

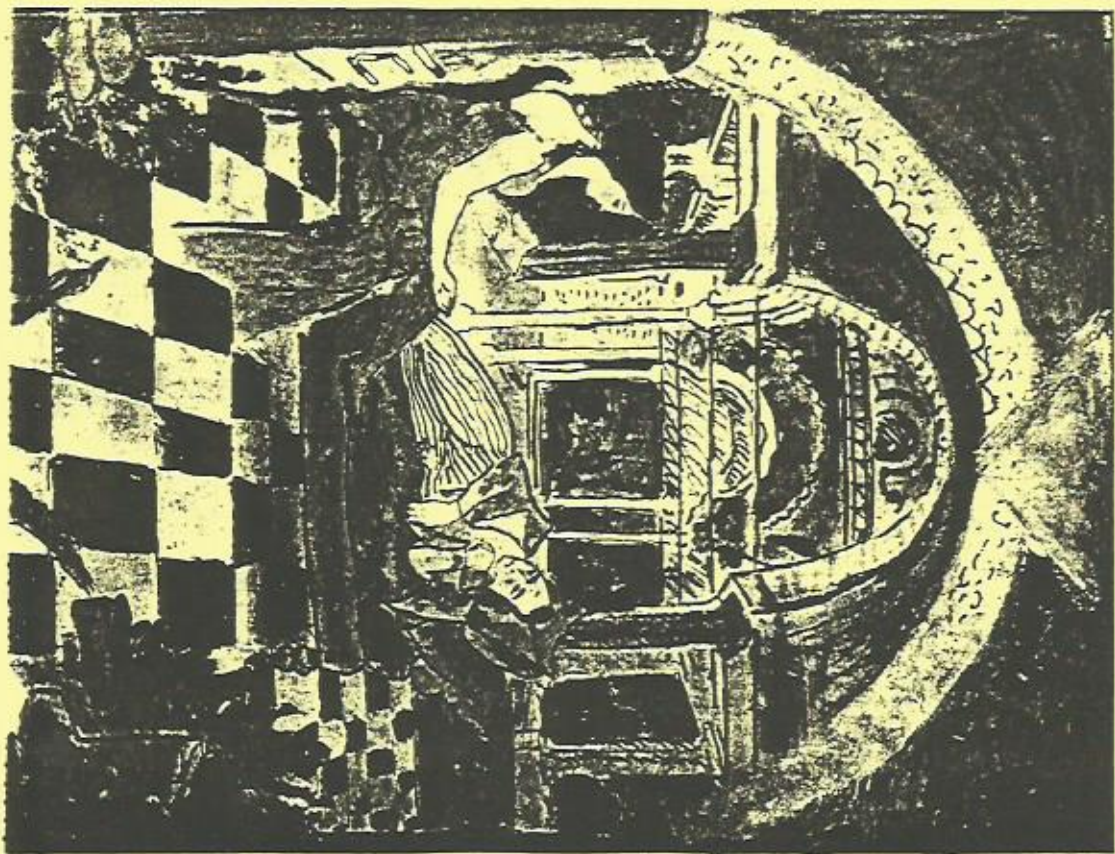
J6 cobras P. 244

EUROPE

revue mensuelle

Novembre-Décembre 1966

APOLLINAIRE



Mouvements Adorations douleur d'ivine
Mondes qui vous ressembliez et qui nous ressembliez
Je vous ai bus et ne fus pas désolé

Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers
Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir
les bélandres

Écoutez moi je suis le goster de Paris
Et je boirai s'il me plat l'univers

Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie

Et la nuit de Septembre s'échappait lentement
Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
Les étoiles mouraient le jour naissait à peine (22).

Cette allégorie, cette foie de vivre qui éclatent ici, sont, peut-être en fin de compte, les marques distinctives de la personnalité d'Apollinaire et rares sont les vers où l'on ne peut sentir leur frémissement. C'est pourquoi sans doute jamais il n'atteint au tragique du Cendrars de Pâques à New York et même du Max Jacob des Œuvres burlesques et mystiques du frère Matoral ou du Cornet à dés. Mais qui désormais pourrait lui reprocher d'avoir été lui-même ?

Roger NAVARRI.

(1) Par « Pauvre » nous entendons non seulement ceux qui n'ont pas d'argent mais aussi ceux dont les revenus sont irréguliers et qui se livrent à des activités plus ou moins intermittentes et éphémères.
(2) Le roman pieux, certains romans réalisés au XVIII^e siècle, le roman populaire ensuite sacrifiaient beaucoup à ce que l'on a appelé « le fantastique social ».

(2 bis) « Les Petites Vieilles ».

(3) *Fleurs du Mal* : Spéren et Idéal XIII. - « Tableaux Parisiens » : Le Cygne et « Les petites vieilles ».

(4) *Petits poèmes en prose* : « Les Vocations ».

(5) *Une saison en Égypte* : Délites, II Archipel du Verbe.

(6) C'est le cas notamment de Tristan Corbière et de Jules Laforgue.

(7) André Salmon, Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars pour ne citer que les principaux.

(7 bis) À ce propos il faut signaler la réédition « d'histoires de Max Jacob » de Jean Lorrain, préfacé par H. Juin (Globe-Ed.).

(8) Nous pensons surtout aux jeunes poètes du groupe de « L'Abbaye » ou qui gravitent autour comme Jules Romains et dont la poésie est souvent gâtée par des postulates philosophiques assez brumeux.

(9) Annie Playden a consacré à M. Breunig qu'Apollinaire fréquentait les bélandres qui traversaient Benaresfeld ou Honnelt où la Vicomtesse de Millau possédait un château et une villa.

(10) « Mai » in *Alcools*.

(11) « La trigramme », id.

(12) *Alcools*.

(13) Ces éléments — selon une habitude fréquente chez Apollinaire — sont repris dans « Crépuscule ».

(13 bis) Amour et poésie d'Ap. Le Seuil, Apollinaire *Alcools*, Seuil.

(14) Peints en 1905. On pourrait aussi évoquer « L'Arlequin et sa compagne » qui date de 1900. « Deux salubranques avec un chien » de 1905 et bien d'autres toiles sur le même sujet. D'autres Picasso, Max Jacob, Apollinaire aussi, sans doute, étaient des spectateurs assidus du cirque Médrano. D'autre part, les cirques ambulants étaient beaucoup plus nombreux que de nos jours.

(15) Les Juifs sont souvent évoqués dans *Alcools* notamment dans « Ribambas » mais ils sont surtout associés dans leur entourage, si l'on peut dire et décrits dans leurs particularités (cf. « La Symphonie »). Cependant dans « L'Hébraïque » et « Ça » apparaît le Juif errant Isaac Laryusien.

(16) Toutes ces citations sont extraites de « Zone ».

(17) « Les Villes », in « La Guerre mélancolique ».

(18) *Ibid.* Voir également les cinq premières strophes de « La Chanson du Mal Aimé ».

(19) *Alcools*.
(19 bis) Il faut noter que certains auxquels on aurait pu s'attendre ne sont pas représentés : les deux grands notamment dont a si bien parlé à la même époque Jean Ricard. Certes on trouve parfois des allusions aux « ment de l'air sur sans le sou » (Les Villés) ou bien dans « Un dernier chapitre » (le Cendrars méconnu) le poète renvoie le rabbin d'une sorte de cour des miracles : « Il vit des estropiés, des aveugles, des gais de jute, des marchands, des boîleurs », mais c'est peu de choses.

(20) in « Guillaume Apollinaire *Alcools* », Seuil, t. 1, p. 79.

(20 bis) « La chanson du Mal Aimé ».

(21) Cité par Mme Durr, op. cit., t. 111, p. 232.

(22) « Vendémiaire » (*Alcools*).

APOLLINAIRE ILLUMINÉ AU MILIEU D'OMBRES

Apollinaire apparaît de plus en plus comme celui qui a ouvert les portes d'ivoire ou de corne de la poésie moderne. Il est de la lignée de Nerval, avec lequel il se savait des affinités fraternelles (1). On ne discute plus guère sa place, sa valeur. Il est entré dans les manuels, bien qu'*Alcools* figure encore pour certains la « boutique de brocanteur » qu'y voyait Duhamel en 1913. Même parmi ceux qui l'aiment, son image n'est pas claire partout. On n'a pas pris encore toute la mesure de son empan sur le monde et sur nous. Ce que disait André Breton dans le premier de ses *Entrées* en 1952 demeure vrai : « La plupart de ceux qui continuent à deviser de lui avec sympathie et même avec enthousiasme restent à sa porte. Ne s'éclaircissent pas encore pour beaucoup les lampes qui mènent de l'*Enchanteur pourrissant* au *Poète assassiné*, sur une route où les arrière-pensées se croisent avec les prémonitions. » On n'a pas fini de préciser l'origine et la situation poétiques de celui qui reste pour Breton « le lyrisme en personne », — « un *voyant* considérable. » Il faudrait situer mieux sa recherche, voir s'éclairer son univers d'images, pour mieux comprendre le rôle qu'il a tenu, qu'il tient toujours dans la poésie française et européenne, et ce qu'il apporte aujourd'hui.

Il a contribué lui-même à nous tromper. Parce qu'il s'est posé dans *La Jolie roussie* en arbitre de la « longue querelle de la tradition et de l'invention De l'Ordre et de l'Aventure », on s'est trop contenté de reconnaître et d'opposer en lui les poèmes élégiaques, chansons tristes de fin d'amour et les poèmes de l'esthétique « cubiste », poèmes-conversations, poèmes-prophétiques. Le dernier élégiaque. Le présurréaliste. Mais

(1) Voir l'article de Raymond Jean, *Nerval et Apollinaire*, dans les *Caliers du Sud*, août 1954.

de *L'Enchanteur pourrissant* au *Poète assassiné*, Apollinaire est le même (1). Ce n'est pas ce manichéisme littéraire qui nous fera mieux comprendre sa poésie et son influence.

Apollinaire est le même, mais le chemin qu'il a parcouru est celui de l'arrachement au symbolisme. Arrachement à une poésie étroitement introspective qui était le produit d'un isolement du poète dans la société, et qui était refus du monde par un certain usage de la musique des mots. C'est H. de Régnier, Vielé-Griffin et surtout Maeterlinck ; c'est en Angleterre les premières œuvres de Yeats et la poésie mystique de Hopkins (qui alors se faisait, même si elle ne put agir qu'après 1918 et prendre parallèlement à celle de Rilke valeur de défense intérieure contre le monde) ; en Allemagne, Stefan George ; en Italie, les Crepuscolari ; en Russie, Alexandre Blok. Sur toute l'Europe s'étend une poésie humide de *Serres chaudes*. Malgré tout ce qui en demeure dans l'œuvre d'Apollinaire, celle-ci est une ouverture, la création d'un nouveau langage dont nous vivons encore, au milieu de tentatives semblables, anarchiques : imagisme dans les lettres anglo-saxonnes, expressionnisme allemand — les recherches d'August Stramm (2), futurisme de Marinetti ; en Russie acmeïsme, imagisme, cubo-futurisme de Kliouchkov, futurisme de Maïakovski, — et à ces expériences se lie le réexamen du langage poétique qu'est la méthode morphologique des formalistes. C'est dans cette époque riche et complexe que la poésie d'Apollinaire prend son sens et non si on l'étudie seule. Parmi les prolongements des recherches de Laforgue, de Whitman et des unanimistes, et parce qu'elle est exploration de l'homme, elle est exploration du langage ; elle n'est pas travail du langage sur le langage seul ; elle est l'approche inquiète d'un moi, d'un être qui se cherche dans l'histoire, sous des formes fuyantes, d'où son pouvoir de se reconnaître dans certaines fables, de créer une apocalypse moderne, au même moment qu'elle retrouve le parlé et désarticule le poème, conscience d'un monde nouveau dans des rythmes nouveaux.

