



HAL
open science

Apollinaire soldat, ou l'Aventure. Variations génériques et discursives

Philippe Wahl

► **To cite this version:**

Philippe Wahl. Apollinaire soldat, ou l'Aventure. Variations génériques et discursives. Nicolas Bianchi et Toby Garfitt (eds). Writing the Great War / Comment écrire la Grande Guerre? Francophone and Anglophone Poetics / Poétiques francophones et anglophones, Peter Lang, p. 101-120, 2017, 978-1-78707-198-8. halshs-01995694

HAL Id: halshs-01995694

<https://shs.hal.science/halshs-01995694>

Submitted on 27 Jan 2019

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.

Apollinaire soldat, ou l'Aventure Variations génériques et discursives

*Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure*¹

Comment écrire la Grande Guerre ? Pour Guillaume Apollinaire, engagé volontaire dans l'armée française en 1914, la guerre est d'abord une expérience nouvelle, offrant des ressorts « fantastiques » à la création littéraire. Alors qu'en France, les « littérateurs soldats »² se sont essentiellement illustrés dans le genre narratif, la postérité a consacré Apollinaire comme poète de la Grande Guerre. Mais sa liberté de ton fait contraste avec le registre élégiaque de poètes anglais comme Wilfred Owen, mort comme lui peu avant l'armistice³.

Cette liberté littéraire lui a valu de sévères critiques. Les surréalistes en particulier ont pris leurs distances pour marquer leur différence. André Breton avait salué le pouvoir de « transmutation poétique » de « La nuit d'avril 1915 » parmi la « splendide collection de météores » de *Calligrammes*⁴. Il dénoncera ensuite un « enthousiasme de commande » : face à « l'effroyable fait de la guerre », cette poésie lui paraît « frappée d'insuffisance »⁵. La critique apollinarienne a nuancé ou corrigé certains jugements esthétiques ou éthiques, soulignant la diversité énonciative, thématique ou tonale des poèmes. Elle a surtout montré la nécessité d'une contextualisation du discours poétique attentive aux circonstances, selon les lieux et les périodes de la guerre⁶.

¹ Guillaume Apollinaire, « La jolie rousse », *Calligrammes, Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [désormais Po], p. 313. Les manuscrits font apparaître une distinction typographique (minuscule : « l'ordre » vs majuscule : « l'Aventure ») confirmant la portée symbolique de l'aventure (voir Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Éditions Calliopées, 2008, p. 363 sq.).

² Titre d'une chronique d'Apollinaire publiée le 1^{er} juin 1915 dans *La Vie anecdotique, Mercure de France, Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [désormais Pr III], p. 221.

³ « Poems adventurous and exciting in ways hardly seen in those British poets who had been caught in the nightmare world of the trenches » (Martin Sorrell, « Ah Dieu! Apollinaire. 9 November 1918 », *Fortnightly Review*, 9 novembre 2011. URL: <http://fortnightlyreview.co.uk/2011/11/ah-dieu-apollinaire-9-november-1918/>).

⁴ André Breton avait rédigé à la demande d'Apollinaire cet article paru dans *L'Éventail* (Genève), n° 10, 15 oct. 1918, puis repris dans *Les Pas perdus* (« Guillaume Apollinaire », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 203-207).

⁵ André Breton, *Entretiens radiophoniques [avec André Parinaud]* [1952], *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 25.

⁶ Chronologie succincte : engagé volontaire dès 1914, Apollinaire est affecté pour sa formation militaire au 38^e Régiment d'Artillerie à Nîmes. En avril 1915, il rejoint le front en Champagne, où il est nommé agent de liaison dès le 10 avril. Le 17 juin, il fait tirer à vingt-cinq exemplaires la plaquette de vers *Case d'Armons*, qui sera reprise dans *Calligrammes*. En novembre, il passe à sa demande dans l'infanterie comme officier et découvre la réalité atroce des tranchées. Le 17 mars 1916, il est blessé par un éclat d'obus, opéré, puis trépané. Au terme d'une difficile période de convalescence, il succombe à l'épidémie de grippe espagnole le 9 novembre 1918.

La correspondance d'Apollinaire offre un précieux observatoire de sa création en temps de guerre. Son hétérogénéité interne est à la mesure de la diversité des genres et des formes exploités durant le conflit : poésie, conte, roman, chronique. Elle manifeste diverses facettes de l'*ethos* apollinarien. La figure du littérateur soldat recouvre ici une double identité (*Guillaume Kostrowitzky / Guillaume Apollinaire*), qui prend tout son sens dans les relations amoureuses avec deux destinataires principales. À Louise de Coligny-Châtillon, qui le délaisse, Apollinaire fait valoir l'éclat de son engagement militaire : « Un soldat est un soldat⁷. » Pour séduire la jeune Madeleine Pagès, il mise plutôt sur son aura d'homme de lettres :

Peut-être aussi mes lettres vous choquent-elles parce que vous n'y trouvez qu'un bavardage et aucun style. C'est qu'après tout je dédaigne ce que l'on nomme communément style depuis si longtemps déjà dans tous les arts et que je le limite à l'expression même de ce qui est nécessaire et personnel. Discipline et personnalité, voilà les limites du style comme je l'entends [...]⁸.

Cette réflexivité du discours épistolaire est l'indice d'un statut ambivalent. Les lettres sont aussi un matériau susceptible d'être exploité ultérieurement. Tel est le projet d'*Ombre de mon amour*, annoncé à Lou avant le départ pour le front (LL, 30 mars 1915, 222), puis abandonné. Mais elles se distinguent elles-mêmes par leur littéarité, tendant parfois vers une prose poétique qui fait transition avec diverses formes codifiées.

