

Édition avec dossier

Apollinaire

Alcools

Présentation
de Gérard Purnelle



NOUVEAUX
PROGRAMMES 1^{RE}

GF

Apollinaire

Alcools

En 1913, Apollinaire publie *Alcools*, son premier recueil d'importance, qui rassemble quinze ans de poésie. S'il est alors influencé par un symbolisme sur le déclin, il s'en démarque par d'audacieuses innovations : la ponctuation disparaît et des inventions récentes, comme l'avion et l'automobile, font leur entrée en poésie.

Alcools est une œuvre contrastée, où la tour Eiffel et le pont Mirabeau côtoient des champs de colchiques et des forêts légendaires, où l'agitation du progrès se mêle aux motifs consacrés de l'amour perdu et du temps qui passe. Tantôt clairs comme le son des cloches rhénanes, tantôt sombres comme les geôles de la prison de la Santé, ces poèmes ouvrent la voie à un nouveau lyrisme. Partagés entre tradition et modernité, ils reflètent la créativité bouillonnante d'une époque sur le point de basculer dans le chaos de la Grande Guerre.

Dossier

1. La création selon Apollinaire
2. Regards critiques sur *Alcools*
3. La genèse d'*Alcools* : documents
4. De quelques poètes amis d'Apollinaire

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie de Gérald Purnelle

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

Alcools

*Du même auteur
dans la même collection*

CALLIGRAMMES (édition avec dossier)

APOLLINAIRE



Alcools



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

TABLEAU DES PRÉPUBLICATIONS

BIBLIOGRAPHIE

par *Gérald Purnelle*

GF Flammarion

© Flammarion, 2013 ; 2018.
© Flammarion, 2019 pour cette édition.
ISBN : 978-2-0814-8699-7

Présentation

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

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

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

UN RECUEIL AU CARREFOUR D'UNE VIE

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

LES ANNÉES DE FORMATION

Les origines d'Apollinaire sont aujourd'hui encore nimbées de mystère¹. Il est né à Rome le 25 ou 26 août 1880 (un doute subsiste sur le jour exact). Sa mère, Angelica, qui a alors vingt-deux ans, est la fille d'Apollinaire Kostrowitzky, petit noble de souche polonaise mais de nationalité russe, que ses déboires conjugaux et financiers ont conduit à Rome, où, en 1868, il est devenu « camérier d'honneur d'épée et de cape surnuméraire » du pape Pie IX. C'est un mythomane que d'aucuns jugent à moitié fou. Placée dans une institution pour jeunes filles, mais rebelle et indisciplinée, Angelica aurait noué de 1875 à 1879 une liaison avec Francesco Flugi d'Aspermont, un officier italien ; ils auraient mené ensemble une vie dissolue et scandaleuse – la mère d'Apollinaire aura d'ailleurs par la suite une réputation non usurpée de femme galante. Le 2 novembre 1880, elle reconnaît son fils sous le nom de Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky (c'est elle qui a ajouté la particule). Un second fils, Albert, naît en 1882. Même si l'hypothèse la plus solide fait d'Aspermont le père de Guillaume, la vérité n'est pas établie avec certitude, et d'autres noms ont été évoqués. Il est vraisemblable qu'Apollinaire n'a jamais su qui était son père, ce qui ne fut pas sans exercer sur sa psychologie un

1. Pour les débuts de la vie d'Apollinaire, de sa naissance à 1902, voir les premiers chapitres de sa biographie composée par Michel Décaudin et laissée inachevée par le décès de celui-ci ; ils sont publiés dans les six premiers numéros de la revue *Apollinaire. Revue d'études apollinariennes*, mars 2007-novembre 2009. La part biographique dans l'élaboration de l'œuvre est décrite par Michel Décaudin dans *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Droz, 1960, p. 13-31. Pour les renvois aux volumes des *Œuvres en prose complètes* d'Apollinaire dans la « Bibliothèque de la Pléiade », nous utilisons les abréviations *Pr. I*, *Pr. II* et *Pr. III* (tome I, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, 1977 ; tome II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1991 ; tome III, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1993).

effet dont son œuvre poétique et narrative garde des traces¹.

