



présente

“La chanson du mal-aimé” (1909)

poème de Guillaume APOLLINAIRE

On trouve ici

le texte

puis son analyse

Bonne lecture !

À Paul Léautaud

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

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

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

- 3 *Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée
Je suis le souverain d'Égypte
Sa soeur-épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique*
- 4 *Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent
Où se lamentaient les façades
Une femme lui ressemblant*
- 5 *C'était son regard d'inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d'une taverne
Au moment où je reconnus
La fausseté de l'amour même*
- 6 *Lorsqu'il fut de retour enfin
Dans sa patrie le sage Ulysse
Son vieux chien de lui se souvint
Près d'un tapis de haute lisse
Sa femme attendait qu'il revînt*
- 7 *L'époux royal de Sacontale
Las de vaincre se réjouit
Quand il la retrouva plus pâle
D'attente et d'amour yeux pâlis
Caressant sa gazelle mâle*
- 8 *J'ai pensé à ces rois heureux
Lorsque le faux amour et celle
Dont je suis encore amoureux
Heurtant leurs ombres infidèles
Me rendirent si malheureux*
- 9 *Regrets sur quoi l'enfer se fonde
Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux
Pour son baiser les rois du monde
Seraient morts les pauvres fameux
Pour elle eussent vendu leur ombre*
- 10 *J'ai hiverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés*
- 11 *Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir*

- 12 *Adieu faux amour confondu*
Avec la femme qui s'éloigne
Avec celle que j'ai perdue
L'année dernière en Allemagne
Et que je ne reverrai plus
- 13 *Voie lactée ô sœur lumineuse*
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses
- 14 *Je me souviens d'une autre année*
C'était l'aube d'un jour d'avril
J'ai chanté ma joie bien-aimée
Chanté l'amour à voix virile
Au moment d'amour de l'année

Aubade chantée à Laetare un an passé

- 15 C'est le printemps viens-t'en Pâquette
Te promener au bois joli
Les poules dans la cour caquètent
L'aube au ciel fait de roses plis
L'amour chemine à ta conquête
- 16 Mars et Vénus sont revenus
Ils s'embrassent à bouches folles
Devant des sites ingénus
Où sous les roses qui feuillotent
De beaux dieux roses dansent nus
- 17 Viens ma tendresse est la régente
De la floraison qui paraît
La nature est belle et touchante
Pan sifflote dans la forêt
Les grenouilles humides chantent
- 18 *Beaucoup de ces dieux ont péri*
C'est sur eux que pleurent les saules
Le grand Pan l'amour Jésus-Christ
Sont bien morts et les chats miaulent
Dans la cour je pleure à Paris
- 19 *Moi qui sais des lais pour les reines*
Les complaintes de mes années
Des hymnes d'esclave aux murènes
La romance du mal aimé
Et des chansons pour les sirènes

- 20 *L'amour est mort j'en suis tremblant
J'adore de belles idoles
Les souvenirs lui ressemblant
Comme la femme de Mausole
Je reste fidèle et dolent*
- 21 *Je suis fidèle comme un dogue
Au maître le lierre au tronc
Et les Cosaques Zaporogues
Ivrognes pieux et larrons
Aux steppes et au décalogue*
- 22 *Portez comme un joug le Croissant
Qu'interrogent les astrologues
Je suis le Sultan tout-puissant
Ô mes Cosaques Zaporogues
Votre Seigneur éblouissant*
- 23 *Devenez mes sujets fidèles
Leur avait écrit le Sultan
Ils rirent à cette nouvelle
Et répondirent à l'instant
À la lueur d'une chandelle*

Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople

- 24 Plus criminel que Barrabas
Cornu comme les mauvais anges
Quel Belzébuth es-tu là-bas
Nourri d'immondice et de fange
Nous n'irons pas à tes sabbats
- 25 Poisson pourri de Salonique
Long collier des sommeils affreux
D'yeux arrachés à coup de pique
Ta mère fit un pet foireux
Et tu naquis de sa colique
- 26 Bourreau de Podolie Amant
Des plaies des ulcères des croûtes
Groin de cochon cul de jument
Tes richesses garde-les toutes
Pour payer tes médicaments
- 27 *Voie lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses*

- 28 *Regret des yeux de la putain
Et belle comme une panthère
Amour vos baisers florentins
Avaient une saveur amère
Qui a rebuté nos destins*
- 29 *Ses regards laissaient une traîne
D'étoiles dans les soirs tremblants
Dans ses yeux nageaient les sirènes
Et nos baisers mordus sanglants
Faisaient pleurer nos fées marraines*
- 30 *Mais en vérité je l'attends
Avec mon cœur avec mon âme
Et sur le pont des Reviens-t'en
Si jamais reviens cette femme
Je lui dirai Je suis content*
- 31 *Mon cœur et ma tête se vident
Tout le ciel s'écoule par eux
Ô mes tonneaux des Danaïdes
Comment faire pour être heureux
Comme un petit enfant candide*
- 32 *Je ne veux jamais l'oublier
Ma colombe ma blanche rade
Ô marguerite exfoliée
Mon île au loin ma Désirade
Ma rose mon giroflier*
- 33 *Les satyres et les pyraustes
Les égypans les feux follets
Et les destins damnés ou faustes
La corde au cou comme à Calais
Sur ma douleur quel holocauste*
- 34 *Douleur qui doubles les destins
La licorne et le capricorne
Mon âme et mon corps incertains
Te fuient ô bûcher divin qu'ornent
Des astres des fleurs du matin*
- 35 *Malheur dieu pâle aux yeux d'ivoire
Tes prêtres fous t'ont-ils paré
Tes victimes en robe noire
Ont-elles vainement pleuré
Malheur dieu qu'il ne faut pas croire*
- 36 *Et toi qui me suis en rampant
Dieu de mes dieux morts en automne
Tu mesures combien d'empans
J'ai droit que la terre me donne
Ô mon ombre ô mon vieux serpent*

- 37 *Au soleil parce que tu l'aimes
Je t'ai mené souviens-t'en bien
Ténébreuse épouse que j'aime
Tu es à moi en n'étant rien
Ô mon ombre en deuil de moi-même*
- 38 *L'hiver est mort tout enneigé
On a brûlé les ruches blanches
Dans les jardins et les vergers
Les oiseaux chantent sur les branches
Le printemps clair l'avril léger*
- 39 *Mort d'immortels argyrapides
La neige aux boucliers d'argent
Fuit les dendrophores livides
Du printemps cher aux pauvres gens
Qui resourient les yeux humides*
- 40 *Mais moi j'ai le cœur aussi gros
Qu'un cul de dame damascène
Ô mon amour je t'aimais trop
Et maintenant j'ai trop de peine
Les sept épées hors du fourreau*
- 41 *Sept épées de mélancolie
Sans morfil ô claires douleurs
Sont dans mon cœur et la folie
Veut raisonner pour mon malheur
Comment voulez-vous que j'oublie*

Les sept épées

- 42 La première est toute d'argent
Et son nom tremblant c'est Pâline
Sa lame un ciel d'hiver neigeant
Son destin sanglant gibeline
Vulcain mourut en la forgeant
- 43 La seconde nommée Noubosse
Est un bel arc-en-ciel joyeux
Les dieux s'en servent à leurs noces
Elle a tué trente Bé-Rieux
Et fut douée par Carabosse
- 44 La troisième bleu féminin
N'en est pas moins un chibriape
Appelé Lul de Faltenin
Et que porte sur une nappe
L'Hermès Ernest devenu nain
- 45 La quatrième Malourène
Est un fleuve vert et doré

