



**Fabula / Les Colloques**  
**Problèmes d'Alcools**

---

# *La porte.* Une analyse poétique et génétique

**Marc DOMINICY**

---



## **Pour citer cet article**

Marc DOMINICY, « *La porte.* Une analyse poétique et génétique », *Fabula / Les colloques*, « Problèmes d'Alcools », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1665.php>, article mis en ligne le 11 Mars 2012, consulté le 18 Avril 2024

---

# *La porte.* Une analyse poétique et génétique

**Marc DOMINICY**

---

*La porte de l'hôtel sourit terriblement*

*Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman*

*D'être cet employé pour qui seul rien n'existe*

*Pi-mus couples allant dans la profonde eau triste*

*Anges frais débarqués à Marseille hier matin*

*J'entends mourir et remourir un chant lointain*

*Humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille*

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

Si l'on excepte le long commentaire de Marie-Jeanne Durry (1978-9 : I, 81-96), *La porte* (p. 64/87)<sup>1</sup> n'a guère suscité l'intérêt des analystes ; la très riche bibliographie de Claude Debon (1998 : 214) ne mentionne aucun ouvrage ou article qui lui soit spécifiquement consacré. On dispose pourtant, pour ce poème paru à la fin de 1912 dans une pré-publication qui ne diffère pas du texte transmis par *Alcools*, d'un manuscrit dont les variantes, parfois affectées de nombreuses biffures, livrent des enseignements très précieux (Décaudin 1960b : 142-143). Quoique le document (qu'on trouve reproduit dans Adéma 1952 : 34) date de 1906 au plus tôt, il reprend des matériaux remontant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et une part essentielle de son inspiration semble nous renvoyer à la même époque (Décaudin 1993 : 103 ; Durry 1978-9 : I, 82-85).

Au niveau métrique, *La porte* ne soulève guère de difficultés<sup>2</sup>. Les huit lignes, appariées en distiques par des rimes conformes aux normes classiques, possèdent la mesure binaire 6+6, avec cette particularité que le vers 6, selon un procédé

---

1

2

hugolien (Dominicy 1992b : 175-178), exhibe une ambivalence entre cette même mesure, que permet le découpage morphologique *re + mourir*, et une prosodie 4/4/4 soulignée par le parallélisme *mourir-remourir* (Gouvard 1996 : 187). La plupart des seconds hémistiches sont « concordants » (au sens de Cornulier 1995 : 161-169), en ce sens qu'ils recouvrent une portion de texte cohérente sur le plan syntaxico-sémantique : *sourit terriblement* (1), *pour qui seul rien n'existe* (3), *dans la profonde eau triste* (4), *à Marseille hier matin* (5), *-mourir un chant lointain* (« proposition infinitive ») (6), *qui ne suis rien qui vaille* (7). Font exception *me faire ô ma maman* (2) et *ce que j'avais travaillé* (8), où le dialogue entre mère et enfant devient explicite ; on notera qu'au vers 2 comme au vers 6, une division syntaxique 8/4 rétablit ou accroît la cohérence du deuxième segment (*ô ma maman, un chant lointain*), avec chaque fois un infinitif qui clôturé le premier segment<sup>3</sup>.

La composition en distiques à rimes plates crée une continuité formelle, malgré l'isolement typographique du dernier vers. On observera d'ailleurs que, dans sa mise en musique du poème (librement accessible sur Internet), Léo Ferré n'a créé aucune rupture à cet endroit, mais bien devant l'impératif *travaille* ; lors de ses spectacles, il prononçait la forme verbale en cause avec une emphase et une gestuelle très marquées, après avoir chanté le texte qui précède pour une seconde fois.

Cependant, l'interface entre l'organisation linguistique et l'organisation poétique provoque de subtils effets de contrepoint, que Michel Murat (1996 : 167) a excellemment décrits :

*La Porte* comprend quatre distiques, dont le dernier vers est isolé par un blanc ; mais le premier vers, non détaché, constitue aussi une sorte de prologue, d'où naît la question du poète [...] Tout va par deux dans le poème, mais le distique joint ce qui est séparé et sépare ce qui va ensemble, comme les pi-mus et les anges ; la coupe finale laisse de part et d'autre de ce blanc la valeur et le travail, la demande et le don, le fils et la mère.

Le vers 3 joue, à cet égard, un rôle crucial – ce que Léo Ferré a parfaitement perçu, puisque sa partition accompagne l'hémistiche *pour qui seul rien n'existe* d'une forte montée mélodique. De fait, la proposition relative se révèle linguistiquement ambiguë ; elle peut en effet signifier (i) « [cet employé] tel que rien n'existe pour lui seul, qui doit tout partager avec quelqu'un » ou (ii) « « [cet employé] qui est le seul pour qui rien n'existe, à la différence des autres personnes, pour qui quelque chose existe toujours »<sup>4</sup>. Que l'on opte pour l'une ou pour l'autre interprétation, Ego – le « je » poétique – s'auto-attribue une condition et une expérience que l'on supposera négatives, du moins en première instance. Le tour *Qu'est-ce que cela peut me faire...*

---

3

4

confirme, au vers 2, cette hypothèse de lecture : pris isolément, *Qu'est-ce que cela peut me faire d'être pauvre ?* paraît plus naturel que *Qu'est-ce que cela peut me faire d'être riche ?*, même si la seconde formule devient entièrement acceptable quand le contexte en appelle explicitement à une valeur plus forte (*Qu'est-ce que cela peut me faire d'être riche, si tu me quittes ?*) ou dénie explicitement toute valeur à la propriété en question (*Qu'est-ce que cela peut me faire d'être riche ? Les biens matériels sont éphémères et méprisables*).