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

En réalité je n'ai lu avec soin que des livres spéciaux sur tous les sujets, des catalogues, des journaux de médecine, des livres de linguistique, les contes de Perrault, des grammaires, des voyageurs et des poètes par fragments, beaucoup de conteurs anciens par fragments ou entiers, Villon, Racine, La Fontaine et beaucoup d'auteurs célèbres par fragments, les Robinsons aussi, des romans populaires, Paul Féval, les épopées américaines (Buffalo Bill, Nick Carter), [...] Victor Hugo [...]. Je ne vous donne pas le détail de toutes mes lectures. Les anthologies des classes y jouent un grand rôle, et en 1910 j'ai lu pas mal de romans de chevalerie ; enfin j'ai beaucoup parcouru livres sotadiques [= licencieux], etc.².

1. C'est ce qu'exprime dans « Le Larron » le vers : « Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit » (*infra*, p. 73). La première partie du roman *Le Poète assassiné*, paru en 1916, porte la trace de cette incertitude : dans cette œuvre, Macarée, la mère du poète Croniamantal, conçoit son fils d'une étreinte avec le musicien ambulancier Viersélin Tigoboth (voir *Pr.* I, p. 228-229) ; elle épouse ensuite le baron des Ygrées, qui adopte l'enfant ; quand les deux parents meurent, il est recueilli par le Hollandais Janssen, qui l'instruit. Apollinaire, qui ne connaissait pas son père, multiplie donc les « pères » de son double, mais aucun n'est légitime.

2. « Lettres d'Apollinaire à André Breton », introduction et notes par Marguerite Bonnet, in *Guillaume Apollinaire*, études et informations réunies par Michel Décaudin, Paris, *La Revue des lettres modernes*, n° 104-107 (1964), p. 13-37.

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

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

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

LA FRÉQUENTATION DES AVANT-GARDES

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

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

En 1904 et 1905, il fait la connaissance des peintres André Derain, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso, et se lie d'amitié avec eux. Le fauvisme, puis le cubisme, à l'époque, révolutionnent la peinture en rompant avec les conventions de l'académisme, du réalisme et même de l'impressionnisme : le fauvisme développe la dimension expressionniste de la couleur, tandis que le cubisme forge une vision plus intellectuelle et structurée de la réalité. Le poète Apollinaire, devenu critique d'art, rend compte des avancées de ses amis. C'est par l'entremise de Picasso qu'en 1907 il rencontre Marie Laurencin¹, qui fréquente les peintres fauves et les cubistes. La liaison qu'il entame avec elle sera orageuse et durera cinq ans : la préparation d'*Alcools* intervient au moment de leur rupture, en juin 1912. De cette séparation, le poème « Zone », qui fut le dernier à être intégré au recueil, porte la trace.

Dans ce contexte d'effervescence intellectuelle, les activités d'Apollinaire s'intensifient et sa place s'affirme. Il collabore à plusieurs revues, dont *La Phalange*, du néo-symboliste Jean Royère, et fait figure de chef de file de la jeune poésie et défend la peinture nouvelle. En mai 1909, le *Mercur de France* publie « La Chanson du mal-aimé ». La même année paraît son premier livre, *L'Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain. Cet ouvrage à tirage limité connut peu de retentissement, mais il constitue une étape capitale dans le parcours de l'auteur. Produit d'une longue gestation – il fut commencé en 1899 dans cette Ardenne stavelotaine qui a inspiré le décor de la légende –, ce récit poétique, fortement ancré dans le symbolisme, récrit la légende de

1. Dans *Le Poète assassiné*, le peintre l'Oiseau du Bénin, dont le modèle est Picasso, annonce à Croniamantal qu'il a vu sa femme : « J'ai vu ta femme hier soir. [...] c'est une vraie jeune fille, comme tu les aimes. Elle a le visage sombre et enfantin de celles qui sont destinées à faire souffrir. Et parmi sa grâce aux mains qui se redressent pour repousser, elle manque de cette noblesse que les poètes ne pourraient pas aimer car elle les empêcherait de pâtir. J'ai vu ta femme, te dis-je. Elle est la laideur et la beauté ; elle est comme tout ce que nous aimons aujourd'hui » (*Pr.* I, p. 256).

