

II. La POÉSIE AVANT 1914

| | |
|---|---|
| II. LA POÉSIE AVANT 1914..... | 1 |
| II.1. TRAITS COMMUNS | 1 |
| II.1.a. Un genre en honneur | 1 |
| II.1.b. Revues, manifestes, écoles | 2 |
| II.1.c. L'instrument poétique | 2 |
| II.1.d. Retour aux apparences | 2 |
| II.1.e. « Les poètes massacrés »..... | 3 |
| II.2. L'HÉRITAGE SYMBOLISTE..... | 3 |
| Emile VERHAEREN (1855-1916) | 3 |
| Francis JAMMES (1868-1938)..... | 4 |
| Paul FORT (1872 -1960)..... | 5 |
| II.3. L'UNANIMISME | 5 |
| II.3.a. Un Dieu nouveau | 6 |
| II.4. POÉSIE DU MONDE ET DE L'AVENTURE..... | 6 |
| Blaise CENDRARS (1887-1961) | 7 |
| Guillaume APOLLINAIRE | 9 |

Avant 1914,

- Paul VALÉRY, s'imposant presque le silence, médite encore et commence à rédiger *La Jeune Parque*.
- CLAUDEL, souvent éloigné de France, n'a ni l'audience ni l'action qui seront les siennes.
- PÉGUY, jusqu'aux *Mystères*, apparaît surtout comme un polémiste en croisade : ces trois grands noms seront étudiés à leur place.

Les poètes les plus influents ou, simplement, les plus connus sont alors,

- d'une part les anciens débutants des années 1880-1890 qui exploitent et diversifient le double héritage *symboliste* et *roman*,
- de l'autre les nouveaux venus qui, à travers ces courants mêlés, poussent plus loin *le jeu* ou *l'investigation poétiques*. Sans offrir de date comparable, dans l'histoire de l'imagination et de la sensibilité littéraire, à celle de 1802 avec *Le Génie du Christianisme*, ce début de siècle a donc tous les caractères d'une période *d'évolution* dans une intense activité poétique.

II.1. TRAITS COMMUNS

II.1.a. Un genre en honneur

- La poésie garde beaucoup de prestige ; il est presque de règle que le futur homme de lettres débute par un volume de poèmes : ainsi
 - Jules ROMAINS en 1904,
 - Georges DUHAMEL en 1907,
 - François MAURIAC,
 - Jean COCTEAU et
 - Francis CARCO en 1910.
 - Le titre de Prince des Poètes (Léon DIERX, puis Paul FORT) a tout son éclat.
- Les manifestations poétiques sont nombreuses : banquets, soirées, conférences et même un tumultueux *Congrès des Poètes* (1901).
- La vogue des cafés littéraires demeure.
- Deux pointes hors du Quartier Latin, vers Montmartre puis vers Montparnasse, opèrent l'alliance de la poésie avec la peinture moderne.

II.1.b. Revues, manifestes, écoles

- Si les quotidiens eux-mêmes publient souvent, en première page, des vers de poètes célèbres, les **revues** se multiplient.
- De 1900 à 1914, et à Paris seulement, on a pu en compter plus de deux cents.
 - Beaucoup sont éphémères mais d'autres font figure d'institutions :
 - d'abord, celles qui datent de la fin du siècle précédent ;
 - puis, à partir de 1900,
 - *Vers et Prose* (1905),
 - *La Phalange* (1906) dernier refuge, avec Jean ROYERE, du Symbolisme mallarméen,
 - et *Le Divan* (1908).
 - Leur esprit, en dépit d'interférences et d'hospitalités diverses, s'oppose, en général, à celui de
 - *L'Occident* (1901),
 - *La Renaissance Latine* (1902),
 - *Les Marges* (1903)
 - qui défendent plutôt des valeurs classiques et réputées « françaises », en accord avec le nationalisme politique commandé par la pensée de Charles MAURRAS poète de l'École romane (*Pour Psyché*, 1891).
 - La *Nouvelle Revue française* (1909) doit être considérée à part.
- Une tendance assez nette à la **décentralisation** a pour conséquence de donner un rôle non négligeable à certaines **revues de province** comme, par exemple,
 - *Le Feu*, à Aix,
 - *L'Effort*, organe de « l'École de Toulouse », et,
 - d'abord à Valence, *Les Guêpes*, l'un des asiles du groupe «fantaisiste».

II.1.c. L'instrument poétique

- Sauf pour les stricts observants de la régularité, qui comptent surtout les poètes dits « méridionaux » (François-Paul ALIBERT, Joachim GASQUET, Fernand MAZADE),
- l'instrument poétique et la notion même de **poème** sont sortis **modifiés** de l'époque symboliste et des tentatives du *vers-librisme*.
- La plupart des poètes font désormais une part au **vers libéré** par des licences raisonnables ; sans retenir toutes les affectations de l'hermétisme et seulement en donnant le pas à l'intensité poétique sur le simple discours organique et orné, ils pratiquent
 - ou bien des formes plus resserrées
 - ou bien de larges mouvements délivrés de la nette division strophique : la poésie est encore un chant dominé, mais où mètres, coupes et rimes traditionnels trouvent nombre d'équivalents.