LE MONDE EST SUR LA TABLE DES MÉTAMORPHOSES

Baudelaire écrivait, dans *l'Art romantique*, « Les nations et les races se transmettent-elles des fables comme les hommes se léguent des héritages... ? » La poésie d'Apollinaire est une poésie du moi dans le monde, un monde qui a une géographie (des noms de villes, des noms de rues) variée, vécue

(1) M. Décaudin a montré (G. Apollinaire, *Le Poète assassiné*, éd. présentée et annotée par M. Décaudin, Paris, Club du Meilleur Livre, 1959) que les textes ont composé ce dernier livre proveni-

ment de matériaux éparpillés depuis *L'Enchanteur pourrissant* et que certains en sont un reliquat.

(2) August Stramm, *Das Werk*, Wiesbaden, Limes, 1965.

comme dans *Zone* ou rêvée comme dans *Annie*, géographie allusive de chanson populaire, qui donne une confiance et en fait le bien de tous (*celle que j'ai perdue l'année dernière en Allemagne*), c'est aussi une poésie qui se situe dans l'histoire. Elle a besoin du passé, le sien (*Je légué à l'auteur l'histoire de Guillaume Apollinaire écrit-il dans *Merveille de la guerre**) et celui de tous les hommes. Les archaïsmes n'y sont pas des scories mais les retours en arrière du langage, naturels dans une œuvre qui intègre le temps à la poésie. Ce sont les mailles de la tapisserie du passé. « Et il ne faudrait pas oublier les légendes » (1). De même qu'Apollinaire est, à la guerre, dans tous ceux qui souffrent, parce qu'il vivait le précepte de Maeterlinck, « se transporter en divers êtres », il a passé sa vie à approfondir le sens de certaines fables (2), histoires symboliques d'une aventure ou d'une aspiration humaine, au point de faire de certains êtres légendaires, historiques, fabuleux, des doubles de lui-même. La mythologie est rarement chez lui un élément décoratif, comme dans « Moi qui suis plus tétu que non l'hydre de Lerne » (3). Elle lui est consubstantielle (4), et lui revient même lorsqu'il veut évoquer les merveilles de l'avenir, dans *Les collines*. Il voit une Aphrodite future :

Ordre des temps, si les machines
Se prenaient enfin à penser
Sur les plages de pierres
Des vagues d'or se briseraient
L'éclatant serait même encore.

Mais la fable n'est pas un élément figé. Il la transforme et se transforme en elle. Dans *La chanson du Mal-Aimé*, dans *Le Poète assassiné*, il écrit son histoire mythique.

Le besoin du merveilleux, de l'impossible, s'exprime d'abord chez lui par les éléments nombreux qu'il a gardés des romans de chevalerie, en particulier du cycle arthurien, qu'il lisait dans des mises en prose du xvi^e siècle. D'où le choix du paradis des légendes celtiques, l'île des Pommes, Avalon, comme lieu paradisiaque (étant médiéval, il n'en est que plus perdu) au début d'*Ontroctique*. Il transparaît dans « les valloons ou les pomniers chantant, siffaient et rugissaient. » Il devient ailleurs redondant

Aux vergers d'Avalon par les pommes lenté
Le chantre en maraudant a laissé choir la myrthe (5)

(1) *Aphr.*, Colligimus.

(2) J'étais de dire naïve, ce mot avait changé de sens, s'étant chargé d'un contenu personnel et mesquin. Il faut défendre l'homme contre les mesures, et le sens nouveau de tromperie collective constante ou non est le sens contre à notre civilisation de roman médiéval. Il faut « démythifier ». Par là le sens premier est éternel. Mais l'expérience millénaire amassée dans des récits symboliques de l'ère, il ne faut pas la décrire à moins de se décrire soi-même. Ce que mesure bien une poésie moderne.

(3) *La Victoire*, Colligimus.

(4) Apollinaire écrit les fables arduennes dans le monde d'aujourd'hui. La table survient aux moments de particularité intensive. Mais il y a eu une crise : l'a en en creux de être dans l'ontologie propre et mesquin.

(5) C'est énoncé impertinent. Le poète est mélancolique.

et rappelant les « fruits tout ronds comme des âmes » du *Larron*. Il ne trouve sa pleine harmonisation que dans *Le Poète assassiné* (chap. *Amour*). La source dit : « Je me souviens d'un Avallon où nous aurions pu vivre, toi comme le roi Pêcheur et moi t'attendant sous les pommiers. » On retrouvera plus loin ce mouvement vers le Paradis, qui est fondamental chez Apollinaire. La « forêt merveilleuse » de *La nuit d'avril 1915* prend une partie de ses lieux à la forêt de Merlin. Ainsi chez Aragon celle de *Brocchande*. Le « bel inconnu » qui figure la dixième heure du calligramme *La erapote et la montre* est le dixième preux : « Or, le Bel Inconnu, Gilaïn, fils de Gauvain... » (1). Monde médiéval familier, Apollinaire semble le mêler au présent surtout par ses bestiaires. Non tant dans *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, faite aisée plutôt, même dans ses tons graves, que dans le vaste bestiaire qui accompagne ses poèmes et qui forme la tapisserie d'*Onirocritique* : le Paon de Pythagore, les colombes, — accessoires symbolistes, « les poissons images du Sauvage » ; c'est le volucraire fabuleux et moderne de *Zone* (L'oiseau Roc, les pilis, l'avion) ou dans *Vendémiaire*.

La louve avec l'agneau l'ingie avec la colombe

symboles d'un passé à détruire. Ce sont les éléments inséparables du monde inclusés dans son *eau de vie*

L'univers tout entier concentré dans ce vin
Qui contenait les mers les animaux les plantes

Mais plus que d'animaux réels, chiens, chats, compagnons, ce bestiaire est un bestiaire de signes :

Nous dîmes adieu à toute une époque
Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes (2).

Signes dont Apollinaire se sent entouré. N'y a-t-il pas un lien entre la figuration insultante de l'âne qu'il rapporte dans l'une des *Anecdotes* comme une ancienne manifestation d'antisémitisme, et l'âne, la tête démoniaque à la fin du *Diable amoureux* de Gazoite ? Son goût des protiges s'attache aux fables mystérieuses, comme celle de l'oiseau tranquille au vol inverse » de *Cortège*. L'animal ou l'insecte devient l'indice, à peine perceptible pour le lecteur, d'une mythologie personnelle en formation. Ainsi l'abeille cristallise sur elle une émotion vécue, dans *Le Voyageur*

Te souviens-tu du jour où une abeille tomba dans le feu
C'était tu l'en souviens à la fin de l'éclat

(1) *L'ornithologie*, fol. de la *Pièce de Gerson poétique*, p. 713. Voir *Un son de cor*, p. 351. Dans *Arthur Roi pour Roi futur*, dit *Poète assassiné*, c'est le mari de Guenôvre.
(2) *La petite arde*, Calligrammes.

et, chargée de souvenir, question sans réponse, elle devient la fascination même qui aboît par son intensité le temps :

Regardons l'abeille
Et ne songeons pas à l'avenir (1)

dans un poème où chaque vers s'ouvre sur l'avenir, n'étant pas rattaché au passé par la rime, et où les seules rimes « pour l'âme » sont les éléments qui reviennent d'une strophe sur l'autre, à mi-chemin du fabuleux : la neige, la rose, l'abeille. Dans *Clair de lune*, l'astre est une abeille. L'abeille semble un fragment de feu, proche des pyraustes de *La chanson du Mal-Aimé*, insectes fabuleux qui ne pouvaient vivre que dans le feu (2). On touche là aux hantises les plus secrètes d'Apollinaire. Même attirance complexe pour les mouches. On entre dans un bestiaire psychologique de rêveries peut-être d'abord livresques, les mouches gamiques de la mythologie scandinave, ou « Mouches Belzebuth Bien-aimées » (3). Mais elles fascinent Apollinaire par leurs phantasmes

Sangle-le-là en y songeant
Quand vieillissent les lucioles
Mouches dorées de la Saint-Jean

par leur monde macabre, comme un souvenir baudelairien, dans *Le musicien de Saint-Merry*

Des millions de mouches éventaient un splendour.

Dans l'extraordinaire *Tourbillon de mouches* on saisit le mieux que ces mouches sont porteuses d'éblouissement, qu'elles signifient la transfiguration.

Apollinaire s'invente un symbolisme à mi-chemin de la légende et de la chanson dans *Les Sept Epées*, il invente des fables pour son amour, comme celle du soleil et de la fenêtre (*Poèmes à Lou, L.J.*), il est « le don Juan des mille et trois comètes » (*Toujours, Calligrammes*), et par certaines fables il participe intensément aux rites de la vie et de la guerre. Par le talisman d'un calembour, il unit le Paon pythagoricien (souvent présent dans ses poèmes) et la roue des retours éternels au grand Tout

Moi l'horizon je fais la roue comme un grand Paon
Écoutez renaitre les oracles qui avaient cessé
Le grand Pan est ressuscité (4)

(1) *L'aveir*, Calligrammes.
(2) L'édition *Panococcus de Pine* (t. XI, ch. XI.11, 36) porte cette note : « L'élément destructeur de la nature produit aussi quelques animaux. Dans les fourneaux pour le bronze, en Egypte, on voit voler au milieu des flammes un quadrupède ailé, c'est à la taille d'une grosse mouche ; on l'appelle *pyra*. Ils, d'autres le nomment *pyrasches*. Il vit tant qu'il est dans le feu ; s'il s'envole à quelque distance, il meurt. »
(3) Dans un poème érudite à L. de Gonzague-Frick. Ed. de la *Pièce*, p. 802.
(4) *Chant de l'horizon en Champagne*, Calligrammes.

Il joue Icare, dans *L'ignorance*. Icare l'attire, en lui il objective la recherche poétique, que ce soit dans *Les Fiançailles*

Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux

ou dans *Merveille de la guerre*; c'est la recherche inhumaine à laquelle il s'identifie, et son « Icare le faux » (1) rejoint ses théories sur la fausseté de l'art. Et c'est une des formes du culte solaire qu'est sa poésie. Poète, comme l'auteur des *Chimères*, des identifications symboliques et fatales, qui sont les formes dramatisées d'une interrogation fabulatrice (*Surs-le Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron*), il est tour à tour le Pharaon aux mains vides, Ulysse et Doushmantha, les quarante de Sébaste, le roi fou de Bavière. De tous, Ulysse est le plus apparemment porteur de destin. C'est à lui qu'il s'identifie implicitement dans *Lul de Fallenin*, lui qui revient dans *La nuit d'avril 1915*

Ulysse que de jours pour rentrer dans Ithaque.