De fait, la correspondance d'Apollinaire contient une multitude de poèmes, en vers libres ou réguliers, parfois joints aux lettres, plus souvent insérés, voire intégrés dans les lettres. Certains étant d'emblée destinés à la publication, leurs destinataires en sont aussi les dépositaires et les garantes⁹. En outre, chaque lettre a elle-même une double visée potentielle, intime et littéraire. Apollinaire ne tenant pas de carnet de guerre, ses échanges épistolaires font de lui un *correspondant de guerre*¹⁰. Il perçoit d'emblée sa responsabilité de témoin, dont l'écriture réduit le clivage entre « universel *reportage* » et « littérature »¹¹.

Les enjeux pragmatiques de la correspondance éclairent un travail de stylisation contemporain des événements, qui adapte certains ressorts de la poétique apollinarienne à une dramaturgie collective. On s'intéressera aux représentations des premières expériences du front en avril 1915 : impressions du baptême du feu et épisodes d'égarement dans la zone des tranchées. Ces scènes, topiques dans les récits du front, manifestent la prégnance d'un

⁷ Lettre à Lou, 4 avril 1915, *Lettres à Lou* [1969], Préface et notes de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990 [désormais LL], p. 242.

⁸ Lettre à Madeleine, 20 mai 1915, *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, édition revue et augmentée par Laurence Campa, Paris, Gallimard, 2005 [désormais LM], p. 45.

⁹ Sur ce dispositif de transmission et de conservation des textes, voir Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Éditions Calliopées, 2008, p. 247. Lou ayant refusé de rendre ses poèmes à Apollinaire, ils ont été publiés en recueil à titre posthume, sous le titre *Ombre de mon amour* (1947, puis 1956), puis *Poèmes à Lou* (1955), avant d'être intégrés aux *Lettres à Lou* (éd. Michel Décaudin, Gallimard, 1969). Apollinaire a en revanche intégré au recueil *Calligrammes* (1918) des variantes d'une sélection de poèmes adressés à Madeleine. Les autres poèmes ont fait l'objet de publications partielles, du vivant de Madeleine, dans les premières éditions de la correspondance sous le titre *Tendre comme le souvenir* (1952, puis 1966), avant l'édition augmentée des *Lettres à Madeleine* (éd. Laurence Campa, Gallimard, 2005).

¹⁰ Annette Becker, *Apollinaire. Une biographie de guerre. 1914-1918*, Paris, Tallandier, 2009, p. 72.

¹¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 251.

imaginaire de l'Aventure. Cet imaginaire fait lien entre le roman de chevalerie, source d'inspiration d'Apollinaire depuis son conte *L'Enchanteur pourrissant* (1909), et la modernité de la Grande Guerre. En marge du lyrisme déployé dans les vers, il motive une poétique de l'anecdote et de la notation subjective, qui prévaut sur le réalisme ou la dramatisation caractéristiques des romans de guerre. La transposition de certains motifs épistolaires dans la forme du vers libre ou la chronique journalistique permettra d'approfondir l'analyse de leurs variations discursives. Elle met au jour la plasticité de l'écriture apollinarienne dans le jeu des formes et des genres, qui réduit l'écart entre textes intimes et textes destinés à la publication.

Écrire le baptême du feu

Dès l'arrivée d'Apollinaire au front, en avril 1915, la correspondance avec Lou se déploie entre le récit épistolaire et un lyrisme grandiose illustré par « La nuit d'avril 1915 » (LL, 273 sq.). À Nîmes, l'imagination se nourrissait de témoignages et de lectures, comme l'illustre la référence à la chanson de geste *Le Charroi de Nîmes*¹². Le soldat est désormais « en avant », même si l'échelon d'artillerie reste distant des tranchées. Une « bonne vie sauvage » s'organise, à l'image des « Cow-boys du Far West » (LL, 260)¹³. Le discours est porté par les superlatifs, certains fréquents dès le séjour à Nîmes (l'adjectif *épatant*, en vogue depuis la fin du XIX^e siècle), d'autres inspirés par cette nouvelle réalité : *fantastique, extraordinaire, grandiose*. Mais leur tonalité presque familière connaît des inflexions plus graves : « C'est une vie grandiose qui ne va pas sans une mélancolie lyrique extraordinaire. Les obus gémissent d'une façon déchirante. » (LL, 263)

Alors qu'Apollinaire vient d'être nommé agent de liaison, la lettre du 11 avril 1915 relate un épisode crucial, dont le thème est explicité en conclusion : « j'espère que tu voudras bien garder mes lettres, surtout celle-ci où est consigné le récit, bien simple il est vrai, de mon véritable *baptême du feu* »¹⁴. L'enjeu pour le poète est de « retrouver ces impressions après la guerre, impressions toutes fraîches, prises sur le vif » – ou presque (LL, 279) :

Enfin, nous sommes partis, sortis du bois, traversé des terres, arrivés à la grand-route, là grand trot, contourné un village, dans un chemin de boue et de fascines. Là, la canonnade commence. Je m'en souviendrai toujours. C'était épatant. Le brigadier Laurent qui est de Roye, me dit : « D'ici les Boches nous voient, faut passer vite et s'ils tirent pas hésiter à descendre de cheval et se cacher derrière un arbre ». Arrivés à la hauteur de la forêt superbe où nous devons aller et qui est bien plus belle que celle où nous logeons, un miaulement déchirant et Pan ! un fusant éclate dans les arbres à 25 mètres et à 15 mètres de hauteur. Des feuilles volent. Les chevaux sont habitués. On les met au galop dans les terres sur la lisière et nouveau miaulement, Pan ! à la même hauteur et un peu plus près mais pas dans les arbres, si bien qu'on a vu la fumée jaune-rougeâtre qui est restée longtemps en l'air. Ça a été tout, ensuite ils ont tiré plus à gauche sur une des batteries du groupe, mais pas la nôtre qui est à même hauteur, mais plus à droite. Puis on est entrés dans le joli bois, là on a laissé les chevaux dans une hutte et on a continué le chemin à pied, en passant sur d'extraordinaires ponts en roseaux et en osier. On est revenu de même, mais sans accompagnement de fusants. (LL, 279)

¹² « Je suis un charretier du neuf charroi de Nîmes » (« À Nîmes », Po, 211).