II.1.d. Retour aux apparences

- Depuis Gérard de Nerval s'était sans cesse affirmée une vocation de la poésie à **interpréter** ou **dépasser les apparences**, l'acte poétique constituant, à l'extrême, *l'hyperbole* mallarméenne qui devait permettre une approximation de l'Être.
- La conception tout **égoïste**, sinon aristocratique, du « bibelot d'inanité sonore » avait de plus contribué à isoler la poésie de la vie réelle.
- Mais, déjà, la palinodie de Moréas avait ramené bien des poètes au **spectacle concret du monde** et

à l'expression plus directe des sentiments. Cette tendance s'affirme aux approches de 1900.

- Dans le cas de VERHAEREN, on pourrait ainsi parler d'un véritable « Symbolisme humanitaire » puisque, sa manière demeurant nettement marquée par les habitudes d'expression récemment acquises, il n'en retrouve pas moins une mission de la poésie oubliée depuis Hugo.
- Plus encore, il est significatif que *L'Essai sur le Naturisme* de Maurice LE BLOND (1896) et le *Manifeste naturiste* de SAINT-GEORGES DE BOUHELIER (dont les effets directs concerneront surtout le Théâtre) suscitent de nombreux échos à la formule fameuse : « En voilà assez. Il y a assez longtemps qu'on admire Baudelaire et Mallarmé. » Le **groupe** « **humaniste** » de Fernand GREGH (1902) où beaucoup se sont comptés, en est une preuve entre d'autres. Partout, les thèmes préférés, la manière plus directe de les traiter, le ton adopté marquent diversement l'abandon d'un univers cérébral et seulement rêvé.
- Bientôt, avec des intentions plus nettes et accompagné par la poésie cordiale du « **Groupe de l'Abbaye** », *l'Unanimisme* (1909) tente de rejoindre, derrière le spectacle fragmentaire et dispersé de la vie quotidienne, non plus des Essences mystérieuses, mais la présence ressentie d'une âme collective.
- A la même date le *Futurisme* de F. A. MARINETTI, faisant appel au tumulte mécanique et à la violence matérielle, n'est sans doute qu'une manifestation tapageuse, mais en fait il confirme un recours plus général à la vision du monde moderne modifiée par la vitesse, le don d'ubiquité du cinéma naissant et l'interprétation simultanée des formes concrètes où tendait la peinture. A la veille du premier conflit mondial on put ainsi parler de « *poésie cubiste* ».

II.1.e. « Les poètes massacrés »

- En 1913, par un trait de grâce poétique, Guillaume APOLLINAIRE avait, dans *Alcools*, marqué le point atteint par ces tendances diverses et ménagé une étape vers les tentatives futures. Blessé au combat, il mourut à l'instant même de l'Armistice de 1918.
- PEGUY, tué en 1914, l'avait précédé dans l'absence.
- D'autres poètes encore, qui s'étaient déjà fait un nom, furent pris par la mort sous les armes. Jean-Marc BERNARD, Emile DESPAX, Paul DROUOT, Louis DE LA SALLE, Jean DE LA VILLE DE MIRMONT semblent avoir été les plus chargés de promesses. Sans vouloir distinguer dans la foule indéterminée des disparus de la poésie, on peut cependant considérer que le vide laissé par eux explique en partie, avec l'ébranlement causé par la guerre, la violence et le manque d'équilibre qui caractérisent les manifestations apparues autour de 1920.

II.2. L'HÉRITAGE SYMBOLISTE

Dans la durable querelle des Littératures du Nord et du Midi ouverte par Mme de STAËL la période du *Symbolisme* avait été marquée d'un fait nouveau : l'apport d'un important groupe d'écrivains *belges* à la poésie française.

Avant 1914, les noms de Maurice MAETERLINCK et d'Emile VERHAEREN s'imposent au premier plan tandis que, parmi les autres poètes d'expression française, le Lithuanien O.V. de L. MILOSZ (1877-1939) n'est connu que de petits cercles et que, vivant déjà à Paris, l'Autrichien Rainer Maria RILKE (1875-1926) est encore simple secrétaire de Rodin.

Emile VERHAEREN (1855-1916)

Né près d'Anvers, Emile VERHAEREN, après des études l'Université de Louvain,

- débuta par deux recueils où il chantait le présent et le passé de ses plaines natales : *Les Flamandes* (1884), *Les Moines* (1886).

