



**HAL**  
open science

## Apollinaire : Alcools, ou le mouvement perpétué

Philippe Wahl

► **To cite this version:**

Philippe Wahl. Apollinaire : Alcools, ou le mouvement perpétué. Champs du signe, 1996, Concours et Recherche 1997, p. 115-138. halshs-01289009

**HAL Id: halshs-01289009**

**<https://shs.hal.science/halshs-01289009>**

Submitted on 31 May 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Philippe Wahl, « *Alcools*, ou le mouvement perpétué », *Champs du Signe. Concours et Recherche 1997*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 115-138.

[HAL-SHS : version revue de l'article publié en 1996]

**Philippe Wahl**

Université Lumière Lyon 2 - Université de Lyon

## Apollinaire : *Alcools*, ou le mouvement perpétué

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

### Résumé

L'expression du déplacement est envisagée comme fait structurel et signifiant dans les poèmes du recueil *Alcools*, où la tension s'impose comme principe poétique fondamental. Par leur polysémie et leur plasticité aspectuelle, les verbes de déplacement sont des ressorts privilégiés d'élaboration et de problématisation du sens. Ils tendent à s'ordonner en paradigmes qui configurent les textes en dispositifs cinétiques. Cette sémiologie met en jeu la syntaxe, le mètre et le rythme, au service d'une représentation souvent instable. Elle transcende les variations narratives, thématiques et axiologiques pour suggérer un ordre propre de signification poétique.

À l'échelle du recueil, les schèmes spatio-temporels font apparaître un réseau actantiel où s'indexent de multiples acteurs, parmi lesquels le *Je* lyrique. Un enjeu interprétatif est de cerner le statut d'un sujet souvent hypostasié, qui ne peut exister – ou se dire – que dans la distance intériorisée. Le discours poétique renouvelle le lyrisme par une présence dynamique au monde, la mise en scène d'un mouvement perpétué. L'élégie compose ici avec l'énergie, dans un espace vectoriel ouvert aux métamorphoses. Ainsi s'opère, selon des modalités qui évoluent de 1898 à 1913, la rencontre féconde d'une subjectivité et d'une esthétique d'époque, qui consacre la paradoxale modernité de la poésie d'Apollinaire.

La critique apollinarienne n'a pas manqué de rendre compte du mouvement qui anime les pages d'*Alcools*, et l'on sait à quel point la figure emblématique du « passant » est attachée à Apollinaire, qu'il s'agisse de son œuvre, long cortège de voyageurs, d'émigrants et de saltimbanques, du poète ou de l'homme même<sup>1</sup>. Plaçant son art sous le patronage d'Orphée, le poète a lui-même contribué à l'élaboration d'un mythe personnel qu'ont accueilli et développé de nombreuses études, à commencer par celle de Marie-Jeanne Durry selon laquelle « le thème de l'émigrant [est] lié à *l'être même* d'Apollinaire », à son « *âme errante et singulière* »<sup>2</sup>. Parmi la cohorte des écrivains qui se sont vus ou ont été vus « passant », Apollinaire mérite une attention particulière. Le

---

<sup>1</sup> Dans un texte de 1917 consacré à la poésie d'Apollinaire, André Breton envisage la postérité de « l'image du poète », qu'il rapproche de la silhouette du « Musicien de Saint-Merry » : « *Il s'en allait indifférent jouant son air / Il s'en allait terriblement / Depuis Le Pont Mirabeau, Apollinaire devant nous s'en va de la sorte.* » (« Guillaume Apollinaire », *Les Pas perdus, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 203)

<sup>2</sup> Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire. Alcools III*, Paris, SEDES, 1964, p. 39 et p. 18 (je souligne).

dynamisme d'*Alcools* est moins la marque d'une esthétique de la *flânerie*<sup>3</sup>, de l'errance ou du voyage, que celle d'un principe poétique essentiel.

La dramatisation croissante du mouvement et du déplacement paraît en affinité avec le bergsonisme qui imprègne les esprits au début du siècle. Pourtant Apollinaire tient explicitement la philosophie et la logique à distance des manifestations de l'art<sup>4</sup>. La composante perceptive du discours poétique, la problématisation de ses ressorts spatio-temporels sont envisagés au regard des aspects esthétiques de la représentation et de la figuration. Ils accompagnent en particulier les variations et l'évolution de l'image du sujet, dans l'invention d'un nouveau lyrisme.

Peut-être discerne-t-on au cœur du poème le plus connu d'Apollinaire, dans le refrain du « Pont Mirabeau », une figure stylistique qui fonde cette poésie.

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure (15)<sup>5</sup>

Le distique met en scène un réseau de tensions nées de l'agencement rigoureux de verbes en emploi temporel. Le parallélisme syntaxique du premier vers, fondé sur la construction archaïsante du subjonctif, suggère une assimilation sémantique entre « Vienne » et « sonne ». Il est renforcé par l'isométrie des verbes, dont les finales « muettes » produisent une coupe enjambante dans chaque segment de l'heptamètre (1-3/1-2). Une structure en chiasme inverse la place des verbes dans le vers suivant, où *demeurer* s'oppose à *s'en aller* par la négation du trait /dynamique/. L'effet de clause est renforcé par l'absence de connecteur et de ponctuation entre les deux dernières propositions. Cette séquence très épurée, structurée par le micro-système *venir/(s'en) aller*, dramatise l'expression d'un déchirement intime dont l'ambivalence est révélée par les interprétations diverses qu'elle a suscitées<sup>6</sup>.

Ce distique est d'abord apparu dans une ébauche du troisième poème du groupe « À la Santé », inspiré de l'expérience de la prison. Dans ce contexte, le premier vers développe une variation explicite sur le thème de l'attente (« Quand donc finira la semaine »). Privé de la référence carcérale, il se fait ambigu, hésitant entre sens optatif et concessif. Le thème majeur du « Pont Mirabeau », le chagrin d'amour, ne l'éclaire en effet qu'obliquement, accordant un rôle prépondérant aux schèmes dynamiques qui sous-tendent le refrain. Sur fond de *lamento*, les deux vers portent au plus haut degré de stylisation une crise existentielle tendant à l'universalité.

---

<sup>3</sup> Le poète se distingue du prosateur du *Flâneur des deux rives* par exemple. La première chronique du recueil, « Souvenir d'Auteuil », riche de réminiscences balzaciques et baudelairiennes, fait ainsi la part belle à la notation pittoresque ou insolite (Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 3-10).

<sup>4</sup> Guillaume Apollinaire, Interview par Pérez-Jorba, *La Publicidad, Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 992-993.

<sup>5</sup> Les citations d'*Alcools* sont empruntées à l'édition de la collection « Poésie/Gallimard » (Paris, 1995), le titre du poème étant immédiatement suivi du numéro de la page. Les poèmes mentionnés ne pourront être systématiquement cités dans le cadre de cet article. Dans les textes d'Apollinaire, sauf indication contraire, c'est moi qui souligne.

<sup>6</sup> Voir en particulier : André Rouveyre, « Le Pont Mirabeau », *Amour et poésie d'Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1955, p. 83-93 ; Pierre Souyris, « Les deux versions du "Pont Mirabeau" », *Le Flâneur des Deux Rives*, n° 7-8, sept-déc. 1955, p. 21-26 ; Robert Champigny, « Analyse du "Pont Mirabeau" », *PMLA*, vol. 78, n° 4, sept. 1963, p. 378-383 ; Jean Peytard, « Apollinaire et les structures variantes. Forme et dé-forme du sens (ou, le jeu des structures dans *Le Pont Mirabeau*) », *Syntaxes 2*, Paris, Les Belles-Lettres, 1979, p. 287-311.

Si le refrain du « Pont Mirabeau » hante les mémoires, c'est que syntaxe, sens et sons s'y allient harmonieusement sous le principe du rythme. C'est aussi qu'il porte en lui le souvenir de rythmes anciens, l'héritage de la tradition élégiaque<sup>7</sup>. Dans ce fragment de poésie pure, en parfaite résonance avec les couplets du poème, on distingue un dispositif signifiant caractéristique de la poétique du recueil, les lignes de force d'un « destin poétique ».

### 1. Déplacements en tous « sens »

Il sera essentiellement question dans ces pages de l'expression verbale du déplacement. Avant d'en venir aux enjeux textuels, on cernera certaines propriétés sémantiques des verbes de déplacement actualisées dans *Alcools*. Elles consacrent l'émergence de déterminations langagières, marques d'une esthétique particulière que l'on peut, avec Georges Molinié, nommer « stylèmes »<sup>8</sup>.

