Auteuil j'entendis une voix

(« Vendémiaire », troisième strophe)

Le recueil, dans son double mouvement de commémoration du passé et de déambulation, se place donc sous le signe de **la boucle**. Il suffit de rapprocher les premiers mots du premier vers du livre :

À la fin tu es las...

des tout derniers

.....le jour naissait à peine

pour repérer **le schéma d'une œuvre dont la fin est une image de commencement et le commencement une idée de fin.... en même temps qu'un appel à un recommencement.**

Cette circularité se nourrit, tout au long du recueil, de symétries et d'effets d'échos (à l'intérieur d'un même poème ou d'un poème à l'autre) qui assurent la cohésion de cette déambulation poétique. On peut ainsi pointer un certain nombre de couples symétriques :

« Zone » et « Vendémiaire »

« Le Pont Mirabeau » et « Cors de chasse » (le temps s'écoule, souvenirs d'amour)

« Les Colchiques » et « 1909 » (la peur d'un amour impossible)

« La chanson du Mal-Aimé » et « À la Santé » (deux poèmes lyriques de déploration)

Vous pourriez relever dans le cours de votre lecture d'autres symétries, voulues ou non, qui introduisent dans le désordre apparent des textes un élément de cohérence.

c) Les ensembles

- Il est tentant de classer les poèmes, livrés dans un apparent désordre, en ensembles définis par un trait commun, même si beaucoup d'entre eux relèvent de plusieurs de ces ensembles à la fois :

1) les poèmes de dédicace amoureuse, inspirés tour à tour par la jeune anglaise Annie Playden et par Marie Laurencin, poèmes du rejet de l'être aimé et du transfert poétique de la douleur :

- « La Chanson du Mal-Aimé », « Annie », « L'Adieu », « L'Émigrant de Landor Road », « La Dame », « Mai » (Annie)

- « Zone », « Le Pont Mirabeau », « Marie », « Cors de Chasse », « Le Voyageur » (Marie)

► **NB :** On notera au passage le brouillage des repères chronologiques.

2) les poèmes élégiaques (de élégie = petit poème nostalgique) qui incluent les précédents et tous ceux dans lesquels le sentiment de tristesse s'étend, au-delà de la personne chantée, à l'univers convoqué par le poète :

Les poèmes rhénans : « La maison des morts », l'ensemble des *Rhénanes*, « Automne malade », « À la Santé ».

3) les poèmes de la création poétique dont les sujets échappent au réel pour chanter les pouvoirs de la poésie qui le transcende :

« Cortège », « Merlin et la vieille femme », « Le larron », « L'ermite », « Le brasier », « Clair de lune », « Vendémiaire ».

Il apparaît très vite, cependant, que ces classements sont contrariés par la subtilité de l'agencement des textes, des correspondances ou, au contraire, des ruptures, qui traversent le recueil. De sorte que la manie classificatrice des commentateurs et des professeurs se casse les dents sur un objet poétique dont la vertu première est précisément le mouvement qui fait se dérober les lignes et les articulations, au profit de la variété, de la fantaisie et du lyrisme. *Alcools* échappe à toute mise en coupes. Ce qui ne signifie pas que le livre d'Apollinaire n'est pas construit, mais que ses nerfs, ses vaisseaux et son squelette doivent rester invisibles, même aux rayons X de la critique...

d) Les réseaux thématiques

Pour dégager l'unité d'*Alcools*, il est finalement plus simple et éclairant de mettre en évidence les différents thèmes circulant dans le recueil et qui en assurent l'unité par leur seule récurrence.

Ces thèmes sont en effet aisément repérables et peuvent se décliner comme suit, étant bien entendu qu'ils s'entrecroisent constamment au fil des textes et que de cet entrelacs le recueil tire précisément sa cohérence et sa richesse.

La ville

Apollinaire est un citadin et un flâneur. Sa poésie est une longue déambulation. Dans Paris, dont il chante le fleuve, la Tour Eiffel, le modernisme des années 1900, les quartiers populaires et les villes de la province française (énumérées dans « *Vendémiaire* »). Ou dans les grandes villes d'Europe : Londres et Prague notamment. Plus qu'un décor, la ville est consubstantielle aux événements et aux émotions dont se nourrit la poésie.

– **Symboles de la ville** : les ponts, la Tour Eiffel, les bruits, les cafés, les publicités (Paris), la brume, les maisons de brique rouge (Londres), l'horloge du quartier juif (Prague).

– **Poèmes représentatifs** : « Zone » (Paris et Prague), « Le pont Mirabeau », « Poème lu au mariage d'André Salmon », (Paris) « La chanson du Mal-Aimé » (Londres).

La fuite du temps

La fuite du temps, que le poète éprouve dans le souvenir et contre laquelle il n'a que ses mots à opposer, est la marque du caractère inéluctable du dépérissement des choses et des êtres.

– **Symboles de cette fuite du temps** : l'eau du fleuve, l'automne, l'adieu aux jours passés, les images d'éloignement.

– **Poèmes représentatifs** : « le Pont Mirabeau », « Les colchiques », « Marie », « L'Adieu », « Saltimbanques », « Automne », « Mai », « Signe », « Cors de chasse ».

► *NB* : Les poèmes sont donnés dans l'ordre du recueil.

La mort

Corollaire de la fuite du temps, la mort est omniprésente dans le recueil.

- **Symboles de la mort** : l'automne et l'hiver, l'eau de la noyade, le soleil et l'ombre son double, le feu, symbole de mort et de renaissance.
- **Poèmes représentatifs** : « Crépuscule », « La maison des morts », « Merlin et la vieille femme », « Le brasier », « La chanson du Mal-Aimé » (dernière partie strophes 51 à 54, noyade du roi Louis II de Bavière), « La Loreley », « Les femmes », « Signe », « La dame ».

Les Amours mortes, impossibles ou dangereuses

Alcools est le grand poème des amours impossibles chantés par un mal-aimé qui n'évoque les joies d'un amour partagé que de manière nostalgique ou douloureuse.

- **Symboles des amours** : les blessures, le froid, les sirènes malfaisantes, le poison (amour-douleur), le souvenir mélancolique, l'eau, encore (fins d'amour)
- **Poèmes représentatifs** : « Zone », « La chanson du Mal-Aimé », « Les colchiques », « Automne », « Signe » (amour-douleur), « Le pont Mirabeau », « Marie », « L'Adieu », « Mai », « Cors de chasse ».

La femme

Corollaire du thème précédent, spécifiquement centré autour des femmes que le poète a précisément aimées, ce thème généralise l'image ambivalente de la femme, ange et démon, ainsi que la place qu'elle occupe dans la poétique d'Apollinaire.

- **Symboles de la femme** : la blondeur, la beauté, les yeux, les fées, tour à tour symboles de séduction et de négativité malfaisante.
- **Poèmes représentatifs** : « Rhénanes ».

La renaissance par la poésie

Comme le Phénix de la mythologie égyptienne qui périt par le feu et renaît de ses cendres, le poète se brûle au feu des épreuves traversées puis renaît dans la poésie, cet alcool brûlant d'une flamme créatrice qui transcende son existence.

- **Symboles de la renaissance** : le feu, le martyr (notamment celui du Christ), le soleil, l'alcool, l'eau de vie, l'ivresse.
- **Poèmes représentatifs** : « Zone », « Le brasier », « Fiançailles » (7^e partie), « Nuit rhénane », « Vendémiaire ».

e) Le sens du titre

Le titre *Alcools*, qu'Apollinaire choisit en 1912 au moment même où il décide d'ouvrir son livre sur le texte préliminaire « Zone », tire son sens de la pluralité des thèmes conducteurs du recueil. Il est donc à l'évidence polysémique et ambivalent. Chaque événement « commémoré », avec sa connotation souvent malheureuse ou nostalgique, son poids d'échec et de souffrance, constitue une brûlure, un « alcool brûlant comme ta vie » « Zone ». Mais l'idée est réversible : cet alcool provoque également cette forme d'ivresse qu'est la création poétique, laquelle transfigure le destin de l'homme en faisant de lui un autre, et de son existence une œuvre de l'esprit.

- ▶ *NB* : Une interprétation supplémentaire, rarement indiquée par les critiques, mais que je crois intéressante de vous donner, consiste à associer **l'eau de vie à la brûlure de l'acide** et à la **gravure**. Il s'agit ici de la technique dite de *l'eau-forte*, qui consiste à reproduire un dessin sur une plaque de cuivre en utilisant un acide comme agent de gravure du métal. Eaux fortes/peinture/poésie/*Alcools* sont ainsi réunis dans la planche « gravée à l'eau forte » de Louis Marcoussis qui illustre la couverture d'une édition de 1934 du recueil. L'alcool y est clairement assimilé à l'acide comme révélateur d'images, plastiques ou poétiques.

Partant de cette idée polysémique de l'alcool, le commentateur Bernard Lecherbonnier (*Alcools*, Intertextes, Nathan) suggère que ce recueil offre une pluralité d'ensembles thématiques caractéristiques

assimilables aux « **alcools de l'imagination** » (ex: « Palais » ou « La Maison des morts »), « **alcools de l'errance** » (« Clotilde » ou « l'Adieu »), « **alcools de la poésie** » (« La porte » ou « Le brasier »), avec pour aboutissement « **l'ivresse poétique** » (« Signe » et « Vendémiaire »).

Ces ensembles, que le critique présente comme autant d'étapes du recueil, s'interpénètrent en fait et se mêlent constamment : l'imagination, l'errance et la poésie sont des thèmes transversaux qui irriguent les poèmes les plus divers. Redisons donc que ces classements, comme d'autres, aident à l'éclairage du sens général de l'œuvre, mais qu'on ne peut enfermer cette dernière dans une structure rigide, surtout préétablie.

Conseil : Prenez également le temps de vous exercer à la lecture à voix haute des poèmes : la qualité de votre lecture sera également évaluée lors de l'épreuve orale du baccalauréat.

En guise de découverte, voici un des poèmes les plus célèbres du recueil, inspiré par la rupture amoureuse avec Marie Laurencin. Lisez-le attentivement.

Il est ici abordé assez succinctement pour vous permettre un premier contact avec la poésie d'Apollinaire avant de passer aux lectures analytiques proprement dites. Nous vous conseillons de la lire à voix haute pour en ressentir toute la musicalité. Les lectures effectuées par des comédiens sur le CD audio du cours (CD n°2, pages n°10 à 15) vous aideront également.

A « Le Pont Mirabeau » (texte complémentaire)



Le Pont Mirabeau

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Guillaume APOLLINAIRE, « Le Pont Mirabeau »
in *Alcools*

© Éditions GALLIMARD « Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».
www.gallimard.fr

Un **poème polymétrique** car il présente un mélange de mètres différents. Cette écriture est assez caractéristique de la manière d'Apollinaire. « Le Pont Mirabeau » est un bon exemple, qui alterne des vers de :

*10 syllabes : *Sous le Pont Mirabeau coule la Seine*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*4 syllabes : *Et nos amours*

1 2 3 4

* 6 syllabes : *Faut-il qu'il m'en souvienn*

1 2 3 4 5 6

* 10 syllabes : *La joie venait toujours après la peine*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

* 7 syllabes : *Vienne la nuit sonne l'heure*

1 2 3 4 5 6 7

On relèvera le même procédé de polymétrie dans « Salomé » où se mêlent dans les deux dernières strophes, alexandrins et vers de 10 et 6 syllabes (hexamètres), dans « La Loreley », mélange d'alexandrins et de vers irréguliers...

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en souvienn

La joie venait toujours après la peine.....

Ce poème comporte quatre strophes de quatre vers et leur refrain :

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

« Le pont Mirabeau » est répété quatre fois (entre chaque strophe) s'apparente donc à une chanson¹ qui, par sa simplicité et sa petite musique sentimentale, trouve le chemin de votre cœur sans qu'il soit besoin de longuement l'expliquer.