Or nous retrouverons plus loin la raison de ce choix. Ulysse est le héros de l'errance, le héros même du xxe siècle (2). La plus émouvante de ces présences, transparente et cachée dans *Alcools* est celle du Christ. Cachée dans un brouillon de *Zone*

J'ai vécu à Auteuil pendant près de trois mois
Entre les deux barons comme Jésus mourut en croix.

dans un reliquat du poème *À la Sorité*

Je viens de recevoir des lettres
Vous ne m'abandonnez donc pas
Jésus que l'on emprisonna
Et que les douze abandonnèrent.

Ces textes repoussés, cela signifie un refus d'explicitation qui n'ôte rien à la vision de la croix et du crucifié, de *Zone* au *Voyageur* où il est une nostalgie et un envol, à *Vendémiaire (Les feuillards repoussés sur l'arbre de la croix. Des forêts de crucifix)*. Dans *Un soir*, le poète est le Christ (*Priez priez pour moi*) et l'amour malheureux; l'amour de la femme est Judas (*L'apôtre au figuier perd et lentement sature*), ce que « traduit » ailleurs *L'amour — ce perdu faune et vert* (3). Ce poème est la réponse aux vers du *Mal-Aïme*

Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
Sont bien morts

et le rapprochement de ces dieux qui semblait sans nécessité intérieure prend ici sa valeur; il y a fusion et non plus juxtaposition, et non plus dans la mort mais dans la renaissance. Réponse à la question « Comment faire pour être heureux », ce poème est la libération (par le sarcasme, la profanation, qu'on se rappelle l'épisode des cosaques Zapotogues) d'un ancien amour par et pour un nouvel amour. Les couleurs sont pénétrées d'une valeur d'allusion à la légende: le roux de la fausseté, c'est-à-dire de Judas (*Sous les feux de gaz roux comme la fausse orange*). Dans *Les Fiançailles* passe une parole sinistre de la Passion (*De faux centurions emportaient le vinagre*) à quoi correspond dans *Un soir* « Jouons donc cet amour aux dés ». Histoire sanglante, l'histoire du Christ est chez Apollinaire un drame solaire. Les plus mauvais poèmes le disent le plus clairement. Ainsi, dans *Le dôme de Cologne*, « le sang du Christ-soleil ». C'était dans *Zone*:

Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ

C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent

Le signe de la croix n'est-il pas primitivement et dans des figures antiques une croix à quatre branches égales, enfermée dans un cercle (Apollinaire a une prédilection pour le verbe *rouler* qui n'est pas décorative) et c'est un symbole de triomphe et non de douleur et d'infamie? On y reconnaît le mythe solaire d'Ixion qui apparaît dans *Vendémiaire*. Est-ce une des motivations du soleil en sang, qui est une vision presque constante chez Apollinaire? Un autre courant de fabulation donnait

La lumière est ma mère à lumière sanglante (1).

De la fin célèbre de *Zone* aux *Fiançailles*, aux *Doukhobors*, à *Ephthalame*, c'est « le guillotiné d'en haut » dans *Les poètes*, où « un bourreau invisible ensanglantait l'après-midi » (2). L'identification achève un cycle quand le sang est celui du poète qui nourrit la lumière, « les soleils merveilleux mûrissant dans l'espace »:

Le fatal glissement de mon sang sur le monde
Donnerait au soleil plus de vive clarté (3).

cycle du sacrifice et de la souffrance. Il semble que ce rite sanglant soit lié à l'angoisse amoureuse

Les têtes coupées qui m'acclament

(1) *La Victoire, Colligéroment*.

(2) Toute une part de la littérature du XXe s. s'ancre dans les vieilles fables, dans la mesure même peut-être où elle est le désarroi d'un temps désarruré qui se cherche un sens en consultant les anciens oracles. *Écrivez ensuite les modes qui envoient ceux*. C'est l'*Odyssée* dans le *Ulysse de Joyce*, la *Genèse* dans *Pléiades* et *Wolk*, l'*Odyssée* encore dans les *Contes* de *Tournai*.

(3) *Leider*, II p. 6.

(1) *Merlin et la vieille femme, Alcools*.

(2) *La faonille, Le Poète assassiné*.

(3) *Si je mourais la-bas, Poèmes à Lou*.

Et les astres qui ont saigné
Ne sont que des têtes de femmes.

Vivant d'un monde fabuleux, Apollinaire est le voyant
d'une apocalypse moderne. D'où le rôle primordial du regard
dans *Alcools*. Le regard est souvenir

Tu regardais un banc de nuages descendre (1)

J'ai eu le courage de regarder en arrière (2)

(geste symbolique de la destruction de soi, geste de la femme de Loth), — c'est aussi un regard monstrueux où tous les sens se font regard, dans *Ontrocritique* : « mes yeux multipliés me couronnaient attentivement », et les quatre Vivants de l'*Apocalypse* aussi sont couverts d'yeux : c'est une présence au monde immédiate, universelle : « mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et sur la neige des montagnes. » Regard de métamorphose, il relie les éléments du réel en cercle, d'où ces images cycliques, le comparant devient le comparé, dans *Les colchiques*

Les cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
Qui battent comme les fleurs ballent au vent dément

cercle de l'image reflétant le cercle du sens (*Filles de leurs filles*) et tout le poème achève de correspondance en correspondance (le cerne des yeux, la structure verbale) le cycle de la transformation de l'amour en poison. A la fin de *Rituel d'automne*, l'analogie tourne, enveloppant l'être dans le va-et-vient des apparences où se perd la tentation de la foi et le pathétique même, volontairement, comme à la fin de l'*Assassinat* de Croniamantal :

A nos pieds roulaient des châtaignes
Dont les bognes étaient
Comme le cœur blessé de la Madone
Dont on doute si elle eut la peau
Couleur des châtaignes d'automne.

L'image de l'aigle dans *Un soir* est une image inversée, retournée (3) et une réalisation extrême de la tendance apocalypstique chez Apollinaire, sous une forme plus proche des sources que dans *Ontrocritique*.

Un aigle descendit de ce ciel blanc d'archanges

n'est pas une expression linéaire, c'est le résultat d'une transposition. M. Décaudin (4) rapproche ce texte du vers

(1) *Le Voyageur*, *Alcools*.

(2) *Les Femelles*, *Alcools*.

(3) Voir dans l'appendice I les courriers très semblables à nos écoliers, dans le *Prose tu en m'arras* d'André Salmon « la neige semblable aux femmes nues ».

(4) Dans son *Dossier d'Alcools*, Droz éd.

de Baudelaire dans *Le rebelle* (*Un Ange jurieux fond du ciel comme un aigle*). En effet, l'aigle est ici la métaphore de l'ange. Et Apollinaire confond en un être synchrétique les deux aigles de l'*Apocalypse*, l'aigle en plein vol (IV, 7), l'un des quatre Vivants et l'aigle d'après l'ouverture du septième sceau, en VIII, 13. L'un, symbole de vie ; l'autre, annonciateur de malheur, — d'où l'ambiguïté de la vision. C'est chaque fois un ange et non un aigle qui descend, dans l'*Apocalypse* (X, 1-XVIII, 1-XX) ou c'est du feu (XX, 9). Dans *La mission des morts*, Apollinaire écrit : « Le ciel se peupla d'une apocalypse vivace (...) Un ange en diamant brisa toutes les vitrines. » L'image est donc profonde en lui. Le titre même *Alcools*, dans sa forme abandonnée mais sous-jacente *Eau de Vie* (sans traits d'union) et le vers de *Zone* (*Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie*) en prennent une impression apocalypstique : « que l'homme de désir reçoive l'eau de la vie » (*Apocalypse*, XXII, 17). Il y a une présence des anges dans l'œuvre d'Apollinaire, anges d'une angéologie talmudique qu'il aime, les « maîtres de danse » d'un de ses contes, association qui est chez lui un rendu de la grâce

Les yeux dansants comme des anges
Elle riait elle riait (1)

présente aussi à la fin d'*Un fantôme de nuées*. Mais plus profondément, il y a en Apollinaire une identification avec l'ange (« Je vis descendre du ciel un autre ange... et la terre fut illuminée de sa splendeur » — *Apocalypse*, XVIII, 1), identification secrète (*El mot aussi de près je suis sombre et terre*) qui produit en lui une lumière et qu'il proclame comme une révélation splendide, dans *Cortège* :

Et je m'éloignai m'illuminaut au milieu d'ombres
Et d'allègements d'yeux des astres bien-aimés.

LA LUMIÈRE EST MA MÈRE

Tous ceux qui l'ont connu parlent de sa lumière. Aragon évoque « la lumière étrange » de sa conversation (2). Ph. Soupault écrit : « Il jouait avec les étoiles, il glorifiait la lumière » (3). A. Breton garde l'image d'un demi-dieu : « Ce n'était plus tout à fait à un homme, même admiré entre tous, que je m'adressais, mais à une puissance intermédiaire, capable de réconcilier le monde de la nécessité naturelle et le monde humain » (4). Et il faut rapporter à Apollinaire

(1) 1909, *Alcools*.

(2) Dans *L'esprit nouveau*, n° 1, oct. 1920.

(3) Ph. Soupault, *Gauleme Apollinaire ou les reflets de l'incendie*, 1926.

(4) A. Breton, *Ombre non pas esprit mais écrié, en Avers*, dans *Le Meneur des deux rives*, n° 1, mai 1954.

lui-même et prendre à sa pleine mesure la phrase des *Peintres cubistes* : « 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 confèrent la gloire d'exercer aussi étroitement leur propre divinité. » Non seulement la création poétique est une démiurgie mais tout ce qui manifeste l'homme : le cri

La mer qui a trahi des matelots sans nombre
Engoulé mes grands cris comme des dieux noyés (1)

et surtout le regard

Tous les dieux de mes yeux s'envelopent en silence (2).

La divinité du regard, déjà dans « Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux » des *Fringalles* est liée à la divinisation de la lumière. En cela, Apollinaire est peut-être le plus grand poète méditerranéen. Le regard est une communion avec la lumière, il est le sens de la joie. Qui d'autre pouvait écrire, sans ridicule : « Je suis une des plus grandes joies de l'humanité, j'ai conscience de cela » (3).

Apollinaire s'est voulu des le choix de son pseudonyme le poète de la lumière. « Apollon, mon patron » s'écrie-t-il dans *Que s'love*. On n'a peut-être pas jusqu'ici tiré toutes les conséquences de cette invocation au dieu du soleil, inventeur de la Lyre. La lumière est poésie, musique, elle est aussi pensée.

J'ai traversé le ciel splendide
Où la vie est une musique (4).