Les verbes dits de mouvement ou de déplacement sont répertoriés comme tels suivant leurs sens concrets, les plus riches en traits sémantiques, les plus aisément définissables. Or il y a loin de ces sens que la linguistique guillaumienne dit *pléniers* (« Je suis celui que rien n'arrête, / Celui qui **va**<sup>9</sup> ») aux sens les plus *subduits* (« Le matin **va** venir »). La référence à la « psycho-systématique » paraît d'autant plus stimulante que cette théorie décrit les réalisations du langage comme un processus cognitif fondée sur un « temps opératif ». C'est à propos du verbe que Gustave Guillaume a eu initialement recours à la notion de *subduction*, opération fondamentale dans la « construction des langues »<sup>10</sup>. Il ne s'agit pas de confondre un *cinétisme* inhérent au système de la langue et l'expression discursive du mouvement. Mais la poésie d'Apollinaire incite à concevoir les différents sens d'un verbe ou d'un énoncé sur le mode de la continuité et de la gradualité sémantique. L'interprétation tient en particulier à la sélection et à la combinaison de l'aspect lexical et de l'aspect du « tiroir verbal »<sup>11</sup>. À travers son déploiement au présent, « Le Pont Mirabeau » pourrait figurer une mise en forme poétique de « la différence qualitative du temps qui *s'en va* et du temps qui *vient* »<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> On sait que Mario Roques a trouvé dans la chanson de toile *Gaiete et Oriour* une source possible de l'organisation métrique du refrain. Plus éclairant sans doute est le rapprochement établi par Michel Décaudin avec la strophe XXIII du *Testament* de Villon : [le temps de ma jeunesse] « Allé s'en est, et je demeure » (*Le Dossier d'Alcools* [1960], Genève, Droz / Paris, Minard, 1965, p. 91). L'ouvrage de référence de Michel Décaudin sera dorénavant désigné par la simple mention : *Dossier d'Alcools*.

<sup>8</sup> Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », [1986] 1991, p. 37.

<sup>9</sup> Victor Hugo, « Ibo », *Les Contemplations*, VI, 2, vers 97-98, *Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 724.

<sup>10</sup> Gustave Guillaume, « Théorie des auxiliaires et examen de faits connexes » [1938], *Langage et Science du Langage*, Paris, Nizet / Québec, Presses de l'Université de Laval, 1969, p. 73-86 (p. 74).

<sup>11</sup> Terme proposé par Jacques Damourette et Edouard Pichon pour éviter l'ambiguïté entre forme grammaticale et valeur sémantique des *temps verbaux* (*Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la Langue Française, 1911-1930*, Paris, Éditions d'Artrey, Bibliothèque du « français moderne », Tome III, 1933, Livre V, chap. 2).

<sup>12</sup> Gustave Guillaume, « Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe. Esquisse d'une théorie psychologique de l'aspect » [1933], *Langage et Science du Langage, op. cit.*, p. 46-58 (p. 49). L'étude des valeurs d'emploi du temps présent au fil du poème appellerait une analyse systématique.

## 1.1. Mouvement et déplacement

Les notions de mouvement et de déplacement, souvent confondues parce qu'étroitement liées par l'expérience<sup>13</sup>, méritent d'être distinguées. Le mouvement suppose une impulsion (interne ou externe), une énergie motrice, mais il peut se produire sans déplacement, au sens de "translation d'un élément discret" (*remuer, s'étirer, piétiner*). *Alcools* présente deux figures majeures d'un tel mouvement, dont la créativité lexicale manifeste les enjeux esthétiques : le tremblement, comme déplacement entravé (« feuiloler », « trembleur »), et la rotation, mouvement éternisé (« girande », « rouer »). Il est plus difficile d'envisager le déplacement sans mouvement, mais son expression n'implique pas forcément le sème /moteur/. Lucien Tesnière distingue le « moyen » et le « but », affirmant que « le mouvement est intrinsèque tandis que le déplacement est extrinsèque ». Si « le déplacement relève de l'espace, et par là même de la géométrie de l'espace », le mouvement prend en compte les « conditions somatiques du sujet » (*voler, ramper, trotter...*)<sup>14</sup>. Il conviendrait d'ajouter des indications comme le moyen (*pédaler*) ou le milieu (*planer*), c'est-à-dire l'ensemble des modalités du procès inscrites dans la sémantèse verbale.

« J'étais **guidé** par la chouette / Et n'ai fait **aucun mouvement**<sup>15</sup> ». Sur le « chemin qui mène aux étoiles », Apollinaire suggère lui-même une différence entre mouvement et déplacement, ce dernier postulant une localisation ou une orientation dans un espace constitué. Les verbes de déplacement s'imposent dans *Alcools* par leur fréquence et leur pouvoir structurant. Le micro-système fondamental (*s'en venir/(s'en) aller*) subsume d'autres oppositions lexicales (*arriver/partir, (s')approcher/s'éloigner*), que complète le verbe *passer* dans l'expression d'un déplacement à orientation non définie<sup>16</sup>. Ces verbes et leurs substituts s'opposent et se combinent, selon un réseau d'axes cinétiques dont « Le Pont Mirabeau » offre un archétype dramatique. De poème en poème, ces dispositifs sémiologiques configurent un espace subjectif en tension, caractéristique de l'ethos apollinarien.

---

<sup>13</sup> « *Aller* se dit de tout **déplacement** effectué dans une certaine direction. Il exige d'ordinaire un complément de lieu indiquant le terme du **mouvement** [...]. » (Georges Gougenheim, *Les Mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, A. & J. Picard, tome I, 1977, p. 247)

<sup>14</sup> Lucien Tesnière, *Éléments de Syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, [1959] 1988, p. 308-309.

<sup>15</sup> Guillaume Apollinaire, « Pipe », *Le Guetteur mélancolique, Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965 p. 572.

<sup>16</sup> L'étude qualitative des valeurs d'emploi de la triade *aller, venir, passer* mérite un rapide éclairage quantitatif, fondé sur les données du *Dictionnaire des fréquences du Trésor de la Langue française* (Nancy, CNRS-TLF, 1971). Les fréquences absolues littéraires des trois verbes sont respectivement : *aller* : 154 315 ; *venir* : 98 961 ; *passer* : 54 176 occurrences. Dans *Alcools*, *venir* se hisse de peu à la première place : *venir* : 56 ; *aller* : 53 ; *passer* : 43. La fréquence de ce verbe fondamentalement déictique, souvent rapporté au sujet lyrique et associé à la modalité optative, suggère une poésie de la survenance et de l'attente. Mais le plus fort contraste concerne le verbe *passer*, comme le confirment les fréquences relatives établies pour le corpus d'*Alcools* et, d'une part le corpus littéraire de la première période du XX<sup>e</sup> siècle (1880-1918), d'autre part celui des textes en vers du XX<sup>e</sup> siècle (1880-1964). Les ratios sont respectivement : *aller* : 1,10 et 1,3 ; *venir* : 1,93 et 2,26 ; *passer* : 2,67 et 3,09. Le verbe *passer* est approximativement trois fois plus fréquent dans *Alcools* que dans les textes en vers contemporains, ce qui donne un gage quantitatif aux intuitions de la critique apollinarienne. L'enjeu stylistique est toutefois de rendre compte des effets de sens liés à ses configurations discursives.

## 1.2. Subduction sémantique et remotivation contextuelle

Parce qu'ils dépassent les données immédiates de l'expérience, les verbes *aller* et *venir* engagent dans la voie de la conceptualisation, en affinité avec le discours poétique. Dans la perspective guillaumienne, ils ont la propriété, nommée *subductivité*, de « [descendre] dans la pensée au-dessous des autres verbes, auxquels ils apparaissent idéellement préexistants »<sup>17</sup>. Ils sont de surcroît subductifs par rapport à eux-mêmes, dans une forme de « transcendance » sémantique caractéristique des verbes auxiliaires. Ici se fait jour une tendance de la poésie d'*Alcools*. Malgré la fréquence des verbes de déplacement, les emplois subduits y sont en nombre restreint et régulièrement soumis à des processus de remotivation contextuelle.

La combinaison syntaxique d'un verbe peut ainsi mettre en scène un conflit entre un sujet grammatical tendant à neutraliser le sème /spatial/ (« mes désirs **s'en vont** » → «diminuent») et un ou des complément(s) le rétablissant :

Or mes désirs **s'en vont** tous à la queue leu leu (« L'Ermitte », 82)

Vers le palais de Rosemonde au fond du Rêve  
Mes rêveuses pensées *pieds nus vont* en soirée (« Palais », 34)

Dans « Palais », l'accumulation de circonstants produit une surdétermination spatiale qui compense la double déperdition sémantique liée à la nature du sujet abstrait et à la collocation verbale (*aller en soirée*). L'assimilation spatiale tend d'ailleurs à réveiller dans l'épithète *rêveuse* le sème /déplacement/ hérité du sens ancien du verbe, «vagabonder». Cette séquence formellement très dense allie des chiasmes syntaxique (« *rêveuses* pensées » <> « *pieds nus* ») et phonétique (/vɛR/ <> /Rɛv/) à une figure de dérivation (« Rêve » → « rêveuses »). Sous l'impulsion des circonstants antéposés, elle semble mettre en scène le *transport* métaphorique lui-même.