Vous avez noté d'emblée la tonalité nostalgique de cette évocation où se mêlent l'idée du temps, qui coule comme les eaux du fleuve, et celle des amours passées. Cette double métaphore eau/temps/amour, vous en repérez facilement l'insistance :

Le premier vers, repris à la fin du dernier quatrain, appelle le lexique récurrent de la fuite du temps (*passé, s'en va, passent, passé, s'en vont, s'en vont, s'en vont, s'en vont...*). À l'écoulement tranquille et ininterrompu de la Seine, le poète apparente de manière explicite le thème de l'amour passé, dont le souvenir est à la fois très fort et sans espoir de retour :

L'amour s'en va comme cette eau courante

et

Ni temps passé

Ni les amours reviennent

Une très belle image finit d'unir en une même vision la lassitude nostalgique des amours enfuis et celle de ce pont de Paris qui en symbolise le décor et le souvenir :

Tandis que sous

Le pont de nos bras passe

Des éternels regards l'onde si lasse

(NB : l'onde qui est si lasse de nos éternels regrets passe sous le pont de nos bras)

1. La proximité de l'écriture de ce poème avec la chanson lui a valu d'être mis en musique par le chanteur Marc Lavoine.

Les échos sont par ailleurs multipliés par les répétitions que nous signalions à propos de la métrique du poème :

*Les mains dans les mains,
L'amour s'en va.....L'amour s'en va
Comme la vie....Et comme l'Espérance
Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé...Ni les amours reviennent*

Tous ces procédés de versification, le lecteur n'a pas besoin de les analyser pour être sensible à la musique du texte. Peu d'explications ont d'ailleurs été nécessaires pour comprendre un poème d'une grande limpidité. Si cette chanson nostalgique a su vous toucher, vous pouvez dès maintenant partir à la découverte d'autres poèmes d'*Alcools*...

B

« La Chanson du Mal-Aimé » Lecture analytique des vers 1 à 25

oral bac



La Chanson du Mal-Aimé

A Paul Léautaud.

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

*Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte*

*Je suivis ce mauvais garçon
Qui sifflotait mains dans les poches
Nous semblions entre les maisons
Onde ouverte de la mer Rouge
Lui les Hébreux moi Pharaon*

*Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée
Je suis le souverain d'Égypte
Sa sœur-épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique*

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

*C'était son regard d'inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d'une taverne
Au moment où je reconnus
La fausseté de l'amour même*

Guillaume APOLLINAIRE : « La chanson du Mal-Aimé » in *Alcools*
© Éditions GALLIMARD
« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».
www.gallimard.fr

Introduction

Ces vingt-cinq premiers vers font partie d'un ensemble de sept textes dont le titre emblématique, de nouveau en forme de jeu de mots (*Mal-Aimé* forgé sur *Bien-aimé*), **symbolise l'amour malheureux qui est au centre de la thématique du recueil.**

L'exergue (en petits caractères)

*Et je chantais cette **romance**
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance
Du beau **Phénix** s'il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance*

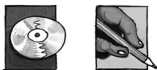
appelle quelques commentaires :

Le rapport de cette « *Chanson du Mal-Aimé* » avec la biographie de l'auteur est moins simple qu'on a parfois voulu le croire.

Certes les amours contrariés du poète avec Annie Playden sont à l'origine de cette déploration poétique. Il est exact qu'à deux reprises, en 1903 puis en 1904, Guillaume s'est vainement rendu à Londres pour tenter de reconquérir celle qui se dérobaît à ses pressantes sollicitations (*voir biographie*). On en a déduit, à tort, que le poème avait été écrit dès le retour à Paris, au plus fort de la détresse sentimentale du poète. En fait, non seulement la rupture n'a pas été aussi brutale qu'on a pu le croire - les deux amants continuant de s'écrire jusqu'en 1905 - mais il est aujourd'hui démontré que l'écriture du texte a connu plusieurs étapes. Des ébauches de **1903**, écrites effectivement au retour à Paris sous le coup de la douleur, à la parution, sous une forme incomplète, en 1909, le texte a été plusieurs fois remanié. Ces mises au point pourraient vous paraître anecdotiques et futiles. Elles sont en fait essentielles si l'on veut comprendre en quoi la poésie d'Apollinaire, si elle trouve sa source dans les événements vécus ne peut se réduire à un simple récit autobiographique. Nous le signalions dans notre première approche, « *La Chanson* » illustre parfaitement notre propos. L'imagination **recompose** les faits, **privilégie** le sentiment **d'échec amoureux**, et s'emploie à faire de ce qui pourrait n'être qu'un souvenir douloureux **une œuvre d'art**. Le « je » et le « tu » renouent ici leur dialogue. L'homme Apollinaire éprouve la douleur de son échec sentimental mais, en la **chantant**, il la **métamorphose en poésie**. Le **Phénix** s'est brûlé au feu de l'amour. Il renaît dans et par sa poésie.

Le terme de **romance**, d'origine espagnole, désigne depuis le XVIII^e siècle une pièce de caractère populaire, souvent associée à la chanson, et dont le thème est le plus souvent sentimental. Le XIX^e siècle en fait une forme poétique à part entière. Verlaine souligne la parenté de ce genre poétique avec la musique dans ses *Romances sans paroles* (*voir Annexes à la fin de la séquence*), titre qui rappelle celui de célèbres pages pour piano du compositeur romantique Mendelssohn.

Si, dans sa première ébauche (celle qui correspond aux premières strophes du poème), le texte se donne donc comme une romance, toute de simplicité et de musicalité, la métaphore du Phénix laisse entendre que la poésie y exercera ses pouvoirs de transfiguration et que ce premier degré en suppose un second, plus ambitieux. De fait, les textes suivants, de plus en plus métaphoriques ou savants, sont dans l'ensemble d'un abord plus difficile et leur explication excède parfois les ambitions d'un cours de première. Nous nous contenterons donc d'en expliquer cet extrait plus accessible.



Exercice autocorrectif n°2

Écoutez le poème enregistré sur votre CD audio (page 11).

Vous traiterez la question suivante :

Vous montrerez ce qui constitue l'originalité de ce début de poème.

Répondez à la question avant de lire le corrigé en fin de chapitre.

C *Rhénanes*

Par un brouillage chronologique dont *Alcools* offre de nombreux exemples, le cycle des *Rhénanes* nous ramène en amont de « *La Chanson* », précisément en 1901-1902, date de leur composition et de la rencontre, en Rhénanie, d'Annie Playden.

Ce cycle de neuf poèmes présente une intéressante **unité spatio-temporelle** (le Rhin et ses paysages, entre septembre 1901 et mai 1902) et **thématique** (les rêveries sentimentales et poétiques de Guillaume, marquées par l'angoisse de l'échec amoureux devant une femme indifférente).

Ces poèmes sont parmi les plus beaux du recueil et les plus aisés à analyser. Je vous propose donc quelques éléments de lecture analytique de trois textes majeurs de cet ensemble : « *Nuit rhénane* », « *Mai* » et « *La Loreley* ».



Oral bac

1 - « *Nuit rhénane* » : lecture analytique

Rhénanes

NUIT RHÉNANE

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une
flamme
Écoutez la chanson lente d'un batelier
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds

Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du batelier
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes repliées

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-mourir
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

Guillaume APOLLINAIRE : « *Nuit rhénane* » in *Alcools*. © Éditions GALLIMARD

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ». www.gallimard.fr



Exercice autocorrectif n°3

- 1 Vous étudierez la situation du poème et présenterez brièvement ce qui constitue son climat, sa thématique.
 - 2 Vous montrerez comment Apollinaire développe ici une vision duelle de la femme, vision qui trouble l'esprit de l'homme.
 - 3 Comment les images, la structure du poème et le choix de certains mots construisent ici une vision onirique, pure magie poétique métamorphosant le réel.
- ➡ Répondez aux questions puis reportez-vous au corrigé en fin de chapitre.



Oral bac

2 - « Mai » : lecture analytique

MAI

Le mai le joli mai en barque sur le Rhin
 Des dames regardaient du haut de la montagne
 Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne
 Qui donc a fait pleurer les saules riverains

Or des vergers fleuris se figeaient en arrière
 Les pétales tombés des cerisiers de mai
 Sont les ongles de celle que j'ai tant aimée
 Les pétales flétris sont comme ses paupières

Sur le chemin du bord du fleuve lentement
 Un ours un singe un chien menés par des tziganes
 Suivaient une roulotte traînée par un âne
 Tandis que s'éloignait dans les vignes rhénanes
 Sur un fifre lointain un air de régiment

Le mai le joli mai a paré les ruines
 De lierre de vigne vierge et de rosiers
 Le vent du Rhin secoue sur le bord les osiers
 Et les roseaux jaseurs et les fleurs nues des vignes

Guillaume APOLLINAIRE : « Mai » in *Alcools*.

© Éditions GALLIMARD

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».

www.gallimard.fr



Exercice autocorrectif n°4

Vous traiterez la question suivante : comment la métaphore de l'impossible amour renouvelle-t-elle le lyrisme stéréotypé du mois de Mai ?

➡ Le corrigé se trouve en fin de chapitre.



Oral bac

3 - « La Loreley » : lecture analytique

LA LORELEY

A Jean Sève.

A Bacharach il y avait une sorcière blonde
Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde

Devant son tribunal l'évêque la fit citer
D'avance il l'absolvit à cause de sa beauté

Ô belle Loreley aux yeux pleins de pierreries
De quel magicien tiens-tu ta sorcellerie

Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits
Ceux qui m'ont regardée évêque en ont péri

Mes yeux ce sont des flammes et non des pierreries
Jetez jetez aux flammes cette sorcellerie

Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley
Qu'un autre te condamne tu m'as ensorcelé

Évêque vous riez Priez plutôt pour moi la Vierge
Faites-moi donc mourir et que Dieu vous protège

Mon amant est parti pour un pays lointain
Faites-moi donc mourir puisque je n'aime rien

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

Mon cœur me fait si mal depuis qu'il n'est plus là
Mon cœur me fit si mal du jour où il s'en alla

L'évêque fit venir trois chevaliers avec leurs lances
Menez jusqu'au couvent cette femme en démente

Va-t'en Lore en folie va Lore aux yeux tremblants
Tu seras une nonne vêtue de noir et blanc

Puis ils s'en allèrent sur la route tous les quatre
La Loreley les implorait et ses yeux brillaient comme
des astres

Chevaliers laissez-moi monter sur ce rocher si haut
Pour voir une fois encore mon beau château

Pour me mirer une fois encore dans le fleuve
Puis j'irai au couvent des vierges et des veuves

Là-haut le vent tordait ses cheveux déroulés
Les chevaliers criaient Loreley Loreley

Tout là-bas sur le Rhin s'en vient une nacelle
Et mon amant s'y tient il m'a vue il m'appelle

Mon cœur devient si doux c'est mon amant qui vient
Elle se penche alors et tombe dans le Rhin

Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley
Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil

Guillaume APOLLINAIRE : « La Loreley » in *Alcools*. © Éditions GALLIMARD
« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation
de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».
www.gallimard.fr

La légende : la version de Brentano

A Bacharach au bord du Rhin
Habitait une sorcière,
Elle était si belle, si jolie,
Qu'elle ravissait tous les cœurs.

Elle faisait la perte
Des hommes tout à la ronde,
Nul ne pouvait échapper
Aux chaînes de son amour.

L'évêque la fit citer
Devant l'autorité religieuse
Et dut la gracier,
Si grande était sa beauté.

Il lui dit, ému :
« Pauvre Lore Lay !
Qui donc t'a fourvoyée
En ce mauvais enchantement ? »

– « Monsieur L'Évêque, laissez-moi mourir
Je suis lasse de vivre,
Car celui qui voit mes yeux
Doit périr.

Mes Yeux sont deux flammes,
Mon bras, une baguette magique,
Mettez-moi dans les flammes
Brisez ma baguette magique ! »

– « Je ne peux pas te condamner
Avant que tu ne me révèles
Pourquoi mon cœur déjà
Flambe dans tes flammes.