- C'est le soir quand les riveraines
 Y baignent leurs corps adorés
 Et des chants de rameurs s'y traînent
- 46 La cinquième Sainte-Fabeau
 C'est la plus belle des quenouilles
 C'est un cyprès sur un tombeau
 Où les quatre vents s'agenouillent
 Et chaque nuit c'est un flambeau
- 47 La sixième métal de gloire
 C'est l'ami aux si douces mains
 Dont chaque matin nous sépare
 Adieu voilà votre chemin
 Les coqs s'épuisaient en fanfares
- 48 Et la septième s'exténue
 Une femme une rose morte
 Merci que le dernier venu
 Sur mon amour ferme la porte
 Je ne vous ai jamais connue
- 49 *Voie lactée ô sœur lumineuse*
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses
- 50 *Les démons du hasard selon*
Le chant du firmament nous mènent
À sons perdus leurs violons
Font danser notre race humaine
Sur la descente à reculons
- 51 *Destins destins impénétrables*
Rois secoués par la folie
Et ces grelottantes étoiles
De fausses femmes dans vos lits
Aux déserts que l'histoire accable
- 52 *Luitpold le vieux prince régent*
Tuteur de deux royautes folles
Sanglote-t-il en y songeant
Quand vacillent les lucioles
Mouches dorées de la Saint-Jean
- 53 *Près d'un château sans châtelaine*
La barque aux barcarols chantants
Sur un lac blanc et sous l'haleine
Des vents qui tremblent au printemps
Voguait cygne mourant sirène

- 54 *Un jour le roi dans l'eau d'argent
Se noya puis la bouche ouverte
Il s'en revint en surnageant
Sur la rive dormir inerte
Face tournée au ciel changeant*
- 55 *Juin ton soleil ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir*
- 56 *Les dimanches s'y éternisent
Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises
Les fleurs aux balcons de Paris
Penchent comme la tour de Pise*
- 57 *Soirs de Paris ivres du gin
Flambant de l'électricité
Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines*
- 58 *Les cafés gonflés de fumée
Crient tout l'amour de leurs tziganes
De tous leurs siphons enrhumés
De leurs garçons vêtus d'un pagne
Vers toi toi que j'ai tant aimée*
- 59 *Moi qui sais des lais pour les reines
Les complaintes de mes années
Des hymnes d'esclaves aux murènes
La romance du mal-aimé
Et des chansons pour les sirènes*

Analyse

“La chanson du mal-aimé” commémorait le premier amour, à vingt ans, d’Apollinaire pour l’Anglaise Annie Playden qu’il avait rencontrée en Allemagne. Le poème se comprend si on a présenté à l’esprit la chronologie des événements qui marquèrent cette relation : en 1901-1902 se déroula leur idylle rhénane («L’année dernière en Allemagne» [vers 59] est 1902) ; en particulier, en avril 1902, le dimanche de «Laetere un an passé», quatrième dimanche du carême, a été un jour d’euphorie, où tout invita les deux jeunes gens à l’amour ; où, en tout cas, le poète crut son amour partagé. Persuadé qu’elle l’attendait, il revint en Allemagne en août 1902 ; mais elle était repartie en Angleterre. En novembre 1903, il alla lui rendre visite à Londres (début du poème) ; à sa grande déception, il s’aperçut qu’elle était des plus réticentes. Ce fut à ce moment, fin 1903, qu’il composa l’essentiel de “La chanson”, en tout cas certainement tout le début. En mai 1904, concevant quelque espoir, il fit un second voyage à Londres, mais se brouilla définitivement avec la jeune fille qui partit aux États-Unis. Il rentra à Paris (vers 90), et y traîna sa mélancolie en juin 1904 (vers 131). C’est donc seulement après cette date que “La chanson du mal-aimé” a été terminée.

Cependant, la tristesse du poète devait s'effacer peu à peu, et, lui qui, en amoureux sincère, croyait toute possibilité d'amour à jamais brûlée en lui, en mai 1907, rencontra Marie Laurencin, et se lia à elle, d'où l'épigraphe qu'il donna au poème quand il le publia en 1909 :

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

En fait, l'année 1903 est la date de la déconvenue amoureuse et non pas celle du poème lui-même. Apollinaire aurait chanté sa complainte dès cette année-là, mais ne lui aurait donné une forme littéraire qu'à partir de juin 1904 (voir la strophe 55). Quant à son amour, en effet un véritable phénix (oiseau fabuleux qui renaissait de ses cendres), il allait, tout au long de sa vie, sans cesse renaître chaque fois pour une autre femme !

Le poème comprend soixante quintils (la dédicace en est un) d'octosyllabes parfaitement rimés et qui auraient été tout à fait classiques si ne leur avait pas été imposée la suppression de la ponctuation. Il se divise en sept morceaux, trois textes titrés et en caractères romains étant insérés dans l'ensemble en caractères italiques.

C'est une chanson, car la rime est importante, une chanson mélancolique, avec modulations et rythme lancingant de la forme strophique adoptée, toujours semblable.

Strophe 1 : Ce «soir», «à Londres», s'explique parce qu'y habitait Annie Playden. La «*demi-brume*» est propre au climat anglais ; mais, suffisante pour estomper la réalité sans la masquer pour autant, pour permettre de se méprendre par instants, elle crée aussi une atmosphère de mystère, propice à l'éclosion du souvenir et au rapprochement avec les légendes. Errant probablement aux approches d'un quartier mal famé, le poète fait la rencontre inopinée d'un «*voyou*», sans doute un rabatteur qui veut l'entraîner vers une maison de plaisir (d'où la violence de son regard). L'enjambement «*ressemblait à / Mon amour*» (le voyou a un genre ambigu, une ambivalence sexuelle) dramatise la révélation : il ressemble à Annie Playden, ou c'est la fausseté de son regard qui engendre de façon immédiate le souvenir de la femme aimée et traîtresse, le dépit amoureux dictant à l'amant cette facile vengeance, et ce rapprochement injurieux qui est marqué par l'alliance de mots : «*voyou-amour*». Le «*regard*» du «*voyou*» inspire la «*honte*», car, même si le poète est innocent vis-à-vis d'Annie, il se sent coupable de l'échec de leur relation.

Strophe 2 : On peut imaginer que le voyou comprit ce qu'au fond le visiteur cherchait ce soir-là, qu'il lui fit un clin d'œil, lui fit prendre son sillage l'air faussement dégagé, les «*mains dans les poches*», sifflotant pour prévenir les tenanciers du lieu de plaisir de l'arrivée d'un client. Mais la recherche de la femme aimée reçoit soudain un nimbe de légende, car elle est rapprochée de celle de «*Pharaon*» poursuivant «*les Hébreux*» devant lesquels s'ouvrit la mer Rouge. L'évocation biblique est engendrée par les maisons de briques (de couleur rouge), typiques de l'Angleterre, pouvant, sous la lumière humide de ce jour, faire penser à «*la mer Rouge*».

Strophe 3 : Continuant sa comparaison avec l'épisode biblique, le poète, pour affirmer la sincérité et l'intégrité de son sentiment, est prêt, dans un appel aux dieux, un défi, à se vouer à un châtiment, à s'identifier au pharaon dont l'évocation est précisée («*sœur-épouse*» est une allusion aux mariages consanguins des pharaons) : il faut se souvenir que, dans la Bible, il est un personnage méprisable. «*Je suis*» est à interpréter comme l'équivalent d'un subjonctif : «que je sois». «*Si tu n'es pas l'amour unique*» doit se comprendre ainsi : puissé-je, s'il n'est pas vrai que je n'ai aimé que toi, connaître le sort du pharaon, de sa femme et de son armée, qui ont été ensevelis par les flots, être englouti sous ces murs de brique rouge entre lesquels j'avance !