- Des séjours dans les capitales nordiques et notamment à Londres, une grave crise religieuse et morale, l'emprise sur son imagination d'une certaine atmosphère de la poésie symboliste trouvèrent leur écho dans une trilogie sombre, chaotique et de forme brumeuse : *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888), *Les Flambeaux noirs* (1891).
- Mais VERHAEREN intéresse au premier chef la poésie des débuts du XX^e siècle à partir du moment où, dans *Les Campagnes Hallucinées* (1893) et *Les Villes Tentaculaires* (1895), il prouve, contre Ruskin et son esthétisme, que **le monde moderne**, sans cesse animé par les transformations humaines et sociales qui conduisent au spectacle des villes « myriadaires », **peut devenir matière poétique**.
- Au même moment, son adhésion à un **socialisme plus généreux et idéaliste** que doctrinal renforce chez lui un large don de sympathie. Après le temps de l'impassibilité parnassienne et de la gratuité symboliste, le lyrisme retrouve avec lui certains thèmes délaissés. *Les Visages de la Vie* (1899), *Les Forces Tumultueuses* (1902), *La Multiple Splendeur* (1906), *Les Rythmes Souverains* (1910) sont un hymne continu à la présence humaine dans un monde tendu vers l'avenir. Mais, de même qu'il n'a jamais oublié de chanter les tendresses intimes depuis *Les Heures Claires* (1896), le poète n'abandonne pas l'évocation des Flandres (cf. p. 20). Partageant son temps entre Paris, sa retraite du Hainaut et les voyages, il est devenu une figure rayonnante lorsqu'il meurt accidentellement en gare de Rouen au retour d'une visite sur le front de la Belgique envahie où il a vu passer les *Ailes Rouges de la Guerre* (1916).
- Par tous ces caractères, VERHAEREN se distingue de ses contemporains Georges RODENBACH (*Le Règne du Silence ; Le Voyage dans les Yeux*) et VAN LERBERGHE (*La Chanson d'Eve*) comme de ses proches cadets, Max ELSKAMP, André FONTAINAS, Albert MOECKL, tous plus durablement soumis aux modes symbolistes.
- Seuls ses drames (*Les Aubes*, 1898 ; *Le Cloître*, 1900) satisfont sans difficulté à l'esthétique de l'École.

Les Villes

Placé en tête des *Campagnes Hallucinées*, ce poème annonce, pour lier le diptyque, l'appel tout-puissant des *Villes Tentaculaires*. Si le début du XIX^e siècle avait rouvert au lyrisme « la grande nature fermée », il est significatif qu'aux approches de 1900, la poésie se voue plutôt au *décor urbain*, déjà imposé par le roman (les Goncourt, Zola) et la peinture impressionniste (Manet). Vigny il est vrai avait dès 1831 évoqué, dans une *Élévation*, Paris « fournaise » où bouillonne l'avenir. Baudelaire, théoricien de la « modernité », avait plus tard cherché un lourd enchantement « dans les plis sinueux des vieilles capitales. » Mais VERHAEREN, qui est surtout hanté par l'aspect nouveau du travail des hommes (*Les Usines*) ou par ce que recèle leur entassement (*L'Ame de la Ville*) crée un *fantastique moderne et social* à partir de notations très réalistes. Les nombreux effets de sa versification « libérée » sont, avant tout, au service d'un ample mouvement qui ne peut se soumettre à la rigidité des strophes traditionnelles.

*Tous les chemins vont vers la ville.
Du fond des brumes
Là-bas, avec tous ses étages
Et ses grands escaliers, et leurs voyages
Jusques au ciel, vers de plus hauts étages
Comme d'un rêve, elle s'exhume.*

Francis JAMMES (1868-1938)

Jusqu'à l'âge de trente ans, Francis Jammes eut une vie provinciale en apparence « très douce, continue, simple. » Fils du Béarn, il y était revenu après ses études à Bordeaux, pour vivre en « propriétaire », à Orthez, près de sa mère. Mais une âme ardente et rêveuse, les désirs et les découvertes de la jeunesse et toutes les impatiences d'une vocation poétique volontairement assumée loin de Paris composaient, sous un tel calme, le levain d'une œuvre très personnelle. Far bonheur Mallarmé, Gide, Henri de Régnier ne se trompèrent pas à l'accent de la première plaquette partie d'Orthez (1894). Le

« Jammisme » décrété par bravade au Mercure de France en 1897 ne fut qu'une affirmation particulière du Naturisme : « *il n'y a qu'une école : celle où, comme des enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture, les poètes copient avec conscience un joli oiseau, une rieur, ou une jeune fille.* » De *l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir* (1898) illustre cet art poétique de la simplicité qui constitue, à elle seule, un « effet ». Si quelques nouvelles (*Clara d'Ellébeuse, Almaïde d'Etremont*) laissent place aux jolies d'un romanesque subtil, cette simplicité s'accroît encore dans *Le Deuil des Primevères* (1901) et surtout *Clairières dans le Ciel* (1906) qui chante l'éclaircie de la foi chrétienne pleinement acceptée en 1905 sous la « direction » de Paul Claudel.

Toujours en rapport avec le monde littéraire parisien mais préservant son originalité par son éloignement provincial, heureusement marié dans son âge mûr, père ébloui (*Ma fille Bernadette*), grand ami des bêtes libres (*Le Roman du Lièvre*), le poète compose les sept chants des *Géorgiques Chrétiennes* (1911-1912) où la geste d'une famille paysanne lui permet de soutenir son « système : la Vérité qui est la louange de Dieu. » Signe suprême de simplicité, il s'y soumet à la loi du « pur alexandrin », après le grand combat du vers-librisme où il avait pris parti.

Présentant de tels caractères, le constant anticonformisme de Jammes explique sa place et son influence dans l'ensemble des recherches qui marquent l'avant-guerre de 1914. Transplanté à partir de 1921 à Hasparren, le « Cygne d'Orthez » devint au contraire une figure de patriarche, sévère pour les nouveaux aspects de la poésie. Néanmoins, apaisé dans son déclin par d'illustres fidélités qui remontaient à sa jeunesse, il poursuivit son œuvre sans disparate (*Les Quatrains, 1923-1926 ; De tout temps à jamais* 1935).