La comparaison est susceptible d'assurer, en contexte proche, la remotivation spatiale du verbe (« L'amour **s'en va** comme cette eau courante », « Le Pont Mirabeau », 15). Inversement, la parenté lexicale et sémantique des verbes peut offrir la clé d'une analogie obscure, par homologation d'*actants* syntaxiques<sup>18</sup> (« Une vieille » → « Ma Mémoire ») :

Une vieille sur une mule à chape verte  
S'en vint suivant la berge du fleuve en aval  
[...]  
O mon être glacé dont le destin m'accable  
Dont ce soleil de chair grelotte veux-tu voir  
Ma Mémoire **venir** et m'aimer ma semblable (« Merlin et la vieille femme », 65)

Les emplois auxiliaires eux-mêmes peuvent être réactivés en contexte. C'est le cas du verbe *aller* associé à la forme en *-ant*, dans la construction héritée du tour duratif ou progressif de la langue ancienne. En français moderne, le tour s'est maintenu au prix d'une sélection. Le verbe exprime en général une idée de développement ou de progression, souvent renforcée en contexte par un complément (« *Les mœurs vont se*

<sup>17</sup> Gustave Guillaume, « Théorie des auxiliaires et examen de faits connexes », article cité, p. 73.

<sup>18</sup> Lucien Tesnière, *op. cit.*, p. 102. Sur les relations actantielles, voir aussi ci-dessous, 3.1.

dégradant de jour en jour », Victor Hugo, cité par *Le Robert*). Dans « Cors de chasse », c'est l'identité de l'actant Thomas de Quincey, figure de « péripatéticien »<sup>19</sup>, qui actualise le trait dynamique dans l'auxiliaire, assurant la transition entre une première strophe statique et la leçon qui suit (« Passons passons... ») :

Et Thomas de Quincey buvant  
L'opium poison doux et chaste  
A sa pauvre Anne **allait** rêvant  
*Passons passons* puisque tout *passé*  
Je me retournerai souvent (« Cors de chasse », 135)

La remotivation peut être assurée discrètement par un terme voisin qui oriente la lecture :

Sapins médecins *divagants*  
Ils **vont** offrant leurs bons onguents  
Quand la montagne accouche (« Les Sapins », 108)

L'association du verbe conclusif *offrir* (peu compatible avec le tour duratif dans l'usage contemporain) et du sujet « sapins » (excluant le sème /déplacement/) impose *a priori* le tour comme un archaïsme en accord avec un entourage lexical surdéterminé à la rime (« divagants », « onguents »). Pourtant, cet emploi atypique incite à une relecture que favorise l'adjectif verbal *divagants*. Dans son sens ancien, il désigne le transport des sapins abattus, répandant leur résine<sup>20</sup> lors du schlittage en « montagne »<sup>21</sup>. Cette saynète fait écho à la première (« voguent »), unissant, d'une saison à l'autre, les « frères abattus » dans l'expression du déplacement.

Mais pour ce feu *oblong* dont l'intensité **ira** s'augmentant  
Au point qu'il deviendra un jour l'unique lumière (« Cortège », 48)

C'est ici l'adjectif *oblong* qui suggère une représentation dynamique du feu, confortée par le contexte proche (« Et je *m'éloignerai* m'illuminant au milieu d'ombres... »). Percevoir le caractère dynamique de l'image, c'est aussi permettre le repérage d'une molécule sémique<sup>22</sup> [/distance/, /déplacement/, /luminosité/, /développement/] et d'une opposition /discret/ (« les autres », « ces gens ») vs /continu/ (« feu oblong », « mémoire »), qui ouvrent des perspectives herméneutiques. Ainsi s'esquissent les contours d'un sujet qui ne peut exister – ou se dire – que dans la distance et la tension intériorisées : « Et moi aussi de près je suis sombre et terne » (« Cortège », 48).

---

<sup>19</sup> Charles Baudelaire, « Un mangeur d'opium », *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 456.

<sup>20</sup> Interprétant encyclopédique : la résine entre dans la composition des onguents.

<sup>21</sup> Dans la pré-originale, le détachement du groupe participial (« Ils vont, offrant... ») manifeste une certaine autonomie du verbe *aller* (*Dossier d'Alcools*, p. 191).

<sup>22</sup> « Groupement stable de sèmes, non nécessairement lexicalisé » (François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette Supérieur, 1989, p. 279).

Dans ces quelques exemples, la présomption d'isotopie /déplacement spatial/ favorise la remotivation sémantique de verbes subdits et cette oscillation du sens livre parfois une clé de lecture. Concluons sur cette double tendance. Le champ lexical du déplacement est étroitement concentré autour d'un système de verbes typiques, aptes à la conceptualisation. Inversement, les emplois subdits sont régulièrement réactivés en contexte, intégrés à la représentation d'un monde en perpétuel déplacement, que structure un faisceau stable de trajectoires.

### 1.3. Le dessin des trajectoires

#### 1.3.1. *L'impersonnel*

La valorisation du déplacement se manifeste dans l'affinité du tour impersonnel avec le verbe *venir*. Il procède d'une double mise en relief : expression première du cinétisme verbal, conçu comme phénomène, puis position rhématique de la substance nominale sous forme de *séquence* de l'impersonnel<sup>23</sup>.

Il y **vient** aussi nos ombres  
Que la nuit dissipera (« Clotilde », 47)

Puis sur terre il **venait** mille peuplades blanches (« Cortège », 50)

Dans le fond de la salle il **s'envolait** un Christ (« Le Voyageur », 52)

Il en est tant **venu** par la route ou la mer  
Conquérants égarés qui s'éloignaient trop vite (« Le Larron », 71)

Il vous **vient** souvent des amis qu'on enterre (« Rhénane d'Automne », 105)

Le dernier exemple présente un emploi subdits du verbe qui rend la construction artificielle. La discordance entre une venue impersonnelle et un départ symbolique était motivée dans le manuscrit par l'hypogramme du *revenant*<sup>24</sup> : « Qu'ils *reviennent* ces morts [...] Ah qu'ils *reviennent* tous en danse<sup>25</sup> ». On observe que les séquences de l'impersonnel sont (Christ excepté) plurielles. Le tour accentue l'effet d'unification de sujets multiples en une action – et en l'occurrence une trajectoire – commune.

#### 1.3.2. *S'en venir*

Avec la forme renforcée *s'en venir*, caractéristique de l'idiolecte apollinarien, c'est la tension inhérente au déplacement qui est surdéterminée. *S'en venir* est défini par la plupart des lexicographes comme une forme vieillie ou régionale de *venir*. Le contexte des quatre occurrences du verbe offre une motivation à l'archaïsme. Tradition de la chanson populaire pour l'« Aubade » de la « Chanson »,

C'est le printemps **viens-t'en** Pâquette  
Te promener au bois joli (« La Chanson du Mal-Aimé », 20)

<sup>23</sup> Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, Paris, Masson et Cie, Éditeurs, 1922, p. 291.

<sup>24</sup> Sur la notion d'hypogramme textuel, voir Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* [1978], Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 39 sq.

<sup>25</sup> Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 1064.

légende médiévale de « Merlin et la vieille femme »,

Une vieille sur une mule à chape verte  
**S'en vint** suivant la berge du fleuve en aval (65)  
[...]  
Laissant sa mule à petits pas **s'en vint** l'amante (66)

ou légende romantique de la « Loreley » :

Tout là-bas sur le Rhin **s'en vient** une nacelle  
Et mon amant s'y tient il m'a vue il m'appelle (100)

On ne peut toutefois se satisfaire d'une connotation archaïsante. Si les deux formes étaient concurrentes à l'âge classique<sup>26</sup>, la langue littéraire les oppose aujourd'hui par l'aspect. *S'en venir* présente une valeur continuative saisissant le déplacement dans son déroulement interne. Cette forme longue est moins significative par sa fréquence que par ses enjeux textuels dans *Alcools*. Elle correspond à la résolution d'une attente forte, mise en scène dans l'ouverture *in medias res* de l'« Aubade », lexicalisée dans « Merlin » (« Merlin *guettait* la vie... »), suggérée dans « La Loreley » (« ...*depuis qu'il n'est plus là* »).