Strophe 4 : Soudain, s'ouvre une rue à l'éclat factice, dont les enseignes bavent leurs lumières sur des façades de maisons de brique qui sont si rougeoyantes qu'elles rougissent le brouillard qui est donc «*sanguinolent*», et présente des «*plaies*». La répétition du mot «*façades*», d'autant plus qu'elle se fait à la rime, est une négligence regrettable ; mais le poète insista ainsi sur le sentiment de culpabilité qui lui faisait croire qu'il était soumis à des regards suspicieux. Apparaît une femme, vraisemblablement une prostituée qui, aux yeux de l'amoureux malheureux, comme le voyou, ressemble à Annie Playden, ce qui confirme bien sa volonté de mépris. Quant aux «*plaies*» n'annoncent-elles pas la douleur que la femme, elle-même ensanglantée, fait souffrir à l'homme ? À la fin de la strophe, il ne faut pas poser la voix, les derniers mots n'ayant de sens que si on les rattache au troisième vers de la strophe 5.

Strophe 5 : Les deux premiers vers forment comme une parenthèse expliquant «*ressemblant*». Et la ressemblance tient encore au regard. Dans la volonté d'abaissement où le poète se plaint par une sorte de sado-masochisme, «*inhumaine*» indique la cruauté d'Annie Playden. Le caractère crapuleux de la femme entrevue est encore accentué par «*la cicatrice*», par «*sauoule*» qui donne une note d'impureté, de déchéance. Aussi cette femme pour qui l'amour est un commerce fait-elle ressentir douloureusement au mal-aimé la fausseté de l'amour en général : il nous trompe, il n'a qu'une valeur fallacieuse, et se réduit à une fiction.

Strophe 6 : L'amour fidèle n'existe donc que dans les légendes que le poète va maintenant évoquer. Il recourt d'abord à «*L'odyssée*» d'Homère pour rappeler la fidélité dont a bénéficié Ulysse, d'abord celle de son chien, puis celle de Pénélope, parangon de la fidélité conjugale puisqu'elle repoussait les prétendants au trône en tissant un ouvrage qu'elle défaisait tous les soirs (d'où «*le tapis de haute lisse*», «*lisse*» s'orthographiant aussi «*lice*» : dont les fils de chaîne sont disposés verticalement).

Strophe 7 : Puis Apollinaire fait allusion à un drame hindou de Kalisada (Ve siècle après Jésus-Christ) : Çakuntala (nom francisé en «*Sacontale*») était une bâtarde que rencontra le roi Douchmanta ; ils se promirent de se marier, et le roi lui offrit un anneau en gage de loyauté ; enceinte, elle perdit l'anneau, et se vit répudiée par le roi, chassée du palais où elle voulait entrer ; elle se réfugia dans la forêt où elle vécut jusqu'à ce que le roi, qui avait retrouvé l'anneau, l'ait épousée ; elle avait reconquis son amour par sa fidélité, ayant toutefois trouvé comme un substitut en «*sa gazelle mâle*».

On remarque l'enjambement «*pâle / D'attente et d'amour*» et l'insistance «*pâle*» - «*pâlis*».

Strophe 8 : «*Le faux amour*» est celui qu'offrait la prostituée, et qui est donc, par un «*heurt*» qui se fait dans l'esprit du poète, assimilé à celui que lui offrait celle dont il reconnaît (aveu dont la difficulté est marquée par l'enjambement «*celle / Dont je suis encore*») qu'il est encore amoureux d'elle, ne pouvant chasser cette obsession qu'il voudrait pourtant rejeter à tout prix. Par l'hypallage «*ombres infidèles*» qui confond l'ombre d'Annie Playden et l'ombre de la prostituée, qui est un très poétique jeu de nuances sur un même mot pris dans son acception morale et dans son sens concret («*ombre*» dans le soir et «*ombre*» dans le souvenir), il apparaît que, tant dans le cas de la prostituée que dans celui d'Annie Playden, c'est la femme qui porte toute la responsabilité de l'échec. Les rimes, «*heureux*», «*amoureux*», «*malheureux*», sont significatives ; elles suggèrent un enchaînement inéluctable : l'amour ne peut qu'apporter le malheur.

Strophe 9 : À ces «*regrets sur quoi l'enfer se fonde*», donc des regrets qui rendent la vie insupportable, et qui mèneraient au suicide et en Enfer, le poète voudrait opposer l'aspiration non seulement à l'oubli mais à «*un ciel d'oubli*» ! Mais, d'une façon contradictoire, il vante la séduction envoûtante de cette femme à laquelle n'auraient pas résisté «*les rois du monde*» (dont le sort est retenu un instant par l'enjambement) comme «*les pauvres fameux*», l'absence de ponctuation permettant un instant de voir ces rois devenus des «*pauvres fameux*». Ces pauvres auraient «*vendu leur ombre*», ce qui peut être une allusion au roman de Chamisso où Peter Schlemihl, ayant cédé son ombre au diable, devint très riche, mais vit tout le monde le fuir.

Strophe 10 : À l'hivernage dans le passé, métaphore de l'engourdissement dans les souvenirs douloureux, confusion entre le froid moral et le froid physique, le poète oppose l'espoir d'un printemps, marqué par la fête de Pâques, qui permettrait le renouveau de l'amour. La métaphore de la glaciation du cœur est poursuivie dans l'évocation des «quarante de Sébaste», soldats chrétiens qui, en 340, à Sébaste, ville d'Arménie, furent maintenus sur un étang glacé, et moururent martyrs de leur foi. Mais le poète s'estime plus cruellement traité qu'eux !

Strophe 11 : Il s'adresse à sa mémoire, compagne dont il n'arrive pas à se défaire, dont, belle comparaison, il fait un navire qui vogue sur l'eau des souvenirs, qui sont malheureusement de mauvais souvenirs, l'eau amère de l'amour (notons l'humour d'«*onde mauvaise à boire*» !) devenant l'eau salée de la mer (souvenir de «Et la mer et l'amour ont l'amer en partage» de Pierre de Marbeuf?). «*Avons-nous*» équivaut à «n'avons-nous pas?». Habilement, l'apparente répétition du vers 2 au vers 4 dérive en fait vers une divergence à la rime de «*navigué*», qui indique une initiative, une direction, à «*divagué*», qui indique une errance au hasard, à l'aventure non maîtrisée. «*De la belle aube au triste soir*» décrit un parcours qui est à la fois celui d'une journée qu'on commence avec espoir et qui se termine sur la désillusion, et celui d'un amour d'abord heureux puis malheureux, comme par une sorte de fatalité ; le contraste entre les deux moments est aussi marqué par les sonorités, celles du début étant ouvertes, légères, les autres étant fermées et lourdes.

Strophe 12 : Le poète revient à la réalité. Par cet «*Adieu*» en début de strophe, il signifie qu'il veut trancher le nœud des souvenirs, et rompre le charme. L'amour est «*faux*» parce que trompeur, parce que non réciproque. «*La femme qui s'éloigne*» est la prostituée tandis qu'Annie Playden est bien désignée par des allusions biographiques précises : «*perdue / L'année dernière en Allemagne*», «*que je ne reverrai plus*» : le poème ayant été terminé en 1904, Apollinaire sait alors qu'elle s'est embarquée pour les États-Unis ; mais on peut se demander s'il exprime un regret ou une résolution. La strophe débute et finit donc avec un adieu définitif.