Ce serait, je crois, une erreur que de prendre cette passion apollinienne dans un sens qui l'opposerait aux puissances obscures en les excluant. Erreur que commet Ardengo Sollici croyant discerner en son ami une préférence pour le classicisme « ordre, perfection et l'impidité apollinienne » (5). Cette lumière transcende de telles catégories. Les « génies insoumis » sont là, portant leur ombre. Ils ont leur part dans la construction de l'œuvre, qui est, comme Kafka disait à Max Brod « le salaire reçu des puissances diaboliques que l'on a servies. » La lumière est objet d'amour. La déclaration fameuse des *Peintres cubistes* qui, seule, pourrait paraître un peu vaine et grandiloquente (« J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière, et tous les hommes aimés avant tout la lumière, ils ont inventé le feu ») est

(1) *La Victoire*, Calligramme.

(2) *Poèmes de Lou*, XXXIV. Dans *La nuit d'avril 1915* : « Les caissons Que les dieux de mes yeux remplissent en silence. »

(3) Dans une lettre du 30-VII-1915 à M. Péguy, dans *Traité comme le souveneur*.

(4) *Les calligrammes*.

(5) Dans P.-A. Jaminin, *La formation d'Apollinaire la nuit*, con nuovi testi di Apollinaire presentati da R. Varner-Milano, 1965, 2^e éd., p. 60.

une manifestation de cet amour charnel qui lui fait parler « d'astres bien-aimés ». La lumière est partout présente, en images innombrables, depuis les choses vues

La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière (1)

les « fleurs des tirs », jusqu'aux

Jardins de la lumière où j'ai cueilli des bouquets (2)

dont le contexte guerrier pourrait faire croire qu'il s'agit de fusées, mais qui sont pourtant proches des jardins du *Broster (Jardins rouant plus haut que tous les ciels mobiles)* : La lumière émane de lui, au sens propre, dans *Lul de Fallentin (Car c'est moi seul nuit qui t'étoile)*, et dans ces vers :

Flambe flambe ma main ô flamme qui m'éclaire
Ma main illuminant les astres à tâtons (3)

La lumière pénètre tellement le monde que la nuit, non-nuit, n'est plus chez lui l'absence de la clarté. Nuit des villes à la vie inversée (*Villes chair de ma vie j'aime vos nuits solitaires... Et les villes le jour ce sont des soleils froids*) (4). Ce sont les villes du *Voyageur*, du *Nocturne*, où la lumière artificielle, la « poésie de l'électricité » est magnifiée, nulle part mieux peut-être qu'au début de *Vendémiaire*. La nuit naturelle, c'est encore les étoiles et non l'obscurité, « tout l'or des nuits » dans *Nuit rhénane*. Dans les poèmes de la guerre, « la nuit est blonde » (5), c'est la nuit des fusées. Il est rare que, comme dans *Désir*, la nuit soit « violente et velle et sombre », mais aussitôt il ajoute « pleine d'or par moments ». Jusque dans le monde « visionné » d'*Onirocritique*, la nuit à peine apparue est niée : « Et quand la nuit fut complète, cent flammes vinrent à ma rencontre. » Lige à cette vision, illuminante, il me semble qu'il y a en Apollinaire la conscience d'une vérité fabuleuse, représentée, extériorisée, montrée comme du dehors par les fresques du *Larron* « qui figurent l'inceste solaire et nocturne dans les nues ». La nuit est la « mère incestueuse » du soleil. Elle en est tout illuminée. Par une tendance à reproduire dans la vie les fables que l'on se crée (ainsi Nerval prenait-il pour héros un roi fou des un poème de jeunesse), Apollinaire mime dans l'érotisme ce mariage de la lumière et de la nuit : « Je voudrais que tu sois la nuit pour nous aimer dans les ténébres » (6). L'amour chez Apollinaire tend à l'illimité. Les étoiles ne

(1) *Les fenêtres*, Calligramme.

(2) *La Victoire*, Calligramme.

(3) *Ed. de la Pléiade*, p. 593.

(4) *Les villes sont des fleurs d'amour*, *Le guerrier mélancolique*.

(5) *Les regards d'aujourd'hui*, Calligramme.

(6) *Poèmes de Lou*, XLI.



sont pas ici un accessoire poétique. Le « Nous avons tant grand que beaucoup pourraient confondre nos yeux et les étoiles » (1), n'est pas une figure. Le monde entier participe à l'amour (2). L'amour et les espaces sidéraux sont liés par une analogie fondamentale, dans le refrain du *Mal-Aimé*. Les étoiles lui donnent ses dimensions cosmiques :

L'amour qui emplit ainsi que la lumière
Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes (3)

Notre amour est réglé par les calmes étoiles (3)

On retrouve là le rôle de point d'orgue du mot *doite* dans le triple vers terminal de la *Comédie* de Dante, non par jeu littéraire ni reminiscence mais par une nécessité d'absolu qui rejoint la pensée médiévale, impliquant un idéalisme érotique : « J'ai bien cru prendre toute ta beauté et je n'ai eu que ton corps. Le corps hélas n'a pas l'éternité. Le corps a la fonction de jouir mais il n'a pas l'amour » (4). D'où cette dimension d'infini, énoncée dans *Nocturne*, qui d'avance voue à l'échec tout amour : le « faux amour » de *La chanson du Mal-Aimé*, « la fausseté de l'amour même ».

L'amour a besoin de la lumière. Dès qu'elle s'appauvrit, le monde est perverti. Dans *Les Fiançailles*, à mesure que se dégrade la clarté (*Les étoiles, Les bœufs-de-gaz pissaient leur flamme au clair de lune, A la clarté des bougies...*) s'affirme la fausseté, la laidure des êtres, et les gestes de leur amour sont perdus d'une trivialité écumante. De même dans *Un soir (Laissez-vous trembler longtemps toutes ces lampes, des leur pâles, les feux de gaz roux)*, — et le mensonge de l'amour dans *vêtu* qui correspond à *Des faux cols sur des flots de jupes mal brossées* : habits, apparences, masques. Si la nuit d'Apollinaire est clarté, le soir chez lui est ombre (*Un soir passant le long des quais déserts et sombres*) (5). Chaque fois que l'ombre s'installe dans le poème, l'amour en meurt. C'est « un fantôme s'est suicidé », dans *Un soir*. C'est le voyou d'« un soir de demi-brume à Londres », L'épigramme du *Mal-Aimé* prend un sens fort : « s'il meurt un soir. Le matin voit sa renaissance. » Cet amour a besoin de la blancheur, terre promise et perdue, paradis féminin. Blanc est la couleur de Chanaan et le mot générateur d'harmonie, par sa sonorité, dans la strophe refrain du *Mal-Aimé*. C'est la couleur de la femme dans *L'Enchantement pourrissant*, et « la neige semblable aux femmes nues ». Couleur enfin de l'indicible, de la nostalgie dans « On a brûlé les ruches blanches », par ce lien d'essence qu'il y a entre Apollinaire et la lumière (6).

(1) Poème in un mariage d'André Salmon, Alceste.

(2) Voir par exemple Poèmes à Lou, VIII.

(3) Sordide, II, p. 21.

(4) L'amour, le désir et l'extase, Poèmes à Lou, XLIX.

(5) Venise, Alceste.

(6) Le lien entre l'amour et la lumière est analogue à l'identification météorphique de la clarté et du divin : « Les témoins et la mal ne sont que l'effacement graduel de la lumière divine » (D. 253 de la 2^e éd. de 1899 du livre d'Ad. Franck cité plus loin, La Kabbale ou la philosophie religieuse de H. Breuer, qui avait pu lire Apollinaire).

Son élan pour s'unir au feu est le désir d'un savoir hors du temps (et l'infinif, recommandé par le Manifeste de l'Anti-tradition Futuriste, à toute sa valeur dans le *Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y débordé*). Le thème du *Brasier*, qui est celui de l'*Empédocle* de Hölderlin manifeste la volonté et le vertige (*J'ose à peine regarder...*) de la divinité, désir de la mort (*pour qu'enfin on m'y débordé*), désir de pouvoirs illimités : « Perdre la vie pour trouver la Victoire » (1). Le feu aimé (*Le feu qu'il faut aimer comme on s'ait soi-même*) (2) est destruction et apparition de l'avenir, dans *Le Brasier (L'avenir masqué flambe en traversant les cieux)*, dans *Les collines (Tu sois que flambe l'avenir)*. Le feu, les fûsées, à la guerre, ce sont des exorcismes du passé. Par cet élément stellaire, une analogie semblable à celle du refrain du *Mal-Aimé* (la terre qui coule de lait et de miel est la *seur* de la Voie Lactée) lui fait écrire, à travers les éclats d'obus de *La nuit d'avril 1915*

L'hymne de l'avenir est paradisiaque.

Un tel besoin de brûler (*Je voudrais épouser une ardeur infinie*) (3) n'est pas non plus une hypébole. Il engage toute la vie. Quelle distance prise vis-à-vis de la « littérature » !

Il n'y a plus rien de commun entre moi
Et ceux qui entraînent les brûlures (4)

Le feu maintient ce que Breton appelle « l'intégrité de l'aspiration humaine », en termes proches de l'esotisme (*Tempéliers flamboyants je brûle parmi vous*) (3). L'évolution poétique d'Apollinaire n'est pas seulement le passage d'une esthétique mallarméenne à un langage libéré, elle est un changement de conscience poétique, une confiance de plus en plus ferme dans les pouvoirs prophétiques de la poésie, dans l'utilisation des anciennes fables comme dans *Le mysticien de Saint-Merry* ou la création de nouvelles, dans *Les collines*. Apollinaire a tenu ce fil dont parle Breton, « qui s'enroule sans fin sur la bobine de la tradition occulte, au fur et à mesure des mythes qui passent et qui restent. » Dès *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, la lumière est une lumière hermétique : le monde des lignes, des couleurs est « la voix que la lumière fit entendre. Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre » (Et comme il aime dire qu'il l'a lu, ce Pimandre, reprenant son vers dans au moins trois poèmes), — métaphore fameuse du *là dove il sol tace* de Dante. Au-delà de tout jeu de mots (sur « penser » et « réfléchir »), les vers du *Brasier*

(1) Tondans, Colligement.

(2) L'extase, Alceste.

(3) Les Fiançailles, Alceste.

(4) Le Brasier, Alceste.

Descendant des hauteurs où pense la lumière
Jardins rouant plus haut que tous les ciels mobiles
L'aveur masqué flambe en traversant les deux

impliquent une lumière consciente qui est celle de la kabbale : lumière originelle (le soleil ne date que du quatrième jour de la création, celle dont s'enveloppe Dieu, qu'il rayonne, organisatrice du chaos ; lumière tenue cachée (*masqué*) depuis la création du monde pour les justes à venir (1). Dans *Lail de Fallouin* la « sagesse » qui « égale celle des constellations » aussi est une lumière. On peut se demander si « rouant plus haut que tous les ciels mobiles » n'est pas une allusion aux *roues célestes* du Trône de la gloire divine, roues de feu. Et le « feu solide » dont est bâti le théâtre, de même que « tout le solide espace entre les étoiles et les planètes » que remplissent la lumière et l'amour dans le *Poème la au mariage d'André Salmon*, — une allusion au palais de feu des kabbalistes. L'exaltation du feu qui est propre à Apollinaire, se rattache à leur ambition de purifier le feu qui est en nous, analogue du feu divin. Son attitude est une attitude de crainte (l'attitude de saint Jean dans l'*Apocalypse*) : « J'ose à peine regarder la divine mascarade » (2). Sa posture, une figure talsmantique d'exorcisme : « Ma tête mes genoux mes coudes vain pentacle. » Il attend une purification : « Mon âme au soleil se dévêt. » Ainsi, comme une tentation qui irradie certains poèmes, la lumière semble parfois chez lui celle de l'illumination.