Ta baguette magique, je ne puis la briser
Toi, belle Lore Lay !
C'est mon Propre cœur
Qu'il me faudrait déchirer ! »

« Monsieur l'Évêque, ne vous moquez pas de moi
Pauvre créature,
Et demandez miséricorde
Au bon Dieu pour moi !

Je ne dois vivre plus longtemps,
Je n'aime plus personne.
Vous devez me donner la mort
C'est pour cela que je suis venue à vous !

Mon bien-aimé m'a trompée,
Il s'est détourné de moi,
Il m'a quittée, il est parti loin,
Dans un pays étranger.

Des Yeux doux et farouches,
Des Joues rouges et blanches
Des Mots suaves et tendres,
Voilà mon cercle magique.

Moi-même je dois en périr,
Le cœur me fait si mal,
Je voudrais mourir de douleur
En voyant ma propre image.

C'est pourquoi faites-moi justice,
Faites-moi mourir en chrétienne !
Car tout doit disparaître,
Parce qu'il n'est pas auprès de moi. »

Il fait chercher trois chevaliers :
« Emmenez-la au couvent !
Va Lore ! que ton esprit égaré
Soit recommandé à Dieu !

Tu vas devenir une petite nonne,
Une petite nonne noire et blanche
Prépare-toi sur terre
Au déchirement de ta mort ! »

Maintenant ils chevauchent vers le couvent,
Les trois chevaliers,
Et triste, au milieu d'eux,
La belle Lore Lay.

« Ô chevaliers, laissez-moi
Aller sur ce grand rocher,
Je veux regarder encore une fois
Le château de mon amant.

Je veux encore une fois regarder
Les eaux profondes du Rhin,
Puis j'irai au couvent
Et serai la vierge de Dieu. »

Le rocher est si escarpé,
Ses parois sont si abruptes,
Ils grimpent et s'élèvent,
Alors elle s'avança près du bord.

Les trois chevaliers attachent
Les chevaux en bas,
Et continuent toujours
À gravir le rocher.

La jeune fille parla : « Là se balance
Une voile sur le Rhin.
Celui qui est dans le petit bateau,
Ne peut être que mon amant !

Mon cœur devient si gai,
Il faut qu'il soit mon bien-aimé ! »
Elle se penche alors
Et tombe dans le Rhin.

Les chevaliers durent mourir,
Ils ne pouvaient pas redescendre,
Ils durent tous périr,
Sans prêtre et sans sépulture !

Qui a chanté ce chant ?
Un batelier sur le Rhin,
Et toujours retentit
De la Pierre des trois chevaliers :

Lore Lay !
Lore Lay !
Lore Lay !
comme s'ils venaient tous trois de moi.

« La Lore Lay », traduction de Marie-Thérèse EUDES. D.R.



Exercice autocorrectif n°5

- 1 Vous ferez une recherche sur les origines légendaires du sujet de « *La Loreley* ». Regardez sur les légendes germaniques et le poète allemand Brentano, auteur d'un poème homonyme. (NB : je vous renvoie à ce poème reproduit à la page ci-dessus)
 - 2 Étude de la versification (mètres et rimes).
 - 3 Repérage de l'alternance récit/discours direct en rapport avec celle des temps passé/présent.
 - 4 Étude de cinq réseaux lexicaux : le fleuve, le Moyen Âge, les couples symboliques de la Beauté et du Mal, de l'Amour et de la Mort.
 - 5 Interprétation générale du poème.
- ▣▣▣▣ Vous répondrez aux questions avant de vous reporter au corrigé en fin de chapitre.

D « *Automne malade* »

1 - Apollinaire et la thématique de l'automne

L'automne est pour Apollinaire - comme pour tant d'autres poètes de la nostalgie - une saison de prédilection. La mort de l'été, les vendanges de septembre, l'approche de l'hiver offrent une gamme infinie de couleurs et de symboles aux auteurs d'élégies et de méditations sur la fuite du temps. Les romantiques en avaient fait l'un de leurs thèmes favoris.

Il est donc intéressant de voir comment Apollinaire reprend à son tour ce thème banal en soi. Vous noterez d'emblée qu'à la différence de « *Vendémiaire* », qui clôt le livre (et que nous étudierons pour finir), l'automne évoqué ici est moins celui des vignes et du vin, de l'ivresse et de la vie, que celui des premiers frimas et flocons de neige qui annoncent sa mort. L'automne, personnalisé par le tutoiement (« *Tu mourras* ») est malade et sa mort est proche. Le poète lui redit son amour.



Exercice autocorrectif n°6 (facultatif : ES-S ; obligatoire : L)

Vous rechercherez dans un manuel de littérature (principalement du XIX^e siècle) ou une anthologie de la poésie, d'autres poèmes inspirés par l'automne.

- ▣▣▣▣ Vous effectuerez cette recherche avant de vous reporter au corrigé en fin de chapitre.



Oral bac

2 - « Automne malade » : lecture analytique

Automne malade

Automne malade et adoré
Tu mourras quand l'ouragan soufflera dans les roseraies
Quand il aura neigé
Dans les vergers

Pauvre automne
Meurs en blancheur et en richesse
De neige et de fruits mûrs
Au fond du ciel
Des éperviers planent
Sur les nixes nicettes aux cheveux verts et naines
Qui n'ont jamais aimé

Aux lisières lointaines
Les cerfs ont bramé

Et que j'aime ô saison que j'aime tes rumeurs
Les fruits tombant sans qu'on les cueille
Le vent et la forêt qui pleurent
Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille

Les feuilles
Qu'on foule
Un train
Qui roule
La vie
S'écoule

Guillaume APOLLINAIRE : « Automne malade » in *Alcools*. © Éditions GALLIMARD
« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation
de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».
www.gallimard.fr



Exercice autocorrectif n°7

Comment les thèmes propres au poète et sa recherche de la musicalité renouvellent-ils dans « Automne malade » le cliché romantique du thème de l'automne ?

► Vous répondrez à la question avant de vous reporter au corrigé en fin de chapitre.

Pour finir, je vous invite à une découverte de nature à enrichir votre connaissance d'Apollinaire dont l'œuvre poétique ne se résume évidemment pas à *Alcools*.



Recherchez, dans un manuel de littérature ou une encyclopédie, des éléments relatifs aux *Calligrammes*, recueil d'Apollinaire publié en 1918, après sa mort, et dont vous trouverez d'ailleurs des éditions de poche.

Corrigé des exercices



Corrigé de l'exercice n°2

Nous étudierons l'originalité de ce poème en trois étapes (= trois axes)

« La Chanson du Mal-Aimé »

Axes de lecture :

- 1) Thème de l'extrait
- 2) Lexique, images et expression du sens : de l'illusion à la désillusion
- 3) La forme poétique : les variations du lyrisme

❶ Le thème de l'extrait

Dans l'esprit de l'Épreuve Anticipée de Français, il vous suffirait de rappeler ce que nous exposons en introduction de ce chapitre consacré à *la Chanson du Mal-Aimé* :

- la signification du titre, rapportée à l'expérience vécue des amours malheureuses avec Annie Playden.

- le résumé linéaire des premières strophes :

Un soir de brouillard à Londres (NB : le brouillard ou « fog » a longtemps été un signe emblématique du climat londonien. La littérature et le cinéma, particulièrement les films noirs ou fantastiques, en ont souvent tiré leurs effets), l'amant malheureux croit voir venir vers lui l'objet de son amour. Il ne s'agit hélas que d'un « voyou » qui ressemble à l'aimée et lui lance un regard mauvais. Le narrateur le suit néanmoins comme si l'individu devait le mener vers la femme pour laquelle il réaffirme sa passion. Il fait alors une deuxième rencontre, celle d'une femme ivre qui, présentant le visage dégradé de son amour, lui en révèle la fausseté.

❷ De l'illusion à la désillusion

Les deux phases successives de cet extrait onirique (= de rêve) sont celles du passage de l'**illusion** à la **désillusion**, à travers le médium de la **ressemblance**.

La première phase, celle de l'illusion, s'ouvre sur la rencontre avec le mauvais garçon. La ressemblance du « voyou » avec la femme aimée relève de l'**illusion optique**, mais aussi de l'**illusoire** d'« *un amour unique* ». « *La honte* » ressentie sous le regard jeté par ce substitut trompeur ne fait que raviver la passion pour la femme aimée. L'amour est plus fort que cette honte et son attrait irrésistible en est comme ravivé. Entendons que la vexation du refus opposé par Annie ne fait que rendre plus lancinant le désir qu'il a d'elle.

Ce « *mauvais garçon* » n'est en effet **qu'une incarnation onirique de la femme**, qu'une de ses **images fantasmatiques**, un autre elle-même. Isolez le vers 3 (comme y incite l'enjambement) et vous avez sous les yeux l'affirmation de cette **identité** :

Mon amour vint à ma rencontre

La ressemblance joue à ce stade le rôle de déclencheur du lyrisme et du rêve. La longue métaphore qui s'ensuit relève de ce que l'on nomme l'**adynaton**, cette forme d'**hyperbole** poussée jusqu'à l'in vraisemblance absolue pour traduire l'impossible amour. Le procédé est ancien et remonte au XVI^e siècle ; il consiste à exprimer la distance entre désir et réalité par l'impossible, l'excessif des métaphores. Ici le poète puise dans la *Bible* les éléments de son hyperbole onirique. L'amant se compare au Pharaon lancé à la poursuite des Hébreux qui lui échappent grâce au prodige divin du retrait des eaux de la Mer Rouge.

(voir le film *les Dix Commandements* ou, mieux, lire dans l' *Ancien Testament*, **Exode 14, 15**: « *Les eaux se fendirent et les fils d'Israël pénétrèrent au milieu de la mer à pied sec, les eaux formant une muraille à leur droite et à leur gauche* » (traduction oecuménique). Dans le poème, les murailles sont figurées par « *les vagues de briques* » (rouges comme la mer Rouge) des « *maisons* ».

Vous aurez noté l'emploi du verbe introducteur nous « **semblions** », qui redouble le thème de la **ressemblance** fondant tout le passage, et appelle la **métaphore** (transposition par analogie, c'est-à-dire ressemblance).

Cet amour illusoire trouve cependant, au cœur même de l'hyperbole qui le dilate aux dimensions de l'univers et de l'histoire, le germe de son échec dans l'image de la sœur-épouse du *pharaon*. La coutume égyptienne voulait que souvent le souverain épousât sa sœur. Le poète imagine ici un monstre lexico-sexuel en s'identifiant au « *pharaon* », à « *sa sœur-épouse* » et pour finir à « *son armée* ».

La seconde phase de l'illusion, celle de la rencontre avec la femme au *regard d'inhumaine*, procède au départ du même phénomène de ressemblance :

Une femme lui ressemblant

répond aux vers 2 et 3 :

Un voyou qui ressemblait à

Mon amour...

Mais, du registre de la fascination pour le double, « *ce mauvais-garçon sifflotant mains dans les poches* », le poète prépare le lecteur à un registre plus cauchemardesque : la rue brûle « *de tous les feux de ses façades* », et les becs de gaz projettent des lueurs sanguinolentes comme des « *plaies* » sur le brouillard enveloppant ces « *façades* » (NB : ce mot est répété deux fois d'une manière curieusement assez gauche...). Dans ce décor fantastique surgit alors la deuxième apparition, cette « *femme* » au « *regard d'inhumaine* » (ce qui diffère de « au regard **inhumain** », qui n'aurait eu que le sens de « dur », alors qu'inhumaine implique l'irréalité) marquée d'« *une cicatrice à son cou nu* » (laquelle est à rapprocher « *des plaies du brouillard sanguinolent* »). Cette femme sortant d'une « *taverne* » comme un personnage de Zola vu par Degas (« *L'absinthe* ») est « *saoule* », ce qui est le signe de sa déchéance et l'une des variantes sordides du thème de l'alcool, des alcools.