¹³ Ernst Jünger a aussi transposé le Far-West dans sa « chronique quotidienne » des tranchées (*Orages d'acier* [1920], Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 69).

¹⁴ Les soulignements sont de mon fait dans les citations d'Apollinaire.

Croquis « sur le vif »

La vivacité du récit trouve une clé stylistique dans le discours cité : « faut passer vite ». Elle est en affinité avec la facture stylisée de certains dessins documentaires qu'Apollinaire joint aux lettres. Le passage se caractérise par une tension dramatique entre rétrospection et prospection (« Je m'en souviendrai toujours »). La saillance de l'événement impose le présent historique, dans un bref énoncé à scansion homophonique ([l], [k], [a], [o]) : « Là, la canonnade commence ».

La rigueur de la composition narrative contraste avec l'instabilité de la syntaxe et du rythme. Le balisage temporel (« Enfin », « ensuite », « Puis ») est complété par l'adverbe *là* qui, entre valeurs spatiale et temporelle, produit un effet de deixis intra-discursive. La syntaxe varie : brièveté et longueur, parataxe ou sur-articulation par coordination ou subordination. La juxtaposition des prédicats initiaux évolue vers le style télégraphique. Les participes s'émancipent de la relation sujet/verbe (« traversé des terres »), encadrant un énoncé averbal : « là grand trot ». Si le regard balaie « un chemin de boue et de fascines », le texte résiste à la description, a fortiori au pittoresque, privilégiant des référents typiques (*le bois, des terres, la grand-route, un village, un chemin*). Cette économie stylistique paraît conforme au canon du témoignage littéraire défini par Jean Norton Cru à propos de la Grande Guerre¹⁵. Elle est toutefois sous-tendue par une poéticité formelle, qui favorise la porosité des discours et des genres.

Épure phénoménologique

Le passage central se distingue par une rigoureuse combinaison en chiasme de subordinations et de coordinations :

Arrivés à la hauteur de la forêt superbe où nous devons aller et qui est bien plus belle que celle où nous logeons, → un miaulement déchirant et Pan ! un fusant éclate dans les arbres à 25 mètres et à 15 mètres de hauteur.

Puis schéma inverse (coordinations → subordinations) :

On les met au galop dans les terres sur la lisière et nouveau miaulement, Pan ! à la même hauteur et un peu plus près mais pas dans les arbres, → si bien qu'on a vu la fumée jaune-rougeâtre qui est restée longtemps en l'air.

Au cœur du dispositif, deux séquences parallèles à base averbale présentent le même enchaînement : le nom « miaulement », suivi de l'onomatopée « Pan ! ». Dès l'arrivée au front, Apollinaire s'est approprié ce cliché lexical de l'argot militaire¹⁶. Le nom déverbal en *-ement* permet un effacement de l'actant, dont la désignation est ici différée par le relais de

¹⁵ Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

¹⁶ Sur les enjeux esthétiques de cette image, voir Philippe Wahl, « Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre *Les obus miaulent* », *Pratiques*, n° 165-166, « Étudier les figures en contexte: quels enjeux ? », Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), 2015. URL: <http://pratiques.revues.org/2505>

l'onomatopée : « un miaulement déchirant et Pan ! un *fusant* éclate dans les arbres à 25 mètres et à 15 mètres de hauteur »¹⁷. Le nom d'action fait saillie comme énoncé averbal, développé par une épithète conventionnelle (« déchirant ») dans la première occurrence, dépourvu d'actant dans la seconde. La combinaison avec l'onomatopée *Pan !* fixe un schème dynamique, dont la cohérence est soutenue par la cohésion sonore (assonances en [œ̃], [o], [ã]).

La scène réduit pourtant cette phénoménologie sonore à une épure. Le contraste est sensible avec maints récits de guerre où l'actant du procès est exprimé (« Le *miaulement* fou du 75 »¹⁸), où le nom d'action s'inscrit dans une série lexicale, ici sous forme d'énoncés averbaux :

Une arche s'ouvre sur nos têtes. Les sons en sortent par couple, mâle et femelle. *Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements.* Cela *tousse, crache, barrit, hurle, crie et se lamente*¹⁹.

La simplicité épistolaire d'Apollinaire est aux antipodes des tableaux apocalyptiques d'Henri Barbusse, fondés sur un réseau d'images et de caractérisations négatives²⁰ :

Dans une odeur de soufre, de poudre noire, d'étoffes brûlées, de terre calcinée, qui rôde en nappes sur la campagne, toute la ménagerie donne, déchaînée. *Meuglements, rugissements, grondements* farouches et étranges, *miaulements* de chat qui vous déchirent férocelement les oreilles et vous fouillent le ventre, ou bien le long *ululement* pénétrant qu'exhale la sirène d'un bateau en détresse sur la mer²¹.

Les onomatopées sont courantes dans les écrits du front²², au point d'être consacrées par la terminologie militaire²³. Mais sous la plume d'Apollinaire, l'effet mimétique se limite à la double occurrence d'un monosyllabe, dont l'expressivité naïve (« Pan ! ») paraît minimale pour annoncer une « canonnade »²⁴.