Cette intensité s'inscrit dans le texte par un jeu de reprises. La forme longue, toujours première<sup>27</sup>, fonctionne en système avec la forme simple. Elle introduit l'expression du déplacement sous forme de paradigmes lexicaux qui frappent par leur uniformité : [**s'en venir**, *revenir*, *venir*] dans le premier vers de chacune des trois strophes de l'Aubade ; [**s'en venir**, *venir*] dans le premier vers de deux distiques consécutifs de « La Loreley » ; [**s'en venir**, *venir*, (*amener*) *venir*, (*apporter*) **s'en venir**] dans cinq strophes consécutives de « Merlin ».

La tension inhérente à la forme longue se combine donc à celle, structurelle, du dispositif verbal fixant l'expression du déplacement. L'idée de progression repose sur la succession même des signifiants répétés. L'effet est à son comble dans « Merlin » où la forme longue, prédisposée à des emplois temporels *sécants*<sup>28</sup> (imparfait), est soumise à l'aspect global du passé simple. Or cette inflexion est renforcée par la reprise exceptionnelle de la forme longue en clôture du paradigme. L'« événement inouï »<sup>29</sup> placé au premier plan par le passé simple semble être ici le déplacement lui-même. Entretenu dans sa tension jusqu'à la limite extrême de la rencontre des amants, il fait contraste avec la brièveté de « leur seul laps d'amour ».

---

<sup>26</sup> « [*Venir*] se construit quelquefois avec les pronoms personnels & la particule *En*, sans que cela change rien au sens. *Dites-luy qu'il s'en vienne. Nous nous en vinsmes ensemble.* » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694)

<sup>27</sup> L'étude génétique de « Zone » révèle la suppression d'un emploi atypique dans l'idiolecte apollinarien. La forme *s'en vient*, qui fermait initialement la série [*viennent / vient / sont venus*] dans la version des « Soirées de Paris » (1912), est remplacée dans « Der Sturm » (1913) puis *Alcools* par le présentatif : « Puis *s'en vient* la colombe... » > « Puis *voici* la colombe... » (*Dossier d'Alcools*, p. 74-76).

<sup>28</sup> Dans la vision *sécante*, « l'image verbale est une image qui, d'instant en instant, opère sa réalisation, de sorte que, en quelque point de son déroulement qu'on la considère, elle se divise en deux parties, l'une déjà accomplie qui figure dans la perspective *réalité* et l'autre inaccomplie qui figure dans la perspective *devenir* » (Gustave Guillaume, *Temps et Verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* [1929], Paris, Honoré Champion, 1984, p. 61).

<sup>29</sup> Harald Weinrich, *Le Temps* [1964], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 115.

### 1.3.3. *S'en aller*

Si les lexicographes assimilent assez hâtivement les sens de *venir* et *s'en venir*, ils distinguent en général radicalement ceux d'*aller* et *s'en aller*, alors que l'écriture d'Apollinaire invite à les rapprocher. Souvent, le contexte estompe ou neutralise l'aspect inchoatif de la forme longue *s'en aller*, qui en fait un synonyme de *partir*. Elle recouvre certains emplois d'*aller*, en particulier l'emploi littéraire, non déterminé, où le verbe exprime un pur déplacement<sup>30</sup>.

Je le revis au bord du fleuve sur lequel flottait Ophélie  
Qui blanche flotte encore entre les nénuphars  
Il **s'en allait** au milieu des Hamlets blafards  
Sur la flûte jouant les airs de la folie (« Poème lu au mariage d'André Salmon », 59)

La scène n'exclut pas l'idée d'éloignement, mais celle-ci n'est pas actualisée en contexte (« au bord de », « au milieu de »). L'aspect sécant de l'imparfait favorise une lecture continuative du procès, que cautionne l'intertextualité : ce tableau « fixe » des figures obsédantes de la poésie d'André Salmon<sup>31</sup>. La variante du *Guetteur Mélancolique* confirme que le motif du cortège s'impose ici dans la saisie de son déroulement interne (*passer*) :

Et *passant* au bord du lac les Hamlets blafards  
Sur la flûte joueront les airs de la folie<sup>32</sup>

Le poème « Marie » lie les deux verbes *in praesentia* :

Les brebis **s'en vont** dans la neige  
Flocons de neige et ceux d'argent  
Des soldats *passent* et que n'ai-je  
Un cœur à moi un cœur changeant (55)

Le parallèle syntaxique suggère une homologation des procès, favorisée par le repérage d'un cliché (*brebis/soldats*), qui permet le glissement du troupeau à la troupe militaire dans l'évocation d'un cheminement collectif. La forme verbale est reprise deux fois à la strophe suivante (« Sais-je où **s'en iront** tes cheveux »). Là encore, l'aspect inchoatif est troublé à la fois par un sème spécifique (« crépus », « moutonne »), qui semble rapporter ce procès à l'aspect continuatif du précédent (« brebis »), et par la stabilité structurelle du paradigme verbal.

Dans « Saltimbanques » et « Automne », les faits microsémantiques sont associés à des changements de focalisation et de repérage qui créent, au fil du texte, une torsion du déplacement :

Dans la plaine les baladins  
*S'éloignent* au long des jardins

---

<sup>30</sup> « Dans l'herbe noire / Les Kobolds vont. » (Paul Verlaine, « Charleroi », *Paysages belges, Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 197).

<sup>31</sup> Voir en particulier le poème « Pour Ophélie », *Les Clés ardentes, Créances* (suivi de *Carreaux*), Paris, Gallimard, 1968, p. 41.

<sup>32</sup> « Languissez languissez blanc chapeau d'Ophélie... » (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 567)

[...]  
Et les enfants **s'en vont** devant  
Les autres *suivent* en rêvant<sup>33</sup> (« Saltimbanques », 68)

L'entourage syntaxique (accumulation de circonstanciés non orientés) des deux verbes d'éloignement bat en brèche leur sémantèse. Sous une apparente reprise parasynonymique (*s'en aller/s'éloigner*), le texte glisse vers un mode de repérage relatif (« devant », « suivent »), qui tend à suspendre le déplacement sous le signe du « passage » et à le transférer au décor<sup>34</sup>.

La permanence dans les trois strophes d'« Automne » du verbe *s'en aller* est un cas de stylisation extrême. Elle met en scène un déplacement qui est à la fois le motif majeur du poème et sa négation. Il paraît localisé mais non orienté (« là-bas », vers 4, est équivoque), fortement modalisé par l'emploi antéposé de l'adverbe de verbe *lentement* (v. 2). Alliant distance et proximité (celle-ci induite en particulier par le suffixe diminutif de *chantonne*), ce déplacement paradoxal se résout littéralement au dernier vers en une figure d'effacement qui abolit le dynamisme, ou plutôt l'inverse. C'est le brouillard qui vient noyer le contour des deux personnages dans la grisaille, les réifier dans un fragment d'*automne*.

Ces analyses succinctes mettent en évidence l'enjeu esthétique des verbes de déplacement comme lieu d'élaboration et de problématisation du sens. L'enjeu est d'autant plus sensible que souvent le déplacement, sans finalité explicite, s'impose comme pure trajectoire. Qu'il s'agisse de saisies précoces (emplois subdits) orientées en contexte vers des valeurs plénières, de changements d'aspect ou de toute autre forme d'équivoque, le verbe se signale par l'instabilité de ses effets de sens. Il ajoute au déplacement exprimé un mouvement que l'on pourrait dire *opératif*, qui participe pleinement de la signifiante du texte. Pensons à la réappropriation de motifs topiques dans « Le Pont Mirabeau », où l'hésitation entretenue entre la fuite irréversible (« L'amour s'en va... ») et le passage (« ...comme cette eau courante ») redouble l'expression lyrique du déchirement.

---

<sup>33</sup> Les manuscrits révèlent d'ailleurs une hésitation. Première ébauche : « Les plus petits *s'en vont* devant », puis « Les petits enfants *vont* devant » ; manuscrit du 1<sup>er</sup> novembre 1905, intitulé « Les Saltimbanques » : « Les plus petits *s'en vont* devant » (Michel Décaudin, « "Crépuscule" et "Saltimbanques" d'Apollinaire. Étude de genèse », *Cahiers de Textologie* I, Paris, Minard, 1986, p. 131-142).

<sup>34</sup> Sur les enjeux stylistiques de la préposition et les ressorts aspectuels de la représentation poétique, voir Noël Dazard, « *S'éloigner devant* dans *Saltimbanques*. Mouvement et image fixe dans *Alcools* », *L'Information Grammaticale*, volume 73, n° 1, 1997, p. 36-41.