Strophe 13 : Dans ce qui va être un refrain, par une soudaine distanciation, une projection hardie dans un avenir fantastique, le poète s'adresse à la «*Voie lactée*» où il s'imagine pouvoir, avec d'autres «*nageurs morts*», d'autres victimes de l'amour, échapper aux douleurs de la Terre en suivant un itinéraire spatial éternel, non sans peine toutefois comme l'indique «*d'ahan*» : en ahanant, le mot étant quasiment une onomatopée exprimant l'effort. Comme la Voie lactée, les êtres humains sont soumis à un destin inéluctable qui les empêche de rejoindre le bonheur promis. La Voie lactée, le poète s'amusant à prendre «*lactée*» au pied de la lettre, est identifiée aux «*blancs ruisseaux de Chanaan*», la terre de Canaan étant, en Palestine, celle que Dieu donna à Moïse et à son peuple, et où, selon la Bible, étaient censés couler des ruisseaux de lait et de miel. Du fait de sa blancheur, de sa douceur, de sa féminité sensuelle, elle est identifiée aussi aux «*corps blancs des amoureuses*» qui, ici, sont symboles de pureté. À cette possibilité d'un bonheur ultérieur le poète ne croit pas trop, d'où l'interrogation. Cette strophe est majestueuse par son adresse incantatoire et solennelle, par la référence biblique qu'elle contient.

Strophe 14 : L'«*autre année*» dont se souvient Apollinaire est 1902. C'est un souvenir heureux, marqué par des termes symboliques d'une renaissance printanière : «*aube*», «*avril*», «*moment d'amour de l'année*», d'une communion entre la nature et l'être humain, d'une expression de la virilité. «*J'ai chanté*» annonce le texte inséré qui va suivre, mais ce qui est chanté est, par une sorte de lapsus significatif, non la bien-aimée mais la «*joie bien-aimée*», le plaisir étant au fond égoïste (et c'est très bien comme ça, à condition que deux égoïsmes soient également satisfaits !).

Strophes 15, 16 et 17 : «*Aubade chantée à Laetare un an passé*»

Dans cette chanson épicurienne et même coquine, Apollinaire mêle la simplicité d'une églogue bien française (le prénom de «*Pâquette*» qui est aussi un autre clin d'œil au printemps, les «*sites ingénus*» où les roses «*feuillolent*», mot cher au poète qui signifie qu'elles perdent leurs pétales qui volettent gracieusement jusqu'au sol) aux figures mythologiques de Mars et de Vénus (qui se réconcilient, et

sont donc qualifiés de «*dieux roses*» et de Pan (dieu grec aux pieds et aux cornes de bouc qui était la personnification de la vie pastorale puis de la nature comme Grand Tout) pour affirmer avec audace que sa «*tendresse est la régente / De la floraison qui paraît*», ce qui veut dire que c'est grâce à son amour qu'a lieu le printemps ! la révélation de cette énorme prétention étant mise en valeur par l'enjambement.

Strophe 18 : Elle marque une totale rupture de ton avec «l'aubade». Il en sera de même après la réponse des Cosaques et après le chant des «*Sept Épées*». Le mal-aimé, après l'exaltation de l'aubade, se raille lui-même avec un sourire de tristesse, quand il constate qu'il redeviennent dolent après chaque effort d'optimisme ; qu'une chanson gaie ne l'étourdit qu'un bref instant. En effet, il retombe dans sa mélancolie, s'identifiant d'une façon très romantique aux «*saules*» pleureurs chers à Musset, et, d'une façon humoristique, aux «*chats qui miaulent*» dans les cours grises des immeubles de Paris, car choses et les bêtes comprennent, elles, et partagent la douleur de l'amant ou, du moins, lui paraissent à l'unisson de son cœur ; quand il constate aussi la disparition non seulement des dieux du paganisme (Plutarque avait lancé le cri fameux : «Le grand Pan est mort !», cri dans lequel on a vu l'annonce de la fin du paganisme, supplanté par la religion du Christ) mais aussi de Jésus-Christ (religiosité qu'on allait retrouver dans "Zone"), y mêlant subrepticement «*l'amour*» qui lui fait verser ses propres pleurs.

Strophe 19 : Mais un enjambement de strophe à strophe marque un sursaut par lequel le poète affirme avec fierté sa valeur de chantre de l'amour, valeur qui est fondée à la fois sur une culture littéraire («*les lais pour les reines*», poèmes que chantaient les trouvères, les hypothétiques «*hymnes d'esclaves aux murènes*» et «*chansons pour les sirènes*», ces enchanteresses de légende) et sur ses propres œuvres («*les complaintes de mes années*», «*la romance du mal-aimé*») qu'il y entremêle, chaque mention exprimant sa détresse. Le poète semble s'identifier à Orphée qui charma par ses chants les sirènes, sauvant ainsi des êtres humains. Mais son état d'esprit est plutôt une douleur masochiste, une protestation esquissée contre la cruauté des femmes qui, si elles sont des «*reines*», pures et protectrices, sont aussi des «*sirènes*», sensuelles et dangereuses (souvenir de «la Royne blanche comme lys qui chantait à voix de sereine» de "La ballade des dames du temps jadis" de Villon, et de «J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène» dans "El desdichado" de Nerval?) et même des «*murènes*» (poissons carnassiers auxquels, chez les Romains, divertissement sanguinaire, on jetait des esclaves qui, pourtant, selon Apollinaire, auraient exprimé leur amour pour ces dévoratrices !), les trois mots étant habilement liés par leur place à la rime.

Strophe 20 : Le poète ne croit plus à l'amour, mais, dans son égocentrisme, décrète qu'il «*est mort*» et, de cette cruelle épreuve, il sort «*tout tremblant*». Cependant, il reste fidèle à ces «*belles idoles*» que sont les souvenirs idéalisés qui ressemblent à l'amour (ici, la femme aimée). Sa fidélité est comparable à celle de «*la femme de Mausole*», roi de Carie (377-353 avant Jésus-Christ) auquel son épouse, Artémise, fit élever, comme marque de sa douleur, un magnifique tombeau (d'où le nom de «mausolée»).

Strophe 21 : D'autres représentants de la fidélité sont désignés, les premiers simples et évidents, le troisième étonnant. Il faut savoir que les Cosaques Zaporogues, ou Cosaques du Dniepr, étaient une de ces populations nomades ou semi-nomades des steppes de la Russie méridionale qu'étaient les Cosaques ; qu'ils étaient organisés en communautés militaires quasi autonomes. S'ils étaient «*ivrognes*» et «*larrons*» («*voleurs*»), ils n'en étaient pas moins «*pieux*», adhérant au christianisme, ce qui fait qu'ils étaient donc fidèles «*au décalogue*», à la Bible. Apollinaire a ainsi créé un suspens qui fait attendre la strophe suivante.

Strophe 22 : Si le poète avait maintenu la ponctuation, nous aurions ici l'ouverture de guillemets, car, d'une façon surprenante, il donne la parole au «*Sultan tout-puissant*», celui de Constantinople qui avait un jour, au XVIIe siècle, envoyé un ultimatum aux Cosaques Zaporogues, prétendant leur imposer l'islamisme : «*le Croissant*» (qui a bien la forme d'*«un joug»*, la pièce de bois qu'on met sur la

tête des bœufs pour les atteler, mais est quelque peu ridiculisé en tant que lune «*qu'interrogent les astrologues*» ; mais que ne ferait-on pas pour avoir une autre rime à «*Zaporogues*» !)