Merlin, dupé et enchanté par la fée Viviane, et condamné à l'immortalité de l'esprit dans un corps mortel. Il brasse déjà quelques thèmes fondamentaux de l'imaginaire apollinarien : le jeu du vrai et du faux, l'amour que rendent impossible « les éternités différentes de l'homme et de la femme », le rêve d'une maîtrise du temps et de l'espace. Le livre brouille la frontière entre récit et poésie en confondant les catégories traditionnelles de la prose, du dialogue et du poème¹.

En 1910, Apollinaire publie son recueil de contes *L'Hérésiarque et Cie*, qui lui vaut quelques voix au prix Goncourt. De 1910 à 1912, il entame plusieurs collaborations avec des journaux et des revues, où il tient des chroniques (notamment « La Vie anecdotique », dans le *Mercur de France*). En septembre 1911, il est inculpé de recel et incarcéré cinq jours à la prison de la Santé, expérience qui l'affecte douloureusement et lui inspire la suite de poèmes reprise dans *Alcools* sous le titre « À la Santé ». Cette suite se caractérise par un retour momentané à un modèle plus classique, fondé sur le vers et le vocabulaire de l'élégie verlainienne. L'année 1911 voit également la parution du *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, courte plaquette thématique et bibliophilique dont le projet date de 1906, d'abord envisagée comme une collaboration avec Picasso, et dont l'illustrateur fut finalement Raoul Dufy. Début 1912, Apollinaire participe à la fondation de la revue *Les Soirées de Paris* avec André Billy, René Dalize et André Salmon. Il y publie plusieurs poèmes écrits à cette époque et qui comptent parmi les plus importants d'*Alcools*, tels « Zone » ou « Vendémiaire » (commencé en 1909). Enfin, en mars 1913, un mois avant *Alcools*, paraissent ses *Méditations esthétiques*, sous-titrées *Les Peintres cubistes*, où il reprend ses articles critiques en faveur de la peinture nouvelle et où s'expriment ses positions en matière de création.

1. Aujourd'hui encore, il n'est pas aisé de ranger ce texte inclassable parmi les « récits » ou les « œuvres en prose », tant sa dimension poétique transcende les genres.

GENÈSE DU RECUEIL

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

Si *Alcools* paraît si tard, ce n'est pourtant pas un choix. À plusieurs reprises, Apollinaire a projeté de publier un recueil¹. Dès 1904, il annonce un titre à paraître, *Le Vent du Rhin*, projet qui devait rassembler les poèmes écrits en Allemagne en 1901 et 1902 ; puis en 1905 le titre est précisé par la mention : « suivi de *La Chanson du mal-aimé* », certainement parce que ce long poème en gestation depuis 1903 en est arrivé à un point d'achèvement temporaire. Le titre change encore en 1908, pour prendre une forme énigmatique : *Roman du mal-aimé*. Le matériau poétique accumulé jusqu'alors

1. Voir Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, op. cit., p. 32-42.

devait présenter une unité, dans les tonalités comme dans les thématiques – *Alcools* en a conservé la trace, comme en témoignent les poèmes rhénans¹ et « La Chanson du mal-aimé », qui procèdent peu ou prou d'une même expérience intime. Tout a commencé, pourrait-on dire, en Allemagne.