## 2. Le « trait si délié » du poème

Les observations microsémantiques initiales ont été rapportées à des faits macrostructuraux, qui ouvrent des perspectives sémiotiques et symboliques. Philippe Renaud a mis au jour dans *Alcools* des « schèmes dynamiques profonds (*peut-être* premiers) tels que ceux de “l’écoulement horizontal” ou de l’élévation icarienne »<sup>35</sup>. Selon Jean-Claude Chevalier, le « mouvement » « semble un des catalyseurs essentiels de la poétique apollinarienne »<sup>36</sup>. On effacerait volontiers les modalisations soulignées dans leurs propos, pour confirmer le caractère essentiel de l’expression du déplacement dans cette poétique<sup>37</sup>.

L’espace dans *Alcools*, fondamentalement dynamique, offre peu de prise à la description, menacée d’atonie. Il n’autorise le pittoresque que de manière suggestive, en relation étroite et souvent symbolique avec les scènes représentées. La « rose des vents » pourrait être une figure organisatrice de cet univers. Elle apparaît à l’ouverture de « Merlin et la vieille femme », surdéterminée par le jeu métrique qui déconstruit/reconstruit la lexie (« Au carrefour où nulle fleur sinon **la rose / Des vents** mais sans épine n’a fleuri l’hiver »). Pourtant le théâtre de ce drame cosmique est moins le plan que le jeu des lignes, horizontale – « l’ouest » (v. 21) vs « l’est » (v. 51) – ou verticale. Cet espace-temps en tension manifeste un puissant effort de *stylisation*, entendue comme sélection de traits significatifs au regard de la visée esthétique. Ce mode de composition appellerait la référence aux arts plastiques, établie par Apollinaire lui-même. On pense à l’« anecdote d’Apelle et de Protogène qui est dans Pline », selon laquelle les deux peintres superposent à un premier « trait si délié qu’on ne pouvait rien voir de mieux venu » deux autres traits rivalisant de subtilité :

Ce tableau causa longtemps l’admiration des connaisseurs qui le regardaient avec autant de plaisir que si, au lieu d’y représenter des traits presque invisibles, on y avait figuré des dieux et des déesses<sup>38</sup>.

Le primat du *trait* sur la représentation est un horizon esthétique pour le poète accomplissant ses « durs rêves *formels* »<sup>39</sup>. Et le recueil accueille l’inscription de trajectoires fixées, de vecteurs matérialisés par un ensemble assez stable de référents *typiques* (*cortège, troupeau, fleuve, ruisseaux, voie, route...*<sup>40</sup>).

---

<sup>35</sup> Philippe Renaud, *Lecture d’Apollinaire*, Lausanne, L’Age d’homme, 1969, p. 22.

<sup>36</sup> Jean-Claude Chevalier, « Étude stylistique de quelques poèmes de Guillaume Apollinaire. Essai d’analyse des formes poétiques », Paris, Minard Lettres Modernes / Genève, Droz, 1970, p. 242.

<sup>37</sup> Sur la structuration dynamique de l’imaginaire apollinarien, voir Jean Burgos, « L’univers imaginaire de Guillaume Apollinaire », *Guillaume Apollinaire*, n° 10, « Méthodes et approches critiques (I) », 1971, p. 39-67.

<sup>38</sup> Guillaume Apollinaire, « Sur la peinture », *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes, Œuvres en prose complètes II, op. cit.*, p. 10.

<sup>39</sup> Guillaume Apollinaire, « Le cheval », *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée, Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 5.

<sup>40</sup> Lorsque le texte met en scène des vecteurs parallèles, le fleuve joue souvent un rôle de soulignement, comme archétype formel du déplacement linéaire (« Mai », « Marie ») ou symbole traditionnel de la fuite du temps (« Merlin »).

## 2.1. Surdéterminations du déplacement linéaire

On a vu une tension axiale continue parfaitement réalisée dans « Automne », sous l'unique verbe *s'en aller*, ou dans l'« Aubade », structurée par la série [*s'en venir, revenir, venir*<sup>41</sup>]. Elle constitue aussi l'intrados de plusieurs poèmes longs dans lesquels la cohésion paradigmatique peut être renforcée par des anaphores : « Va-t'en » (« Le Larron », 73-74) ; « Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes » (« Cortège », 49-50) ; « Et je marche Je fuis » (« L'Ermite », 81).

Cette tension est soutenue par des phénomènes connexes engageant l'aspect lexical (voir *supra* 1.2., 1.3.), le mode ou le tiroir verbal. Ainsi, un quart des occurrences de *venir* (auxquelles il conviendrait d'ajouter des formes verbales assimilables : « Ah! tombe neige / Tombe [...] », « La blanche neige », 57) paraît au mode subjonctif, dans une « image-temps » saisie *in fieri* selon Guillaume<sup>42</sup>, ou sous la visée prospective de l'impératif. L'effet de tension est redoublé dans le tour archaïque (« Vienne... »), fréquent chez Apollinaire, qui pose immédiatement l'idée de souhait. Quant au jeu des temps, il peut perturber le processus de déplacement (rupture temporelle *présent vs passé simple* au milieu de « Palais », 34) ; alternance *présent/imparfait* dans « Mai », 95), ou au contraire le renforcer en un continuum (*passé/présent/futur*) :

Je **passais** au bord de la Seine  
Un livre ancien sous le bras  
Le fleuve est pareil à ma peine  
Il **s'écoule** et ne tarit pas  
Quand donc **finira** la semaine (« Marie », 56)

La surdétermination peut aussi relever du point de vue. Un même déplacement est parfois envisagé selon des repères successifs, de manière implicite (proximité suggérée, dans « Saltimbanques », de « chaque arbre fruitier », qui renverse la perspective d'éloignement) ou plus explicite (« Mes rêveuses pensées pieds nus **vont** en soirée » / « On voit **venir** [...] mes pensées », au début de « Palais »). Le déplacement est ainsi problématisé par une tension externe qui le contrarie et peut paradoxalement le figer dans son déroulement (« Automne »).

La composante dynamique de la représentation appellerait une attention plus systématique aux ressorts du rythme poétique. Le travail de « dé-forme » (déponctuation, destructuration strophique) analysé par Jean Peytard dans « Le Pont Mirabeau » instaure une « tension scripturale » entre continuité et discontinuité<sup>43</sup>. Le dessin textuel des trajectoires trouve une ressource mimétique dans les variations métriques. La chute d'« Automne malade », construite sur un mètre disyllabique, fait contraste avec le corps du poème en inscrivant visuellement de brefs linéaments à visée symbolique.

---

<sup>41</sup> On a souligné plus haut la rigueur qui caractérise la plupart de ces paradigmes, une forte tendance à l'unification lexicale. Il est donc difficile de suivre Jean-Claude Chevalier lorsqu'il envisage comme une « négligence » la répétition du verbe *passer* dans « Le Larron » (*op. cit.*, p. 61).

<sup>42</sup> Gustave Guillaume, *Temps et verbe*, *op. cit.*, p. 29-50.

<sup>43</sup> Jean Peytard, « Apollinaire et les structures variantes. Forme et dé-forme du sens (ou, le jeu des structures dans *Le Pont Mirabeau*) », *Syntagmes 2*, Paris, Les Belles-Lettres, 1979, p. 287-311.

## 2.2. Espaces vectoriels

L'univers de discours poétique se présente comme un espace vectoriel engageant à la fois des formes de contenu et d'expression<sup>44</sup>. Constituées en paradigmes, elles innervent une écriture visant « l'art le plus énergétique, le plus expressif, le plus typique »<sup>45</sup>. Si le déplacement est tension, il est aussi *énergie* fondamentale<sup>46</sup> que peut décupler l'interaction des déplacements. Les axes horizontaux et verticaux, régulièrement combinés au fil du poème, déploient un potentiel signifiant à interpréter en contexte (« Merlin », « La Loreley »). Les réseaux cinétiques sont souvent coextensifs au poème qu'ils structurent, comme manifestation d'un ressort poétique fondamental.