À l'inverse du phénomène de magnétisme de la première rencontre, l'effet produit est ici la rupture brutale, le réveil et le désenchantement :

*Au moment où je **reconnus***

La fausseté de l'amour même

Re/connaître (vérité) s'oppose à **res/sembler** (illusion)

« **Fausseté** » de l'amour même nie l'**amour unique**

« *La Chanson du Mal-Aimé* » se donne donc d'emblée comme un poème de *fin d'amour* et même de fin de tout amour, coïncidant avec une période de désenchantement qui ne prendra fin qu'avec la rencontre de Marie Laurencin en 1907. C'est aussi un poème lyrique dont il convient d'examiner l'originalité formelle.

③ La forme poétique : les variations du lyrisme

Ce début de « *la Chanson* » observe certaines des règles de la poésie lyrique traditionnelle, à commencer par le choix de l'octosyllabe, un vers régulièrement utilisé dans la poésie française depuis le Moyen Âge. Les quintils (5 vers) d'octosyllabes sont rimés, même si l'on observe une grande fantaisie dans les sonorités, souvent approximatives : Londres/rencontre/honte.

briques/ Égypte/ unique
inhumaine/ taverne /même

L'allitération (consonnes répétées) et l'**assonance** (voyelles répétées) tiennent lieu, en fait, le plus souvent de rime.

L'absence de ponctuation et les **rejets** comme les **enjambements** (qui consistent à terminer un vers au début du vers précédent) favorisent de volontaires effets de brouillage de la syntaxe. Souvenez-vous de l'ambivalence :

(Un voyou qui ressemblait à)

Mon amour vint à ma rencontre

notez le morcellement de la phrase :

Une femme lui ressemblant

(C'était.....)

(La cicatrice.....)

Sortit saouïe d'une taverne

Ces effets ne doivent rien au hasard. Ils favorisent la fluidité de la phrase et donc sa musicalité et ils sont en harmonie avec les sentiments à exprimer : l'illusion des ressemblances, le flou et le « brouillard » mental, l'égarément.

Si les formes doivent à la tradition, elles prennent des libertés avec les règles anciennes.

NB : Dans les années 1900, la prosodie classique est remise en question comme la plupart des formes d'expression artistiques. Apollinaire est conscient de ce besoin de renouvellement et veut y tenir sa place :

«...il ne peut y avoir de *lyrisme authentique*, écrit-il en 1915, *sans la liberté complète du poète et même s'il écrit en vers réguliers c'est sa liberté qui le convie à ce jeu* ».

Comme nous l'avons déjà souligné, le poète ne souhaite pas tourner le dos à la **métrique ancienne** mais seulement **la faire évoluer, la « dépasser »**.

Ces libertés n'ont de sens que si elles sont justifiées par l'expression recherchée. Dans ce début de « **la Chanson du Mal-Aimé** », vous pouvez constater à quel point le moule ancien de la romance en octosyllabes favorise la musicalité du poème et l'expression de sa plainte douloureuse, mais vous notez également le supplément de trouble et d'irréalité que lui confère la souplesse de la métrique et de la syntaxe. Forme et sens sont bien sûr inséparables.

En conclusion, il vous faut souligner **l'originalité de ce début de poème, tant au plan de sa forme** (voir ci-dessus) **qu'à celui de la manière dont il renverse les données du poème lyrique**. Loin de chanter les douceurs de l'amour, le mal-aimé prend conscience de ce qu'il appelle la fausseté de ce sentiment, et sa prise de conscience est suscitée par la femme aimée, elle-même montrant soudain son vrai/faux visage.



« **Nuit Rhénane** »

Corrigé de l'exercice n°3

- 1 Situation du poème
- 2 La dualité de la femme : Amour et Mort
- 3 Métamorphose du réel et magie du vers.

1 « *Nuit rhénane* » ouvre le cycle dont il situe le cadre et ses connotations autobiographiques. Le Rhin, chanté par les Romantiques allemands et Victor Hugo, est associé à une foule de légendes ayant inspiré de nombreux artistes et écrivains. Le climat de mystère qui l'entoure, renforcé ici par le choix

du moment (la nuit) concourt à faire de ce texte un poème de rêve, voire de surnaturel. Le thème de la femme s’y trouve donc pris dans un réseau de symboles et d’images qu’il convient de cerner.

② Dès la première strophe, l’image des « *sept femmes tordant leurs cheveux verts et longs sous la lune* » inscrit le mythe de la **femme** au centre du poème par le biais de l’imaginaire.

La réalité du cabaret où est située la scène s’efface devant la **fiction** d’un récit, d’une chanson de batelier dont le thème est d’emblée perçu comme **légendaire**. Le chiffre **7** est un chiffre symbolique et magique. La **lune** est un astre féminin mais froid, associé à l’idée de mort et de maléfices. Les **femmes aux cheveux verts** comme les eaux du fleuve semblent être les ondines des récits germaniques, qui vivent au fond des eaux où elles attirent les hommes qu’elles gardent prisonniers. Le vin « *trembleur comme une flamme* » associe trois éléments significatifs : le **tremblement** lié à un climat émotif et à une certaine frayeur, l’**alcool**, maître-mot du recueil, et la **flamme**, renvoyant au feu et à toutes ses déclinaisons symboliques. Ces trois éléments prolongent en la symbolisant l’image de la **femme** fée et sorcière, de qui émanent l’amour et la mort.

À travers la chanson, qui sert de médium à cette évocation négative, la femme apparaît donc d’emblée comme un être inquiétant et malfaisant. Poème d’amour, inspiré par Annie, ce texte rejoint « *La Chanson du Mal-Aimé* » et sa déploration, sur un mode plus distancé et allégorique.

La deuxième strophe oppose à ces images de « sorcières sous la lune » le cri d’effroi du narrateur pour conjurer ces visions maléfiques. Alentour, il appelle à couvrir le chant du batelier avec une danse joyeuse et convoque, en opposition aux « *fées aux cheveux verts* », ces « *femmes-démons* », des « *femmes-anges* » : ces *filles blondes (...) aux nattes repliées*. La longue chevelure déployée était connotée comme un élément de dangereuse séduction ; les nattes blondes relevées et le regard « *immobile* », et donc neutre, sont signes de pureté.

C’est cependant le malaise de la vision initiale des ondines perverses qui l’emporte dans l’esprit troublé de l’homme. Trouble perceptible dans la répétition « *Le Rhin le Rhin* », dans cette ivresse trouble qui s’empare du fleuve lui-même, dans ce « *tremblement* » qui se communique aux choses comme aux êtres. Précédant l’insistant retour des « *fées aux cheveux verts* », l’image de la mort, préparée dans les vers précédents, s’incarne dans un néologisme, le « *râle-mourir* » dont l’étrangeté décuple la force. La chanson est devenue « *râle* ». Les « *femmes* » du vers 3 sont dénoncées comme fées négatives qui incantent l’été, c’est-à-dire jettent des sorts (incanter = enchanter = tenir sous son charme, au sens magique du terme, sous son influence néfaste. Chanter et enchanter sont ainsi liés).

Ces trois premières strophes sont d’ailleurs figées dans un **présent de l’indicatif**, relayé par l’**impératif** des vers 5-6-7, qui semble enfermer le « je » dans une réalité pesante dont il ne pourra s’évader que par le passé composé, inattendu et libérateur, de la chute finale.

Il est important de relever le fait que ces trois strophes, quatrains d’alexandrins en rimes croisées, ne laissent en rien présager le dernier vers. Ce vers unique en forme de jeu de mots (**éclater** de rire, devenu **se briser en un éclat de rire**) surgit en un dernier alexandrin et déséquilibre l’ensemble comme il déséquilibre le narrateur. L’« *éclat de rire* » final est tout à la fois rupture du charme néfaste des fées, rire sardonique de ces esprits mauvais, rire de libération du poète-narrateur : le champ des interprétations est volontairement très riche.

► **NB :** **Il serait réducteur et vain de prétendre assigner à chaque image ou mot du poème une signification unique et définitive. Le génie de la poésie est précisément dans le jeu polysémique et la liberté d’interprétation qu’il laisse au lecteur. Ce dernier participe à l’acte poétique en donnant vie et sens aux mots du texte, chargés d’un potentiel expressif très riche, que chacun de nous peut ordonner selon sa propre réceptivité.**

③ La dualité négative de la femme, fée et sorcière, séductrice et pernicieuse, s’exprime dans ce poème au sein d’un climat de mystère et de **magie** propice à une alchimie de mots et d’images. Or toute la poésie d’*Alcools* procède de cette **métamorphose du réel en langage**, de **souffrance** vécue en **sublimation** poétique, de délivrance par les mots. « *Nuit rhénane* » s’inscrit parfaitement dans ce projet.

L'irréalité de la scène décrite dans « *Nuit rhénane* » et son caractère purement onirique et verbal sont manifestes dès le vers 2. C'est une **chanson** qui en déroule les images. Les personnages en sont de pure **fiction** légendaire et, pourtant, ils suscitent le trouble du narrateur. La structure même du poème (un récit dans le récit) et la juxtaposition des paroles du **batelier** à celles du **je**, placent le texte sous l'angle de l'illusion, mais d'une illusion dont ce dernier ne peut se déprendre.

Une boucle se referme autour de lui : du **verre** circulaire de la première phrase, au **verre** brisé à la dernière. Tout un réseau de correspondances est de plus tissé autour de ce locuteur : le cercle de la **ronde** redouble celui du verre, au **tremblement** du vin répond celui de l'or des **nuits** (les étoiles) et l'**ivresse** du Rhin.

Les couleurs participent à cette symbiose poétique :

- Le **jaune** de la **flamme**, des **étoiles d'or**, du **vin** (qui en ces régions est un « vin blanc » de couleur jaune d'or), des filles **blondes** ;
- L'**argent** de la lune ;
- Le **vert** des cheveux des ondines, qui provient du vert des eaux du fleuve reflétant les feuilles des **vignes**.

Un choix de mots rares amplifie l'impression d'alchimie poétique au service de l'évocation irréaliste : « *trembleur* », « *râle-mourir* », « *incantent* » participent du climat d'étrangeté.

Mais c'est évidemment le dernier vers qui cristallise tous les effets de sens de ce récit. Le verre en se brisant témoigne de la force des incantatrices et de leurs sortilèges. Le récit du batelier traverse l'écran de la fiction pour investir le réel. Le narrateur-poète, sous l'effet du récit, des visions qu'il lui impose, de l'ivresse qui les entretient, subit soudain l'irruption d'une force irrésistible qui tout à la fois brise le verre, le rêve (notez que rêve lu à l'envers donne le phonème [ver]) et libère la poésie. Avec en contrepoint lancinant, ce thème de l'amour-piège, de l'échec et de l'ambivalence féminine.



Corrigé de l'exercice n°4

Axes de lecture

« **Mai** »

- 1 Joli Mai/ Jolies mais : la métaphore de l'impossible amour.
- 2 Le lyrisme et ses images.

1 « *Les barques sur le Rhin* » marquent une première filiation de ce poème avec celui qui le précède. « *Les dames* » qui « *regardaient du haut de la montagne* » en suggèrent immédiatement une seconde avec le thème féminin qui parcourt le cycle rhénan. Femmes inaccessibles et amour impossible revêtent cependant ici, non le manteau de la légende, mais celui d'un lyrisme printanier faussement idyllique.

Une simple étude formelle des quatre strophes de ce texte éclaire l'organisation des thèmes qui le traversent. Vous noterez ainsi que la **troisième strophe** - un quintil d'alexandrins - se distingue des quatrains qui l'encadrent et marque une **articulation** significative au cœur du poème. On est ainsi tenté de scinder le texte en deux volets :

Volet 1 : les strophes 1 et 2 suggèrent la présence d'un sujet amoureux.

Les signes affectifs explicites que celui-ci manifeste envers les « **jolies dames** » (accordées à ce « **joli** » mois de Mai), comme l'impossibilité de les atteindre (elles surplombent le Rhin sur lequel il circule sur une « *barque* » qui « *s'éloigne* »), sont les indices d'un sentiment contrarié. Le jeu de mots sur les saules **pleureurs** (*qui donc a fait pleurer ces saules riverains?*) » renforce ce sentiment.

