



André Durand présente

**“La chanson du mal-aimé”**  
(1909)

poème de Guillaume APOLLINAIRE

On trouve ici

le texte

puis son analyse

**Bonne lecture !**

*À Paul Léautaud*

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

- 1 *Un soir de demi-brume à Londres  
Un voyou qui ressemblait à  
Mon amour vint à ma rencontre  
Et le regard qu'il me jeta  
Me fit baisser les yeux de honte*
  
- 2 *Je suivis ce mauvais garçon  
Qui sifflotait mains dans les poches  
Nous semblions entre les maisons  
Onde ouverte de la mer Rouge  
Lui les Hébreux moi Pharaon*

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

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

#### **Aubade chantée à Laetare un an passé**

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

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

#### **Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople**

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

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

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

### **Les sept épées**

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

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

*Voguait cygne mourant sirène*

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

## Analyse

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Strophe 4 : Soudain, s'ouvre une rue à l'éclat factice, dont les enseignes bavent leurs lumières sur des façades de maisons de brique qui sont si rougeoyantes qu'elles rougissent le brouillard qui est donc « *sanguinolent* » et présente des « *plaies* ». La répétition de « *façades* », d'autant plus qu'elle se fait à la rime, est une négligence regrettable. Apparaît une femme, vraisemblablement une prostituée qui, aux yeux de l'amoureux malheureux, comme le voyou, ressemble à Annie Playden, ce qui confirme bien sa volonté de mépris. Quant aux « *plaies* » n'annoncent-elles pas la douleur que la femme, elle-même ensanglantée, fait souffrir à l'homme?

À la fin de la strophe, il ne faut pas poser la voix, les derniers mots n'ayant de sens que si on les rattache au troisième vers de la strophe 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ridiculisé en tant que lune « *qu'interrogent les astrologues* » ; mais que ne ferait-on pas pour avoir une autre rime à « *Zaporogues* » !)

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

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

Ils le couvrent d'injures truculentes, le jugeant « *plus criminel que Barrabas* » (le voleur condamné à mort et grâcié à l'occasion de la Pâque sur la demande de la foule alors que Ponce Pilate proposait de libérer Jésus), le traitant de diable (« *cornu* », « *Belzébuth* »), de sorcier (organisant des « *sabbats* »), de « *bourreau de Podolie* » (une région d'Ukraine), de malade répugnant, lui donnant différents noms d'animaux, le voyant « *nourri d'immondices et de fange* », lui souhaitant de pourrir dans le port de Salonique qui avait été dévasté par ses soldats, prêtant des cauchemars aux yeux de chrétiens qu'il avait fait arracher à coups de piques et qu'il aurait portés en sautoir !

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

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

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

Strophe 30 : Et, en dépit de tout, il continue de l'attendre, manifestant d'abord une certaine solennité soudain contrastée par la simplicité d'un langage populaire, « *le pont des Reviens-t'en* » désignant familièrement un ressassement de la même demande qui aboutit à l'aveu confondant de la faiblesse de cet amant trahi et qui serait pourtant prêt à accueillir encore cette infidèle.

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

Strophe 32 : L'attachement à Annie Playden inspire une belle guirlande d'étonnants éloges de sa douceur, de sa blancheur, de sa beauté, du refuge qu'elle lui offrait, toutes choses qui lui ont été arrachées. La « *Désirade* », si elle est une petite île de l'archipel de la Guadeloupe, est surtout choisie pour la suggestion de son nom qui réapparaîtra dans "*Le brasier*" : « *Quand bleuira sur l'horizon la Désirade?* » Quant à la « *marguerite exfoliée* », elle est en fait inquiétante puisque au jeu des pétales arrachés : « *passionnément* », « *beaucoup* », « *un peu* », le poète est arrivé à « *pas du tout* » !

Strophe 33 : Après ces strophes d'une grande simplicité surgit celle-ci où, pour un « *holocauste* », un bûcher, de sa « *douleur* » amoureuse, le poète livre à la flamme tout un passé heureux, tous les êtres

que, jour après jour, il incarnait auprès de la jeune femme, faisant buter le lecteur sur des mots recherchés et même savants :

- « *satyres* » désigne des divinités mythologiques de la terre, êtres à corps humain, à cornes et pieds de chèvre, de bouc, incarnations de la sensualité la plus débridée ; « *égypans* » (une faute d'Apollinaire, l'orthographe correcte est « *égipans* ») désigne des cousins en lubricité ;
- « *pyraustes* » dont les dictionnaires grecs et latins nous apprennent qu'il désigne des papillons fabuleux qui passaient pour vivre dans la flamme ;
- « *feux follets* », pour de petites flammes dues à une exhalaison de gaz spontanément inflammable, en particulier, dans les cimetières, par la décomposition des cadavres, d'où leur aura fantastique ;
- « *destins damnés ou faustes* » (c'est-à-dire « favorisés des dieux »).