Entre-temps (en 1906 et 1907), Apollinaire a toutefois subi une crise dont on sait peu de chose, sinon qu'elle est peut-être en lien avec la déception sentimentale que lui a causée sa rupture avec Annie Playden, déception qui a tari pendant plusieurs mois son écriture poétique. Celle-ci en sort régénérée en 1908 : quelques poèmes illustrent une mutation vers une nouvelle esthétique, qu'il nomme un « lyrisme neuf et humaniste à la fois² ». Le pittoresque et le sentimentalisme en sont bannis au profit d'une ouverture libre et affirmée vers l'imaginaire. Le poète se fait visionnaire et sa voix, incantatoire. L'hermétisme du « Brasier » laisse filtrer le thème d'une transfiguration du sujet à travers le feu. Ce motif du feu traversé figure dans le dernier texte de la séquence « Les Fiançailles », dont les autres poèmes traduisent les doutes qui ont habité Apollinaire durant cette crise³.

À ce stade, Apollinaire ne peut sans doute plus se contenter de rassembler ses poèmes plus anciens. Il est en outre, un temps, touché par les idées unanimistes de Jules Romains, qui donnent à l'écriture une dimension plus collective, sociale et psychologique : sous cette influence, il projette de composer un recueil inspiré du calendrier républicain, dont seuls subsistent, parmi les poèmes d'*Alcools*, « Vendémiaire » et « Cortège »⁴.

1. C'est-à-dire « Les Rhénanes », « Les Colchiques », « Le Vent nocturne », « La Tzigane », « Automne », « Automne malade ».

2. Lettre à Toussaint-Luca du 11 mai 1908 ; voir Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, A. Balland et J. Lecat, t. IV, 1966, p. 697 ; et Dossier, *infra*, p. 175.

3. Le poème en prose « Onirocritique », issu de ce même retour à l'écriture, n'a pas été repris dans *Alcools*. En raison de son importance, nous le publions dans le Dossier, p. 175-179.

4. Voir Dossier, p. 179-180 et 195.

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

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

a le lecteur averti : ce vers est un poème, tout simplement parce que c'est un alexandrin.

L'autre intervention touche au recueil dans son ensemble¹ : Apollinaire a systématiquement supprimé sur épreuves toute ponctuation, comme il l'a fait dans différents poèmes parus en revue au même moment (« Vendémiaire », « Zone », « Marie »...). Il ne fut certes pas le premier à s'en passer : en témoignent certains des sonnets de Mallarmé, ainsi que *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, mais aussi « Cris d'aveugle » de Tristan Corbière (*Les Amours jaunes*, 1873), moins souvent cité. Plus près d'*Alcools*, François Bernouard (1884-1948) a publié en 1911, sans ponctuation, le recueil *Futile*, qu'Apollinaire connaissait². Celui-ci a probablement aussi été inspiré par le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, paru en août 1912, et dans lequel Tommaso Marinetti préconisait précisément la suppression de la ponctuation.

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

Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre³.

De fait, l'évacuation de tout signe autre que les lettres des mots a un triple effet : marquer l'autonomie du vers

1. Voir Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, op. cit., p. 38-41.

2. Dans « La Vie anecdotique » du *Mercure de France* du 16 mars 1913, Apollinaire a aussi relevé le fait que les poèmes du peintre Rouault étaient dépourvus de ponctuation ; voir *Pr.* III, p. 136.

3. *Le Divan*, mars 1938. Pour l'article d'Henri Martineau, voir Dossier, p. 168-170.

et sa fonction rythmique, laquelle prend alors le pas sur la syntaxe ; partant, induire de multiples effets locaux d'ambiguïté ou de polysémie (un bon exemple étant la place du syntagme « Et nos amours » au deuxième vers du « Pont Mirabeau », dont on ne peut pas savoir avec certitude s'il se rattache au vers qui précède ou à celui qui suit) ; et enfin conférer au poème, et ce, tout au long du XX^e siècle, une spécificité visuelle, signe fort de poéticité *et* de modernité.