Strophe 23 : L'idée d'abandonner la Bible, et de trahir le tsar n'effleura même pas l'esprit des Zaporogues, qui rirent de la candeur du sultan et, sans façon, improvisèrent sur l'heure une réponse, ce qui annonce l'intermède suivant, qui n'a donc rien d'intempestif, sa venue ayant été soigneusement préparée.

Strophes 24, 25 et 26 : «*Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople*»

Ils le couvrent d'injures truculentes ; le jugeant «*plus criminel que Barrabas*» (le voleur condamné à mort et gracié à l'occasion de la Pâque sur la demande de la foule alors que Ponce Pilate proposait de libérer Jésus) ; le traitant de diable («*cornu*» étant le qualificatif qu'on lui donne, bien qu'il était, en fait, celui de la divinité de la préhistoire qui était identifiée à la sensualité prêtée au bouc, effectivement cornu, et qui avait été largement vénérée longtemps avant que l'Église chrétienne ne parle du diable ; tandis que «*Belzébuth*» était un démon, un des princes couronnés de l'Enfer), de sorcier (organisant des «*sabbats*», assemblée nocturnes et bruyantes de sorciers et de sorcières), de «*bourreau de Podolie*» (une région d'Ukraine), de malade répugnant ; lui donnant différents noms d'animaux ; le voyant «*nourri d'immondices et de fange*» ; lui souhaitant de pourrir dans le port de Salonique qui avait été dévasté par ses soldats ; imaginant que les yeux de chrétiens qu'il avait fait arracher à coups de piques et qu'il aurait portés en sautoir aient des cauchemars !

Strophe 27 : «*Voie lactée...*» : De nouveau, survient la rechute dans la mélancolie qu'exprime cette magnifique envolée poétique.

Strophe 28 : Tout à fait ambivalent, le poète dit regretter celle qu'il appelle «*putain*», dont il admire ou déteste (on ne sait trop) la beauté animale et la violence (le mot «*panthère*» désignant au XIXe siècle une femme emportée), sa hardiesse d'amoureuse sensuelle (les «*baisers florentins*», baisers amoureux mettant en contact lèvres et langues) qui aurait «*rebuté*» leurs destins, les aurait désunis par trop d'ivresse et trop d'amertume à la fois.

Strophe 29 : L'ambivalence persiste. Sont d'abord magnifiés les regards de cette femme : «*une traîne / D'étoiles dans les soirs tremblants*»). Mais, ensuite, que, dans les yeux, nagent des sirènes est déjà inquiétant. Enfin, le poète revient sur les baisers passionnés qui auraient désespéré les «*fées marraines*», protectrices.

Strophe 30 : Et, en dépit de tout ce qu'elle lui a fait subir, Apollinaire continue d'attendre cette femme, manifestant d'abord une certaine solennité soudain contrastée par la simplicité d'un langage populaire, avec «*le pont des Reviens-t'en*» qui désigne familièrement un ressassement de la même demande ; et aboutissant à l'aveu confondant de sa faiblesse d'amant trahi et qui pourtant prêt à accueillir encore cette infidèle.

Strophe 31 : À cette pensée, son cœur et sa tête se vident, étant pour lui ses «*tonneaux des Danaïdes*», métaphore qui n'est pas ici indifférente puisque ces cinquante filles de Danaos, qui avaient égorgé leurs époux, avaient été condamnées à verser éternellement de l'eau dans un tonneau sans fond. Avec «*Tout le ciel s'écoule par eux*», le poète manifeste encore l'égocentrisme par lequel toute la valeur du monde n'existe qu'en fonction de lui. Les deux derniers vers, d'une simplicité désarmante, posent une question qui indique un désarroi et un abandon touchants.

Strophe 32 : L'attachement à Annie Playden inspire une belle guirlande d'étonnantes éloges de sa douceur, de sa blancheur, de sa beauté, du refuge qu'elle offrait à Apollinaire, toutes choses qui lui ont été arrachées. La «*Désirade*», si elle est une petite île de l'archipel de la Guadeloupe, est surtout choisie pour la suggestion de son nom, qui réapparaîtra dans un autre poème d'"*Alcools*", «*Le brasier*» : «*Quand bleuira sur l'horizon la Désirade?*» Quant à la «*marguerite exfoliée*», elle est en fait

inquiétante puisque au jeu des pétales arrachés, qui a fait passer par «passionnément», «beaucoup», «un peu», le poète est arrivé à «pas du tout» !

Strophe 33 : Après ces strophes d'une grande simplicité surgit celle-ci où, pour un «*holocauste*», un bûcher, de sa «*douleur*» amoureuse, le poète livre à la flamme tout un passé heureux, tous les êtres que, jour après jour, il incarnait auprès de la jeune femme, faisant buter le lecteur sur des mots recherchés et même savants :

- «*satyres*» qui désigne des divinités mythologiques de la terre, des êtres à corps humain, à cornes et pieds de chèvre, de bouc, incarnations de la sensualité la plus débridée ;
- «*pyraustes*» qui, selon les dictionnaires grecs et latins, désigne des papillons fabuleux qui passaient pour vivre dans la flamme ;
- «*égypans*» (l'orthographe correcte est «*égipans*») qui désigne des cousins en lubricité ;
- «*feux follets*», qui sont de petites flammes dues à une exhalaison de gaz spontanément inflammables, en particulier, dans les cimetières, du fait de la décomposition des cadavres, d'où leur aura fantastique ;
- «*destins damnés ou faustes*», les premiers voués à l'enfer, les seconds, «*favorisés des dieux*».

On constate donc une présence latente du feu.

Enfin, trait fréquent chez Apollinaire, on a la brusque et touchante intervention d'une note familiale empruntée à la mythologie populaire française : l'allusion aux bourgeois de Calais qui, au cours de la guerre de Cent Ans, se livrèrent, «*la corde au cou*», en otages au roi anglais.

Strophe 34 : Le poète s'adresse à la douleur qui «*double les destins*», c'est-à-dire les sépare l'un de l'autre. La fuient «*la licorne et le capricorne*», deux autres représentants de la ménagerie allégorique qui était chère à Apollinaire, que les sons «*corne*» rapprochent humoristiquement, mais qui s'opposent comme le révèle aussitôt le vers suivant : la licorne, emblème de pureté dans les légendes du Moyen Âge, est l'«*âme*», tandis que le capricorne, animal fabuleux à tête de chèvre et queue de poisson, emblème de la sensualité, est le «*corps*». La douleur est encore le «*bûcher divin*» qui brûle le poète nuit et jour. Cette strophe contient en quelque sorte un blason du mal-aimé qui se présenterait ainsi : en haut, un semis d'étoiles scintillantes (= la nuit) ; au centre, un bûcher ardent (= l'amour) ; en bas, le parterre des «*fleurs du matin*», éclatantes de rosée (= le jour).

Strophe 35 : Le poète s'adresse au malheur, dieu dont les «*yeux d'ivoire*», le regard fixe et mort, marquent une insensibilité qui fait que ses victimes ont «*vainement pleuré*». Il ne peut avoir, qui le servent, que des «*prêtres fous*». Il ne faut pas lui vouer de culte, lui céder, s'abandonner à lui.