¹⁷ Cf. ci-dessous, l'antéposition de l'actant dans une veine plus descriptive : « Les *obus* boches miaulent et, fusant, éclatent ».

¹⁸ Blaise Cendrars, *J'ai tué* [1918], *La Main coupée et autres récits de guerre*, Paris, Denoël, 2013, p. 15-16. Voir aussi Roland Dorgelès : « Quand ce sont les 75 de la gare qui tirent, on dirait que leur miaulement traverse la place » (*Les Croix de bois* [1919], Paris, Albin Michel, 1964, p. 113).

¹⁹ Blaise Cendrars, *J'ai tué*, *op. cit.*, p. 15-16.

²⁰ Jean Norton Cru a dénoncé chez Barbusse « une exposition de tétatologie plutôt qu'un tableau des horreurs réelles que nous avons tous vues » (*Témoins*, *op. cit.*, p. 564).

²¹ Henri Barbusse, *Le Feu. Journal d'une escouade* [1916], Paris, Le Livre de Poche, 1988, p. 272-273.

²² Voir le répertoire anglais de T. J. Salmon et F. J. Salmon, « The Voice of the Guns » (from *The Cornhill Magazine*, London), *The Lotus Magazine*, 8/2 (Nov. 1916), 55-58 (URL: <http://www.jstor.org/stable/20543777>).

²³ « D'autres obus sont dits [...], selon les variétés de sifflement, *miaulant, glin-glin, zin-zin* (fréquent), *dzin-dzin* (plus rare), *zim-boum* » (Albert Dauzat, *L'Argot de la guerre* [1918], Paris, Armand Colin, 2007, p. 196).

²⁴ Dans le récit de l'expédition aux tranchées, l'onomatopée s'impose dès la première manifestation sonore, selon le même schème : « Zzzzz pan, un obus explosif éclate à 4 mètres de nous : un 88 autrichien. [...] Zzzz pan, second obus à deux pas. » (LL, 295) Seule la lettre à Lou en fait ensuite un emploi illustratif : « Une balle siffle, Crrrrss, puis 7 ou 8 sifflent ensemble. » (LL, 296) La lettre à Madeleine ne présente qu'une occurrence, sous forme réduite : « Zm pan, un 88 autrichien explose à 4 pas de nous » (LM, 38).

Effets de neutralisation discursive : la guerre inoffensive

Cette prose analytique semble mettre en scène l'événement pour mieux en neutraliser les effets. La compétence de l'artilleur justifie la précision circonstancielle : « à 25 mètres et à 15 mètres de hauteur » ; « à la même hauteur et un peu plus près mais pas dans les arbres ». Mais les tirs restent sans impact. Le premier est suivi d'une brève notation binaire (« Des feuilles volent. Les chevaux sont habitués. »), qui semble déjouer la locution *voler en éclats* par la nature impondérable du végétal et l'impassibilité de l'animal. Le second déploie, par subordination, un tableau immatériel (« *si bien qu'on a vu la fumée jaune-rougeâtre qui est restée longtemps en l'air* »), avant la clause minorante : « Ça a été tout. »

La troisième séquence confirme le rôle du connecteur adversatif *mais* dans cette représentation déceptive : « ensuite ils ont tiré plus à gauche sur une des batteries du groupe, *mais* pas la nôtre qui est à même hauteur, *mais* plus à droite ». Ce schème argumentatif figure dans des lettres antérieures : « Nous avons reçu trente obus, *mais* un peu trop longs, ce qui fait que nous n'avons rien eu²⁵. » (LL, 9 avril, 270) Ainsi l'épisode du baptême du feu se clôt-il dans une atmosphère bucolique, où la narration emprunte ses codes au merveilleux.

Puis on est entrés dans le joli bois, là on a laissé les chevaux dans une hutte et on a continué le chemin à pied, en passant sur d'extraordinaires ponts en roseaux et en osier.

Pour représenter l'« extraordinaire aventure » (LL, 8 avril, 268), la prose épistolaire choisit une veine anecdotique. L'expressivité n'est pas ici au service de l'amplification épique ou pathétique, mais d'une représentation presque insouciant²⁶. Apollinaire n'était certes pas directement exposé à la violence des bombardements en avril 1915. Mais sa posture flegmatique suggère une part de dénégation fanfaronne ou le souci de ne pas inquiéter, bien attesté dans les correspondances de guerre : « Les obus ne m'ont fait aucune impression. » (LL, 7 avril, 260)

D'autres lettres laissent paraître « la profonde émotion du front » (LL, 268). Mais elles s'en tiennent généralement à une expression factuelle, stylisée, dont la poéticité est plus formelle que liée aux spécificités d'un « haut langage »²⁷. Le lyrisme d'Apollinaire contribue ainsi à relier sa prose épistolaire aux poèmes, espace de « transmutation » esthétique selon la formule de Breton.

²⁵ Variante avec ellipse syntaxique : « Enfin, ce matin 150 obus ont été tirés où j'étais, tué personne, pas même un cheval » (LL, 7 avril, 260). Nicolas Bianchi a relevé le même schème, au service d'effets comparables, sous la plume d'Adrien Bertrand, prix Goncourt 1916 pour *L'Appel du sol* : « Les shrapnells allemands tombaient sans répit. *Mais* le tir était beaucoup trop long : ils éclataient cent mètres trop haut. La fumée des explosions, dans laquelle se jouaient les rayons du soleil levant, formait dans l'air limpide six nuages couleur d'orange, de pourpre et d'or. / Une heure passa. Le bombardement inoffensif continuait. Les hommes étaient bien tranquilles. / — La guerre, dit un chasseur, c'est laisser passer le temps. » (*L'Appel du sol*, Paris, Calmann-Lévy, 1916, p. 41-42)

²⁶ On trouve chez Ernst Jünger une corrélation comparable entre le « baptême du feu » et l'innocuité du « miaulement des obus de campagne », mais l'appel aux brancardiers illustre aussitôt la surdité du sujet au « langage des faits » (*Orages d'acier*, op. cit., p. 34). Apollinaire est étranger à la « gaieté sauvage » de « risque-tout » qui caractérise la prose de Jünger.