Que savait-il de la kabbale ? Il insère par jeu une conjuration de la kabbale pratique à la quatrième heure de *La cravate et la montre* pour symboliser le nombre quatre : *A gla, mot sacré composé des initiales de quatre mots hébreux Alfa gibor leolam Adonai*, « Tu es puissant éternellement Seigneur ». Il avait pu lire le livre d'Ad. Franck, *La kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux* (Paris, 1843, 2e éd. 1889). Il a pu prendre le mot à l'article *cabale* du *Grand Dictionnaire Universel* de P. Larousse, qu'il utilisait. Était-il homme à ne pas s'aventurer dans la bibliographie cabalistique qui suit ? Il montre dans *Cortège* qu'il a lu Cornelius Agrippa. Jeu peut-être, qui rejoint cependant la tentation névralgienne du mysticisme. Le maître de Croniamantal semble croire à des spéculations talmudiques sur la métempsycose : « Des rabbins ont cru que la même âme habita les corps d'Adam, de Moïse et de David. En effet, le nom d'Adam se compose en hébreu d'Aleph, Daleth et Mem, premières lettres des trois noms. »

(1) « La tour rentre dans l'unité et la perfection ; tout se confond dans une seule pensée qui s'étend sur l'univers et le remplit entièrement ; mais le fond de cette pensée, la lumière qui se cache en elle ne peut jamais être ni saisie ni connue... » (Extrait du *Zohar*, cité par Ad. Franck, p. 189 de son livre, Et p. 217. « La lumière (...) n'est pas autre chose que l'intelligence ou la participation de l'existence divine. »

(2) Pourquoi *masqué*, qui jure ? Aménagé par *masque* ? C'est surtout, je crois, un mouvement de recul par rapport au mysticisme, le même que par rapport à la folie (à la fin de *Régence d'automne*) ou aux superstitieux (Sur la *prophétie*). Apollinaire est curieux de mysticisme, il n'est pas mystique. Curieux d'art nègre, de suggestions, amateur de démons (Lilith revient dans plusieurs poèmes), il ne veut rien perdre des aventures de l'esprit humain.

Dans *C'est (Poèmes à Lou, LIX)*, l'allusion est un amusement érudit (*A Toïde* *Où fut l'école diabolique la plus illustrée*). Par facilité, il note certains noms propres dans *Le Poète assasiné* avec leurs consonnes seulement, comme en hébreu, « M. F.I.X.F.n.n ». Il a retenu certains moules bibliques (*la vérité de ce qui est, de ce qui fut et de ce qui sera*) (1). Le jeu dépasse le livresque dans l'ensemble, car il comporte le vertige de la démençe ou de la mort (et l'attitude d'Apollinaire dans son poème *Sur les prophéties* montre qu'il n'y a pas là le jeu d'une peur), devant les jongleries avec le « nombre impudique et cabalistique »

Et ces arcanes se reculent plus sombres
Mais j'ai peur de les sonder
Qui sait si là n'est pas l'éternité
Par delà la mort cannée (2)

A la mort du *Brasier* répond le souhait d'une alchimie mentale sans risque, dans *Les Collines*

Volé le temps
Où l'on connaît l'aveur
Sans mourir de sa connaissance.

Il peut sembler étrange de confronter ici Apollinaire et Kafka, qui vers la fin de sa vie voyait en son œuvre une nouvelle « kabbale » (3). Cependant tous deux également ouvrent une grande part de la littérature moderne. Toute leur différence étant présente à l'esprit, cela aide à situer l'inquiétude d'Apollinaire, pour autant qu'on écoute tous les sons de cette œuvre. Leur attrance vers les spéculations mystiques les rapproche, même si chez l'un ce goût est orienté plutôt vers la lecture des kabbalistes chrétiens de la Renaissance et la délectation de l'étrange (mais une certaine *lumière* en éclaire certains de ses plus beaux poèmes), et si chez l'autre cela devient un drame intimement vécu. Tous deux établissent la même liaison entre le feu et l'acte d'écrire. Kafka dit : « Tout peut s'exprimer (...) pour tout, pour les idées les plus étranges, un grand feu est prêt... » Tous deux en rapportent le même bonheur de l'écriture, la même justification, tous deux y voient également une prophétie. Mais Kafka se tourne vers son exil, l'Exil, c'est-à-dire la dénuance du moi ; il est profondément dans l'esprit de la kabbale. Et toute l'œuvre d'Apollinaire est tournée vers Chanaan.

D'OU VENONS-NOUS ? QUE SOMMES-NOUS ? OÙ ALLONS-NOUS ?

C'est parce qu'il est un errant qu'il s'est tourné vers la kabbale, le terrain de l'errance, l'errance de l'esprit elle-

(1) 69 6666. — 69 *Le Gaeleux mélomane*.

(2) *Journé*, 16-1-1922, un « assaut contre les finalités », une « nouvelle doctrine secrète ».

(3) *Lettre*, Alcebi.

même. On a beaucoup répété combien ses origines, ses diffcultés matérielles faisaient de lui un déraciné. On explique sa présence littéraire comme on explique l'ambition par la petitesse de la taille. Quoi qu'il en soit, Terrance anime ses personnages. Lui-même était un grand marcheur. Il s'émervaille de retrouver ce trait en Nerval. Depuis *Le passant de Prague*, le Juif Errant condamné à marcher, *L'Amphion fait messe*. De la marche considérée comme un des beaux arts, jusqu'à *Zone*, au *Voyageur*, à *L'étranger de Landor Road*, à *Vendémiaire*, il marche, tous marchent, déambulent, sont en déplacement perpétuel, en fuite (*Et je marche Je suis ô nuit Liffth ulde!*) (1), nus par un entraînement irrésistible.

Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses.

Mais c'est aussi une marche qui rend heureux, une marche créatrice (*Toute la sainte journée j'ai marché en chantant*) (2). Icare, Ulysse sont des héros du mouvement inachevé ou impossible. De même les tziganes, de *La chanson du Mal-Ainé à La comtesse d'Eisenberg*. Et les saltimbanques, ceux de *Crépuscule* ou d'*Un fantôme de nûtes*, les mêmes que ceux de Rilke et de Picasso, personnages inquiétants et tristes, porteurs d'une interrogation qui est elle-même énigme. Ils sont les signes d'une recherche, à laquelle on peut rattacher l'importance particulière qu'Apollinaire semble donner au cortège, qui est toujours une vision. Dans *L'œil bleu* (« Le cortège dont rêvent les petites filles au son du cor est un cortège à cortèges »), dans *Le musicien de Saint-Merry* (« Cortèges ô cortèges »), dans *Vitam Impendere Amori* (« Dejà le cortège s'avance »), enfin dans *Cortège* (« Le cortège passait et j'y cherchais mon corps »). Comme s'il y avait là un obscur désir de se retrouver parmi les autres, en eux.

Vision aussi, de choses vues en marche, parallèles à des traces lumineuses, ces images qui sont des notations du mouvement saisi d'un mot : l'adjectif *oblong*, le « feu oblong » de *Cortège*, le « troupeau d'étoiles oblongues » dans *Lul de Fallentin*, cette chute d'Icare

Je vois un dieu oblong flotter sur le soleil (3)

jusqu'à ceci qui, isolément, ne semblerait qu'une cocasserie :

Le tact est relatif mais la vue est oblongue (4)

Images dont se rapprochent celles des *grappes*

(1) *Le petit assasiné*, chap. 10.

(2) *Les Franciscains*, Alcebi.

(3) *L'Épave*, II, p. 6.

(4) *Le Lézard*, Alcebi.

Leurs rires amassés en grappes de raisin (1).

et les emplois nombreux de *troupeau* ou de termes analogues : « troupeau des ponts », « troupeaux d'autobus » de *Zone* ; « régiment des rues », « cavalerie des ponts », « troupeau plaintif des paysages » du *Voyageur*. Quand c'est l'œil même qui est vu, l'image synthétise le mouvement et le regard : « Colonne de cils d'yeux qui fuyaient aux éclats » (2), « Troupeau de regards ingoureux des femmes » (3).

Hâte, mouvement correspondent à une angoisse, qui est multiple, et qui me semble le garant de l'authenticité, du manque absolu de cabotinage littéraire chez Apollinaire (son goût de la mystification est autre chose). A part la souffrance amoureuse de tant de poèmes, la forme la plus frappante de son angoisse est le passivisme. Les poèmes les plus enthousiastes d'aventure s'achevent brusquement sur un revenir, un souvenir. C'est la fin de *Vendémiaire* (et d'*Alcebi*)

Et la nuit de septembre s'achevait lentement
Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
Les étoiles mouraient le jour naissant à peine

où le passage du futur et du présent à l'imparfait note le sentiment du temps, et renferme cette émouvante contradiction que l'annonce même du jour nouveau est une nostalgie, hésitation « entre avenir et souvenir ». C'est la fin de *La folie rousse* (et de *Calligrammes*) : « Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps. » Tristesse du passé, dans *Arbre* ou *Les collines* (*Mais pleure pleure et repleurons*) qui provoque une crise morale « Ayez pitié de moi ».

Le sentiment de l'éternité est lié à l'angoisse de la mort. Apollinaire est attiré par l'immortalité. Le Juif Errant du *Passant de Prague* est immortel et dit à son compagnon : « Vous même, vous ne mourrez peut-être pas. » Icare, Enoch, Elie, Apollonius de Thyane rassemblés dans *Zone*, Simon Mage, tous ont disparu sans qu'on retrouve leur corps, donnant à croire à leur survie. De même le roi Arthur, et le héros de *L'irforme divinisé* dans *Le Poète assassiné* (le premier titre ajoutait *et ressuscité*). Inversement, Apollinaire est tenté par la mort. Son premier pseudonyme était Guillaume Macabre. Il se plait à marteler les morts et les vivants, dans *La maison des morts*, dans *Le Roi-lune* où les débauchés « trouvaient la volupté dans les bras de la mort. » La recherche poétique du *Musicien de Saint-Merry* est une façon d'épouser la mort

Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir.

Disparition des femmes derrière l'inconnu, disparitions d'Honoré Subrac, apparitions et multiplications du baron

(1) *La Victoire*, Colligémes.

(2) *Le Lézard*.