Strophe 36 : On ne découvre qu'au dernier vers que le poète s'adresse à son ombre, image de lui qui l'accompagne en rampant comme un serpent sur le sol inégal, et dont la longueur lui indique constamment la place (mesurée en «*empans*», l'empan étant l'intervalle compris entre l'extrémité du pouce et celle du petit doigt quand la main est ouverte le plus possible) que son corps enterré occupera, vision morbide qu'inspire la mort de l'amour qui a bien eu lieu en automne 1902.

Strophe 37 : Cette ombre, qui ne peut qu'aimer le soleil puisque, sans lui, elle n'existerait pas, est la «*ténébreuse épouse*», la seule compagne que le poète puisse avoir. Étant forcément noire (comme l'humour dont Apollinaire fait preuve ici !), elle porte donc son deuil.

Strophe 38 : Mais voici que «*l'hiver est mort*» alors que subsistait encore de la neige (la neige maléfique du souvenir malheureux?), et que, signes du «*printemps clair*», les apiculteurs brûlent «*les ruches blanches*», que «*les oiseaux chantent*» (dans un vers dont la légèreté tient à la succession harmonieuse des diphongues nasales : «*oi*», «*eau*», «*an*», «*an*», «*in*», «*em*»).

Strophe 39 : De nouveau se présentent des mots recherchés : «*argyrapides*», «*dendrophores*». Or «*argyrapides*», qui peut laisser perplexe, joint «*argent*» et «*bouclier*», et était le nom des hommes du corps d'élite de l'armée macédonienne qu'on qualifiait d'«*immortels*» puisque tout soldat défaillant y

était immédiatement remplacé ; mais, au deuxième vers, «*argyrapides*» est simplement traduit puisque la neige est dite «aux boucliers d'argent», épithète homérique qui se justifie car, en recouvrant un élément quelconque de la végétation, elle constitue une protection étincelante, lui permettant ainsi de s'épanouir de nouveau au printemps. Apollinaire s'est donc amusé à pasticher le grec, et à se moquer de cette neige qui, elle, loin d'être immortelle, fond à la venue du printemps («Mais où sont les neiges d'antan?», les neiges de l'année précédente, se demandait Villon). Elle fuit ainsi «les *dendrophores*», littéralement, les porteurs d'arbre, les porteurs de l'arbre sacré lors de processions dédiées à Déméter ; la neige fuirait donc les arbres, ce qui est tout à fait plausible. Mais «*dendrophores*» pourrait désigner aussi les perce-neiges, les premières fleurs, humbles et pâles, à célébrer la fertilité invincible de la terre ; qui, dans le langage des fleurs, disent un espoir d'amour naissant ; sont aussi le symbole de la fin prochaine d'une épreuve. Enfin, ce fut aussi, en Grèce, le nom qu'on donnait aux petites gens, ce qui expliquerait l'apparition des «*pauvres gens*», la strophe se terminant donc sur une note de poésie familiale.

Strophe 40 : Apollinaire y exprime encore sa douleur d'une façon familiale. Mais il dérive vers la grivoiserie, la gauloiserie, avec ce «*cul de dame damascène*» qui, s'il a dû être inspiré par la paronomase («*dame - damascène*»), aurait pu être placé sous la plume des Cosaques se moquant du goût des Ottomans pour les femmes à l'embonpoint affirmé. Et voilà que surgissent «*les sept épées hors du fourreau*» qui pourraient bien être, elles aussi, quelque peu scabreuses car phalliques.

Strophe 41 : Pourtant, ces sept épées sont qualifiées de «*mélancolie*», transpercent le cœur d'Apollinaire comme elles transpercent celui de Notre-Dame dite justement «des Sept Douleurs». Si elles sont «*sans morfil*», c'est qu'elles sont d'un tranchant impeccable. La douleur qu'elles infligent est, par une hypallage, dite «*claire*», la qualité de la cause (l'acier étincelant) étant transportée sur l'effet produit (la blessure) ; mais «*claires douleurs*» pourrait signifier aussi «trop claires, trop manifestes effets du douloureux désir». Si elles sont «*dans son cœur*», c'est en ce sens qu'il n'arrive pas à oublier celles qui vont être désignées dans le texte suivant. Cette fatalité qu'est l'impossibilité d'oublier est une «*folie*» dont l'acte contradictoire n'apparaît qu'après l'efficace enjambement.

Strophes 42, 43, 44, 45, 46, 47 et 48 : «*Les sept épées*»

Cette chanson retrouve la tradition médiévale qui donnait un nom aux épées (on connaît ainsi Durandal, l'épée de Roland, Joyeuse, l'épée de Charlemagne...), et chaque strophe constitue une sorte de blason. Mais, en fait, les sept épées n'en font qu'une : «*Pâline*», «*Noubosse*», «*Lul de Faltenin*», «*Malourène*», «*Sainte-Fabeau*» sont des sobriquets appliqués aux diverses formes que prit successivement cette «épée» au temps de sa liaison avec l'amante disparue dont, pour certains commentateurs, le nom, Playden, aurait été déformé en «*Pâline*». Ainsi, l'inspiration érotique paraît-elle évidente ; on se rend compte que la chanson est en fait un cantique graveleux, que «*l'épée hors du fourreau*» est évidemment le pénis dressé qui est suggéré aussi par d'autres symboles phalliques («*quenouilles*», «*cyprès*», «*flambeau*»), et est même désigné nommément, à la strophe 44, même si l'épée est «*bleu féminin*» (l'incertitude sur son identité sexuelle étant un des thèmes récurrents de l'œuvre d'Apollinaire), par «*chibriape*», mot qu'il aurait pu forger sur «*chibre*» («pénis» en argot) et «*Priape*», dieu de la fécondité qui est doté d'un membre viril démesuré, celui dont «*les dieux se servent à leurs noces*» ! Dans cette strophe, sont évoqués Lul de Faltenin (il fait l'objet d'un poème d'"*Alcools*" ; Lul est un prénom balkanique, qu'on trouve chez Ismaïl Kadaré, et un terme d'argot flamand ; Faltenin pourrait résulter de la combinaison de «*phal*» (abréviation de «*phallus*») et de «*tenens*» («qui tient le phallus»), et les Hermès (ou «*hermai*», qui étaient en Grèce des statues érigées aux carrefours, qui indiquaient les directions, et surtout étaient en érection, Ernest pouvant être le nom qu'Apollinaire donnait au phallus, qui est devenu nain quand il a perdu sa turgescence, cette perte de virilité ayant déjà été exprimée dans «*bleu féminin*» et, au début de 'La chanson du mal aimé', avec le voyou au genre ambigu et à l'ambivalence sexuelle ; quant au dessin ambigu qui marque la nappe, il pourrait être le symbole du lingam-yoni, l'association du phallus et de la vulve.

Strophe 49 : Le nouveau recours à l'apostrophe à la «*Voie lactée...*» crée un contraste presque humoristique avec les gauloiseries précédentes !

Strophe 50 : Cette strophe particulièrement torturée par les enjambements est ainsi soumise à une danse, celle à laquelle est soumise «*notre race humaine*» du fait des «*démons du hasard*» qui sont eux-mêmes, en fait, soumis au «*chant du firmament*», au mouvement général du monde et à la musique tournoyante des sphères, «*sons perdus*» que nous n'entendons pas. Cette danse est aussi un écho de la danse macabre qui fascina le Moyen Âge finissant, représentation allégorique de la Mort entraînant dans une ronde des personnages de toutes conditions, donc cette «*race humaine*» qui descend «à *recolons*» parce que nous tournons le dos à ce qui nous attend, à l'abîme ; que nous ne savons pas où nous allons.