Paul FORT (1872 -1960)

Le dévouement de Paul Fort au Symbolisme militant fut marqué, dès sa prime jeunesse, par la création du *Théâtre d'Art* (1890) qui permit les premières représentations de Maeterlinck et la « lecture-mise-en-scène » de grands textes poétiques (*Le Corbeau* d'E. Poe). D'une façon plus générale, et non seulement par la fondation de la revue *Vers et Prose*, son « service » à la Poésie fut constant. Avec le titre, aujourd'hui suranné, de *Prince des Poètes* qu'il portait depuis 1912, il perpétua jusqu'au cœur du XX^e siècle l'image et l'allure de l'époque littéraire où il avait brillé. En effet, son œuvre presque unique, la longue suite des *Ballades françaises* (une quarantaine de volumes), inaugurée en plaquettes dès 1896, lui valut succès et influence. Elle contribua, à ses débuts, à modifier la notion même de poème.

Trois ballades françaises

Usant de tous les vocabulaires, jusqu'au plus familier, et prenant tous les tons, les *Ballades françaises*, dans leur inépuisable revue des provinces, des villes — où Paris a sa place — et des belles images historiques, sont d'abord un constant exemple de *lyrisme sans armature oratoire*. Ensuite, en dépit de leur nom, loin de s'astreindre au système le plus formel qui soit, elles illustrent un effort délibéré pour soumettre la primauté du vers organique à celle du *mouvement* et du *rythme*. Le lecteur est en effet surpris d'y rencontrer sans cesse, non seulement des *vers blancs* mais même des *alexandrins rimes*, volontairement dissimulés sous une *prose apparente*. C'est là l'application d'un principe très conscient : « *La prose, la prose rythmée, le vers ne sont plus qu'un seul instrument gradué.* » On trouvera ici trois aspects caractéristiques de ce monument au plus heureux *vers-librisme*. La dernière *Ballade* citée est adressée à Francis JAMMES. Illustrant particulièrement la *technique* du poète, elle aurait pu être invoquée par l'Abbé Bremond dans le débat sur la « *Poésie pure* » aux environs de 1925.

II.3. L'UNANIMISME

Trois poètes qui, en 1906, comptèrent dans le « groupe fraternel d'artistes » réunis pour œuvrer en commun à l'Abbaye de Créteil, ont donné des recueils respirant un même esprit de solidarité avec le monde des hommes : René ARCOS (*L'Ame essentielle*, 1902 ; *Ce qui naît*, 1910), Georges DUHAMEL (*L'Homme en tête*, 1909), Charles VILDRAC (*Le livre d'Amour*, 1910). Mais il revint à Jules

ROMAINS, simple visiteur de l'Abbaye, de transformer en vue générale ces aspirations qui n'étaient pas sans parenté avec le lyrisme social de Walt Whitman (1819-1892), chantre de la « camaraderie » américaine.

II.3.a. Un Dieu nouveau

Dès 1903, le « khâgneux » Louis FARIGOULE, qui sous le nom de Jules ROMAINS allait devenir important à plusieurs titres, avait eu, comme une « donnée immédiate », la révélation de la *vie unanime*. Jeune normalien puis agrégé de philosophie, il précisa bientôt la vision poétique qui allait commander son œuvre entière. Pour cet incroyant spiritualiste qui veut « *se consoler de la vie éternelle* », ce qu'il nomme « dieu » est confondu avec un « être vaste et élémentaire » : l'âme inconsciente et irrévélée des groupes qui — effet et principe à la fois — leur confère la nature divine « d'unanimes » dans l'instant qu'elle existe pour la conscience du poète. Celui-ci, intercesseur obligé pour la naissance et la révélation confondues d'un nouveau dieu caché, est à son tour submergé par l'*âme collective*. Sa vocation est d'éveiller à la même communion les « archipels de solitudes » éparés dans le monde. L'art volontaire et subtil de Jules ROMAINS a soutenu la gageure de rendre sensible sa quête soumise à tous les hasards de la ferveur, de la sécheresse et de l'illumination. *L'Ame des Hommes* (1904), *La Vie Unanime* (1908), *Odes et Prières* (1909-1913), *Un Être en marche* (1910) font oublier, par leurs meilleures réussites, l'armature philosophique de l'*Unanimisme* et ses mystères plus intellectuels que les grandes visions de Hugo. Jusqu'à *Pierres levées* (1948), Jules ROMAINS a continué à jaloner son œuvre de recueils poétiques (*Amour couleur de Paris*, 1921 ; *L'Homme blanc*, 1937).

Qu'est-ce qui transfigure ?...

Bourgs rencontrés dans la campagne, petites cités, vaste capitale surtout, sont les lieux privilégiés de la *communion avec l'âme collective*. Une des divisions de *La Vie Unanime* annonce : « *Dieu le long des maisons* ». Comme la Rue calme où quelques boutiquiers sont assis devant leur porte, comme la Caserne ou le Théâtre, le Boulevard peut être brusquement transfiguré. On remarquera que, dans sept vers sur dix, la vie se trouve allégée de ses espèces matérielles. Seul le neuvième maintient le contact *physique* qui donne sa chaleur au mystère.