UNE STRUCTURE PROBLÉMATIQUE

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

On a abondamment débattu de la structure du recueil, qui se révèle difficile, voire impossible, à identifier. Apollinaire, de manière significative, s'est refusé à regrouper les poèmes au sein de sections obéissant à quelque principe que ce soit (à deux exceptions près : les « Rhénanes » et la suite « À la Santé »). Il n'a pas davantage classé les poèmes dans l'ordre chronologique de leur composition, mais il s'est au contraire ingénié à brouiller toute chronologie : « Zone », dernier poème écrit, fut ajouté en tête des épreuves ; « Le Pont Mirabeau », sur lequel devait donc s'ouvrir initialement *Alcools*, est lui aussi l'un des derniers poèmes à avoir été composés (1911-1912). Entre les six poèmes de la séquence « À la Santé », datés de 1911, et « Vendémiaire », publié en revue en 1912 – mais sans doute commencé dès 1909 ou 1910 – figure « Automne malade », écrit durant le séjour allemand de 1902. Le reste est à l'avenant.

Si le mélange de textes anciens et récents met en évidence la diversité des esthétiques successivement pratiquées par Apollinaire, il contribue aussi à placer sur le même plan toutes les époques de sa vie. Ainsi, au début du recueil, « Le Pont Mirabeau » et « La Chanson du

mal-aimé » introduisent deux épisodes amoureux (annoncés dès « Zone » : « Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans ») dans l'ordre inverse de leur chronologie. Quant au poème « Marie », il brouille les faits en confondant les deux Marie, Marie Laurencin et Maria Dubois.

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

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

Si une intention du poète préside effectivement à l'ordre finalement adopté, elle s'applique particulièrement bien aux pièces les plus anciennes, celles dont la matière

est mythologique ou mythique, et dont la portée reste hermétique : « Palais », « Salomé », « Merlin et la vieille femme », « Le Larron » et « L'Ermite » trouvent leur place dans la première moitié du recueil (c'est-à-dire jusqu'au « Brasier »), mais tous ne viennent qu'après deux pièces liminaires dont les esthétiques leur sont postérieures. Le début du recueil, jusqu'au « Poème lu au mariage d'André Salmon », constitue un éventail varié de formes, de thèmes et de poétiques représentatif. Leur disposition dans l'économie du recueil tend à souligner cette diversité¹.

Il semble surtout que la composition éparse du recueil corresponde à une dimension de la psychologie et de l'imaginaire d'Apollinaire : en homme qui ne veut rien perdre, il entend conserver non seulement des poèmes qui illustrent toutes les étapes de son parcours poétique, mais aussi toutes les traces lyriques de sa vie et de ses amours. Un écho de cela résonne dans les textes eux-mêmes : « La Chanson du mal-aimé » ou « Zone » sont habités par le thème du souvenir, de la mémoire, du refus d'oublier et de perdre. Les poèmes servent ainsi de réceptacle à la vie et au souvenir ; ils conservent la marque du passé affectif, intellectuel et poétique de leur auteur². On comprend dès lors que le désordre du recueil, réel ou apparent, fasse sens : il mime la spontanéité de la conscience et de la mémoire.

Ce désordre contribue enfin à souligner l'autonomie des poèmes ; il invite le lecteur à aborder chaque texte pour lui-même, tout en jouant à distance sur des thèmes, des motifs ou des tonalités récurrents. À la différence d'autres recueils, *Alcools* souffre difficilement d'être lu par séquences ; il ne peut pleinement s'offrir au lecteur

1. Le seul poème dont la physionomie affiche une date très ancienne et qui figure dans la seconde partie du recueil est « Clair de lune ».

2. Ainsi qu'Apollinaire l'a écrit en juillet 1913 à Henri Martineau : « Chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de ma vie, et le plus souvent il s'agit de tristesse, mais j'ai des joies aussi quand je chante » (*Le Divan*, mars 1938).

que selon deux modes : soit dans la lecture isolée de chaque poème ; soit, à l'inverse, dans une perception rétrospective et globale.