Strophe 51 : L'idée de cet aveuglement qui rend les «*destins impénétrables*» conduit le poète à évoquer des rois dont le destin (marqué par ces «*grelottantes étoiles*», grelottantes parce que, en scintillant, elles semblent trembler du froid qu'il fait là-haut !) fit d'abord des privilégiés pour, ensuite, mieux les accabler, les faire sombrer dans la folie, cruellement trompés qu'ils furent par le trouble éclat de femmes perfides ; leur règne en devint un désert que les historiens jugèrent ensuite sévèrement.

Strophe 52 : Après avoir évoqué les rois heureux, Ulysse et «*l'époux de Sacontale*», le poète invite donc à s'émouvoir pour ces «*rois secoués par la folie*». Mais il ne le fait pas d'emblée ; il introduit d'abord un intermédiaire, Luitpold, qui fut l'oncle et le tuteur des princes de Bavière, Louis II et Othon, et même, en 1886, le régent du royaume. À la fin de sa vie, il sanglote, «*songeant*» à ces rois fous quand il voit par, une nuit d'été, vaciller les lucioles, symboles de leur raison vacillante. Leur éclat tremblant dans la nuit de la Saint-Jean, nuit des amoureux, est pareil au scintillement des «*grelottantes étoiles*» et des «*fausses femmes*», des femmes insincères.

Strophe 53 : Le «*château sans châtelaine*» (Louis II avait refusé de se marier) est le château de Berg où il aimait se retirer, pour voguer sur le lac voisin, le lac de Starnberg, sur une «*barque*» que le poète se plaît, pour la paronomase, de faire conduire par des «*barcarols*» (alors qu'en fait la barcarolle est la chanson des gondoliers vénitiens). Ce lac, il l'imagine, pour plus de romantisme, éclairé par la lune (d'où «*blanc*»). Le romantisme fait aussi que, par une autre paronomase, le «*cygne*» qu'était le roi (fasciné par les opéras de Wagner, il avait, pour recréer l'ambiance de l'épisode du Venusberg de «*Tannhäuser*», dans lequel une barque traverse un lac souterrain, fait aménager dans son château de Linderhof, une grotte de Vénus, dans laquelle il aimait voguer sur sa barque, tel Lohengrin avec son cygne, rêvant à des mondes imaginaires, tout en écoutant de la musique de Wagner jouée par un orchestre dissimulé derrière des rochers) a cédé à l'appel d'une «*sirène*» (n'échappant pas donc pas à la féminité meurtrière même s'il n'avait pas de «*châtelaine*», la place des deux mots à la rime étant significative) , car....

Strophe 54 : Louis II, ayant été interné au château de Berg, se suicida par noyade, le lendemain de son arrivée, dans des circonstances restées incertaines. Puis il s'en revint dormir son dernier sommeil, extatique, figé, la face tournée vers ce ciel où sont inscrits les caprices de la destinée.

Strophe 55 : Du roi se suicidant dans un printemps frisquet de montagne, on passe brusquement, à un torride mois de juin, celui de 1904, où le poète erre dans Paris. Cette juxtaposition peut sembler presque gratuite. En fait, elle répond à toute une logique sous-jacente, faite d'analogies peu perceptibles, qui se tisse entre les deux séquences :

- Le poète erre dans Paris «*sans avoir le cœur d'y mourir*» (mais non, semble-t-il, sans l'avoir envisagé) par opposition au prince bavarois qui s'est suicidé ; ou peut-on, au contraire, considérer qu'il se noie dans l'ivresse parisienne comme Louis II s'est noyé dans son lac bavarois ?
- À Paris les orgues de Barbarie «*sanglotent*» (leur musique étant syncopée) comme «*Luitpold le vieux prince régent*» qui a vu mourir de folie ses deux neveux.

- À cette folie s'accorde pour lors le «*délire*» du poète parisien.
- Les lumières électriques de la capitale «*flambent*» comme là-bas les feux de la Saint-Jean. Ainsi le flot des images semble-t-il libéré, à la faveur d'un certain effacement de la logique, mais sans que le poète en perde véritablement le contrôle. Même s'il est tenté par la mort, il ne meurt pas, car, de la mort de l'amour, qui le désespère, il naît à la poésie. De «*Guillaume*» naît le poète Apollinaire, fils, comme Orphée, d'Apollon, le Soleil. Cependant, il ne peut jouer de l'«*ardente lyre*» du soleil dont les rayons peuvent en effet être vus comme les cordes de l'instrument. Cette impossibilité est en fait une prétérition puisque le poète écrit effectivement, et n'est-ce pas, d'ailleurs, la vraie raison pour laquelle ses doigts sont «*endoloris*»? Le rapprochement à la rime des mots «*lyre*» et «*délire*» ne manque pas d'intérêt : le poète assume que son art, symbolisé par l'instrument, entraîne une perte du rapport normal au réel, une confusion, un égarement, des divagations. Et «*Triste et mélodieux délire*» (où l'allitération et la nécessaire diérèse, «*di-eux*», pour que l'octosyllabe soit juste, solennisent le vers) est la seule définition parfaite qu'on ait donnée de «*La chanson du mal-aimé*», poème à la fois triste et mélodieux.

Strophe 56 : Le dimanche est non seulement torride mais interminable, les jours de congé, ou du moins ceux où les autres sont en congé, étant particulièrement difficiles à vivre pour les solitaires. Cette tristesse est accentuée par la musique mécanique, grinçante et lacinante (d'où l'idée de leurs sanglots) des orgues de Barbarie, instruments mobiles qu'en ce temps-là on déplaçait de cour en cour des bâtiments de la ville, jusqu'à ce que, dans chacune, soit récolté assez de sous (d'où l'expression plaisamment hyperbolique devenue courante : «N'en jetez plus ! La cour est pleine !»). Pourrait-on, d'ailleurs, imaginer meilleur accompagnement à cette complainte qu'est '«*La chanson du mal-aimé*» que la musique d'un orgue de Barbarie? Sa tristesse atteint les fleurs des balcons, et les fait pencher (elles sont plutôt victimes de la chaleur et de la pollution urbaine !) ; cette tristesse est toutefois atténuée par la comparaison amusante avec «*la tour de Pise*».

Strophe 57 : Paris ne s'anime à nouveau que le soir venant, et Apollinaire lui-même retrouve l'élan d'une célébration de la modernité qu'il faut souligner car c'est avec lui que les réalités du monde contemporain entrèrent dans la poésie française. Du fait de la suppression de la ponctuation, la structure de cette strophe n'est pas sans produire des effets spéciaux. Au premier vers, on pourrait croire les «*soirs de Paris ivres du gin*», ce qui ne serait pas impossible (bien que le gin, en France...) ; mais, en fait, «*Soirs de Paris*» est une exclamation à la suite de laquelle le poète chante les tramways par une caricature à la fois visuelle et auditive :

- Du fait de leur progression qui semble quelque peu titubante, ils paraissent «*ivres du gin / Flambant de l'électricité*» qui les fait fonctionner, l'enjambement mettant bien en relief la surprise de cette électricité qui, comme un alcool, grise, tout en produisant une sensation de chaleur.
- Ils portent des «*feux verts sur l'échine*», c'est-à-dire sur leur toit.
- Enfin, dans leur sonore et capricieuse trajectoire, ils «*musiquent leur folie de machines au long de portées / De rails*», autre enjambement significatif, et très frappant tableau du réseau sur lequel ils se situent, pouvant passer, du fait de la voiture et de la perche qui la surmonte et où vient s'encastre le fil d'alimentation, pour des notes sur une portée. Et le poète, divaguant et détraqué, qui compose une folle complainte, ne s'identifie-t-il pas à eux?.