Qu'est-ce qui transfigure ainsi le boulevard ?
L'allure des passants n'est presque pas physique ;
Ce ne sont plus des mouvements, ce sont des rythmes
Et je n'ai plus besoin de mes yeux pour les voir.
L'air qu'on respire a comme un goût mental.

Les hommes

Ressemblent aux idées qui longent un esprit.
D'eux à moi rien ne cesse d'être intérieur ;
Rien ne m'est étranger de leur joue à ma joue
Et l'espace nous lie en pensant avec nous.

La Vie Unanime (Gallimard, éditeur).

II.4. POÉSIE DU MONDE ET DE L'AVENTURE

Paul CLAUDEL mis à part, seuls quelques poètes font appel à l'exotisme traditionnel : J.-A. NAU (*Hiers bleus*, 1904), A. DROIN (*La Jonque Victorieuse*, 1906 ; *Du Sang sur la Mosquée*, 1914) ou Victor SEGALÉN (*Stèles*, 1917) dont l'importance s'affirme.

Romancier et traducteur influent dans le groupe de la N.R.F. (cf. p. 136), Valéry LARBAUD enrichit le lyrisme moderne dans les *Poésies de A. O. Barnabooth* (1908) où il accorde au réalisme et au rythme de son temps le rite du *dépaysement* romantique et cosmopolite. A une époque où les « grands express » sont les seuls moyens d'évasion, il donne à l'Europe qu'il parcourt passionnément une présence toute nouvelle :

J'ai senti pour la première fois toute la douceur de vivre

Dans une cabine du Nord-Express entre Wirballen et Pskow...
 Et vous, grandes glaces à travers lesquelles j'ai vu passer la Sibérie et les Monts du Samnium,
 La Castille âpre et sans fleurs, la mer de Marmara sous la pluie tiède !
 Prêtez-moi, ô Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, prêtez-moi
 Vos miraculeux bruits sourds...

(Ode)

Ce voyageur voluptueux reste ainsi en retrait de Blaise CENDRARS qui promouvra la *véritable aventure* au rang d'acte poétique. Un nouveau pas sera franchi lorsqu'en 1919 André SALMON qui a aussi chanté les cargos d'émigrants et les bouges d'Anvers (*Le Calumet, Le Livre et la Bouteille*) donnera *Prikaz*, rapide et brutale épopée de la Révolution russe : à l'aventure personnelle se substitueront alors les bouleversements de l'Histoire.

Blaise CENDRARS (1887-1961)

Suisse de naissance, L.-F. Sausser est devenu Français d'âme et de corps en perdant un bras dans les rangs de la Légion Étrangère où il s'est engagé en 1914. Déjà, sous le pseudonyme de Blaise Cendrars, sa « boulimie de voyages », attestée dès son extrême jeunesse, lui avait valu une légende toujours entretenue. Peu importe si quelques témoins de sa vie suggèrent qu'à des *errances certaines* une « illumination lyrique » (A. t'Serstevens) a pu ajouter certaines circonstances, cette expérience vagabonde a très tôt donné naissance à l'étrange magie des *Pâques à New York* (1912) et de la *Prose du Transsibérien* () qui inaugure le « simultanésisme » poétique.

Ainsi, dès le début et en *initiateur*, Cendrars apparaît à l'opposé de Rimbaud qui n'avait présenté que des fugues et des « départs » limités avant d'ensevelir le poète sous l'aventure réelle et le silence. Au contraire, pour lui, l'aventure devient *vocation* et *quête* aboutissant à un *mode privilégié de découverte poétique*. Comme il utilise aussi des *procédés tout nouveaux*, la surprise violente qu'il a apportée en a fait à bon droit « le chef masqué de la poésie contemporaine » (A. Rousseaux) dont l'œuvre *prendra tout son sens dans la perspective de l'âge surréaliste*.

En effet, recommençant après la Grande Guerre à « tourner dans la cage des méridiens » il poursuit dans le même sens son œuvre novatrice. Poète, il donne des recueils aux titres évocateurs (*Du monde entier, Dix-neuf poèmes élastiques, Kodak, Feuilles de route, Au cœur du monde*) réunis dans ses *Poésies complètes* (1944).

En pointe dans les curiosités de l'époque il rassemble son *Anthologie nègre* dès 1921 ; attiré par toutes les étrangetés, il publie *L'Eubage* (1923) aussi frappant par une évasion dans « l'hinterland du ciel » que le seront, bien plus tard, les préoccupations mystiques dans *Le Lotissement du Ciel* (1948). Évocateur ou témoin, il a aussi raconté des aventures mémorables (*L'Or*, 1925 ; *Rhum*, 1930). Enfin, romancier de sa propre vie il a donné deux romans illustrant la complexité de son personnage (*Moravagine*, 1926 ; *Dan Yack*, 1929), mais surtout une célèbre trilogie (*L'homme foudroyé*, 1945 ; *La main coupée*, 1946 ; *Bourlinguer*, 1948) où la prose virile est toujours soulevée d'un puissant ferment poétique.