²⁷ Jean Cohen, *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.

La quête d'aventure, entre vers et reportage

« Comme agent de liaison je me perds tous les jours. » (LL, 15 avril 1915, 291) L'incident, associé aux rituels du front (balisage du parcours, mot de passe), donne lieu à des variations génériques entre le poème épistolaire « Agent de liaison » (LL, 13 avril 1915, 284 sq.) et la chronique « Agréments de la guerre en avril », publiée le 1^{er} août 1915²⁸.

Au-delà des spécifications de genre et de forme, la comparaison des textes illustre une certaine convergence. Alors que le vers libre intègre des séquences narratives, la chronique met en jeu une poéticité confirmant le rôle de diverses médiations discursives : argot militaire, chanson populaire ou paillardes...

Poème en vers libre « Agent de liaison »

Les vers d'ouverture conjuguent un pouvoir d'évocation symbolique ancré dans la situation (statut, date, lieu) et une théâtralisation lyrique puissamment encodée : Ô vocatif, majuscules à double rôle syntaxique et emphatique, correspondances horizontales et verticales (*Harmonie, Hymne, harmonium*) :

Le 12 avril 1915 tormoha
L'ombre d'un homme et d'un cheval au galop se profile sur le mur
Ô sons Harmonie Hymne de la petite église bombardée tous les jours
Un harmonium y joue et l'on n'y chante pas

La chute mélancolique est portée par la scansion orale d'un « alexandrin » (avec synérèse sur *harmonium*), alors que le vers classique soutient ailleurs la flamboyance d'images guerrières :

Ô ciel ô mon beau ciel gemmé de canonnades
Le ciel faisait la roue comme un phénix qui flambe

Sur ce fond lyrique s'ouvre une séquence narrative, bientôt interrompue par une divagation érotique du cavalier²⁹. Voici son volet initial, soutenu par la poétique associative du monologue :

Dans un bois de bouleaux de hêtres de noisetiers
Ensoleillé comme si un trusteeur y avait jeté ses banques
Je me suis égaré
Canonnier n'entendez-vous pas ronfler deux avions boches
Mettez votre cheval dans le bois Inutile de le faire repérer
Adieu mon bidet noir
Un pont d'osier et de roseaux un autre un autre
Une grenouille saute

²⁸ Guillaume Apollinaire, *La Vie anecdotique*, *Mercur de France*, Pr III, 223-237.

²⁹ Cette scène, écartée car elle ne se prête pas à la comparaison entre textes, illustre une veine majeure de la correspondance de guerre : l'érotisme, traité selon divers registres, entre trivialité et sublime. La rêverie érotique trouve un prolongement dans la chute du poème (voir ci-dessous).

Y a-t-il encore des petites filles qui sautent à la corde
Ah ! les petites filles Y a-t-il encore des petites filles
Le soleil caressait les mousses délicates
Un lièvre courageux levait le derrière

Le vers libre accueille l'hétérogénéité des discours (dialogue militaire, monologue intérieur, variation sur le motif *Ubi sunt*), mais aussi des registres (familiarité de « Adieu mon bidet noir »), jusqu'à la disparate (hapax poétique de l'anglicisme *trusteur*). Sa poéticité mise sur un faisceau de déterminations formelles : scansion en hexamètre (« Je me suis égaré », « Adieu mon bidet noir ») ; échos de comptines (*À dada sur mon bidet, Une souris verte*) ; jeu sur les mots (*sauter/sauter à la corde*). La phrase narrative de la lettre du 11 avril se soumet ici à un rythme poétique : « Un pont d'osier / et de roseaux / un autre / un autre » (4/4/2/2). Énoncé averbal octosyllabique, à prolongement mimétique (« un autre un autre »), qu'unifient les allitérations ([z], [d], [t]) et les assonances ([œ̃], [ɔ̃], [o]).

Après l'intermède érotique, le motif des « ponts » renoue le fil narratif :

Après les ponts le sentier Attention à la branche
Brisée
Ah ! Brise-toi mon cœur comme une trahison
Et voilà la Branche brisée
Un carré de papier blanc sur un buisson à droite
Où est le carré de papier blanc
Et me voici devant une cabane
Que précède un luxe florissant
De tulipes et de narcisses
À droite canonnier et suivez le sentier
Enfin je ne suis plus égaré
Plus égaré
Plus égaré

Balisée par la progression spatiale, la séquence juxtapose des bribes de discours (mémorisé, intérieur, échangé), reliées par des reprises lexicales. Le rejet de l'adjectif « brisée » prépare une échappée lyrique sous forme d'alexandrin : « Ah ! *Brise-toi* mon cœur comme une trahison ». Les présentatifs rapportent le repère attendu (« Et *voilà* la Branche brisée ») à la progression du soldat (« Et me *voici* devant une cabane [...] »), jusqu'à la délivrance finale (« plus égaré »), mise en voix et en espace sur un rythme ternaire.