### 2.2.1. Ouverture : « Vers le palais de Rosemonde... »

Un brouillon de « Palais » fait ainsi paraître sous la préposition initiale, « Vers », la forme « Dans », conservée pour le titre des versions publiées en 1905 puis en 1912 : « Dans le Palais de Rosemonde »<sup>47</sup>. La préposition dynamique semble répondre à une exigence d'impulsion inaugurale. Elle suggère aussi la réminiscence du poème « Bruxelles » de Rimbaud, que conforte un faisceau d'indices : « Plates-bandes d'amarantes *jusqu'à* / L'agréable *palais* de Jupiter. [...] »<sup>48</sup>. Le brouillon d'Apollinaire présente en effet une deuxième strophe ouverte par les vers « Les pensées des *plates-bandes* sortent de terre / Et confessent aux passants leurs anciens péchés ». Ils reposent sur un calembour initialement formulé *in praesentia* (« Mes pensées et mes pensers »), dont le souvenir subsiste peut-être dans la notation triviale « *pieds* nus », qui trouble la majesté de l'ouverture symboliste. La suppression des deux vers a soustrait les « pensées » au domaine végétal – « au fond du *jardin* » (1905) est remplacé dès 1912 par « au fond du Rêve » – pour leur donner une liberté de mouvement fortement surdéterminée à l'ouverture du poème.

### 2.2.2. « Clôtures » ouvertes

La chute des textes peut être le lieu d'ajustements comparables. Apollinaire a écarté les deux strophes conclusives de la « Lore Lay » de Brentano (le sort des cavaliers et un épilogue), pour suspendre brutalement le drame, au présent de narration, avec la chute de l'héroïne dans un Rhin à son image. Telle est l'*issue* tragique des tensions qui structurent le poème : (*s'en aller* / *s'en venir*, *monter* / *tomber*). L'enfermement du discours dans cette sémiologie verbale vaut comme *icône* de la folie, dont les « yeux *tremblants* » de Lore offrent une réalisation hyperbolique.

---

<sup>44</sup> Louis Hjelmslev, « Expression et contenu », *Prolégomènes à une théorie du langage* [1943], Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 65-79.

<sup>45</sup> Guillaume Apollinaire, « Sur la peinture », *Œuvres en prose complètes II, op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> Le dynamisme d'*Alcools* est sensible par contraste avec l'univers stable de Heinrich Heine, qui s'impose comme intertexte. Telle paraît être la clé de l'emploi déterminé du nom, voire de sa caractérisation dans « Mai » : « *Le mai le joli mai...* » (« *Mein Herz, mein Herz ist traurig, / Doch lustig leuchtet der Mai* », *Die Heimkehr*, 3 ; « *Es war im schönen Monat Mai* », *Neue Gedichte*, 25, *Buch der Lieder, Werke*, Berlin-Darmstadt, 1957, p. 84 et 186).

<sup>47</sup> *Dossier d'Alcools*, p. 109.

<sup>48</sup> Arthur Rimbaud, *Vers nouveaux et chansons, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 82.

De même, la suppression de la dernière strophe théâtrale du « Larron » clôt la version d'*Alcools* sur la perspective ouverte de l'exil du héros. Comme l'écrit Jean-Claude Chevalier, il « emporte avec lui les attributs de sa puissance de poète »<sup>49</sup> et annonce les découvertes formelles à venir. Enfin, l'étude génétique de « Saltimbanques » offre un exemple convaincant de stylisation commenté par Michel Décaudin :

La suppression de l'article dans le titre introduit un élément de généralisation et d'indétermination, qui contribue à substituer à la simple description, au « spectacle », une impression, celle du passage. Le poème devient en effet une suggestion du passage. Le remplacement de la notation « calmes jardins », qui suggère l'immobilité, par « au long des jardins », la disparition des deux dernières strophes, l'une d'un attendrissement facile, l'autre statique, qui a pour conséquence de terminer le poème sur le mot *passage*, et ainsi le suspendre dans l'espace, vont dans ce sens<sup>50</sup>.

### 2.3. Configurations cinétiques

Parmi les multiples configurations cinétiques qui structurent les poèmes, deux s'imposent par leur stabilité, qui contribue à réduire la diversité, voire la disparate de l'écriture. Leur potentiel signifiant fait émerger un ordre poétique singulier, qui participe de la figuration du sujet lyrique.

#### 2.3.1. Motif de convergence

Le poème liminaire « Zone » présente l'enchaînement d'un mouvement ascendant -- l'envol multiforme alliant modernité et Christianisme par un réseau de jeux sur les signes -- et d'un mouvement horizontal, associant lui-même un déplacement linéaire (l'« avion ») et un motif assez exceptionnel de convergence (les oiseaux) (9-10). Cette scène est un ajout tardif au poème, que sa cohésion extrême constitue en unité de signification. Fondée sur un double fait d'accumulation, paradigmatique (fondée sur le vecteur «venir») et syntagmatique (séries d'actants syntaxiques), elle est un lieu où l'hétérogénéité est à la fois montrée (diversité des oiseaux illustrée par l'évolution des espèces vernaculaires aux espèces exotiques, par les figures de la Fable ou des Écritures) et réduite sous le signe de la convergence. L'antéposition de compléments d'origine distribuant les points cardinaux (« D'Afrique », « Et d'Amérique », « De Chine ») surdétermine l'organisation sérielle en polarisant l'espace. Elle met en scène le tropisme cosmique faisant de l'« avion » le centre de l'univers.

Or le terme *avion*, dérivé du latin *avis* «oiseau» par Clément Ader pour désigner ses *aéroplanes*, est perçu avant-guerre comme un néologisme, et donc fortement motivé<sup>51</sup>. Le sème /aviaire/ est d'ailleurs transféré des *oiseaux* (hyperonyme significativement absent de la série) au « premier avion-oisillon ». Purement contextuel dans la série des verbes de déplacement (*arriver, venir*), ce sème réapparaît par afférence dans la périphrase

---

<sup>49</sup> Jean-Claude Chevalier, *op. cit.*, p. 69.

<sup>50</sup> Michel Décaudin, « «Crépuscule » et «Saltimbanques» d'Apollinaire. Étude de genèse », *Cahiers de Textologie* I, Paris, Minard, 1986, p. 140.

<sup>51</sup> Dans l'un de ses poèmes retrouvés, Apollinaire chante « le nom suave d'avion » du « poète » Ader, contre l'*aéroplane* (dénoncé, mais jamais nommé) du « grammairien » (« L'avion », *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 728). On retrouve ce pouvoir « magique » de la nomination dans la séquence de « Zone ».

finale : « la *volante* machine ». Démultiplié et étiré par l'accumulation, le procès exprime un glissement majestueux au service d'une scène de *reconnaissance* du « nouveau-né », transposition technico-mythique de l'Adoration des Mages<sup>52</sup>. Ainsi se trouve inscrite, dans la forme même du texte, l'expression d'un accord cosmique qui s'impose à l'ouverture d'*Alcools* et trouve un pendant dans le poème de clôture, « Vendémiaire ». La composition du recueil apparaît avec évidence comme un niveau supérieur de signification. L'espace ouvert entre ces deux motifs de convergence est en effet déchiré par la récurrence d'une figure inverse.

### 2.3.2. *Figure de disjonction cinétique*

Observée ci-dessus dans le refrain du « Pont Mirabeau », l'opposition cinétique [*venir* vs *aller*] peut être étendue à l'échelle des poèmes. Selon la nature et l'agencement des actants syntaxiques, le dispositif sous-tend des réalisations diverses, y compris des scènes de *jonction* (rencontre de « Merlin et la vieille femme »). Mais ce qu'il marque d'abord dans le texte, c'est le jeu souvent thématique d'une disjonction et d'une tension : l'énergie immanente à la poésie d'*Alcools*.

Le pouvoir structurant de ce dispositif, sa stabilité en font un trait de l'écriture apollinarienne. Il apparaît comme une *figure* émergente, dynamique, constituée dans l'acte de lecture : une *figure stylistique*. Elle peut être synthétisée sous la forme du *va-et-vient*, voire se condenser dans le *battement* ou le *tremblement*. Cette figure, qui opère du niveau microtextuel au niveau macrotextuel, révèle une polarisation fondamentale de l'univers de discours. On pourrait multiplier les exemples d'articulation où, subsumant la diversité des accidents fictionnels et des effets de sens, la disjonction cinétique impose son pouvoir sémiologique :

Qui donc es-tu toi qui nous **vins** grâce au vent scythe  
 Il en est tant **venu** par la route ou la mer  
 Conquistadors égarés qui **s'éloignaient** trop vite<sup>53</sup>  
 Colonnes de clins d'yeux qui **fuyaient** aux éclairs (« Le Larron », 71)

Régulièrement, ces articulations verbales s'intègrent au mode de composition du texte. De nombreux poèmes, des plus courts (« Clotilde ») aux plus longs (« Merlin », « Le Larron », « La Chanson »), reposent sur un point *cardinal* articulant deux schèmes antagonistes. Ils correspondent le plus souvent à une venue – parfois modalisée – et à un départ. Pensons à la stricte armature de « Marie », qui oppose au paradigme (*re*)*venir* des deux premières strophes le paradigme *s'en aller* des deux suivantes. Le sens « passer », discrètement inféré de cette deuxième séquence, assure une résolution provisoire des tensions sous le signe du défilement continu. Une alternative est l'« éternisation » illustrée par le suspens final de « Merlin » (67). Ces dispositifs cinétiques organisent un espace tendu jusqu'à l'expression de la souffrance, le théâtre où s'accomplit l'acte poétique.