(3) *Le musicien de Saint-Merry*.

d'Ornesan : passer à travers les murs figure la capacité de transcender les limites humaines. Il écrit (1) : « Et ce serait sans doute bien plus beau Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans lesquelles je suis partout Pourraient m'occuper aussi. » A la recherche de l'unité du moi et du monde, il est mis *hors de lui* par ses images. Cette angosse des secrets de la vie et de l'avenir fait le sens des *masques*, le masque qui cachait un mort dans *Giovanni Moroni*, celui de *La chasse à l'aigle*, celui du *Poète ressuscité*, — la vie revenue, le masque remis, « grâce à lui, il ne vous est plus possible de connaître la vérité. » L'acte poétique, ce serait d'être à la fois des deux côtés du masque. C'est toujours la tentation illuminée.

Et l'histoire de l'ombre perdue de Chamisso, qu'Apollinaire redit pour son compte, en est la contrepartie sombre. On ne mime pas une telle fable, si on n'a pas vécu l'angoisse de l'existence qu'elle implique, comme celle du double. L'ombre est la preuve solitaire de la vie, la trace de l'expérience spirituelle, « écriture de ma lumière » (2), d'où sa divinité. — « Un dieu qui s'humilie » (2). Les deux strophes de *La chanson du Mal-Aimé* qui lui sont consacrées attestent l'importance du thème par la gravité de leur ton. Le seul demeurant d'une mythologie intérieure détruite, elle n'a pas seulement cette valeur de dérision d'être le signe de la possession illusoire.

J'ai tout donné au soleil
Tout sauf mon ombre (3)

n'est pas une platitude, une plaisanterie. C'est sur le mode fabuleux la conscience irréductible de sa divinité, malgré la solitude amoureuse que lui dénonce le spectacle des *couples* de matelots (« des matelots Qui dansaient »), aux vers qui précèdent, spectacle qui déclenche le même réflexe affectif que les « deux matelots » du *Voyageur*. Apollinaire croit en son ombre.

Destinées
Ombre multiple que le soleil nous garde
Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter (4)

Ce n'est pas seulement le personnage du conte *Le départ de Pomère*, c'est lui. Sa prudence devient à la fois liberté et faiblesse devant la superstition : « J'ai connu un sciomancien mais je n'ai pas voulu qu'il interrogât mon ombre » (5).

(1) *Mentelle de la guerre*.

(2) *Ornesan, Calligrammes*. Notion kabbalistique. L'ombre « est encore une partie de la chaîne des manifestations divines », est elle qui est la matière, « est elle qui marque la limite où disparaissent à nos yeux l'esprit et la vie... » (Ad. Franck, *La Kabbale*, p. 158).

(3) *Les Fiançailles*.

(4) *Ombre, Calligrammes*. Chaque individu a une. Idée qui exprime sa forme particulière. « Cette forme descend du ciel dans le sein de la femme au moment de la conception, et s'enroule (trente jours avant la mort). Ce qui la remplace durant ce temps-là n'est plus qu'une ombre informe. » (Ad. Franck, p. 285). C'est la donnée même du conte *Le départ de l'ombre*.

(5) *Sur les prophètes*.

A la guerre, passionnément, il étudie les superstitions et le folklore mystique ou profane du front, avec le même mou-vement de l'avenir et du recul.

Chez Apollinaire, le hasard, la rencontre, ont déjà l'importance poétique que les surréalistes plus tard lui ont attribuée, — la brusque intuition d'un destin. La rencontre du voyou au début de *La chanson du Mal-Aimé* révèle le secret d'un être. Un épisode du *Passant de Prague*, par son prolongement, est significatif : « Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes : agates et améthystes. Il m'indiqua une améthyste. — Voyez, au centre, les veinules dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon. — C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux ! Et c'est vrai, il est là, mon portrait douloureux. (...) J'étais pâle et malheureux de m'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir. » Expérience capitale de l'angoisse et du rôle de la ressemblance, puisque dix ans après, dans *Zone*, il en garde toute l'impression (*Epuisée tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis*), et ce qui semble anecdotique est l'humus même où vit cette poésie. Puis, Eluard achève le travail de symbolisation en germe dans ces vers, permettant à l'image de vivre hors de tout contexte :

Toutte la vie a coulé dans mes rides
Comme une agate pour mouler
Le plus beau des masques funèbres (1).

S'il garde et rebâtit les ruines de désastres intérieurs que sont nos fables, ses armes sont le rite, l'ironie et l'érotisme. L.C. Breunig a montré (2) le caractère « infernal » du rite chez Apollinaire : le rite de Viviane, de Salomé, de Tristouse Balleinette, et c'est chaque fois une femme qui rit d'un meurtre ; le rite de la femme encore qui suit le *Ah Dieu ! que la guerre est jolie* qu'on lui a tant reproché en le comprenant mal peut-être. L.C. Breunig indique ce qu'il y a là déjà du théâtre de l'absurde. Mais le rite est aussi celui des cosaques Zapotroques, — une libération de l'ancien amour par la profanation, une coupure. Le rite, quand il est celui d'Apollinaire et non d'un de ses personnages, est la soudaine brisure où le destin devient transparent, le moment de la clairvoyance poétique, dont le *Poème lu au mariage d'André Salmon* est l'histoire (*ne sachant pas encore rite, Les verres tombèrent se brisèrent Et nous apprîmes à rite*). D'où l'image « retournée » de *Rhénane d'automne* (*Mon verre s'est brisé comme un étal de rite*). Signe d'une connaissance, le rite est le sens du sacré. Aux moments de plus grande conscience du lyrisme, le sourire

(1) *Confession*, XXVI, *La Vie immédiate*.

(2) L.C. Breunig, *The Language of Apollinaire*, Yale French Studies, n° 31, mai 1964, *Surrealism*.

succède au rire. *Le Et je souris des êtres que je n'ai pas créés* (1) atteste que le poète est libre et non seulement la poésie, au point de sacrifier l'œuvre à l'exhase. « Je peux mourir en souriant » (2), c'est plus que la formule banale, c'est le « plaisir » de mourir du *Musicien de Saint-Merry*. Apollinaire atteint ici le contentement créateur dont parle Kafka : « Ce que j'ai écrit de meilleur tient à cette capacité que j'ai de mourir content » (3).

La guerre, à part Salomé et Tristouse Balletinette, semble le seul objet de l'ironie chez Apollinaire. On lui a reproché d'étudier « les pires réalités de l'époque ». Il note cependant : « Ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal » (4). Il faudrait lire mieux *Merveille de la guerre* où « la terre à faim » reprend *Les vieux ont soif* de René Dalize, ne pas lire pour elle-même l'exclamation « Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit », car elle n'est que le début d'un mouvement parodiquement emprunté à la chanson populaire et aux *Chansons* de Maeterlinck :

Mais ce serait plus beau encore...
Mais le festin serait plus beau encore si le ciel y mangeait
avec la terre.

La couleur obsessive de l'amour chez Apollinaire, le rose, depuis *L'Aubade* du *Mal-Aimé* jusqu'aux *Roses guerrières*, envahit sa vision de la bataille, qui devient dans le ciel *La mort amoureuse des roses*. A travers l'érotisme des *Poèmes de Lou* (*Les canons membres gémissent* Engrossent l'amoureuse terre) (5), cet amour de la terre est un amour noir.

Sur toutes ces contradictions, ces inquiétudes, Apollinaire fonde une poésie d'oracles, de prophéties. Il « juge ». Jugement qui est d'abord regard et vision étonnante

Des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles
Donnent des ordres aux hommes apprivoisés (6)

que rejoignent les vers des *Collines*

Ordre des temps si les machines
Se prenaient enfin à penser.

Parlant avec une certitude de ton et une gravité rares, dans *Les collines*, dans le *Poème lu au mariage d'André Salmon*, il fait de la poésie une magie (Orphée est « fondé dans la magie », Salmon et lui « fondés en poésie ») qui n'est plus alchimie du verbe mais pensée poétique. Cela ne va pas sans

- (1) *Les Flambeaux*.
(2) *Les collines*.
(3) *Journal*, 13 déc. 1914.
(4) *Ombre, Colliflorines*.
(5) *Poèmes de Lou*, XX.
(6) *Le Bismarck*.

la souffrance de l'exclusion de l'œuvre impossible (d'où plus tard le cri de *La jolie rousse*), réclé d'une épreuve

Je n'ai plus même pillé de moi
Et ne puis exprimer mon tourment de silence
Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étolles (1)

épreuve du renoncement à l'œuvre, celui des expressionnistes à un certain moment. Le poème est loin d'être un refuge. Il est pure exigence, refus de l'art, « ignorance ». Ce « tourment de silence » est le cœur tumultueux du poème, et sa négation. Le problème poétique est-il alors celui du langage ou d'abord celui de la toile de Gauguin « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » Problème de la connaissance (*vouloir savoir*) :

Comment comment réduire
L'infiniment petite science
Que m'imposent mes sens (1).

La poésie est dans *Les collines* une initiation, une ouverture vers des pouvoirs nouveaux et des fables à l'état naissant, au sens seulement pressenti : « L'homme se diviniser ». C'est déjà cette conception qu'il exprimait dans les notes du *Bes-liar*, dans sa chronologie sur Nerval, disant « qu'une adorable et mystique lumière éclaire divinement » ses sonnets, — alliances de termes dont nous pesons tout le sens. *Mystique* n'est pas un mot qu'il galvaude, il ne l'emploie guère en poésie qu'à partir d'une certaine étape du désespoir amoureux (2). Lorsqu'il écrit que « le mystère, dans la poésie, n'est peut-être pas moins légitime que la clarté », la discrétion extrême, toute névralgique, de l'expression, pourrait nous tromper, habitués que nous sommes aux surenchères de prométhéisme. En fait, parlant dans ses poèmes en termes d'expérience gnostique, Apollinaire apparente la création poétique à une gnose. Ses textes théoriques sont en retrait sur sa pratique de la poésie, et c'est elle que les surréalistes systématiseront, sans que les modifications apportées soient fondamentales. La brisure avec la tradition (la poésie-art) était consommée avant eux. On s'étonne de voir écrit (3) qu'Apollinaire « cherche de nouveaux domaines pour l'art, non un élargissement de la connaissance », que « la poésie est pour lui l'expression de la vie, non la promesse de sa transformation ». C'est faire de lui l'« artiste » que ses amis admiraient, au détriment de ce qu'est son œuvre en vérité ; ou c'est ne pas lire tout Apollinaire ; finalement, céder à la facilité, oblitérer l'œuvre par un poncif. Cependant, la recherche « de vastes et d'étranges domaines » chez Apollinaire, demeure insépa-

- (1) *Les Flambeaux*.
(2) *Poèmes de Lou*, XXXVIII.
(3) Dans l'édition de Marguerite Bonnet, *Aux sources du surréalisme*, *Revue des Lettres Modernes*, 1954, Apollinaire et les surréalistes.

table de ses angoisses. Elle est plus un émerveillement devant le possible que son exploitation. D'où aussi sa jeunesse, pour nous, d'un matin de la poésie.