L'épisode suivant prolonge le « petit drame » militaire (LL, 375), sur le mode dialogal :

Vous avez un laissez-passer
Agent de liaison
Le mot
C'était c'était la Ville où Lou je t'ai connue
Ô Lou mon vice
Le 12 avril 1915
Un agent de liaison traversait au galop un terrain découvert
Puis le soir venu il grava sur la bague
Gui aime Lou

Le secret militaire motive la périphrase sur la ville de Nice (« la Ville où Lou je t'ai connue »), dont l'effet de connivence se fait poétique par la rime *in absentia* avec « vice ». La répétition du terme « agent de liaison » rend sensible la diffraction du sujet, dans l'énonciation (*je vs vous*) comme dans la représentation³⁰. L'inscription « *Gui aime Lou* » fait coïncider le soldat évoqué à la 3^e personne et le sujet lyrique d'un poème signé « Gui ». Une variante du deuxième vers (« L'ombre d'un cavalier et d'un cheval s'allonge sur le sol ») prépare son finale dans la confusion des domaines et des sens. L'image poétique y voisine avec la ritournelle :

Les chatons des noisetiers nuancent les mousses
Et les lichens sont pâles
Comme les joues de Lou quand elle jouit
Quel prince du Bengale donne un feu d'artifice cette nuit
Et puis
Et puis
Et puis je t'aime

Gui.

Le poème « suit, au rythme tantôt souple, tantôt heurté du vers libre, le parcours initiatique d'un chevalier errant pris au piège d'une forêt pleine de prodiges »³¹. Mais la forêt est protectrice à travers la voix de ses guides (« Mettez votre cheval dans le bois », « suivez le sentier »), familière dans ses manifestations végétales et animales. L'idylle confirme la composante hypocoristique, presque ludique, de l'aventure.

« Agréments de la guerre en avril » : chronique anecdotique

Le « reportage » sur la « bonne vie sauvage » est, significativement, publié dans la rubrique *La Vie anecdotique* du *Mercur de France*³². Son titre semi-ironique expose le chroniqueur, comme le poète, au risque d'une mauvaise réception. L'emblème du malentendu critique est le premier distique de « L'Adieu du cavalier » : « Ah Dieu ! que la guerre est jolie / Avec ses chants ses longs loisirs », dont le titre annonce pourtant le versant funèbre³³. Mais la chronique n'exploite pas les ressorts de la dramatisation poétique. Elle expose une certaine réalité du printemps 1915 : une oisiveté dont l'envers serait l'ennui, malgré le danger.

On y retrouve le matériau épistolaire, à peine plus articulé, tendant à l'énumération : « La forêt comprend différentes essences : il y a une futaie de pins, il y a encore des hêtres,

³⁰ Le dédoublement du sujet est amplifié dans le poème « Merveille de la guerre » (Po, 271), dont la visée testamentaire est soutenue par un vertige d'ubiquité. Mais comme l'a souligné Claude Debon, la juste interprétation du titre et du texte suppose que l'on rende à *merveille* son sens médiéval : « La merveille est cette aventure funeste qu'offre la guerre, et à laquelle se jauge la valeur du chevalier. » (Calligrammes de *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, p. 147)

³¹ Laurence Campa, *Je pense à toi mon Lou. Poèmes et lettres d'Apollinaire à Lou*, nouvelle édition revue et augmentée par Laurence Campa, Paris, Textuel, 2007, p. 98. Cette édition présente un fac-similé du manuscrit.

³² Guillaume Apollinaire, « Agréments de la guerre en avril », *La Vie anecdotique, Mercure de France*, Pr III, 223-237.

³³ Le premier vers donnera son titre français au film « Oh! What a Lovely War », dont le titre est emprunté à une chanson de music-hall de 1917, « Oh! It's a Lovely War » (J. Long et M. Scott).

beaucoup de bouleaux, des noisetiers et quelques merisiers » (Pr III, 223). Et la fantaisie retrouve ses droits à travers un bestiaire complice de l'écriture en plein air :

... On écrit sur un tronc d'arbre au soleil printanier, les pieds dans la boue de la forêt marécageuse. Un rat fait sa toilette auprès des feuillées où se succèdent les accroupissements. L'encre est rare : quand on en a et qu'elle diminue, on l'allonge avec de l'eau et de la suie. Un lièvre pas poltron du tout lève le cul dans les pervenches. (223)

Le lièvre du poème réapparaît dans une tonalité plus triviale³⁴. Il fait contrepoint au volet humain de la scène, dont la gêne est voilée par une métonymie aux accents rimbaldiens (« accroupissements »).

La scansion s'étend de la phrase au texte, dont plusieurs séquences sont ouvertes par des points de suspension. La prose intègre des vers : chanson de secteur à « l'air mélancolique » (225) ou refrain paillard rythmant le polissage des bagues : « *Poil, Demi-poil, Quart de poil, Poil, poil* ». Le campement de fortune rappelle un vers du *Régiment de Sambre et Meuse* : « *Avec le[ur] sac pour oreiller* ». Enfin l'image des miaulements d'obus balise le texte, à partir d'un effet d'autocitation isolé typographiquement : « ... *Les obus miaulent. Ce sont des chats volants...* ».

Sa troisième occurrence figure dans la dernière séquence, où se retrouvent, en ordre inverse, les épisodes de l'égarement et du mot de passe du poème « Agent de liaison » :

... Agent de liaison j'ai à porter un pli au commandant du groupe dans sa forêt. Le soleil dore le sentier. Puis dans des champs qui attendent le laboureur, j'évite les trous d'obus.