<sup>52</sup> Voir François Rastier, « L'impression référentielle ou Le Soleil et la Bergère », *Sens et textualité*, op. cit., p. 245-276.

<sup>53</sup> Le troisième vers était initialement : « Des conquérants fictifs rués pour la vindicte » (*La Plume*, 1903 ; *Dossier d'Alcools*, p. 148). Il est modifié dans la version définitive, qui assure un équilibre parfait entre les deux vecteurs [*venir* vs *s'en aller*] au sein du quatrain.

### 3. « *Parcours* » interprétatifs

Il ne s'agit pas de réduire la poésie d'*Alcools* à un agencement de schèmes dynamiques, mais bien de distinguer des faits de différenciation au sein du couple identité/variation<sup>54</sup>. L'enjeu est d'analyser les procédures selon lesquelles les poèmes, dans leur diversité et leur spécificité, s'approprient un modèle émergent pour produire du sens. Ou, plus justement, d'envisager l'acte de lecture comme parcours interprétatif, visant à l'élaboration d'un sens – fût-il instable ou ambivalent.

La notion de parcours interprétatif, remotivée ici par la dynamique de l'écriture, est empruntée à François Rastier, qui a précisément exploré la problématique de l'« impression référentielle » à partir d'une analyse sémantique de « Zone »<sup>55</sup>. Les dispositifs cinétiques d'*Alcools* paraissent d'autant plus prégnants que la référence du discours paraît plus opaque ou instable. Ils suggèrent une grammaire inhérente à l'œuvre, qui fonde une intelligence immédiate du poème, aussi problématique soit-elle, sur des relations d'intertextualité internes au recueil.

#### 3.1. Réseaux actantiels

Sous la diversité sémantique thématique ou symbolique des textes, les dispositifs cinétiques mettent en scène différents *acteurs* susceptibles de se relayer au fil du texte. Mais la stabilité des dispositifs permet de dégager des classes d'acteurs apparentés aux *actants* de la sémiotique greimassienne. Le genre poétique infléchit toutefois les modèles narratologiques, en instituant des archétypes plus abstraits. Ainsi se distinguent, dans l'univers d'Apollinaire, les fonctions fondamentales de l'« allant », du « venant »<sup>56</sup>, du « passant », qui organisent le texte et contribuent à l'unité du recueil. L'analyse génétique révèle d'ailleurs des substitutions d'acteurs sous un même actant<sup>57</sup>.

L'indexation des acteurs sur les vecteurs textuels est parfois commandée par une analogie ou une assimilation explicite :

C'est le Christ qui monte en l'air **mieux que** les aviateurs (...)  
Et **changé** en oiseau ce siècle **comme** Jésus monte dans l'air (Zone, 9)

Mais souvent la parataxe constitue l'interprétant principal d'une homologation d'acteurs, qui peuvent appartenir à des domaines sémantiques disjoints. Le processus est alors soutenu par la permanence d'isotopies spécifiques, comme celles rapidement indiquées dans « Cortège » (1.2.) ou « Marie » (1.3.3.).

---

<sup>54</sup> Georges Molinié, « Le style en sémiostylistique », *Qu'est-ce que le style ?*, G. Molinié et P. Cahné (dir.), Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 208.

<sup>55</sup> « L'impression référentielle ou Le Soleil et la Bergère », *Sens et textualité, op. cit.*, p. 245-276.

<sup>56</sup> « Et ne s'éveilleront au pas de nul venant » (« Le vent nocturne », 75). L'emploi exceptionnel de la forme substantive est l'indice du puissant ancrage de ces instances dans l'imaginaire d'Apollinaire.

<sup>57</sup> Effacement, dans « Automne malade », d'une notation pittoresque (« Le Rhin / Qui **coule** ») au profit d'un suspens symbolique : « La vie / **S'écoule** ». Dans le cortège du « Larron », substitution de l'« insecte jaseur » aux « poètes barbares ». Voir sur ce point les commentaires de Marc Poupon (« "Le Larron". Essai d'exégèse », *Guillaume Apollinaire*, n° 6, « Images d'un destin », 1967, p. 35-51) et Antoine Fongaro (« Apollinaire et les rêveries du crapaud », *Guillaume Apollinaire*, n° 10, « Méthodes et approches critiques (I) », 1971, p. 85-98).

Prenons pour exemple les premières strophes de « Merlin » (65-66), dont la composante livresque et symbolique obscurcit la référence. La longue phase d'exposition prépare un paradigme de variations sur le verbe *venir* (voir ci-dessus, 1.3.2.), qui semble organiser l'univers de discours. Il s'agit moins toutefois de l'*arrivée* d'un être que de la théâtralisation d'une *venue* aux enjeux aussi essentiels qu'énigmatiques : « l'éternelle cause / Qui fait mourir et puis renaître l'univers » (v. 7-8). L'opposition lexicale (*mourir/renaître*) semble la clé d'un discours polarisé selon plusieurs axes sémantiques, outre l'opposition fondamentale /animé/ vs /inanimé/ : /féminité/ référentielle (« vieille », « amante ») ou grammaticale (« Mémoire », « voies ») vs /masculinité/ référentielle (« Merlin », « Rival », « fils ») ou grammaticale (« soleil », « printemps », « jour ») ; /vieillesse/<sup>58</sup> (« vieille », « antique ») vs /jeunesse/ (« jeune », « avril », « fils ») ; /mort/ (« glacé », « ossements », « charognes ») vs /(re)naissance/ (« printemps », « jeune jour », « fils ») ; /infertilité/ (« flux menstruel », « vieille », « mule ») vs /fertilité/ (« ventre maternel », « herbes vertes », « fils ») ; /lenteur/ (« mule », « s'en vint », « à petits pas ») vs /rapidité/ (« crouler », « soudain »)... Conflits et tensions se condensent en un cliché du temps passé : les « monuments *tremblants* », qui semblent vouer Merlin à la vanité de la *ruine*.

Pourtant, les cinétismes à l'œuvre dans cette dramaturgie énigmatique produisent des effets discursifs. Les interactions sémiques sur le vecteur (*s'en*) *venir* suggèrent une homologation (déjà mentionnée), que balisent les paliers d'actualisation nominale : « une vieille » → « ma Mémoire » → « ma semblable » → « l'amante ». Les trajectoires spatiales et temporelles font remonter les souvenirs jusqu'à l'actualité de Merlin. Elles justifient la fusion amoureuse placée au cœur du texte, qui prépare un autre cinétisme (« **s'en alla** vers l'Est ») : l'avènement du « fils de la Mémoire ». Les enjeux textuels dépassent ici les relations intertextuelles. La « vieille » est la Morgane de la légende, mais elle est plus que Morgane. Le personnage féminin investit un schème caractéristique d'*Alcools* pour manifester, sous des espèces particulières, le pouvoir proprement *fondateur* du déplacement.

Les interactions sémiques subvertissent ordres et catégories. La vieille amante entretient avec Merlin un double rapport méronymique (« Ma Mémoire ») et analogique (« ma semblable »). Merlin met en scène le face-à-face avec son « rival », un double « glacé » que n'aurait pas encore fécondé la Mémoire, avant de se projeter dans un autre lui-même : ce fils de l'orient, qui procède à la fois du soleil et du Christ<sup>59</sup>. Le déplacement s'impose comme le catalyseur d'une genèse : celle d'un sujet multiforme qui ne s'éprouve *actuel* qu'en parcourant le chemin liant le passé à l'avenir. Son parcours relie aussi une instance à une autre, épousant les métamorphoses d'un univers où la légende côtoie le mythe.

---

<sup>58</sup> Trait fortement surdéterminé par la substantivation de l'adjectif (« une vieille ») alors qu'il est absent dans la tradition légendaire. Il prépare l'allégorie de la Mémoire.