On constate donc une présence latente du feu.

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

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

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

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

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

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

Strophe 39 : De nouveau se présentent des mots recherchés : « *argyraspides* », « *dendrophores* ». Or « *argyraspides* », qui peut laisser perplexe, signifie argent + bouclier et était le nom des hommes du corps d'élite de l'armée macédonienne qu'on qualifiait d'« *immortels* » puisque tout soldat défaillant s'y voyait immédiatement remplacer. Mais, au deuxième vers, « *argyraspides* » est simplement traduit puisque la neige est dite « *aux boucliers d'argent* », épithète homérique qui se justifie car, en recouvrant un élément quelconque de la végétation, elle constitue une protection étincelante, lui permettant ainsi de s'épanouir de nouveau au printemps. Apollinaire s'est donc amusé à pasticher le grec et à se moquer de cette neige qui, elle, loin d'être immortelle, fond à la venue du printemps (« *Mais où sont les neiges d'antan?* », les neiges de l'année précédente, se demandait

Villon). Elle fuit ainsi « *les dendrophores livides* », littéralement, les porteurs d'arbre, les porteurs de l'arbre sacré lors de processions dédiées à Déméter ; la neige fuirait donc les arbres, ce qui est tout à fait plausible. Mais « dendrophores » désignerait aussi les perce-neiges, les premières fleurs, humbles et pâles, à célébrer la fertilité invincible de la terre, qui, dans le langage des fleurs, disent un espoir d'amour naissant, sont aussi le symbole de la fin prochaine d'une épreuve. Enfin, ce fut aussi, en Grèce, le nom qu'on donnait aux petites gens, ce qui expliquerait l'apparition des « *pauvres gens* », la strophe se terminant donc sur une note de poésie familière.

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

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

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

Cette chanson retrouve la tradition médiévale qui donnait un nom aux épées (on connaît ainsi Durandal, Joyeuse... ) et chaque strophe constitue une sorte de blason. Mais, en fait, les sept épées n'en font qu'une : « *Pâline* », « *Noubosse* », « *Lul de Faltenin* » (titre d'un poème d'Apollinaire), « *Malourène* », « *Sainte-Fabeau* » sont des sobriquets appliqués aux diverses formes que prit successivement cette « épée » au temps de sa liaison avec l'amante disparue dont, pour certains, le nom, Playden, aurait été déformé en « *Pâline* ». Ainsi, l'inspiration érotique paraît-elle évidente ; on se rend compte que la chanson est en fait un cantique graveleux, que « *l'épée hors du fourreau* » est évidemment le pénis dressé qui est suggéré aussi par d'autres symboles phalliques (« *quenouilles* », « *cyprès* », « *flambeau* ») et est même désigné nommément par « *chibriape* », mot qu'Apollinaire aurait pu forger sur « *chibre* » (« *pénis* » en argot) et « *Priape* » dieu de la fécondité doté d'un membre viril démesuré, celui dont « *les dieux se servent à leurs noces* » !

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

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

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

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

Strophe 53 : Le «*château sans châtelaine*» (il avait refusé de se marier) est le château de Berg où Louis II aimait se retirer, pour voguer sur le lac voisin, le lac de Starnberg, sur une «*barque*» que le poète se plaît, pour la paronomase, de faire conduire par des «*barcarols*» (alors qu'en fait la barcarolle est la chanson des gondoliers vénitiens). Ce lac, il l'imagine, pour plus de romantisme, éclairé par la lune («*blanc*») et le romantisme fait aussi que la barque, de «*cygne*», autre paronomase, devient «*sirène*». Ou plutôt faut-il comprendre que le «*cygne*» qu'était le roi a cédé à l'appel d'une «*sirène*» (n'échappant pas donc pas à la féminité meurtrière même s'il n'avait pas de «*châtelaine*», la place des deux mots à la rime étant significative) , car....