Le thème nostalgique est filé dans la deuxième strophe par une allusion à « *celle que j'ai tant aimée* », prise dans un passé composé et un réseau lexical qui expriment le souvenir (les pétales des fleurs sont les ongles et les paupières de l'aimée).

Volet 2 : les strophes 3 et 4 voient s'effacer ce sujet amoureux.

D'abord, au profit de personnages secondaires (les tziganes et leurs bêtes, un régiment dont on ne perçoit que le fifre), alors que les marques du discours personnel disparaissent (plus de **je**, ni d'adverbes à connotations affectives : **si**, **tant**).

Ensuite, quand ces silhouettes s'effacent à leur tour, au profit d'un décor de « *ruines* » parées de végétaux (*lierre, vigne vierge, rosiers*), lesquels sont désormais les seuls signes de vie ornant les bords du fleuve (osiers, répondant à *rosiers, roseaux et fleurs des vignes*).

D'un volet à l'autre, du souvenir d'amour à l'effacement de ce souvenir, de l'espoir au désenchantement, l'unité du poème est soulignée par la répétition de l'incipit « *Le mai le joli mai* » au début de la dernière strophe, lequel redouble le titre emblématique « *Mai* ».

Le fil rouge de cette évocation est tout aussi visible : **le Rhin** impose son cours au destin, entraîne la barque et éloigne le sujet amoureux de l'objet de son amour. Cet écoulement est aussi celui du temps qui passe, qui flétrit les fleurs et dégrade les êtres, les choses et jusqu'au souvenir.

② Une fois encore, ce poème lyrique détourne donc le chant amoureux vers la plainte de l'amour impossible. La gamme de ces images est tout entière tournée vers l'expression de l'inaccessible ou du révolu. Le temps, qui dilue toutes choses et dont on a vu que le fleuve était l'image métaphorique, se manifeste également dans le cycle des saisons (les pétales « *des cerisiers de mai* » tombent et se flétrissent) et la patine déposée sur les pierres (les châteaux sont « *en ruines* »).

On note donc que, partant d'un stéréotype de poème lyrique, celui du mois de Mai et de ce que l'on appelait au Moyen Âge **la reverdie**, la montée de la sève et la saison des amours, Apollinaire en retourne comme doigt de gant les images et la thématique.

Certes « *les vergers fleuris, les cerisiers, les rosiers* » sont portés par le rythme balancé du vers

« *Le mai, le joli mai* ».

Cependant l'idylle tourne court : Les dames sont jolies mais... inaccessibles (et le jeu de mots mai/mais le dit éloquentement), les saules n'ont que leurs branches pour « *pleurer* ». L'amoureux, lui s'est effacé depuis la troisième strophe. On l'imagine figé dans ses souvenirs et contemplant le spectacle des tziganes dont la progression lente : *Un ours un singe un chien...* est scandée par la métrique du vers

1 2 1 2 1 2

À ce cortège - dont le pittoresque évoque certains Picasso et fait écho au poème « *Saltimbanques* » - s'en superpose un autre, celui du régiment qui s'éloigne lui aussi, et dont on ne perçoit plus que la musique du fifre. Ces deux évocations conjuguent d'ailleurs couleur pittoresque et nuance de tristesse, présence et éloignement.

Idylle impossible, souvenir de la femme perdue ne s'expriment donc pas dans ce texte comme dans « *La Chanson* » par des influx de véhémence et de ressentiment ou des images grimaçantes, mais au rythme d'un poème lyrique, certes, de tonalité mélancolique mais très pudique dans ses effusions. « *Le vent du Rhin* » de l'avant-dernier vers « *secoue* » les « *osiers* » de ses rives mais aucun orage ne vient se lever. Il est même permis de voir dans les deux images qui suivent - celle des roseaux qui jasant (comme des poètes ?) et celle des fleurs nues (comme des jeunes filles ?) - une apaisante distance ironique.



Corrigé de l'exercice n°5

① « *La Loreley* » est une transposition d'une légende du Moyen Âge germanique, reprise et enrichie par les poètes romantiques allemands, notamment par **Clemens Brentano** (1778-1842) et **Heinrich Heine** (1797- 1856).

La Loreley (Lorelei) ou « *Roche de Lore* » est un promontoire rocheux surplombant le Rhin près de **Bacharach**, en un passage dangereux pour la navigation et dont les échos répercutent les appels des marins.

Le romantique Heine, s'inspirant des légendes suscitées par ce lieu, imagine au sommet de la roche une fée « peignant avec un peigne d'or ses cheveux d'or », joignant son chant aux appels des marins, et

causant ainsi leur perte par la seule magie de sa beauté et de sa voix. Leurs barques se brisent contre les écueils et ils disparaissent dans les flots.

Dans le poème de Brentano, qui avait précédé celui de Heine, la Lorelei est moins une magicienne qu'une femme qui souffre et se perd elle-même en conduisant les hommes à la perdition. On voit d'emblée ce qu'Apollinaire, s'inspirant du texte de Brentano, peut ressentir devant ce thème de la femme détentrice d'un sort mauvais.

Écrivant son poème en mai 1902, il conserve du modèle allemand, dont il se tient par ailleurs très près, son lyrisme émaillé d'images médiévales et concentre son texte précisément sur le thème du regard maléfique et de la cruauté de l'amour, porteur de folie et de mort. À l'évidence, comme Loreley « *qui se mire une fois encore dans le fleuve* », le poète contemple dans cette légende comme dans un miroir les images de sa souffrance.

La comparaison du texte traduit de l'allemand et de ce qu'il est devenu sous la plume d'Apollinaire montre d'évidentes similitudes.

Vous pouvez d'ailleurs les relever en soulignant les mots repris tels quels par Apollinaire.

On peut parler ici d'**imitation**, sans donner à ce mot un sens péjoratif. La pratique de l'imitation, en poésie comme en peinture ou en musique est ancienne et enrichissante. En assurant la pérennité, au fil des époques, de sujets ou de thèmes d'inspiration, elle permet également aux artistes d'affirmer leur originalité en la mesurant à celle de leurs prédécesseurs.

② Ce poème observe une grande régularité formelle avec une succession de 19 distiques en rimes plates, à la manière d'un chant ou d'un conte. Les mètres sont cependant variables, de 12 à 17 syllabes.

③ Le texte présente une alternance de **récit** et de **paroles** rapportées au **style direct**. Les temps du **passé** sont normalement utilisés dans le récit (avec un curieux passé simple « *absolvit* » (vers 4) alors qu'il aurait fallu dire « *absolut* ») et le **présent** apparaît dans les passages au style direct. Vous noterez, de plus, l'emploi du **futur** (vers 24 et 30) pour rapporter les paroles rassurantes de l'évêque et leur écho dans la résolution de Lore. Le **présent** de l'indicatif dans les six derniers vers concourt à l'effet dramatique de la chute.

④ Plusieurs réseaux lexicaux structurent le poème :

Le fleuve est bien sûr essentiel pour sa symbolique, même s'il n'apparaît que tardivement et comme pour sceller l'image de Loreley à celle de l'illusion amoureuse et de sa sanction dans la mort :

*..sur le Rhin s'en vient une nacelle
Et mon amant s'y tient...
(...)
Elle se penche alors et tombe dans le Rhin
Pour avoir vu dans l'eau....
Ses yeux couleur du Rhin.....*

– Le Moyen Âge s'incarne dans le « *tribunal* » de l'évêque, la présomption de « *sorcellerie* », et l'évocation des « *flammes* » du bûcher, les « *trois chevaliers avec leurs lances* », « *le couvent* » et ses nonnes, le « *château* ».

– **La beauté et la duplicité de la femme** sont d'emblée manifestes dans l'expression antinomique « *sorcière blonde* », renforcée par « *Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde* ».

Les « *yeux pleins de pierreries* » - selon l'expression utilisée par l'évêque - et donc merveilleusement beaux, sont de même immédiatement qualifiés de « *maudits* ». Ceux qui les ont regardés « *ont péri* » car ce ne sont pas des yeux mais des « *flammes* » (lesquelles suscitent aussitôt l'image du bûcher des sorcières). Plus loin ces yeux « *tremblants* » sont assimilés à des « *astres* » avec toute l'ambivalence de ce terme (astres maléfiques ici). Les « *cheveux déroulés* » présentent le même caractère de dangereuse séduction. Le dernier vers

Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil

rassemble en une seule image le thème du fleuve et les attributs de la beauté perverse, cheveux de soleil et yeux soudainement confondus avec le miroitement des eaux.

– L'**amour** est décliné par la sirène sur le mode du **regret douloureux** et de la perte de l'être aimé

Mon cœur me fait si mal depuis qu'il n'est plus là

La triple anaphore de « *Mon cœur* » en début de vers souligne cette part humaine de cette Loreley maléfique mais « **mal-aimée** », pour reprendre comme en écho la formule d'Apollinaire.

– **La mort** plane au-dessus de cette histoire. Comme chez Brentano la femme est ici « *lasse de vivre* » et ses yeux, en retour, sont dispensateurs de mort. « *Ceux qui [l'ont] regardée ont péri* ». De l'évêque, elle réclame qu'il la fasse mourir puisque son « *amant est parti pour un pays lointain* » et qu'elle *n'aime plus rien*.

Un distique clame cette envie de mourir

Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure

Le dénouement vient exaucer ce vœu en nouant dans ses cheveux de soleil les thèmes de la fascination féminine, de la légende rhénane et de la mort.

⑤ Apollinaire se contente en apparence de reprendre en les mêlant les éléments fournis par la légende médiévale et ses deux adaptations romantiques. Il condense en 19 distiques ce que Brentano déroulait en 26 quatrains. Mais il retrouve surtout son obsession du moment : celle de la fascination perverse de la femme. L'idée que cette fascination puisse se retourner contre celle-là même qui en jouait est à interpréter comme une manifestation de dépit amoureux envers Annie, celle qui, sur ces mêmes bords du Rhin tout à la fois l'attire et le repousse. Le rapprochement de ce poème avec « *Nuit Rhénane* » et ses fées aux cheveux verts s'impose évidemment. Et pourtant cette Loreley qui meurt d'amour en croyant voir revenir son amant est un personnage complexe, plus humain que celui de la légende germanique mais aussi moins négatif que ces femmes perverses dont le recueil *Alcools* est par ailleurs peuplé. Personnage tragique, en somme, qui connaît à l'avance sa fin mais s'y précipite, poussée par une force irrésistible : l'amour, et victime de son propre regard « *maudit* » :

Si je me regardais il faudrait que je meure



Corrigé de l'exercice n°6

Le XVI^e siècle poétique privilégie le printemps, saison des amours, plutôt que l'automne, même si Ronsard rédige un « Hymne de l'automne ».

La poésie du XVII^e lui fait peu de place, celle du XVIII^e guère davantage malgré ces vers de Delille dont saura se souvenir Lamartine au siècle suivant :

Là si mon cœur nourrit quelques profonds regrets

Si quelque souvenir vient rouvrir nos blessures

J'aime à mêler mon deuil au deuil de la nature

Au début du XIX^e siècle romantique, Chateaubriand, bien qu'écrivant en prose, consacre de très belles lignes à l'automne dans ses *Mémoires d'outre-tombe* :

Ces feuilles qui tombent comme nos ans, ce soleil qui se refroidit comme nos amours...

Lamartine reprend l'image des feuilles, appelée à devenir un « cliché » littéraire, et celle du deuil de la nature faisant écho aux souffrances de l'homme :

Salut bois couronné d'un reste de verdure

Feuillages jaunissants.....

..... le deuil de la nature.

Convient à la douleur.....

Plus tard, Baudelaire se tourne lui aussi vers l'automne :

*C'était hier l'été, voici l'automne
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ*

À sa suite, Verlaine compose sa célèbre « Chanson d'Automne » :

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone*

Le symboliste Jean Moréas lui répond en écho :

Quand reviendra l'automne avec les feuilles mortes

Ces feuilles mortes immortalisées par Jacques Prévert :

Les feuilles mortes se ramassent à la pelle



« Automne malade »

Corrigé de l'exercice n°7

Axes de lecture :

❶ La thématique de l'automne renouvelée par l'univers personnel du poète.