L'ENCHANTEUR APOLLINAIRE

C'est ainsi qu'il fut accueilli et continuellement, par les surréalistes (1). Mais leurs rapports personnels ont faussé la relation profonde qui les lie. Il a été l'« Enchanteur Apollinaire » comme écrit Aragon (2). L'homme surtout les a marqués. Ils ne pouvaient pas comprendre son attitude devant la guerre, si intérieurement motivée par l'érotisme, — d'où le bien-fondé apparent de leur verdict d'« insuffisance » (3). Puis, les contradictions propres à Apollinaire, qui lui ont fait à la fin de sa vie mettre en avant Racine et La Fontaine comme la patrie et l'honneur, l'ont enseveli désastreusement sous la « maison peu solide » que décrit Breton dans *Mont de Piété*.

Cependant, et beaucoup plus important que les reminiscences de leurs débuts, ils prolongent en la transformant la vision d'Apollinaire. Quand Breton écrit dans *L'Amour fou* : « Je n'ai jamais cessé de ne faire qu'un de la chair de l'être que j'aime et de la neige des cimes au soleil levant », quand Eluard dit

La neige de ses rites stérilisait la boue
Sa démarche était vierge (4)

tous deux ont acquis cette vision de l'amour à travers celui qui admirait « la neige semblable aux femmes nues », ce qui chez lui faisait partie d'un monde qui commence à *L'Enchanteur pourrissant*. Combien d'images « surréalistes » chez Apollinaire :

• Passeur des morts et les mordonnantes mérielles (5)

La biche du silence perdu passe vite (6)

Les vaches du couchant meuglent toutes leurs roses (7)

O tranchées, sœurs profondes des murailles (8)

(1) La continuité de cet hommage et l'influence sur les premiers écrits surréalistes sont étudiées dans l'article déjà cité de Marg. Bonnet, dans la *Revue des Lettres Modernes*. Voir également les Lettres d'Apollinaire à A. Breton, introd. et p. p. Marg. Bonnet dans le même n°.

(2) Dans son *Oraison funèbre*, Sic, février 1919.

(3) A. Breton, *Esthétique*, p. 25.

(4) *La Vieillesse d'un échoir*, *La Vie Immédiate*.

(5) *La Musique de Saint-Merry*.

(6) *Poèmes de Loup*, XXX.

(7) *Poèmes de Loup*, L.

(8) *Ces dix brigades mangées ou le Poète remonte*.

Tant de liberté et de générosité lyrique ne se trouve je crois que chez Desnos, qui tient à Apollinaire par beaucoup plus que les reminiscences du *Fard des Argonautes* et de *Ode à Coco* de 1919. Un même sens de la fable lui fait dire sa poésie par Médée et Jason, les sirènes, Orphée, Apollon, Andromède, et Judas, Platon, Don Juan, les triganes ; il lui crée une mythologie moderne, le bébé Cadum, corsaire Sanglot, et *De la fleur d'amour et des chevaux migrants*, — une métamorphose continue (*Comme*). Il a le même Paris qu'Apollinaire (*Quartier Saint-Merry*). Le même sens de la chanson populaire (*Stramour, La complainte de Fantomas*) et du conte, et son bestiaire est un bestiaire d'enfance. Il a le même sens de la nuit qui lui fait écrire que « les disciples de la lumière n'ont jamais inventé que des ténébres peu opaques » (1) :

Dans la nuit il y a les merveilles du monde (2)

O nuit sonore et lumineuse (3)

Les sources de la nuit sont baignées de lumière (4)

Il a le même usage du feu

Et je ne serais plus que cendre, ô flamme, ô tu m'abandonnais (5)

Une inquiétude semblable mêle en lui les morts et les vivants (*Aujourd'hui je me suis promené avec mon camarade Mère s'il est mort*) (6). D'où sa passion de la prophétie. Lui aussi a pénétré le thème de Chamisso, dans *L'homme qui a perdu son ombre* : « La vie est au cœur de la vie. » L'érotisme d'*A la mystérieuse*, de *La liberté ou l'amour* est lié à celui d'Apollinaire, intercesseur de Sade (8). Dans tout cela, dans le sens de la fraternité humaine qui emporte d'un souffle épique *Le veilleur du Pont-au-Change* comme *Vendémiaire*, au fond de la voix de Desnos, se prolonge le son d'Apollinaire.

Les biens sont plus secrets, sinon rompus, avec Eluard. Poète aussi de la lumière (*La lumière me soutient*) (9), la lumière est chez lui terrestre, humaine, féminine (*Rêveuse toute en chair lumière toute en feu Aggrafe non plaisir annule l'écluse*) (10). Terre, Terre, mais d'un bien abstrait. Il n'y a

(1) *Les grands jours du poète*, *Deuxième partie*, NRF, 1953, p. 344.

(2) *Les états du sommeil*, *Corps et Bien*.

(3) *De silence et de feu*, *Corps et Bien*.

(4) *Les sources de la nuit*, *Fortin*.

(5) *Stramour*, *Fortin*.

(6) *Deuxième partie*, p. 382.

(7) *Les grands jours*.

(8) Voir Desnos, *De l'écriture considérée dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, 1953.

(9) *Elle se fit élever un poète*, *La Rose poétique*.

(10) *Corps idéal*, *La nuit dit de dire*.

pas de géographie éhardienne. Les noms de lieu sont des noms en rapport avec l'histoire, Guernica, Varsovie, le mont Grammos. Elhard dit seulement « Je suis sur terre et tout est sur terre avec moi » (1), que semble conclure « Je suis né pour mourir et tout meurt avec moi » (2). Lumière circonscrite, à une vie d'homme, alors qu'Apollinaire ne semble se concevoir que dans une lumière immortelle. Lumière sociale, morale, dans les *Poèmes politiques (nos frères qui construiront leur lumière)*. Le couple Beauté-Bonté que l'on trouve chez Apollinaire du *Bestiaire* à *La jolte rousse* est aussi indissociable chez Elhard. Mais Apollinaire emploit l'univers (*Un livre tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux — Tous les dieux de mes yeux s'envolent en silence*) ; Elhard le ramène à l'homme :

Les étoiles sont dans mes yeux l'enfante les mystères
A la mesure de la terre suffisante (3)

Le son de la lumière n'a plus chez lui un fond conceptuel, c'est une image sensorielle, proche des notations de Camus plus tard dans *Noëcs* ou *l'Étranger* : « Et dormir de joie au bruit du soleil » (4). Soleil humain, moralisé, et si, rarement, il se teinte de sang, c'est un sang à la Courbet

Cantente dans les lits pleins
Viens vider tes sacs de sang frais (5).

Son *Bestiaire* est un bestiaire de sensations. Le soir n'est plus la fin de l'amour mais le temps du sommeil et du repos

Le soir vient manger les graines
Du sommeil animal (6)
Le soir est mathal
Après un jour de peine (7)

La nuit est la nuit noire, et accrue par la douleur, mais l'image dont il la conjure est apollinaire

Je t'en supplie sur mes nuits troubles
Jette le pont de tes regards (8).

Elhard ne vit pas le temps comme Apollinaire (9) (*Je suis au cœur du temps et je cerne l'espace*) (10). Dans son adoration, la mort, jusqu'à celle de Nusch, n'a pas de lieu, n'est pas vue, rarement interrogée (*Quelle mouche de sa vie*

(1) *Le cinquième poème oublié, à l'adhérent de la rue.*
(2) *Tout est secret, Une façon de mourir.*
(3) *Le cinquième poème oublié, à l'adhérent de la rue.*
(4) *Nez somnolent, Chanson complaisante.*
(5) *La tête contre la nuit, Les yeux fermés.*
(6) *Où se font les rêves, Les Mains blanches.*
(7) *Poète à l'interrompue.*
(8) *Chant du dernier dieu, Poèmes posthumes.*
(9) Voir l'étude de G. Poulet sur Elhard dans *Le point de départ*, Paris, Pion, 1964.
(10) *Défense de secret.*

Est la meure des mouches de sa mort). Et comme déjà dans *L'Engrain de Landor-Road (Interredes dans l'an étaient les journées veuves)*, la mort est « le jour En trop le temps débordé ». Elhard situe sur terre les images cosmiques d'Apollinaire. Le feu est le rassembleur des hommes, depuis *Pour vivre ici* et « Ce soir je ferai du feu dans la neige » (1), un feu social (2). Seulement à la fin, Elhard lie le feu à la renaissance de l'amour (*Tu es venue le feu s'est alors ramené*). Et retrouvant la fable du Phénix, il la transforme. Le Phénix du *Mal-Atmé* était l'amour, l'amour du poète. Maintenant c'est « le couple — Adam et Eve — qui est et n'est pas le premier ». Enrichissement considérable, inclusion de l'amour dans tout le temps des hommes. Le monde entier participe à cette renaissance, la femme a la forme du monde (*Ta bouche était mouillée des premières rosées*), le monde a la forme de la femme (*El la terre s'est recouverte De la chair claire*). Dans *Corps mémorable*, la flamme devient créatrice d'histoire, ce que monte la reprise du texte de 1921

Ah ! Mille flammes, un feu, la lumière,
Une ombre...
Le soleil me suit (3).

qui était seulement émerveillement devant le monde, avec cette autre fin : « Jacqueline me prolonge. » Et dans cette poésie peu narrative, qui vers la fin seulement tendait à se faire histoire, qui au début semble n'avoir que de rares contacts avec le fabuleux

La mer n'a plus de lumières et, comme aux temps anciens,
tu pourrais dormir dans la mer (4).
C'est par une nuit comme celle-ci que naquit de mon sang
une herbe noire redoutable à tous les prisonniers (5).

Il se fait le lent travail qui va de *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* en passant par « Je fus homme je fus rocher » (6) et qui mène à *Léda (Le monde est sur la table des métamorphoses)*, une recréation de la fable autour de la femme par « une longue réflexion amoureuse », de *L'amoureuse à l'ordre et désordre de l'amour*, de *Nuits partagées à Facile*, le déchiffrement d'une « ressemblance » (*Tu es la ressemblance*) qui remonte cependant à « O toi que j'aimais, toi qui me ressembles, tu ressembles aussi à toutes les autres femmes », de *L'Enchanteur pourrissant*.
Peu à peu, hors du groupe des « quelques heureux », Apollin-

(1) *Où en fleurit, Corps animal.*
(2) *Chant du feu écolonneur du feu, Au rendez-vous allemand.*
(3) *La nécessité de la vie et la conséquence des rêves. Voir dans Corps mémorable le poème Grains de sable de mon soleil.*
(4) *Les récitals de la vie et la conséquence des rêves.*
(5) *L'âme impossible, La promesse humaine.*
(6) *Mes heures, Le livre secret*, 11.

naire sort de l'ombre. Son destin en Italie (1) est significatif de l'évolution générale. Un mouvement inverse semble montrer les poètes et les critiques : les uns semblent s'éloigner d'Apollinaire dans le même temps que les autres et le public le découvre. Ainsi son rayonnement sur Ungaretti, produit d'une affinité initiale et non seulement de l'époque, s'il se marque fortement sur *L'allegria* (2), forme des cercles qui vont en s'affaiblissant. C'est d'abord le même mouvement profondément parent de *Cortège*. Même nuit illuminée (3), la paix et dans la guerre (4). Mêmes images du fleuve, du pont ; mêmes personnages, les émigrants, les Juifs de *Levante*, les stries (5), même expression du temps (*sentiment du temps, couleur du temps*). Un sens de l'harmonie avec le monde

Orn sono ubriaco
d'unverso (6)

qui fait écho à *Vendémiaire* (*Je suis juré d'avoir bu tout l'univers*). Le poème *Lucca*, de 1919, suit l'émotion de *Zone* (la ville chaotique et désespérée, les illusions des émigrants, le contraste avec une enfance) et le bilan

So di passato e d'avvenire quanto un uomo può saperne (7)

reprend *La jolite rousse* : « Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir. » Puis, à mesure que cette poésie mûrit, la lumière s'en efface. Le sentiment du temps devient *Sentiment de la nuit* (8) : « Je reviens vers toi, nuit. »

LE NÉGATIF EST NOTRE TACHE

Apollinaire est-il moderne, qui ne cite dans ses lectures ni Rimbaud ni Jarry, et qui refuse Baudelaire, pour son pessimisme ? Il s'identifie si candide à la lumière, et nous faisons profession de la nuit. Ainsi M. Blanchot écrit : « Le négatif est notre tâche » (9), et combien, sur ses pas, sont des touristes de la solitude, de la profondeur et de l'indicible... Toute une part de la méditation et de la création d'aujourd-

(1) Voir le livre de P.-A. Jannini déjà cité.