Strophe 58 : La vision des cafés est tout à fait impressionniste :

- La foule de fumeurs y est telle qu'ils peuvent paraître «*gonflés de fumée*».
- Les «*siphons*», alors disposés sur les tables pour permettre d'allonger d'eau de Seltz l'absinthe, par le filet qui les entoure, comme le ferait un cache-nez, et par le chuintement produit par le liquide quand on les fait fonctionner, semblent «*enrhumés*».
- Les garçons qui s'agitent et crient désespérément les commandes, du fait de leur habit noir et de leur tablier blanc, peuvent, par un retournement complet de la vision, passer pour des Noirs vêtus d'un pagne.

Mais le plus important est la musique jouée par les tziganes dont les orchestres étaient alors très à la mode. Elle est puissamment sentimentale, et le poète, dans son douloureux subjectivisme, ne

pouvant décidément oublier celle qui pourtant s'est éloignée à jamais, pense qu'elle est destinée à crier encore son amour pour Annie Playden, qu'il a «*tant aimée*», la succession des «*t*» dans «*toi toi [...] tantai*» produisant un martèlement passionné.

Strophe 59 : Mais cette femme n'a pas su reconnaître sa valeur, que le poète, passant dans cet enjambement de strophe à strophe de «*toi*» à «*moi*», affirme de nouveau dans cette reprise de la strophe 19 qui clôt le poème sur un ton de fière assurance.

Conclusion

Dans la longue complainte qu'est '*La chanson du mal-aimé*', Apollinaire retraça donc discrètement, par allusions et par bries, ses espérances et ses déceptions d'amant malheureux, avec un romantisme discret, une mélancolie élégiaque, une demi-teinte verlainienne.

Donnant toujours l'impression de la spontanéité, il mêla pourtant le souvenir de la tradition médiévale et du «*lied*», recourut aux jeux de la plus savante rhétorique comme aux ressources naturelles de la poésie la plus familière.

D'une part, comme dans beaucoup d'autres de ses poèmes, il inséra de nombreux souvenirs de lectures, et, sans vouloir vraiment l'hermétisme, cultiva aussi une forme d'expression obscure, le texte présentant parfois de curieuses énigmes, des fragments déroutants qui enchantent un petit nombre de connaisseurs mais rebutent la masse des profanes. Nous avons essayé d'en donner une traduction à dessein prosaïque et succincte.

La plupart du temps, cependant, il sut se montrer simple, clair et même ingénu, dans des passages d'une exquise limpidité apparente.

Apollinaire se souvint du passé littéraire : non seulement la métrique traditionnelle, mais la mythologie grecque, les réminiscences bibliques, l'Histoire et ses folklores, et tout un héritage poétique, du Moyen Âge à Ronsard, et du romantisme (allemand et français) au symbolisme, à quoi s'ajoutèrent les souvenirs du passé personnel. Il multiplia en particulier des références au Moyen Âge. Et '*La chanson du mal-aimé*', par son contenu, sa structure (son allure de «suite», pour employer un terme musical) et son style rappelle les ballades de Villon et "*Le testament*" (le «grand» testament) qui, comme tant d'œuvres du Moyen Âge, évoque une quantité de rois, de personnages fameux de l'Antiquité et de la Fable. La manière dont Villon les introduisit se retrouve dans "*La chanson*". Les «*rois du monde*» et les «*pauvres fameux*» d'Apollinaire sont, comme ceux de Villon, entraînés dans la ronde folle et tragique de l'amour et de la mort. Le mélange, dans "*La chanson du mal-aimé*" de chagrin et de grossièreté rappelle aussi Villon. C'est Villon encore qu'évoque l'alternance de l'adoration et de la fureur envers la femme. Et rien ne rappelle davantage la manière de Villon d'intercaler des ballades dans le poème que celle d'Apollinaire d'intercaler ces petits poèmes qui peuvent bien vivre détachés d'elle.

Il va de soi que ces ressemblances n'expliquent pas le caractère de "*La chanson du mal-aimé*". Leur intérêt le plus certain est de mettre en valeur sa singularité parmi les œuvres du début du XXe siècle. Ce poème est d'autant plus étonnant que rien dans l'œuvre antérieure d'Apollinaire ne le faisait prévoir, et que seul "*Zone*", quelque dix ans plus tard, lui fera écho. Et, si l'on tente, en dernier recours, de nommer ce qui fait sa qualité profonde, on peut suggérer que c'est l'audace de demander «l'aventure» de la Poésie, de s'y jeter à corps perdu et à visage découvert. Il y avait bien longtemps, quand le poème fut écrit, que la poésie avait perdu le secret d'orchestrer si prestigieusement un chant aussi direct, de faire résonner le ciel entier et le royaume de la Mémoire d'une voix au timbre fraternel. Avec son lyrisme, le poète, en dépit de ses plaintes et des «*destins impénétrables*», réussit à créer entre le monde et lui-même un rapport harmonieux, et à rester, en fin de compte, pleinement homme. Cet admirable poème fut le premier où le lyrisme d'Apollinaire ait eu assez de force et de portée, et le sentiment assez d'énergie, pour que puissent se fondre et s'amalgamer des éléments naturellement hétérogènes et très éloignés les uns des autres ; le premier qui ait eu pour théâtre un univers sans limites spatiales ni temporelles, allant de la Voie lactée et ses millions d'étoiles aux villes et leurs cafés et leurs tramways, des mythes et des légendes les plus anciens, avec leurs dieux vivants ou morts, leurs satyres et leurs fées, à l'Histoire la plus proche, des rois fabuleux ou réels aux pauvres gens, en

passant par les Cosaques Zaporogues, toujours avec la présence du «fatum» ; le premier à placer Apollinaire au rang des grands poètes par cette plainte passionnée sur la perte d'une nouvelle Eurydice par un nouvel Orphée.

On ne cesse de s'émerveiller devant l'alliance apparemment naturelle de tant que qualités dans un seul poème. Apollinaire s'y est montré capable de s'adapter à une variété de tons et d'humeurs. Le texte est traversé d'un souffle assez puissant et continu pour faire ployer son être entier, et crier ses racines. Ce qu'on baptise inspiration s'y manifeste impérieusement, indiscutablement. Il fut animé par la fureur poétique dont la Renaissance avait fait une force divine. Évoquant les idées, apparentées d'ailleurs, de transport, de vaticination, il a dit la violence d'un amour malheureux, la fureur amoureuse y étant inséparable de la fureur poétique.

Il y a d'autres poèmes d'amour dans "Alcools" ; mais ils sont brefs, contenus, d'un cours régulier, d'une tristesse résignée, parfois tragique. "La chanson du mal-aimé", au contraire, est secouée par le choc du destin et de la révolte qui se répercute dans toutes ses parties comme une trépidation continue.

Son aisance souveraine, sa force et son envergure, sa simplicité, son émotion communicative l'ont rendu presque aussi populaire que certains poèmes de Lamartine, de Musset, ou que "Le bateau ivre".

"La chanson du mal-aimé" est le sommet de l'œuvre d'Apollinaire, un des sommets de la poésie française !

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoirlitteraire.com