❷ Un problème d'une musicalité libre propre à Apollinaire.

❸ **De cette thématique**, Apollinaire tire évidemment un parti original dans « Automne malade ».

Cet automne **adoré** (l'épithète placée à la rime est mise en évidence et redoublée par le verbe « aimer » au vers 14), est **malade** (l'incipit reprend l'adjectif du titre) et le poète lui manifeste sa sympathie (**sympathie = souffrir avec**) :

Pauvre automne

On remarquera qu'il évite toutefois de reprendre de manière trop explicite le cliché romantique de la souffrance humaine accordée au deuil de la nature.

Au champ lexical de la splendeur automnale :

*Vergers, richesse, fruits mûrs, fruits et adoré (où l'on retrouve **doré**, comme l'or des feuilles mortes)*

s'oppose celui de l'hiver destructeur aux portes de l'automne finissant :

malade, aura neigé, blancheur, neige, tombant.

Ces mots vont d'ailleurs par **couples contrastés** aux vers 1/ 3-4/ 6/ 7/ et 15.

L'image de « l'ouragan » soufflant sur « les roseraies » avait, dès le deuxième vers, imagé ce couple beauté fragile (les roses)/rudesse des éléments (l'ouragan).

Mais ce sont les vers 8 à 11 qui lèvent le voile sur le **sens caché de l'élégie**. « *Ces nixes nicettes aux cheveux verts et naines* »

Qui n'ont jamais aimé

vous rappellent sans doute les

« *sept femmes* » aux « *cheveux verts* » de « *Nuit rhénane* »

d'autant que les « *nixes* » sont les ondines de la mythologie germanique, qualifiées ici de « *nicettes* » c'est-à-dire de simplettes, et de « *naines* » ce qui achève de leur donner un aspect inquiétant.

En un seul mouvement, vous comprenez que ces créatures mythologiques sont une **nouvelle incarnation de l'amour-danger, de l'amour impossible**, qui rejoint celles des *Rhénanes* (« *la Nuit et la Loreley* ») et rappelle tout aussi clairement « *L'ombre fatale* » de « *L'épouse qui me suit* » rencontrée dans le « *Signe* » automnal.

*Le vent et la forêt qui pleurent
Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille*

redisent toute la tristesse du mal d'amour.

Le poète retourne donc à son profit le thème rebattu de l'automne comme il a enrôlé dans sa poétique la légende de Loreley.

Dans les deux cas, il trouve dans ces sujets un écho à sa souffrance de mal-aimé. Ici sur le mode de la complicité avec la nature, thème éminemment romantique que le poète, à la suite de Verlaine, débarrasse ici de tout « pathos » grâce à une prosodie alerte qu'il convient d'étudier maintenant.

② Un poème d'une musicalité libre, propre à Apollinaire

Cette **élégie musicale**, dont la parenté avec la poésie de Verlaine n'est pas niable, Apollinaire se montre fidèle au précepte de ce dernier dans son *Art Poétique*: « **De la musique avant toute chose** ».

Les sonorités du vers tendent à composer un tableau sonore en harmonie avec les images :

– À la force de l'« *ouragan* » dont « *le souffle* » trouve son équivalent dans « *le brame des cerfs* » et « *les pleurs du vent* », participent les assonances et allitérations en ou/ra/lan du vers 2.

– La récurrence du mot « *automne* » aux vers 1-5-17, le balancement « *que j'aime* » / « *que j'aime* » au vers 14, les couples symétriques (« *en blancheur et en richesse* », « *de neige et de fruits murs* », « *feuille à feuille* »), créent un rythme régulier au sein d'une prosodie pourtant très libre.

– La métrique des vers, si elle privilégie l'**octosyllabes** (vers 1-6-15-16), et compte trois **alexandrins** (vers 10-14-17), recourt par ailleurs aux vers les plus disparates, du vers de 14 ou 15 syllabes (vers 2, avec ou sans diérèse de « *roseraies* ») aux 6 vers de deux syllabes de l'envoi final qui n'est jamais qu'un alexandrin déguisé (2x6). L'alexandrin le plus remarquable du poème est celui du vers 10 :

Sur les nixtes nicettes aux cheveux verts et naines

dont la régularité contraste avec les sonorités acidulées en i, les allitérations en n (nixtes, nicettes, naines) et l'étrangeté du lexique. L'effet recherché vise à renforcer, au cœur de ce paysage automnal, l'élément négatif que constitue l'image des éperviers, liée à celle *des* « *femmes qui n'ont jamais aimé* ».

Quant à la dernière strophe et à sa structure verticale

*Les feuilles
Qu'on foule
Un train
Qui roule
La vie
S'écoule*

On doit y voir une visualisation de la chute des feuilles et de la fuite inexorable du temps, selon un procédé utilisé par Apollinaire dans ses célèbres *Calligrammes*, sur lesquels je vous suggère ci-dessous de vous pencher.

Bilan de la lecture analytique

Sur un thème familier, le poète d'« *Automne malade* », même s'il est ici davantage le dernier poète du XIX^e siècle que le premier poète moderne, joue avec subtilité des suggestions et des fantaisies formelles pour que son texte porte son empreinte très personnelle.



Ce chapitre s'adresse plus spécifiquement aux inscrits de série L mais les S et ES tireront profit de sa lecture pour mieux comprendre les spécificités de l'écriture poétique notamment au XX^e siècle.

① Les réécritures

Comme tout écrivain, poète ou romancier, Apollinaire, bien que doué d'une certaine facilité d'improvisation et d'écriture, travaille et retravaille ses textes, les mûrit avant publication, les retouche plus ou moins largement, parfois sur une longue période au cours de laquelle il remet ses textes « sur le métier ». Vous connaissez l'exemple fameux de Balzac dont les manuscrits étaient tellement raturés, corrigés et recorrectés que les imprimeurs les refusaient parfois, faute de pouvoir les déchiffrer assez aisément.

On doit aux travaux des meilleurs analystes d'*Alcools* et notamment à Michel Décaudin (*Alcools*, Folio Pochotèque) auquel nous avons emprunté maintes analyses pertinentes sur le recueil, de pouvoir suivre, au fil de leurs états successifs, un certain nombre de poèmes d'*Alcools* afin de suivre le processus de réécriture qui aboutit à la version définitive publiée en 1913. Un certain nombre d'exemples simples permet de comprendre les grandes lignes de ce travail qui est au cœur même de la création poétique.

Michel Décaudin distingue dans la démarche de réécriture des poèmes d'*Alcools* quelques étapes essentielles :

② La réduction

le premier état d'un poème est souvent le plus développé et le travail de réécriture vise la plupart du temps à l'alléger en supprimant des longueurs voire des fragments entiers.

Exemple : Le texte initial de « Zone » comptait 94 vers contre 35 dans sa version publiée.



Le premier état de « Zone » (version manuscrite publiée par Michel Décaudin dans *Le Dossier d'Alcools, Droz*)

Le premier jet du texte « Zone » se présentait sous la forme d'une longue suite de distiques. Le passage sur le Christ montant au ciel n'y figurait pas, ni l'alternance du je et du tu. En voici le début et la fin sachant que l'intégralité de ce texte figure dans le livre déjà cité de M. Décaudin, *Alcools* en Folio Pochotèque.

- V. 1-8** « Je suis éccœuré de vivre en ce monde ancien
L'Europe laide et fardée comme une vieille putain

Tout sent l'Antiquité la Grecque et la Romaine
Et même les autos ont l'air d'être anciennes

Seule la Religion est restée toute neuve
Et simple comme les hangars de Port-Aviation

Je suis à Paris chez le juge d'instruction
Comme un criminel on me met en état d'arrestation

(...)

Fin de « Zone » *Je marche vers Auteuil je veux aller chez moi à pied*
Dormir parmi mes fétiches des Iles Marquises et Guinée

Les ouvrières se hâtent vers le métropolitain
Une étoile après une étoile s'éteint

Le soleil est là c'est un cou tranché
Comme l'auront peut-être un jour quelques uns
des pauvres que j'ai rencontrés

Le soleil me fait peur, il répand son sang sur Paris
Mais la lumière est belle et la lumière rit

Je suis malheureux d'amour et le jour et la nuit
Parmi les malheureux du jour et de la nuit.

© Michel DÉCAUDIN, *Le Dossier d'Alcools*, Genève, Droz, 3^e édition revue, 1996.

Ce début et cette conclusion ne sont pas très différents du texte finalement publié mais la lecture intégrale de cette ébauche vous révélerait des modifications, ajouts ou coupures, assez considérables.

③ Le découpage et le collage

Cela peut vous faire penser à la technique du « couper-coller » de nos traitements de textes modernes. Il s'agit de prélever un vers ou un fragment d'un texte pour le réutiliser dans un autre. Apollinaire ne dédaigne pas ce jeu créatif.

Par exemple, il est inattendu de découvrir que le fameux refrain du « Pont Mirabeau »

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

constituait à l'origine la conclusion du poème « À la Santé » qui se présentait alors ainsi :

Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène
Tournons tournons tournons toujours
Quand donc finira la semaine
Quand donc finiront les amours
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Bien entendu le poète réutilise aussi très souvent des fragments de poèmes non publiés qu'il « recycle » dans *Alcools*.

C'est ainsi que, dans « la Chanson du Mal-aimé », les poèmes « Aubade », « Réponse des Cosaques Zaporogues » et « les Sept épées » sont des collages de fragments prélevés dans des textes antérieurs.

Ces procédés peuvent vous étonner. Ils ont cependant leur raison d'être et ne doivent pas être regardés uniquement comme une facilité, un moyen pour le poète d'accommoder ses restes comme un cuisinier habile en récupérant ce qui n'a pas servi ailleurs et qui pourrait passer ici pour « fonds de tiroirs ». Tout au contraire ces reprises et remises en forme de fragments anciens témoignent du travail de maturation et de composition du *recueil*, dont il faut redire ici qu'il ne se réduit pas à une simple addition de poèmes mais obéit à une logique interne élaborée au fil des ans, quinze exactement pour *Alcools* sous-titré *Poèmes 1898-1913*.

► *NB* : Peintres et musiciens ont eux aussi recours aux collages et le parallèle mérite d'être suggéré.

Les **peintres** utilisent ainsi des papiers d'origines diverses découpés et collés sur la toile, par ailleurs peinte ou non. La méthode remonte au X^e siècle japonais mais il faut que vous sachiez que les cubistes, contemporains d'Apollinaire (Picasso, Braque, Juan Gris) en font un moyen privilégié d'expression.

Vous observerez toutefois que le sens donné au mot collage est alors sensiblement différent de celui qu'il peut avoir s'agissant des réécritures poétiques. Le point commun est dans la diversité des matériaux qui composent l'œuvre d'art et dans la simultanéité des expériences littéraires et plastiques des années 1900.

Bien plus instructive est la comparaison avec **la musique**. Le grand compositeur italien Gioacchino Rossini avait par exemple pour habitude de reprendre des fragments de ses compositions passées pour les insérer, tels quels ou modifiés, dans les opéras qu'il composait. Il ne faisait que suivre d'ailleurs une pratique ancienne vérifiée dans les œuvres de ses prédécesseurs. Cette habitude fut parfois critiquée par ignorance musicale. Les collages de Rossini pouvaient passer, là encore, comme une preuve de sa prétendue paresse. Ils reposent souvent en fait sur une esthétique dite des « affects » (*affetti en italien*) selon laquelle une mélodie donnée exprime un sentiment (joie, colère, vengeance, amour) détaché du contexte de l'action dramatique et donc transposable à une situation similaire dans un autre contexte. C'est dans cet esprit qu'Apollinaire insère dans un nouveau poème un fragment ancien porteur du sentiment qu'il veut exprimer à un moment donné. Par exemple celui de la permanence du sentiment opposée à la fuite du temps avec le distique : « *Vienne la nuit sonne l'heure, les jours s'en vont je demeure* ».