Le mot. Un village. Boue profonde. On bombarde. Les routes interdites sont barrées par des chariots. Les brèches sont masquées par des branches de sapin entrelacées. Voici l'église, trouée, les vitraux brisés, un harmonium y gémit doucement. Des prairies. Les obus boches miaulent et, fusant, éclatent en laissant un nuage couleur d'éponge. J'arrive à la lisière de la forêt que je longe au galop parce qu'on est en vue de l'ennemi. J'arrive à une petite rivière sous bois. Pont d'osier et de roseaux. Je laisse mon cheval attaché à un bouleau. Je traverse un pont, deux ponts, trois ponts, car trois petits ruisseaux coulent dans la forêt. Une branche de noisetier brisée : c'est le repère. Je tourne à droite et vais pendant un quart d'heure. Un petit carré de papier piqué dans une branche. Second repère.

La cabane du commandant est à cinquante pas à gauche. M'y voilà.

« Vous arrivez juste à temps.

— Je m'étais égaré, mon commandant, entre le dernier ponceau et le premier repère.

— Et le nid d'agace, mon enfant, le nid d'agace à vingt mètres d'une pelure d'orange suspendue à un petit merisier ! Ah ! La vie est ainsi faite. Il faut prendre garde aux nids et aussi, mon enfant, aussi et, peut-être plus encore, aux peaux d'orange. » (226–7)

L'apparition tardive du *je* coïncide avec une inflexion de la chronique vers la prose poétique. Isorythmie (3/3/3) renforcée par homophonie ([p], [b], [d] ; [ɔ̃], [a]) : « Un village. **Boue profonde. On bombarde.** » ; parallélisme syntaxique : « Les routes interdites *sont barrées par* des chariots. Les brèches *sont masquées par* des branches de sapin entrelacées. » ; syntaxe mimétique, unifiant ses bribes initiales en un lamento à rythme décasyllabique (4/6) : « Voici l'église, trouée, les vitraux brisés, *un harmonium y gémit doucement.* »

³⁴ Cf. ci-dessus : « Un lièvre courageux levait le derrière » (« Agent de liaison »).

Le vers du poème « Agent de liaison » (« Un pont d'osier et de roseaux un autre un autre ») apparaît dissocié dans cette variante, qui combine rythme (*un, deux, trois*) et logique (*car*) :

J'arrive à une petite rivière sous bois. Pont d'osier et de roseaux. Je laisse mon cheval attaché à un bouleau. Je traverse un pont, deux ponts, trois ponts, *car* trois petits ruisseaux coulent dans la forêt.

La narration, vectorisée par un paradigme de verbes d'action (*J'arrive..., J'arrive..., Je laisse..., Je traverse..., Je tourne...*), intègre des énoncés averbaux où la phénoménologie de la perception prime sur l'identification des « repères » :

Une branche de noisetier brisée : c'est le repère. Je tourne à droite et vais pendant un quart d'heure. Un petit carré de papier piqué dans une branche. Second repère.

Inversement, elle rétablit l'enchaînement causal du bombardement, mais pour brosser un arrière-plan tendant vers l'abstraction : « Les obus boches miaulent et, fusant, éclatent en laissant un nuage couleur d'éponge. »

L'épisode final met en scène le soldat en posture d'« enfant ». L'appellation est répétée par le commandant, sur fond d'isotopie mineure (*ponceau, nid d'agace, petit*). La chronique se clôt sur une morale humoristique, où la variation sur *pelure / peaux d'orange* relie le risque militaire à l'insignifiance. Ironie du sort : quand la chronique paraît à l'été 1915, Apollinaire est loin des « agréments de la guerre ». Ses missions de liaison témoignent d'une « boucherie perpétuelle » (LL, 23 juillet, 466). Elles préfigurent l'horreur des tranchées, que le fantassin découvrira ensuite³⁵. La fin d'année est marquée par une crise personnelle, jusqu'à la « blessure capitale »³⁶ en mars 1916.

*

Apollinaire a été une figure de proue de la génération littéraire d'avant-guerre. Lorsqu'André Breton évoque 1914 dans les années cinquante, l'auteur d'*Alcools* apparaît en majesté :

Le cubisme et le futurisme avaient été des explosions significatives. Bien autre explosion, la guerre. À cheval (comme il aimait) sur le laps de temps qui les relie, pour moi cette figure poétique de tout premier plan : Guillaume Apollinaire³⁷ !

Sous l'impulsion des avant-gardes, l'imaginaire de la guerre répondait à un élan de « dynamisme universel », mais aussi à des visées subversives³⁸. En 1914, l'ouvrage futuriste de Marinetti sur la bataille d'Andrinople, *Zang Tumb Tumb*, convertit les « mots en liberté » à un registre explosif, illustré aussi par la revue vorticiste *Blast*. Mais les tranches bruitistes sont

³⁵ « Ah ! quelle autre vie celle des fantassins que celle des artilleurs. Ceux-ci font à peine la guerre. Une vraie idylle à côté du drame nu et profondément fatal de la guerre de première ligne. » (LM, 1^{er} décembre 1915, 357)

³⁶ Lettre à Georgette Catelain, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (Annette Becker, *Apollinaire. Une biographie de guerre, op. cit.*, p. 170).

³⁷ Breton, *Entretiens radiophoniques, op. cit.*, p. 18.

³⁸ Voir Luigi Russolo, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste 1913*, Paris, Allia, 2003.

étrangères à Apollinaire. On l'a vu, sa pratique de l'onomatopée reste circonscrite et presque naïve, même dans les innovations formelles des calligrammes. Si la modernité du jeune XX^e siècle a aiguisé son inspiration, il prend tôt ses distances avec « les surenchères futuristes, italienne et russe, filles excessives de l'esprit nouveau »³⁹.