« ET QU'A SU DIRE APOLLINAIRE DE CET ESPRIT MODERNE... ? »

TRADITION ET MODERNITÉ

En raison de cette diversité de thèmes, de tons et d'esthétiques, *Alcools* a souvent donné l'impression de manquer d'unité et, singulièrement, d'être écartelé entre tradition et modernité. Et si, d'un côté, on voit communément en Apollinaire l'un des représentants de l'avant-garde poétique des années 1908-1918, de l'autre, on lui a parfois reproché de n'avoir pas théorisé le concept même de modernité. Depuis André Breton¹, le xx^e siècle réclame à Apollinaire une théorie d'ensemble, qui soit préalable à son écriture et qui assure à celle-ci une forme de cohérence. Or, Jean Burgos l'a noté, Apollinaire n'est pas un théoricien : chez lui, « la théorie vient toujours après la pratique² ». C'est donc mal le lire que de lui réclamer une théorie unique, normative et globalisante, et plus encore d'en poser la nécessité³.

1. « Et qu'a su dire Apollinaire de cet esprit moderne qu'il a passé son temps à invoquer ? Il n'y a qu'à lire l'article paru quelques jours avant sa mort et intitulé : "L'Esprit nouveau et les poètes", pour être frappé du néant de sa méditation et de l'inutilité de tout ce bruit. [...] Qu'il y ait eu dans l'esprit de quelques annonciateurs plus de foi aveugle que de poignante lucidité [...] ne saurait en aucune façon supprimer le problème », in « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence de l'Ateneo de Barcelone, le 17 novembre 1922 ; reprise in *Les Pas perdus* (1924), voir André Breton, *Œuvres complètes I*, éd. Philippe Bernier, Marguerite Bonnet, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 293.

2. Jean Burgos, « Une poétique de la rupture », in *Guillaume Apollinaire*, « *Alcools* », études réunies par Michel Murat, Klincksieck, « Littératures contemporaines », 1996, p. 68.

3. Voir Marie-Louise Lentengre, « Permanence d'Orphée. L'unité du "nouveau lyrisme" apollinarien », in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n° 47 (1995), p. 471-489.

Apollinaire est néanmoins resté attaché à quelques principes, fondés sur plusieurs concepts propres, et auxquels il est sans cesse revenu, depuis ses premiers écrits critiques jusqu'aux derniers. Il refuse notamment de lier la création à la seule intelligence : selon lui, elle repose-rait essentiellement sur l'intuition et l'imagination¹. Il ne postule ni l'existence ni la recherche d'une vérité éternelle ; pour lui, « on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle² » et sera recrée par le mensonge vrai de l'art. Cette pensée ne prône aucun idéal :

Mon idéal d'art : mes sens et mon imagination, point d'idéal, mais la vérité toujours nouvelle. Point d'hypocrisie, mais vérité du moment, point d'idéal, mais invention. Vérité : authentiques faussetés, fantômes véritables. [...] Point d'idéal : la surprise, l'invention, c'est-à-dire le bon sens toujours surprenant, toujours imprévu, c'est-à-dire la vérité [...] ³.

Il n'oppose ni la nouveauté à la tradition⁴, ni l'ordre au chaos. Dans la « longue querelle de la tradition et de l'invention/ De l'Ordre et de l'Aventure » – pour reprendre deux vers de « La Jolie Rousse », le dernier poème de *Calligrammes* (1918) –, s'il défend la modernité, il ne l'oppose pas à l'ordre ; déjà en 1907, il écrivait : « Ordonner un chaos, voilà la création. Et si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont l'instinct sera

1. « Je suis partisan acharné d'exclure l'intervention de l'intelligence, c'est-à-dire de la philosophie et de la logique, dans les manifestations de l'art », interview par Pérez-Jorba, *La Publicidad*, 24 juillet 1918 (datée du 14 juillet 1918 à Paris, trad. Étienne-Alain Hubert) ; cf. *Pr. II*, p. 992.

2. *Méditations esthétiques*, *Pr. II*, p. 8.

3. « Réponse à une enquête », *La Vie*, juin 1914 (*Pr. II*, p. 984).