Musique ou littérature, redisons que ce mode de réécriture n'a rien à voir avec le fait, pour un compositeur ou un poète de prendre son bien chez un autre créateur, souvent du passé (voir « La Loreley »), afin de le couler dans le moule de son propre style. On parlera plutôt dans ce cas d'imitation.

Afin d'éviter toute confusion sémantique, nous réservons le terme de **réécritures** (néologisme forgé sur réécrire, variante de récrire) à ce qui relève du travail du poète sur ses propres textes. Ce qui a trait à la reprise fréquente par Apollinaire de textes d'autres auteurs (ex : « La Loreley ») est du domaine de l'adaptation voire de l'imitation et n'entre donc pas dans le champ des réécritures. Nous préciserons chaque fois ce qui relève de l'une ou l'autre démarche.



Un exemple de réécriture : deux versions successives de

La dame

*Toc toc Il a fermé sa porte
Les lys du jardin sont flétris
Quel est donc ce mort qu'on emporte
Tu viens de toquer à sa porte
Et trotte trotte
Trotte la petite souris*

Ce texte est la réécriture d'un poème précédemment publié en revue par Apollinaire sous le titre « Le retour » et qui se présentait ainsi :

Toc, toc... « Il a fermé sa porte »
Les lys du jardin sont flétris...
« *Quel est donc ce mort qu'on emporte ?* »
« *Tu viens de toquer à sa porte.* »
« *Et je suis veuve, aux pieds meurtris.* »

© Éditions GALLIMARD

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».

www.gallimard.fr



Exercice autocorrectif n°8

Quelles sont les différences de forme entre les deux textes ? Qu'en déduire quant au sens du poème ? En quoi a consisté la réécriture ? Quels en sont les effets ?

▣▣▣▣ Vous répondrez aux questions avant de vous reporter au corrigé en fin de chapitre.

4 Conclusion - Bilan

La notion d'imitation en littérature

Quand, à propos de Brentano ou de Verlaine, nous suggérons qu'Apollinaire s'est inspiré plus ou moins directement d'auteurs dont il reprend, en les adaptant, certains sujets ou certaines caractéristiques de style ou d'inspiration, nous inscrivons ces emprunts dans le registre de ce que l'on a coutume d'appeler l'imitation.

Au XVI^e siècle, on préférait parler d'**innutrition** c'est-à-dire de la démarche consistant à se nourrir des textes anciens pour les revivifier en les accommodant au goût de l'époque.

Paul Valéry note à ce propos dans ses *Cahiers* :

« Rien de plus soi que de se nourrir d'autrui. Le lion est fait de mouton assimilé. »

L'imitation peut en fait prendre des formes très différentes :

- décalque des textes anciens au plan de leur forme et de leur construction (les anciens copiaient ainsi les sonnets de Pétrarque) ;
- emprunts de sujets ou de genres traditionnels (La Fontaine s'inspirant du fabuliste Ésope, les classiques français reprenant les sujets tragiques grecs ou romains) ;
- pastiches ou parodies (*Le Roman de Renart* pastichant les épopées) ;
- imprégnation par un style, un ton, un univers poétique (ainsi d'Apollinaire se coulant dans une manière inspirée de Verlaine) ;
- transpositions modernes des mythes antiques (ex : Cocteau et Anouilh écrivant une *Antigone* ou un *Orphée*).

Le fait, pour un auteur, de situer ses écrits dans le sillage d'un créateur admiré est donc non seulement banal mais constitue une preuve de la pérennité des textes au fil des siècles. Apollinaire se situe à l'occasion dans cette logique sans que son originalité en soit diminuée. Au contraire, elle ressort de la manière dont ses propres écrits se singularisent par rapport à leurs modèles éventuels (Brentano, Verlaine, Laforgue, de Rognier, Cendrars...). On voit bien néanmoins qu'il ne s'agit en aucun cas de réécritures mais tout au plus « d'écrits d'après... »

Les peintres et les musiciens ne procèdent pas autrement pour se mesurer à leurs aînés. Picasso réinvente *Les Ménines* de Velasquez, comme avant lui Manet. Ravel rend hommage à Couperin, Stravinsky dédie *Pulcinella* à Pergolèse...

Étudier un auteur vous incite donc à rechercher les influences que son œuvre a pu refléter et à le situer ainsi dans la longue chaîne des poètes ou écrivains de toujours.

La thématique : Conclusion de notre étude

Du recueil *Alcools* je vous propose en annexe une vision d'ensemble, complétant les études de textes précédentes, avec le souci de vous faire découvrir et aimer un univers poétique insolite et tendre, parfois complexe ou déroutant, souvent émouvant, toujours sensible. Il vous reste à découvrir par vous-même les autres poèmes du recueil si vous prenez le temps de les lire.

C

orrigé des exercices



Corrigé de l'exercice n°8

- Le texte d'origine (ici le second) était ponctué et un dialogue matérialisé par des guillemets.
- Le sens en était rendu plus immédiatement clair: une femme revient (« *Le retour* ») chez elle ou chez l'homme qu'elle aimait, elle frappe à la porte, qui ne s'ouvre pas, elle interroge, on lui répond que le mort qu'on est en train d'emporter est précisément l'homme qui demeurait derrière cette porte, la femme se découvre brutalement veuve.

La petite souris qui trotte n'apparaît pas dans cette première version.

La réécriture a consisté à supprimer la ponctuation, ce qui rend l'anecdote plus obscure et oblige le lecteur à une certaine réflexion sur le sens, d'autant que dans le même temps le dernier vers a disparu et que seul le titre (« La dame ») permet de supposer que l'histoire contée met en scène une femme.

Le distique final de la version réécrite est beaucoup plus énigmatique: cette souris qui « *trotte, trotte* » a sans doute une valeur assez funèbre et angoissante, mais le poète laisse le lecteur libre de son interprétation. Il suffit pourtant que ce lecteur (ou le commentateur du poème) possède un minimum de culture poétique pour qu'il fasse immédiatement le rapprochement avec le poème de Verlaine « Impression fausse » extrait du recueil *Parallèlement*.

Dame souris trotte

Noire dans le gris du soir

Dame souris trotte

Grise dans le noir

Ces vers écrits en prison (la prison qu'Apollinaire a connue lui aussi, pour un motif dérisoire, et qu'il évoque dans « À la santé » sur un ton très verlainien) disent la monotonie du temps qui passe pour celui que les barreaux privent de liberté. La souris est dans les deux cas un symbole de cette inexorabilité du temps.

Notez qu'avec cet emprunt à Verlaine, les notions de réécriture et d'imitation viennent à se confondre. Ce sera assez souvent le cas chez Apollinaire, grand dévoreur de livres et qui sait se souvenir de ses lectures. Par exemple du dictionnaire érotologique qu'il recopie presque mot à mot dans sa réponse des « Cosaques Zaporogues », ou comme vous le savez de Brentano dont il a retranscrit « La Loreley » sur un carnet lors de son séjour de 1901-1902 en Allemagne.

① Verlaine, l'homme et l'œuvre

Paul Verlaine (1844-1896) manifeste dès l'enfance beaucoup d'intérêt pour le dessin. Il commence à écrire des poèmes à partir de la classe de troisième. Mais très tôt apparaissent chez lui des tendances homosexuelles ; l'alcoolisme et la violence perturbent sa vie et celle de son entourage. En 1870, il épouse la sœur d'un ami, Mathilde, qui a dix-sept ans : en 1871, naîtra leur fils Georges. La même année, Arthur Rimbaud est accueilli chez les Verlaine, les deux poètes vivent alors ouvertement une relation homosexuelle qui suscite le scandale. En 1872, ils partent ensemble en Belgique, puis en Angleterre ; pourtant Verlaine ne se résigne pas à une séparation définitive avec sa femme. En 1873, à Bruxelles, Verlaine tire deux coups de revolver sur Rimbaud qui est légèrement blessé. Condamné à deux ans de prison, Verlaine en effectue dix-huit mois à Bruxelles, puis à Mons. En prison, il retrouve la foi. À la sortie, il enseigne le français en Angleterre, puis en France. Puis il se lance dans l'exploitation agricole avec un ami, Lucien Letinois ; la faillite et la mort de Lucien le font tomber dans l'alcoolisme et la misère : il partage sa vie entre les hôpitaux et deux prostituées rivales. Pourtant sa gloire littéraire grandit, et il est élu « Prince des poètes » en 1893. En 1896, plusieurs milliers de personnes assistent à ses obsèques.

Les principales œuvres sont des recueils poétiques : *Poèmes saturniens* (1866), *Fêtes galantes* (1869), *La Bonne chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874), *Sagesse* (1881), *Jadis et Naguère* (1884), *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889), *Dédicaces* (1890), *Bonheur* (1891). D'autres recueils, publiés du vivant de Verlaine ou après sa mort sont d'une importance moindre.

② *Romances sans paroles* : généralités

a) Le contexte de l'écriture

Ce qui caractérise cette œuvre est l'hésitation de Verlaine entre Mathilde et Rimbaud. Réorganisé plusieurs fois par l'auteur avant publication, le recueil comporte trois sections :

- « Ariettes oubliées » : on y trouve des poèmes écrits essentiellement à partir de mai 1872.
- « Paysages belges » correspond à la fugue en Belgique avec Rimbaud, à l'exception du dernier poème « Binds in the night » qui évoque la dernière rencontre avec Mathilde, toujours en Belgique.
- « Aquarelles » regroupe surtout des poèmes écrits en 1873 en Angleterre.

Le recueil est édité alors que Verlaine se trouve en prison, mais n'est pas alors mis en vente. En 1887, il est réédité.

b) Le titre

Il est tiré de la traduction française d'un titre de Mendelssohn*, *Lieder ohne Worte*.

Le terme « romance » désigne « une pièce poétique mise en musique, de style simple » (*Le Petit Robert*, 1997). L'expression « sans paroles » affirme la primauté de la musique.

* Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) est un compositeur romantique allemand. Ses *Romances sans paroles* (traduction impropre) sont des œuvres pour piano composées entre 1829-1845.

3 L'écriture impressionniste

Les critiques ont fréquemment qualifié Verlaine de poète « impressionniste ». Que faut-il entendre par là ?

Le terme « impressionniste » fait référence à un courant artistique essentiellement pictural, né en France vers 1860. Le mot même a été forgé à partir d'une toile de Claude Monet, *Impression, soleil levant*, peinte en 1872 et présentée en 1874. Les artistes impressionnistes remettent en cause la peinture traditionnelle : ils s'attachent à **exprimer des visions fugitives et personnelles**, ils peignent en plein air et accordent une grande importance à **la lumière**. Leurs **thèmes favoris** sont **le paysage**, la mer, **la ville et la vie quotidienne** moderne. L'approche est donc réaliste; les couleurs sont exprimées par des **touches juxtaposées**, par exemple l'orange par la juxtaposition du vert et du violet (effet visuel); la ligne est délaissée au profit de la couleur, fréquemment pure. La toile est exécutée **rapidement**, d'où sa ressemblance avec une esquisse.

Les titres des deuxième et troisième parties du recueil, « Paysages belges », et « Aquarelles¹ » en manifestent la dimension picturale. Verlaine refuse la description ordonnée : les choses apparaissent dans l'ordre où lui-même les voit, les sent, par exemple dans « Walcourt » :

« Briques et tuiles
O les charmants
Petites asiles
Pour les amants ! »

Ce sont des « **flashes** » **visuels**.

Les impressions sont d'autant plus fugaces que Verlaine a probablement composé le poème en regardant le paysage défiler par la fenêtre d'un train :

« gares prochaines [...]... »

Il affectionnait particulièrement cette position d'observateur que l'on retrouve dans « Charleroi » :

« Quoi donc se sent ?
L'avoine siffle
Un buisson gifle
L'œil du passant »

Plus loin, il est plus explicite :

« Des gares tonnent »

Ou

« Cris des métaux ! »

Dans « Walcourt » et « Charleroi » le rythme du **tétramètre²** est suggestif et lancinant comme le bruit des roues sur les rails. Le poème « Maline » aussi évoque l'univers ferroviaire, dans un contexte plus confortable :

« Les wagons filent en silence
Parmi ces sites apaisés ».