La Grande Guerre elle-même exerce une fascination sur le poète, qui lui prête des vertus régénératrices conformes à certains discours d'époque. L'expérience « fantastique » est toutefois appréhendée par le biais de modèles culturels anciens, en affinité avec le répertoire traditionnel de son lyrisme. À l'occasion de la parution du *Bestiaire* en 1911, Apollinaire avait choisi comme « marque » de l'ouvrage « un Δ traversé par une licorne avec la devise : -- J'émerveille »⁴⁰. La vie militaire devait réveiller la figure médiévale du chevalier, qui inspire son discours amoureux jusqu'au pastiche : « Me sens l'âme des chevaliers d'autrefois. Tu es ma dame et on aimait sa dame, sans espoir de toucher son cœur. Ainsi t'aimé-je. Envoie-moi tes couleurs. » (LL, 4 avril, 243) L'épistolier se demande « pourquoi on n'habille pas tout le monde en chevaliers du Moyen Age », prônant plaisamment les « combats singuliers sur le billard entre les tranchées ». Et la lettre s'orne d'une vignette : duel de soldats en armure, château fort en arrière-plan (LL, 25 juin 1915, 450).

Au sortir de la guerre, cet imaginaire a vécu. La question n'est plus de savoir comment écrire la guerre, mais comment se situer par rapport aux discours sur la guerre. Or les postures engagent l'avenir, dans le champ littéraire. La nouvelle génération prône le pacifisme ou l'autonomie de l'art, renvoyant au passé les accents patriotiques, voire bellicistes d'Apollinaire⁴¹. La période est aussi marquée par un retour à l'ordre idéologique et esthétique. Dans cette reconfiguration du monde des arts et des lettres, le pionnier paraît désormais en porte-à-faux, y compris dans l'articulation entre réflexion et création personnelles.

C'est un poète physiquement affaibli qui répond en 1916 aux questions de Pierre Albert-Birot, fondateur de la revue *SIC*. Il défend le rôle de la guerre dans l'évolution des mouvements d'avant-garde : une « leçon aussi violente » confirme la nécessité d'« exprimer avec simplicité des idées neuves et humaines », en fondant « la vision de l'avenir » sur « la connaissance du passé »⁴². En mars 1917, le programme visionnaire de « La Victoire » fait éclater des accents détonants dans le premier numéro la revue *Nord-Sud*.⁴³ On a souvent retenu la leçon finale du poème : « Et que tout ait un nom nouveau », mais ses outrances ne sont pas dénuées d'ambiguïté. De fait, la conférence sur « L'Esprit nouveau et les Poètes » (novembre 1917) prétend « machiner la poésie comme on a machiné le monde ». Mais son esthétique promeut « l'esprit français », qui « se réclame avant tout de l'ordre et du devoir », auxquels il « adjoint la liberté »⁴⁴. La déception est profonde pour les fidèles comme Breton,

³⁹ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les Poètes », *Œuvres en prose complètes* II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 [désormais Pr II], p. 943-54 (p. 945).

⁴⁰ Guillaume Apollinaire, Lettre à Raoul Dufy, 29 août 1910, *Œuvres complètes* IV, éd. Michel Décaudin, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 738.

⁴¹ Voir le panorama historique proposé par Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, Paris, Seuil, 2001, p. 210 sq.

⁴² Pierre Albert-Birot, « Les tendances nouvelles » (Interview avec Guillaume Apollinaire), *SIC*, août-septembre-octobre 1916, Pr II, p. 985-987.

⁴³ « Mais entêtons-nous à parler / Remuons la langue / Lançons des postillons / On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons » (Po, 310).

⁴⁴ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les Poètes », Pr II, p. 954 et 946.

qui prêtait à Apollinaire le don de « transporter dans le monde des merveilles, en ces très mystérieux confins de la légende et de l’histoire où il avait pied »⁴⁵.

Le thème de l’Aventure reparaît dans « La jolie rousse » (mars 1918), transposé dans le domaine esthétique, alors que la poésie subit les assauts dadaïstes :

Je sais d’ancien et de nouveau autant qu’un homme seul pourrait des deux savoir
Et sans m’inquiéter aujourd’hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l’invention
De l’Ordre et de l’Aventure

La voie semble être celle de l’équilibre ou du compromis. Mais le poème, auquel la mort soudaine d’Apollinaire a donné valeur de testament, s’est d’abord intitulé « L’ordre », puis « L’Ordre et la Raison ». Et lorsque la formule médiévale *quêter l’aventure* reparaît dans sa chute, c’est entre une incantation liturgique et une réminiscence de Villon, dans une figure d’*excusatio* :

Soyez indulgents quand vous nous comparez
À ceux qui furent la perfection de l’ordre
Nous qui quêtions partout l’aventure (Po, 313)

Le fier artilleur de 1914, souvent photographié et peint dans ses attributs guerriers, a fait place au blessé à « la tête étoilée », désorienté parmi la génération issue des années de guerre. C’est un « guide inquiet »⁴⁶ qui fait miroiter « Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité ». Celui qui s’inquiétait de ses « amis partis en guerre », dans un calligramme inspiré de la « Ballade des Seigneurs du temps jadis » (« La colombe poignardée et le jet d’eau », Po, 213), paraît désormais hanté par l’« ombre » des « compagnons morts à la guerre » (« Ombre », Po, 217). La guerre moderne et son cortège mécanique ont eu raison des prestiges d’antan. Une page se tourne, qu’Apollinaire n’aura plus l’occasion d’écrire.

Philippe Wahl
EA 4160 – Passages XX-XXI
Université Lumière Lyon 2
Université de Lyon

⁴⁵ André Breton, « Ombre non pas serpent mais d’arbre, en fleurs », texte lu à la radio en 1952, publié deux ans plus tard dans *Flâneur des deux rives*, n° 1, mars 1954, repris dans *Perspective cavalière*, 1954, puis dans *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 869-872 (p. 869).

⁴⁶ Claude Debon, Calligrammes *dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 366.