La Prose du Transsibérien

La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (1913) — quatre cents *formules* inégalement rimées et rythmées — est la version poétique de premières errances où, adaptant tour à tour le ton *épique* ou *lyrique* à la nature du sujet, Cendrars revit un hallucinant voyage de Mandchourie, en compagnie de la petite *Jehanne de France* qui est, selon la tradition tolstoïenne, une fille perdue de Montmartre dont le cœur est resté pur. La technique de l'écrivain se fonde sur une sorte *d'impressionnisme brut* : enregistraient simultanités et coïncidences, le *Transsibérien* est bien un *poème ferroviaire* où le chemin de fer devient — comme la caméra du cinéaste — le *point de vue mobile* qui entraîne dans son rythme haletant le flot des images, des souvenirs et des sentiments. La *présentation* de l'édition originale est, à sa date, significative : sous la forme d'un dépliant long de deux mètres, elle offre une bande de « *couleurs simultanées* » dues à Sonia Delaunay, la femme du peintre ami également

d'Apollinaire. Ces couleurs débordent sur le texte formé de groupements typographiques divers. L'ensemble, qui tend à la *Symphonie*, semble appeler la musique d'Honegger dans *Pacific 231*.

En ce temps-là j'étais dans mon adolescence
 J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance
 J'étais à seize mille lieues du lieu de ma naissance
 J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares
 Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours. [...]
 J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
 Et l'école buissonnière, dans les gares devant les trains en partance
 Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi
 Bâle-Tombouctou
 J'ai aussi joué aux courses à Auteuil et à Longchamp
 Paris-New-York
 Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie
 Madrid- Stockholm
 Et j'ai perdu tous mes paris
 Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie qui convienne à mon immense tristesse, la
 Patagonie, et un voyage dans les mers du Sud
 Je suis en route
 J'ai toujours été en route
 Je suis en route avec la petite Jehanne de France
 Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
 Le train retombe sur ses roues
 Le train retombe toujours sur toutes ses roues [...]
 « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »
 Les inquiétudes
 Oublie les inquiétudes
 Toutes les gares lézardées obliques sur la route
 Les fils téléphoniques auxquels elles pendent
 Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
 Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un harmonica qu'une main sadique tourmente
 Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie
 S'enfuient
 Et dans les trous
 Les roues vertigineuses les bouches les voix
 Et les chiens du malheur qui aboient à nos trouses
 Les démons sont déchaînés Ferrailles
 Tout est un faux accord
 Le *broun-roun-roun* des roues
 Chocs
 Rebondissements
 Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd.
 « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »
 Oui, nous le sommes nous le sommes
 Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert
 Entends les mauvaises cloches de ce troupeau galeux
 Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taichet Verkné-Oudinsk
 Kourgane Samara Pensa-Touloune
 La mort en Mandchourie
 Est notre débarcadère. [...]
 J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient
 De l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes. [...]
 J'ai vu des trains de soixante locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par
 les horizons...
 Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
 Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font
 Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à cinq ou sept temps

D'autres vont en sourdine sont des berceuses
 Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de
 Maeterlinck
 J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les éléments d'une violente
 beauté
 Que je possède...

La Prose du Transsibérien... (Gallimard, éditeur).

Guillaume APOLLINAIRE

Wilhelm Apollinaris (Guillelmus-Apollinaris-Albertus), enfant naturel né à Rome en 1880 était fils d'un officier italien maintenant identifié, Francesco Flugi d'Aspermont, et d'une aventureuse jeune fille de la société romaine, Angelica de Kostrowitzky, dont il porta le nom. Fille d'un noble Balte exilé et marié en Italie, Angelica, abandonnée dès 1885, entraîna le futur poète et son jeune frère parmi les équivoques et les fantaisies de sa vie agitée.

Porteur de sa double ascendance méditerranéenne et « scythe », Wilhelm, comme elle l'appela toujours, vécut donc une adolescence accrochée au rocher et à la roulette de Monaco. Ses études inégales au célèbre Collège Saint-Charles de la ville, puis à Cannes et au Lycée de Nice, lui laissèrent, outre des camaraderies cosmopolites, le bénéfice et le goût d'immenses lectures, source d'une érudition étonnante mais dispersée. Dès l'âge de dix-huit ans il était féru d'anarchisme, écrivait, rimait et trouvait son pseudonyme.

Transplanté par étapes à Paris, il connut, en 1891, la dernière aventure due à l'existence désargentée de sa mère : un départ clandestin d'une auberge de Wallonie où il venait de passer, sur ordre, des vacances faites d'excursions et de marivaudages agrestes. Au retour, il entendit sans doute ce qui devint un des vers de *La Porte* :

Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaillé...

Il est alors « nègre » d'un feuilletoniste, employé de bureau, répétiteur puis, pendant un an (1901-1902), précepteur de la fille d'une vicomtesse franco-allemande au Château de Neu-Glück en Rhénanie. Son congé d'hiver lui permet un voyage qui, par Berlin, Munich, Prague, Vienne, le ramène sur les bords du Rhin ; mais surtout, il connaît sa première grande aventure sentimentale avec la jeune Anglaise Annie Playden, gouvernante au Château.