(2) Voir Ungaretti, *Les Clay Lovers*, texte français établi par l'auteur et Jean Lacour. Ed. Minuit, 1953.

(3) *Martina, Il Porto spezia*.

(4) *Voie di maggio, Uffice 1, Penck*.

(5) *Moze forte, Il nakt pent-dern*.

(6) A cette heure le suis secoué d'univers. *La notte bella, Il Porto spezia*.

(7) Je sais de passé et d'avvenir autant qu'un homme peut en savoir.

(8) Écrit en français.

(9) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, N.R.F., 1955, p. 265.

d'hui est une théologie négative de la littérature. Une réflexion sur l'absence, absence de la poésie ou du roman, le langage lui-même étant une image de l'absence.

Ainsi l'œuvre de Michaux tout entière est une exploration de la nuit : « Je me suis uni à la nuit » (1). Ce monde où l'on marche « courbé comme dans un tunnel bas » (2) où « Je soleil se dirige d'un autre côté » (3), où l'on refuse « la lumière mauvaise du soleil » (4), — cette œuvre qui « tâte le pouls des choses » (5) paraît un modèle plus suivi. Chez Le Clézio la nuit aussi renoue (6).

La nuit est la vocation d'Yves Bonnefoy. La nuit, la mort, le sang sont redits jusqu'à l'obsession. C'est « Toujours la même nuit qui ne s'achève pas » (7). Le feu est un feu qui « n'est plus que mémoire et que cendre » (8), un feu, une lampe funèbres

Aujourd'hui, ce soir, nous ferons un feu
Dans la grande salle,
Nous nous étoufferons,
Nous le laisserons vivre pour les morts (9)

Un feu menacé. Bonnefoy lui aussi, dans un nouveau langage, se reconnaît dans le sphinx, Œdipe, le Phénix, mais un Phénix qui meurt, dans *Rite d'une autre mort* (*Hier regardant déserti*), dans *Le lieu des morts* (*Pierre écrite*) et qui, dans *L'éternité du feu* et *L'oiseau des ruines*, renait dououreusement. Interrogation de la flamme et de l'ombre, c'est le lent ébranlement de substantifs âgés sans articles, drapés de souvenirs aisément reconnaissables :

La-haut, dans les jardins de l'émail, Il est vrai
Qu'un paon simple s'accroît des lumières nouvelles (10)

Le vent
A des ombres qui rouent sur les mains penives (11)

Authentiquement cette poésie demeure négative, refus (avec un grand nombre de composés négatifs, *impartageable, inexister, irréversible*) et d'emplois de *sans* : *sans feu dans des mots sans amour*, culte de l'immobile (*Le mouvement*). Nous

(1) *Un certain Plume*.

(2) *Mes priorités, L'espace du dedans*, N.R.F., p. 41.

(3) *Mouvement de l'être intérieur, Un certain Plume*.

(4) *L'Espace*, p. 172.

(5) *La nuit, L'oiseau intérieur*.

(6) La lumière d'Apollinaire chez les surréalistes d'arrière-saison (Voir l'article de J.-H. Matthews, Apollinaire devant les surréalistes, dans le n° déjà cité de la *Revue des Lettres Modernes*) semble ainsi

valle. La félicité des derniers surréalistes croît en proportion de la distance qui les sépare de la source.

Les plus jeunes ne peuvent pas avoir subi d'influence. Ils le dissent. Mais Matthews attribue trop

d'importance au témoignage d'auteurs qui, ni dans la clarté ni dans la nuit, vivent d'une lumière fautive

(7) *Morceaux de l'étoile*, V, *Hier regardant déserti*, M. de F., 1959.

(8) *Morceaux de l'étoile*, V.

(9) *Jean et Jeanne, Pierre écrite*, M. de F., 1965.

(10) *Le temps, le dernier*, II, *Pierre écrite*.

(11) *Le ponton, le ciel*, *Pierre écrite*.



était apparu la faute) (1), refus des images chez « l'illuminé d'une obscure parole » (2), — la théologie même de Maître Eckhart : « Nous n'avons plus besoin D'images déchirantes pour aimer » (3).

La distinction que faisait Apollinaire (4) des écrivains « raffinés » (Valéry) et « naturels » (Rimbaud) peut être fructueuse pour tenter de voir quelle place il occupe dans la poésie d'aujourd'hui. Mais les rimbaldiens, les hölderliniens, sont devenus les raffinés. Partant du surréalisme, sans nommer Apollinaire, M. Pleyret (5) s'insurge avec raison contre la « répétition » du surréalisme par la culture qui le « désamorce ». Classer le surréalisme comme histoire qui le mène cependant à une contradiction : s'insurger à la fois contre le « climat répétitif » et définir l'avant-garde comme une « tradition » (son problème aujourd'hui ne saurait être que la survie de cette histoire), une récupération faite par des « scripteurs », réduits à des problèmes « de déchiffrement, de lecture, d'explication comme poésie, de poésie comme explication ». Cette « garde » se définit ainsi comme l'académisme même. Comme une culture. Culture de Pound ou de Cummings chez Denis Roche, culture de Joyce. Ne sachant franchir le cercle d'une linguistique mal comprise, elle est une écriture mais n'est pas une parole. Refusant le contact vécu de l'histoire, la poésie, comme chez André Du Bouchelet, subit un appauvrissement syntaxique qui mène à la prolifération du silence. Ce sont des crépusculaires.

Or, pareils aux ombres sans parole auxquelles Ulysse n'a pas donné le sang, certains se tournent vers Ezra Pound, — qui commence par ce passage du chant XI de l'*Odyssée* son *1er Canto*. Mais c'est le poète tardif que des traductions font connaître. Et c'est le poète de *Lustra* (1916) et de *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) qui a élaboré un langage moderne. Ce n'est pas un hasard si dans le poème *Dans un omnibus de Londres (Les yeux d'une morte M'ont salué)* (6), l'Américain a le thème et le langage d'*Alceols*, ou dans *Pan ts dead* (de *Ripostes*, 1912). Sur le même fond post-symboliste, sa liberté de ton a eu un rôle analogue à celui d'Apollinaire. Poète de la lumière méditerranéenne, il a comme lui le sens de la fable. Des *Lustra*, il est Ulysse. Plus tard il écrit : « Odysseus the name of my family » (7). Poésie de la culture (*Faniam ti-brosque cano*) (8), c'est une poésie de « collages », — comme celle d'Apollinaire, mais le secret de la technique de juxtaposition du *Voyageur*, de *Zone*, d'*A travers l'Europe* est dans une vision qui fonde cette dispersion et en fait une œuvre,

(1) *L'Œil de nuit*, III, Pierre de la. 1911.

(2) *Une voix*, Pierre de la. 1911.

(3) *Le dialogue d'empereur et de dieu*, III.

(4) Lettre du 12-11-1916 à A. Bédou.

(5) M. Pleyret, *Les poètes de l'avant-garde*, Td. ouel, n° 25, Printemps 1966.

(6) Écrit en français.

(7) *Canto* 74.

(8) Titre d'un poème de *Personne* (1909).

et Pound n'arrive guère à cette température —, une poésie-conversation, et tout cela est dans Apollinaire, comme la curieuse langagière et polyglotte et la passion du traducteur. Quelle que soit pour le reste la personnalité de Pound et ce qu'il nous apporte, l'appel qui lui est fait révèle, curieusement, un manque d'Apollinaire, sa « profonde statue en rien ».

Moise de la poésie moderne, Apollinaire demeure sur le seuil, et abandonné de certains, mais une part de son œuvre est à peine commencée. Il est révélateur que Gullévitch cite sa « parole prométhéenne » dans un discours sur *Le poète et le monde social* (1). Apollinaire n'a pas fini de nourrir la poésie faite et à faire. Sa leçon ne semble pas absente des poèmes d'Olivier Sten, de Georges Perros, d'Yves Martin, bien qu'un bilan récent d'influences (2) l'oublie. Mais les problèmes de la poésie sont plus d'indépendance que d'influence, plus de syntaxe que d'images. Sa « critique de la poésie » dans *Le Poète assassiné* est toujours actuelle ; sa pratique de la poésie (le *poème-événement*) toujours à reprendre ; sa syntaxe poétique, toujours aussi neuve, encore inédite. C'est une poésie de conteur (*les nouvelles c'est-d-dire les contes sont ma grande chose*) (3). On ne saurait la le comparer je crois qu'à Pouchkine pour les lettres russes. Seule la poésie d'Aragon aujourd'hui, de Brocchiande au *Fou d'Elisa*, possède la dimension de l'histoire et de la fable. En critique d'art, en esthétique, il apparaît ainsi que dit Breton avec « des instruments d'argentage mental comme on n'en avait plus vus depuis Baudelaire », et comme on n'en a pas encore revu. A l'insure vitale des hermétiques d'hier et d'aujourd'hui, il oppose, — la beauté de vivre passe la douleur de mourir —, la poésie comme conscience du monde.

Henri MESCHONNIC.

IMAGES DU FUTUR DANS LA POÉSIE D'APOLLINAIRE

Le premier recueil publié par Apollinaire s'ouvre sur un vers qui est à la fois un cri spontané et l'annonce d'un thème majeur : « A la fin tu es las de ce monde ancien. » Apollinaire

(1) Europe, mars 1966, *La réalité du poète*.

(2) J.-L. Houdelle, *Problèmes et tensions de la jeune poésie réaliste*, *Œv*, 1965.

(3) Lettre du 14-XI-1916 à T. Tzara, citée par M. Samoyloff, *Sur l'art futur de G. Apollinaire* d' *L'Œil*, dans le n° déjà cité de la *Revue des Lettres Modernes*.