L'octosyllabe, plus ample, berce le lecteur comme le train berce le voyageur.

1. Aquarelle : « Peinture légère sur papier avec des couleurs transparentes délayées dans de l'eau » (*Le Petit Robert*, 1997).

2. Tétramètre : vers de quatre syllabes.

Dans « Spleen », le procédé est un peu différent : le poète juxtapose des impressions visuelles et des sentiments :

« Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.

Je crains toujours – ce qui est d'attendre ! –
Quelque fuite atroce de vous. »

À cette alternance correspond une opposition passé/présent. Les couleurs vives, nettes, confrontées au désespoir intérieur, deviennent agressives.

Par ailleurs, **Verlaine aime à observer les effets de lumière**. C'est particulièrement évident dans le choix du titre « Beams » (« rayons » en anglais). Ce poème a été écrit lors de la traversée de Douvres à Ostende ; la lumière y est étincelante : « Le soleil luisait », « Et dans ses cheveux blonds c'étaient des rayons d'or », « Des oiseaux blancs volaient », « des voiles [...] s'inclinaient toutes blanches ». L'éclat est traduit par des assonances en [ɔ] et [ā]. Mais Verlaine se plaît aussi à évoquer des paysages brumeux et imprécis :

« Comme des nuées
Flottant gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées ». (« Ariettes oubliées », VIII)

Les formes ici se dissolvent dans la couleur.

Verlaine a fréquenté les peintres impressionnistes, son art s'est élaboré en même temps que le leur ; c'est un effort vers la sensation rendue ». (Lettre de Verlaine à Mallarmé³). Il a transposé des techniques picturales en poésie.

4 Le lyrisme

Rappel : La poésie lyrique exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète.

Verlaine n'est pas quelqu'un qui s'épanche à la manière romantique, en explicitant ses émotions, ses sentiments. Il préfère rester allusif. Pour lui, **le paysage est un état d'âme**. Certains thèmes sont récurrents :

– le soleil couchant souvent associé à l'automne est la métaphore de la mélancolie :

Exemple : « L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée [...]
Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées » (Ariettes oubliées, VIII)

Dans « Bruxelles », « Simples fresques », I, Verlaine écrit, après avoir décrit un paysage crépusculaire et automnal :

« Toutes me langueurs révassent,
Que berce l'air monotone. »

3. Stéphane Mallarmé (1842-1898) est un poète français symboliste, un maître de l'écriture allusive et elliptique

– la plaine est synonyme d'ennui.

Exemple : « Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable (« Ariettes oubliées, VIII)

Le poète projette ses sentiments sur le paysage. Le rapprochement entre la plaine et le désert (ici le « sable ») apparaît aussi dans « Malines » où il est question d'un « Sahara de prairies ».

– L'eau, rivière ou étang, devient miroir : cf. « Ariettes oubliées », IX.

• **L'amour**, thème lyrique par excellence, est omniprésent dans le recueil. On y retrouve l'itinéraire sentimental d'un homme ambivalent qui hésite entre sa femme, Mathilde, et un « Satan adolescent » superbe et génial, Rimbaud.

La femme apparaît dans *Romances sans paroles* sous différents aspects. Elle est souvent lointaine et idéalisée comme dans « Beams », poème inspiré par une inconnue. Dès le premier poème du recueil, on voit que Verlaine aspire à une complicité parfaite :

« Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ? »

Mais la tournure interrogative trahit une certaine anxiété. La femme est souvent une figure indistincte dont on discerne seulement quelques traits : « Ses jolis yeux » (« Streets », I), « Ses yeux jolis » (« A poor young shepherd »), « vos yeux si beaux » et « vos deux mains blanches » (« Green »). Elle est fréquemment loin dans l'espace et dans le temps, désincarnée en quelque sorte :

« Un air bien vieux, bien faible et bien charmant,
Rôde discret, épeuré⁴ quasiment,
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle. » (« Ariettes oubliées », V).

Ou bien, dans « Binds in the night » :
« Je vous vois encore. En robe d'été
Blanche et jaune avec des fleurs de rideaux. »

Sur le souvenir personnel se superpose le souvenir d'un passé plus lointain, celui des *Fêtes galantes*⁵ et du XVIII^e siècle avec l'allusion à l'escarpolette⁶ (« Ariettes oubliées », II) ; tout cela connote un libertinage élégant et rêvé. Tous ces procédés connotent une mise à distance de la femme.

Car elle est source de déceptions. Alors il arrive que le ressentiment domine comme dans « Birds in the night » : Verlaine y reproche à Mathilde son manque de patience, de douceur, sa froideur alors qu'il a tous les torts. En fait, leur étonnant mariage a été un malentendu de part et d'autre : Mathilde était une jeune bourgeoise et Verlaine un artiste perturbé et contestataire. Il est même assez agressif : « vos yeux [...] Ne couvaient plus rien que la trahison ». Il va plus loin dans « Child wife » : « Vos yeux [...] ont pris un ton de fiel », ou bien :

« Et vous gesticulez avec vos petits bras
Comme un héros méchant
En poussant d'aigres cris poitrinaires, hélas »

quant au souvenir des jours heureux, il devient source de souffrance, alors même que l'amour s'est évanoui :

« O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme
Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé ».

4. Epeuré : effrayé (de l'ancien français *épeurer*).

5. *Fêtes galantes* (1869) : recueil de poèmes de Verlaine, inspirés par le peintre Watteau (1684-1721).

6. Escarpolette : balançoire. Plusieurs tableaux de Fragonard (1732 - 1806 évoquent l'escarpolette).

Dans « Streets », I et dans « Birds in the night », on retrouve un peu les mêmes sentiments.

La liaison avec Rimbaud apparaît aussi dans *Romances sans paroles*. Les poèmes qui lui sont consacrés ne sont jamais marqués par la déception, mais les allusions restent très discrètes, au point que l'on peut se tromper quant à l'inspirateur ou l'inspiratrice. Dans la deuxième ariette, Verlaine oppose l'« amour pâle » à « une aurore future » et des « délires », terme typiquement rimbaldien. Sa passion pour Rimbaud lui ouvre des horizons nouveaux, mais elle a, dans « Birds in the night » des connotations fort inquiétantes :

« O mais ! par instants, j'ai l'extase rouge
Du premier chrétien sous la dent rapace,
Qui rit à Jésus témoin [...] ! »

L'extase rouge est l'oxymore de la passion et de la sensualité ; la couleur rouge a des symboliques variées : la vie, la mort, la puissance, la gloire, le diable. Le poète se présente ici comme un martyr (le « premier chrétien sous la dent ») qui affirme son amour transgressif à la face du monde, en défiant la morale et la religion (il « rit à Jésus ») avec une certaine complaisance.

Cependant, la relation avec Rimbaud a parfois des accents plus tranquilles, en particulier dans « Ariettes oubliées », IV :

« Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses ».

Et il aspire à l'innocence : « Soyons deux enfants ».

• Le **lyrisme** de Verlaine dans ce recueil est discret, voire même **impersonnel**, sauf dans « Birds in the night » et « Child wife » : il préfère souvent le « on » au « je »

« On croirait voir vivre
Et mourir la lune. » (« Ariettes oubliées », VIII)

Ou :

« Le vent profond
Pleure, on veut croire » (« Charleroi »)

Ou bien il utilise des tournures comme « mon cœur », « mon âme » plutôt que « je », par exemple dans la septième ariette où il imagine un dialogue entre l'âme et le cœur (« Mon âme dit à mon cœur »), ce qui dissout quelque peu l'identité.

Quant à la souffrance, il ne peut l'analyser, c'est un mal-être :

« C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine ! » (« Ariettes oubliées », III)

5 La musicalité de la poésie verlainienne

Plusieurs éléments font référence à la musique dans ce recueil : son titre, bien sûr, mais aussi le titre de la première section, « Ariettes oubliées », emprunté à Favart⁷ (une ariette est une mélodie courte et gracieuse). Certains poèmes se présentent comme des chansons populaires : l'ariette VI avec la « mère Michel », « Bruxelles - Chevaux de bois » (« tournez au son des haut bois »), « Streets » (« Dansons la gigue ! »). Des instruments de musique apparaissent, lyre, piano, hautbois, mais aussi des éléments que l'on peut qualifier de musicaux : le vent (première ariette), la pluie (troisième ariette) et, à plusieurs reprises, le train.

Cette importance accordée à la musique est en accord avec les théories verlainiennes sur la poésie, théories clairement formulées dans l'« art poétique » de *Jadis et Naguère* (1884) :

« **De la musique avant toute chose,**
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. »

7. Charles Simon Favart (1710-1792) : créateur de la comédie musicale.

a) Les rythmes

Verlaine pratique de temps en temps les mètres traditionnels : l'alexandrin (« Beams », « Green »), le décasyllabe « Birds in the night », l'octosyllabe (Ariette VI)... Mais le plus souvent, il choisit des **mètres impairs** :

- le vers de onze syllabes (ariette IV),
- le vers de neuf syllabes (« Bruxelles - Chevaux de bois » - ariette V),
- le vers de sept syllabes (« Bruxelles - Simples fresques » I, « Spleen », ariette I),
- le vers de cinq syllabes (ariette VIII, « Bruxelles - Simples fresques » II, « A poor young shepherd »)...

Ces vers impairs sont plus fluides que l'alexandrin, plus proches du langage parlé.

Verlaine a aussi une prédilection pour les **mètres courts** :

- vers de six syllabes (ariette III)
- vers de quatre syllabes (« Walcourt », « Charleroi »)

Enfin, il les fait alterner : 12/7 dans l'ariette IX, 8/4 dans « Streets » I, 12/6 dans « Child wife ». Il s'ensuit une sorte de dislocation des structures traditionnelles, renforcée par une ponctuation très légère, parfois presque inexistante.

b) Les sonorités

La recherche mélodique est évidente : les mots sont choisis pour leur musicalité. **La suggestion découle du son plus que du sens ou de l'image**. Le poème redevient chant (référence à ses origines antiques). Dans *Romances sans paroles*, nombre de poèmes sont remarquables sur ce plan :

« Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur » (Troisième ariette)

On remarque les multiples allitérations en [p], en [l], en [m], en [k], les assonances en [œ], en [ɛ], renforcées par les reprises : « il », « mon cœur » : Il s'ensuit une impression de mélodie évocatrice du bruit monotone de la pluie.

Des études similaires pourraient être faites pour les ariettes VII (« O triste triste, triste était mon âme / À cause, à cause d'une femme »), VIII (« Dans l'interminable / Ennui de la plaine »), « Walcourt », « Charleroi ».

c) Le problème de la rime

Dans des posthumes, écrites à la fin de sa vie, Verlaine a renoncé à la rime, intitulant certains poèmes de *Chair* : « Assonances galantes », « Vers en assonances », « Vers sans rimes ». Dans son « Art poétique », il disait :

« Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ? »

Dans *Romances sans paroles*, les vers sont rimés, sauf dans l'ariette III où l'on remarque des irrégularités : il y a des vers assonancés (l'assonance est l'identité de timbre de la voyelle finale) : « ville » est assonancé avec « pluie » et « s'ennuie » ; et le schéma des strophes est : abba, bcbb, dadd, ecce ; ce n'est pas régulièrement ordonné.

D'autre part, certaines rimes sont provocantes : « le fût-il », « Sais-je » (ariette VII), ou bien :

« On sent donc quoi ? »
« Où Charleroi » (« Charleroi »)

Ou encore : « et d'où l'on » (« Malines »).

Verlaine a donc cherché à assouplir la rime.

Conclusion

Ce recueil marque l'orientation de Verlaine vers une **poésie à l'impressionisme musical**. Sa poésie paraît simple, et parfois naïve ; en réalité, elle est complexe, étudiée. À travers cette poésie, Verlaine tente d'exprimer ses aspirations profondes : « L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même. » ■