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

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

- le poète erre dans Paris «*sans avoir le cœur d'y mourir*» (mais non, semble-t-il, sans l'avoir envisagé) par opposition au prince bavarois qui s'est suicidé ; ou, au contraire, on peut considérer qu'il se noie dans l'ivresse parisienne comme Louis II s'est noyé dans son lac bavarois ;
- à Paris les orgues de Barbarie «*sanglotent*» comme «*Luitpold le vieux prince régent*» qui a vu mourir de folie ses deux neveux ;
- à cette folie s'accorde pour lors le «*délire*» du poète parisien ;
- les lumières électriques de la capitale «*flambent*» comme là-bas les feux de la Saint-Jean.

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

Strophe 56 : Le dimanche est non seulement torride mais interminable, les jours de congé, ou du moins où les autres sont en congé, étant particulièrement difficiles à vivre pour les solitaires. Cette tristesse est accentuée par la musique mécanique, grinçante et lancinante (d'où l'idée de leurs sanglots) des orgues de Barbarie, instruments mobiles qu'en ce temps-là on déplaçait de cour en cour des bâtiments de la ville, jusqu'à ce que, dans chacune, soit récolté assez de sous (d'où l'expression plaisante devenue courante : «*N'en jetez plus ! La cour est pleine !*»). Pourrait-on, d'ailleurs, imaginer meilleur accompagnement à cette plainte qu'est «*La chanson du mal-aimé*» que la



musique d'un orgue de Barbarie? Sa tristesse atteint les fleurs des balcons et les fait pencher (elles sont plutôt victimes de la chaleur et de la pollution urbaine !); elle est toutefois atténuée par la comparaison amusante avec « *la tour de Pise* ».

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

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

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

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

Mais le plus important est la musique jouée par les tziganes dont les orchestres étaient alors très à la mode. Elle est puissamment sentimentale, et le poète, dans son douloureux subjectivisme, ne pouvant décidément oublier celle qui pourtant s'est éloignée à jamais, la pense destinée à crier encore son amour pour Annie Playden, qu'il a « *tant aimée* », la succession des « *t* » dans « *toi toi [...]* *tantai* » produisant un martèlement passionné.

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

### Conclusion

Dans la longue complainte qu'est « *La chanson du mal-aimé* », Apollinaire retraça donc discrètement, par alusions et par bribes, ses espérances et ses déceptions d'amant malheureux.

Donnant toujours l'impression de la spontanéité, il recourut aux jeux de la plus savante rhétorique comme aux ressources naturelles de la poésie familière.

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

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

Apollinaire se souvint du passé littéraire : non seulement la métrique traditionnelle, mais la mythologie grecque, les réminiscences bibliques, l'Histoire et ses folklores, et tout un héritage poétique, du

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

Il va de soi que ces ressemblances n'expliquent pas le caractère de "*La chanson*". Leur intérêt le plus certain est de mettre en valeur sa singularité parmi les œuvres du début du XXe siècle. Ce poème est d'autant plus inexplicable que rien dans l'œuvre antérieure d'Apollinaire ne le faisait prévoir, et que seul "*Zone*", quelque dix ans plus tard, lui fera écho. Et si l'on tente, en dernier recours, de nommer ce qui fait sa qualité profonde, on peut suggérer que c'est l'audace de demander « l'aventure » de la Poésie, de s'y jeter à corps perdu et à visage découvert. Il y avait bien longtemps, quand il fut écrit, que la poésie avait perdu le secret d'orchestrer si prestigieusement un chant aussi direct, de faire résonner le ciel entier et le royaume de la Mémoire d'une voix au timbre fraternel. Avec son lyrisme, le poète, en dépit de ses plaintes et des « *destins impénétrables* », réussit à créer entre le cosmos et lui-même un rapport harmonieux et à rester, en fin de compte, pleinement homme.

Cet admirable poème fut le premier où le lyrisme d'Apollinaire ait eu assez de force et de portée, et le sentiment assez d'énergie, pour que puissent se fondre et s'amalgamer des éléments naturellement hétérogènes et très éloignés les uns des autres ; le premier qui ait eu pour théâtre un univers sans limites spatiales ni temporelles, allant de la Voie lactée et ses millions d'étoiles aux villes et leurs cafés et leurs tramways, des mythes et des légendes les plus anciens, avec leurs dieux vivants ou morts, leurs satyres et leurs fées, à l'Histoire la plus proche, des rois fabuleux ou réels aux pauvres gens, en passant par les Cosaques Zaporogues, toujours avec la présence du « *fatum* » ; le premier à placer Apollinaire au rang des grands poètes par cette plainte passionnée sur la perte d'une nouvelle Eurydice par un nouvel Orphée.

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

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

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

*André Durand*

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

[Contactez-moi](#)