4. Apollinaire proclame dans sa conférence « La Phalange nouvelle », prononcée en 1908 : « Entre [les symbolistes] et nous-même, aucune solution de continuité, la tradition est ininterrompue. Et tous ceux qui veulent créer se tournent d'abord pour saluer ces créateurs » (*Pr. II*, p. 887) ; voir Dossier, *infra*, p. 149-150.

la mesure¹. » La création sera aussi variée que la vie elle-même, ce qui, pour Marie-Louise Lentengre, explique et justifie, entre autres choses, la « multiplication incessante des formes poétiques aux prises avec la multiplicité du vécu magnifié² ».

RECRÉER LA RÉALITÉ

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

Je suis pour un art de fantaisie, de sentiment et de pensée, aussi éloigné que possible de la nature avec laquelle il ne doit avoir rien de commun. C'est, je crois, l'art de Racine, de Baudelaire, de Rimbaud³.

Dans les *Méditations esthétiques* (1913), il ajoute que les artistes, « s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus, et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles conservées et reconstituées par l'étude⁴ ». Pour

1. « Henri Matisse », *La Phalange*, 15 décembre 1907 (*Pr.* II, p. 101).

2. Marie-Louise Lentengre, « Permanence d'Orphée. L'unité du "nouveau lyrisme" apollinarien », art. cité, p. 486.

3. « Réponse à une enquête », *Revue littéraire de Paris et de Champagne*, septembre 1906 (*Pr.* II, p. 958).

4. *Méditations esthétiques*, *Pr.* II, p. 9.

lui, l'artiste possède une part de divinité, qui se traduit dans l'art de composer une réalité neuve, au lieu d'imiter la nature en la reconstituant¹ ; l'artiste moderne doit donc concilier « l'observation profonde et la création bien équilibrée² ».

La figure d'Orphée, qui apparaît plusieurs fois nommément dans *Le Bestiaire* et dans *Alcools*, incarne cette dimension tout à la fois démiurgique et tragique du poète. En 1913, Apollinaire en tirera le nom sous lequel il entend rassembler les orientations esthétiques de la modernité poétique et picturale, l'orphisme, qu'il définit comme « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste, et doués par lui d'une puissante réalité³ ».

L'esthétique antinaturaliste ainsi conçue se retrouve de manière constante dans les différentes poétiques par lesquelles Apollinaire est passé durant les quinze années que récapitule *Alcools*. Il n'y a pas *une* esthétique unique au service de ce projet : « Pour le peintre, pour le poète, pour les artistes [...], chaque œuvre devient un univers nouveau avec ses lois particulières⁴. » Sur une période de

1. La pensée d'Apollinaire n'est pas toujours facile à interpréter. Ainsi affirme-t-il : « Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains./ Ils cherchent péniblement les traces de l'inhumanité, traces que l'on ne rencontre nulle part dans la nature./ Elles sont la vérité et en dehors d'elles nous ne connaissons aucune réalité » (*Méditations esthétiques*, Pr. II, p. 8). La notion d'inhumanité n'est pas claire *a priori*. Il ne faut pas s'y tromper, Apollinaire est aussi un humaniste, qui met l'homme au centre de la création, comme objet et comme sujet. Cette « inhumanité », qualité à laquelle tend le créateur (artiste ou poète), doit sans doute être assimilée à la divinité qu'il lui prête : « Mais le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité » (*Méditations esthétiques*, Pr. II, p. 7).

2. « Giuseppe Giacosa », *La Démocratie sociale*, 18 décembre 1909 (Pr. II, p. 1158).

3. *Méditations esthétiques*, Pr. II, p. 16-17.

4. « Georges Braque », préface au catalogue de l'exposition Braque, du 9 au 28 novembre 1908 chez Kahnweiler (Pr. II, p. 112).

quinze ans, à chaque nouvelle orientation poétique s'est maintenu le même principe d'un refus de la pure imitation, qui, d'un poème à l'autre, se décline de façons multiples.