<sup>59</sup> « Pour qu'Il croisse, il faut que je diminue. » (Évangile selon Jean, III, 30)

### 3.2. Le mouvement de l'être

Parmi les sèmes spécifiques qui permettent l'homologation de différents *acteurs* sous un même *actant*, les sèmes de déplacement tels que /venant/ ou /allant/ jouent, on l'aura compris, un rôle primordial. Selon Gaston Bachelard, « pour l'imagination, tout ce qui *coule* est de l'eau »<sup>60</sup>. Pour Apollinaire, tout ce qui va, vient ou coule, pourrait être *eau-de-vie*<sup>61</sup>, c'est-à-dire principe vital des êtres, autant qu'agent de la cohérence textuelle qui fonde ces êtres en un destin poétique. La récurrence de figures emblématiques du déplacement (émigrants, voyageurs, saltimbanques) suggère une instance première qui les subsume. Jean-Claude Chevalier affirme qu'après s'être « [éprouvé] au travers de personnages fictifs »<sup>62</sup>, « le Je se fait ceci ou cela sans cesser d'être Je »<sup>63</sup>, à partir de 1908-1910. Sur un fond thématique commun (le pouvoir fécondant de la Mémoire), l'évolution est sensible entre la diffraction du *Je* lyrique dans « Merlin » et son avènement dans « Cortège ». Après un jeu de miroir avec l'« Oiseau tranquille au vol inverse », le poème met en scène la genèse du sujet à travers la pluralité d'un cortège au « lyrique pas ». Ainsi opère le pouvoir séparateur du langage, qui oppose les classes sémantiques (/animal/ vs /humain/), les catégories (/singulier/ vs /pluriel/), subvertit les relations thématiques et logiques, pour configurer le sens et la représentation.

Le pouvoir transgressif de l'écriture n'a d'égal que celui d'un sujet qui investit progressivement le monde, intégrant ses tensions pour animer sa propre quête. Les verbes de déplacement sont les vecteurs privilégiés de métaphores et de métamorphoses : « Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus **monte** dans l'air » (« Zone », 9) – métamorphose linguistique, aussi, d'un *monte-en-l'air* « voleur ». Le langage explore un univers en mutation, dont le sujet lyrique épouse les contours. Cette souveraineté est à son comble dans les poèmes « visionnaires », « Le Brasier » et « Les Fiançailles », qui confirment le dépassement de la chronologie au profit d'une logique poétique. Ils illustrent l'accomplissement du programme fixé par Apollinaire dans ses *Méditations esthétiques* : « Mais le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité<sup>64</sup>. » Les figures mythiques ou mystiques liées aux déplacements symboliques (Orphée, Icare, Ixion, Jésus-Christ) annoncent certaines professions de foi prométhéennes du critique d'art<sup>65</sup>. La course de l'astre apollinien serait une clé de la poétique du recueil, où se répondent cosmos et *anthropos*.

Les déplacements qui animent les pages d'*Alcools*, quelques voies qu'ils ouvrent à l'expression de la souffrance, de la tristesse, du regret, participent toujours plus d'une appropriation du monde et de soi, par l'exercice du langage poétique. Cela conduit à corriger nombre de lectures univoquement dysphoriques. Un poème aussi pathétique que « Le Pont Mirabeau » repose sur un arc dynamique illustrant un principe poétique

---

<sup>60</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1989, p. 158.

<sup>61</sup> Allusion, bien sûr, au titre *Eau de vie*, initialement prévu pour le recueil.

<sup>62</sup> Jean-Claude Chevalier, *op. cit.*, p. 41.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>64</sup> Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II, op. cit.*, p. 7.

<sup>65</sup> Voir Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano, Schena / Paris, Nizet, 1989.

fondamental. C'est le fil reliant les aspects épars d'un sujet déchiré et déchirant, qui « demeure » certes, mais « coule » aussi avec la Seine et les amours, ou s'éternise dans les arches du « Pont ». C'est l'énergie placée au cœur des choses et des êtres, ressort de toutes les expansions, de toutes les métamorphoses. C'est enfin le mouvement de l'être poétique questionnant le monde et le langage, pour leur donner *sens*.

### 3.3. Un lyrisme renouvelé

Ce mouvement perpétué de page en page<sup>66</sup> est un aspect majeur de la modernité d'*Alcools*. Dans l'air raréfié du dernier symbolisme, Apollinaire introduit le trait vigoureux d'une poétique dont l'emblème pourrait être la marque d'éditeur proposée pour *Le Bestiaire* : « un  $\Delta$  traversé par une licorne avec la devise : J'émerveille<sup>67</sup>. » En marge des professions de foi modernistes, en dépit de la proclamation inaugurale du recueil, son lyrisme s'alimente continûment aux sources du « monde ancien ». C'est à travers ses choix d'écriture et de composition que l'œuvre conçoit de nouvelles formes de représentation. Elle préside à la séparation des choses et des êtres pour inventer leurs rapports en tension, dans une poétique de l'intervalle. La disparate, perceptible dès les premiers textes et souvent liée à leur genèse, est le ressort d'un processus dialectique qui trouve dans son inaccomplissement même une voie d'accomplissement esthétique.

Certes, l'hétérogénéité peut produire l'éclatement : disjonction énonciative *Je/Tu*, primat de présentatifs simultanés sur les verbes de déplacement, apparition puis prolifération de micro-séquences dans les poèmes, qui se font eux-mêmes agencement de poèmes (« Le Brasier », « Les Fiançailles »). D'où la suggestion d'une tentation « cubiste » de l'écriture, que cautionnerait la dédicace des « Fiançailles » à Picasso. C'est toutefois la force du lien qui prévaut, qu'il s'agisse du mouvement interne aux séquences textuelles ou de celui qui les unit par différents moyens : jeu des anaphores, co-référence des pronoms *Je/Tu*, réseaux d'isotopies. Les changements de point de vue caractéristiques des « Rhénanes » portent en germe le vertige d'ubiquité des textes tardifs. Depuis les premiers poèmes, souvent lieux de passage, au poème-passage où s'actualise le pouvoir créateur du langage, le principal facteur d'unification est la subjectivité qui les fonde et les ordonne. Progressivement, le théâtre des tensions s'intériorise, les marques expresses du sentiment s'estompent au profit d'une affectivité inscrite dans le dynamisme du texte. Ainsi s'opère, dans une continuité qui peut être celle du regard (« la vue est *oblongue* », 74) ou du chant<sup>68</sup>, la transition d'un lyrisme volontiers élégiaque à un lyrisme conquérant et novateur. Cette écriture qui procède par déplacement, transport ou métamorphose résout les confusions référentielles ou fictionnelles dans la *con-fusion* des éléments épars qu'elle traverse. Les résistances qu'elle peut opposer à la lecture appellent moins une élucidation que la participation à une expérience poétique. Elle tend toujours plus vers « l'effet », sans jamais oublier tout à fait « l'effort » (« Cortège », 50).

---

<sup>66</sup> « Le mouvement des poèmes ne s'arrête pas avec eux. » (Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 220)

<sup>67</sup> Guillaume Apollinaire, Lettre à Raoul Dufy datée du 29 août 1910.

<sup>68</sup> On pense au motif orphique du regard en arrière.

À l'aube d'un siècle qui d'emblée se sait moderne, qui découvre l'« espace-temps », exalte la vitesse, une esthétique nouvelle se fait jour, que croisent avec bonheur les voies de l'expression apollinairienne. Conduisant le « monde ancien » vers les « hangars de Port-Aviation », le Passant se fait *porteur*. Il invente, dans l'effervescence des Temps Modernes, un lyrisme régénéré par un jeu maîtrisé du langage poétique et une présence dynamique au monde. *Alcools* consacre la genèse d'un sujet qui, au gré de ses parcours, apprivoise la tension. Un sujet à la fois fragile et conquérant, qui investit un monde érotisé pour l'étendre à sa mesure : « Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux » (116). Dans cette quête, dans ce « perpétuel renouvellement »<sup>69</sup> de soi qui culmine dans les poèmes du feu, jamais le cinétisme fondateur ne s'abolit<sup>70</sup>. La fragmentation ne saurait effacer le dessin des lignes, la profonde continuité d'une poésie *orphique* qui n'en finit pas d'éprouver qu'« [i]l y a **là-bas** la merveille » (« Lul de Faltenin », 76). Dans son mouvement perpétué, dans sa paradoxale modernité, *Alcools* aborde ainsi aux rives du surréalisme, qui sera tenté bientôt, dans l'accomplissement d'un art convulsif, de couper le *fil*.

---

<sup>69</sup> Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les Poètes, Œuvres en prose complètes II, op. cit.*, p. 952.

<sup>70</sup> Il perdure dans *Calligrammes*, où l'écriture simultanée et l'éclatement typographique n'excluent pas le tracé de trajectoires. La tension, antidote à la discontinuité textuelle, n'y est toutefois pas constituée en principe poétique comme dans *Alcools*. Dans le second recueil, les solutions de continuité peuvent ouvrir la porte au Hasard.