Revenu « mal-aimé » à Paris, il recommence sa vie besogneuse. Mais il est, aux yeux de tous, le joyeux « Kostro », le léger « flâneur des deux Rives ». Devenu dès 1904 l'ami de Picasso, Derain, Vlaminck, il participe, avec d'autres poètes (Salmon, Max Jacob) aux discussions du « Bateau-Lavoir », sur le cubisme en gestation. Il contribue à « l'invention » du Douanier Rousseau. Surtout, il rencontre Marie Laurencin avec qui, dans le décor d'Auteuil, il poursuivra une liaison jusqu'en 1912. Victime de son insouciance il est, en 1911, inquiété en même temps que Picasso dans une affaire de larcin au Musée du Louvre et il peut, pendant quelques jours, murmurer comme Verlaine : « *Guillaume qu'es-tu devenu...* » (*A la Santé*). Libéré, l'honneur sauf, il retrouve sa place en dirigeant une nouvelle Revue : *Les Soirées de Paris* (Février 1912).

Il en avait déjà animé une, *Le Festin d'Ésope*, en 1903. C'est qu'en effet, dès son séjour rhénan, il avait commencé à publier, ici et là, des contes et des poèmes. Outre quelques romans historiques et des curiosités scabreuses, il avait donné ensuite *L'Enchanteur pourrissant* illustré par Derain (1909) et *L'Hérésiarque et Cie* (1910 : trois voix au Prix Goncourt), recueils de nouvelles utilisant ses souvenirs d'enfance et de voyages. Puis il avait composé, en 1911, l'album poétique du *Bestiaire* illustré par Dufy, et poursuivait les articles de critique qui devaient former, en 1913, le volume des *Peintres cubistes*.

A partir d'avril 1913, il est le poète d'*Alcools*. Délaissé par Marie Laurencin, il participe à toutes les nouveautés, fait écho à Marinetti par *L'Anti-tradition futuriste*, aborde seulement alors la technique des « poèmes-conversations » qui figureront dans *Calligrammes* (1918).

Engagé volontaire en décembre 1914, il « fait la guerre » avec le courage d'une bonne race et la

fantaisie d'un poète apte à transfigurer tous les spectacles. Le souvenir de Marie mêlé, dans ses rêves, à celui plus lointain d'Annie et le manège de nouvelles amours agrémentent rêveusement sa vie de guerrier naïf. Il est blessé à la tempe, le 17 mars 1916, et son « étoile de sang » le conduit jusqu'à la trépanation.

Employé sous l'uniforme dans divers services, il publie une mélodieuse plaquette : *Vitam impendere amori* (1917). Reconnu désormais comme précurseur et guide au milieu de la curieuse fermentation intellectuelle qui prélude, à Paris, aux manifestations artistiques des années 1919-1920, il prononce une conférence sur « l'esprit nouveau » (novembre 1917), multiplie les projets hardis et fait jouer *Les Mamelles de Tirésias*. Après quelques mois à peine d'un mariage heureux, affaibli depuis sa blessure, il succombe dans l'épidémie de « grippe espagnole » le 9 novembre 1918.

Situation d'Apollinaire

Après un temps de légende enthousiaste, de dénigrement et de confusions, le poète a trouvé progressivement, surtout après 1945, sa place dans le demi-siècle.

Simple élégiaque parfois (*Le Pont Mirabeau*), non sans fidélité au symbolisme (*Signe, Cors de Chasse*), « naturaliste » d'esprit par son attachement aux réalités diverses qui s'offrent à lui, « fantaisiste » par son ironie et son intelligence en éveil (*Annie ; Calligrammes*) il pratique par surcroît, jusqu'en 1912, une versification en général régulière ou à peine libérée. Rien ne le distingue donc d'abord, pour l'essentiel, de la plupart des aspects reconnus de la poésie de son temps. Mais il demeure *entièrement original* par le jeu de son imagination et par les nuances de sa sensibilité ou de son incomparable modulation.

Au contraire, à partir de la publication d'*Alcools*, il est incontestable que « las d'un monde ancien » il aspire à toutes les *innovations poétiques* liées à la représentation des choses et de la vie modifiée par la *peinture* improprement entendue comme « cubiste » ; sa technique du vers est, en même temps, bouleversée (cf. *Zone*). Dès lors, se pose la question — secondaire, il faut le souligner — de la priorité qui peut lui revenir (cf. *Zone*). On se méprend aussi sur certains termes qu'il a avancés.

Mieux vaut constater que, dans *Alcools* déjà, les hardiesses thématiques et syntaxiques de *La Chanson du Mal-aimé* (dès 1903) ou de *L'Émigrant de Landor Road*, comme, sur un autre plan, les simples pages *A'Onirocritique* (dès 1908) qui paraissent anticiper sur « l'écriture automatique » lui assurent une bonne part d'invention.

Son tort et son mérite confondus ont été, en fait, de n'avoir rien formulé dogmatiquement, ni rien choisi. Apte à s'émerveiller de tout, il a tantôt pressenti, tantôt capté les aspirations poétiques en voie d'affirmation. Son importance est de les avoir, à leur date, fixées par quelques parfaites réussites. Son originalité réelle réside dans le caractère irréductible de sa vision du monde et dans la résonance unique de son chant.