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

UNE ESTHÉTIQUE DE LA RUPTURE

L'art de la composition, en peinture, est l'ajustement des divers éléments d'un tableau unique mais complexe. De même, dans *Alcools*, la disposition des poèmes et leur agencement au sein de l'ensemble plus vaste du recueil tracent assurément une autre voie pour aboutir à cette nouvelle réalité poétique. Cette technique, que l'on a parfois qualifiée de « collage », détermine un aspect particulier de l'esthétique d'Apollinaire. Pour qualifier cette dernière, les termes de rupture¹, de contraste, d'éclate-

1. Voir Jean Burgos, « Une poétique de la rupture », art. cité, p. 63-80.

ment, de morcellement, de fragmentation, de discontinuité sont généralement évoqués. Ce principe se vérifie à tous les niveaux du texte. Il préside pour une grande part à la succession des poèmes dans le recueil et aux effets de contraste qui en résultent. Il s'applique aussi au niveau inférieur, à l'intérieur de nombreux poèmes, pour ne pas dire de tous.

L'acte de fragmentation touche à maintes reprises le vers lui-même au cœur du poème : la régularité formelle et métrique se voit en effet localement brisée, comme dans la scission en deux vers de l'alexandrin : « Les vaches y paissant/ Lentement s'empoisonnent », dans « Les Colchiques »¹. Cette brisure est systématique dans « Le Pont Mirabeau », dont les deuxième et troisième vers sont en fait un décasyllabe coupé à la césure : « Et nos amours/ Faut-il qu'il m'en souviennne » ; elle souligne le rythme des vers (4 syllabes + 6 syllabes) et atténue la monotonie métrique des tercets qui apparaissent donc comme des quatrains, en renforçant ainsi la musicalité d'un poème qui prend la forme d'une chanson.

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

Jean Burgos a montré combien l'obsession du morcellement et de la coupure appartenait à la structure profonde de l'imaginaire d'Apollinaire² ; de nombreux

1. Il en va de même aux vers 19-21 de « Palais ».

2. Voir Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, p. 253-282.

passages du recueil l'illustrent sur le plan thématique : en témoignent notamment les images de décapitation et de démembrement ¹.

Pour qu'à travers cette esthétique de la fragmentation se réalisent les effets recherchés de rupture ou de discontinuité il faut toutefois que le poète procède à une composition, c'est-à-dire, au moins, qu'il juxtapose les éléments fragmentaires, et, mieux encore, qu'il les soumette à une véritable structure. Cette composition traduit le désir de « rendre compte simultanément de tout ce qui remplit dans l'espace une fraction de temps ² ». La perception simultanée des choses est un des objets en jeu dans les poèmes d'Apollinaire, qui, dans la polémique qui l'a opposé en 1914 au poète Barzun, décrit certains de ses textes (*L'Enchanteur pourrissant*, « Vendémiaire » dans *Alcools*, « Les Fenêtres » dans *Calligrammes*) comme « des poèmes où cette simultanité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanité de ce qu'ils expriment ». Cette simultanité vise à « habituer l'esprit [du lecteur] à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie ³ ».

Plusieurs poèmes ont été fabriqués par adjonction ou intégration de fragments parfois plus anciens, véritables pièces rapportées. C'est exemplairement le cas de « La Chanson du mal-aimé », qui est tout entière constituée de séquences de dates et d'origines diverses. Il s'ensuit que ce poème est sans doute celui où les transitions abruptes et les ruptures de ton sont les plus nombreuses et les plus fortes, alors qu'un autre poème de longueur comparable comme « Zone » est plus homogène. À titre d'exemple, on relèvera, au début de la « Chanson », le

1. Par exemple, « Soleil cou coupé » dans « Zone », « Les têtes coupées » dans « Le Brasier », « Il vit décapité sa tête est le soleil/ Et la lune son cou tranché », dans « Les Fiançailles », « Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol », dans « Signe ».

2. Jean Burgos, « Une poétique de la rupture », art. cité, p. 67.

3. « Simultanéisme-librettisme », 15 juin 1914, *Pr.* II, p. 976.