Alcools

Alcools, dont le titre primitif était *Eau de Vie* a paru en avril 1913 au *Mercur de France*. Le recueil est composé de textes pour la plupart éparpillés dans diverses Revues et qui offrent le reflet mêlé de la poésie d'Apollinaire entre 1898 et 1912.

Au cours de la correction des épreuves le poète a systématiquement supprimé toute ponctuation : ce fait est considéré comme une innovation importante. Par sa généralisation, il marque, en effet, une date. Mais déjà Mallarmé avait utilisé le procédé. Apollinaire lui-même avait toujours eu une ponctuation pauvre et errante. En 1913 il n'a fait que pousser à l'extrême un principe : « *le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation* ». Trois disques, enregistrés au Musée de la Parole en 1914, montrent qu'il modulait plutôt qu'il ne récitait ses textes.

L'ordre adopté dans le recueil ne répond vraisemblablement qu'à des raisons de variété et de surprise. Un seul fait pose problème : le dernier en date des poèmes, *Zone*, a été introduit après coup et placé en tête, comme pour donner une brusque enseigne révolutionnaire à un ensemble qui ne répond pas absolument à cette annonce (cf. introduction à *Zone*). Compte tenu de cet arbitraire et sans prétention à l'exacte chronologie, une présentation fragmentaire peut donc ordonner les textes d'Apollinaire de façon à faire sentir à la fois la *variété* et *l'évolution* de sa poétique.

Portique fuyant de toute l'œuvre d'Apollinaire, voici le célèbre *Pont Mirabeau* qui est son *Lac*, son *Souvenir*, sa *Tristesse d'Olympio*. Rien d'autre en effet que d'élégiaque dans ce regret non pas du temps, mais de l'amour lui-même qui s'enfuit. Rien d'autre non plus que de « romantique » dans ce rappel d'une souffrance personnelle (le poème date de 1912, époque de la rupture progressive avec Marie Laurencin) et dans l'image de l'eau qui passe, symbole d'un évanouissement nécessaire.

Mais ici, pas de « méditation ». Un seul vers suffit à l'évocation du décor qui est celui d'Auteuil, familier au poète ; une admirable confusion s'établit entre la présence humaine et l'image matérielle d'un pont ; l'ample rhétorique romantique fait place à une expression rapide et discrète qui conduit naturellement à un refrain.

On remarquera l'usage habile d'une forme et d'une versification quasi régulières comme aussi l'heureux effet de la ponctuation supprimée dans ce poème de la fluidité. Seul, le second vers de chaque strophe, laissant en suspens une terminaison masculine, détermine une pause très heureuse : preuve d'un travail conscient et d'une grande recherche rythmique, cette disposition n'a été adoptée qu'après coup ; la strophe était initialement composée de trois décasyllabes à rimes féminines.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours
 Faut-il qu'il m'en souvienn
 La joie venait toujours après la peine
 Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
 Tandis que sous
 Le pont de nos bras passe
 Des éternels regards l'onde si lasse
 Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
 L'amour s'en va
 Comme la vie est lente
 Et comme l'Espérance est violente
 Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
 Ni temps passé
 Ni les amours reviennent
 Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

(Librairie Gallimard, éditeur).

MODERNISME : "ZONE"

Sous le titre de *Cri*, Apollinaire a lu à des amis, dès septembre 1912, le texte qui, avec le nouveau titre de *Zone*, a remplacé au dernier moment *La Chanson du Mal-aimé* en tête d'*Alcools*. Or, Blaise Cendrars avait, en avril de la même année, écrit *Les Pâques à New York*, long poème déambulatoire traduisant la nostalgie de Dieu dans une confusion d'images présentes et de souvenirs. Cendrars s'adressait, un Vendredi-Saint, au Crucifié :

Je descends à grands pas pas vers le bas de la ville
 Votre flanc est ouvert comme un grand soleil...
 Je suis assis au bord de l'Océan...
 Dans une église, à Sienna, dans un caveau
 J'ai vu la même Face, au mur, sous un rideau

Et dans un ermitage à Bourrié Wadislasz...
Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs...
J'aurais voulu, Seigneur, entrer dans une église... »

De nombreux autres rapprochements sont possibles entre *Zone* et ce texte qui avait surpris les groupes littéraires. Incontestablement, Apollinaire le connaissait. « Fondé en poésie » comme il le proclamait dès 1909 (*Poème lu au mariage d'André Salmon*), conscient au surplus des innovations que présentaient certains poèmes du volume comme *L'Émigrant de Landor Road* ou *Le Voyageur*, peut-être a-t-il voulu, pour ne pas paraître dépassé en « modernisme » par les *Pâques*, faire de *Zone* une sorte d'affirmation liminaire ? Tel est le problème posé et jusqu'ici sans solution. Quant à la valeur des deux textes, on peut dire que celui d'Apollinaire est plus hardi dans les ruptures de ton et la technique du vers, mais aussi d'une plus grande intensité et d'une grâce plus constante.

Il n'en reste pas moins qu'en combinant les caractères communs aux *Pâques à New York* et à *Zone* avec les effets recherchés dans la présentation de *La Prose du Transsibérien*, on obtient une image assez fidèle de la poésie « cubiste » correspondant à l'esthétique élaborée par des peintres que l'amitié réunissait, soit au fameux Bateau-Lavoir soit à Montparnasse.