Comme l'a signalé Murat, les vers 4 et 5 de *La porte*, constitués de deux syntagmes nominaux complexes, forment un bloc discursif qui offre un contexte immédiat à la question rhétorique des vers 2 et 3. Mais ils nous confrontent, d'emblée, à une incohérence pragmatique.

Apollinaire a découvert les animaux de légende que sont les poissons *pi-mus* et les oiseaux *pi(-h)is* dans le *Journal asiatique* de janvier-février 1896 (Décaudin 1960b : 87, 143) :

*pi-mu* : c'est-à-dire « aux yeux accouplés ». Ces poissons n'ont qu'un œil et doivent ainsi se mouvoir deux à deux, serrés l'un contre l'autre pour voir des deux côtés.

*pi-i* : aux ailes accouplées, parce qu'ils n'ont qu'une aile et doivent voler accouplés.

Un cahier de 1899, rédigé à Stavelot, paraphrase les notes du *Journal* (Décaudin 1960b : 87 ; 1996 : 28) :

Les poissons *pi-mus* (aux yeux accouplés) n'ont qu'un œil. Les oiseaux *piï* (aux ailes accouplées) n'ont qu'une aile.

Ils volent par couple. (Poème chinois) mâle à dr[oit]e] femelle à gauche.

tandis que le poème « L'ensemble seul est parfait... » (p. 839), qui remonte aux années 1897-1899 (Décaudin 1960b : 143 ; 1993 : 8-9), livre un premier état du vers 4 : *Pi-mus allant par couple en profondes eaux tristes*<sup>5</sup>.

Si, à l'instar de Léo Ferré, l'on dote le vers 5 de la prosodie 3/3/3/3 qui prédomine statistiquement dans le corpus du XVII<sup>e</sup> siècle et qu'Apollinaire affectionnait d'ailleurs<sup>6</sup>, *frais* se comprend comme une épithète modifiant *anges*, pris au sens de « anges de mer » (Debon 1988 : 97). Le substantif désigne alors des squales présents en Méditerranée, et qui ont donné leur nom à la célèbre *Baie des Anges* (n'oublions pas qu'Apollinaire a vécu à Nice ou à ses alentours de 1887 à 1899). Ce poisson, fréquemment confondu avec la raie, possède comme celle-ci des nageoires pectorales qui rappellent les ailes d'un ange ; quoique comestible, il n'est guère consommé, et sa prise par les chaluts, qu'il peut endommager, demeure annexe.

---

5

6

Dans *Les Diabes amoureux* (III, p. 724), Apollinaire traduit le « cri de Londres » *Buy my maids, and fresh soles !* par *Achetez-moi des anges de mer et des soles fraîches !* ; l'anglais *maid* désigne ici la femelle de la raie<sup>7</sup>. Cependant, *frais* se laisse aussi analyser comme un adverbe modifiant *débarqués* : on lit, par exemple, *un jeune provincial frais débarqué* dans *Les Beaux quartiers* de Louis Aragon<sup>8</sup>. Dans une telle hypothèse, le texte nous invite à imaginer des anges qui viendraient de débarquer<sup>9</sup> ; le fait que le port de Marseille accueille aussi bien les produits de la mer que les voyageurs des paquebots favorise cette ambiguïté voulue (Décaudin 1960b : 143, 1993 : 58, 2002 : 96 ; Durry, I, 86-89).

Les *pi-mus* de la légende chinoise, ou des entités qui seraient à la fois angéliques et ichtyologiques, appartiennent au règne du merveilleux, référentiel et/ou langagier. Presque personne ne connaît les *pi-mus* – Ego n'a donc pas à partager ce privilège avec beaucoup de monde – et la plupart des gens ne songeront pas spontanément aux anges de mer – la double lecture du vers 5 n'existera donc pas pour eux. On ne comprend plus, dès lors, l'énoncé qui précède : Ego maîtrise, en réalité, des contenus étrangers ou inaccessibles à la quasi-totalité de ses congénères.

Le vers 6, que je séparerai provisoirement de sa suite pour les besoins de mon argumentation, mentionne *un chant lointain* qui demeure complètement indéterminé. Cependant, le contexte qui précède nous a fait pénétrer dans un univers où certains poissons – les *pi-mus* – vont par couples à la manière de certains oiseaux – les *pi(-h)is* – et où d'autres poissons se confondent avec les anges du ciel. Les sirènes, elles aussi, participent à la fois du règne ailé (selon les traditions les plus anciennes) et du règne ichtyologique (en vertu d'une tradition très minoritaire d'abord, mais qui a fini par triompher)<sup>10</sup>. Chez Apollinaire, et notamment dans *Alcools*, il s'agit le plus souvent de femmes-oiseaux (Brunel 1997 : 192 ; Décaudin 2002 : 78 ; Fongaro 2008 : 30-31) : voir *Orphée* (*Le Bestiaire*, p. 168/26), qui leur oppose les anges (Couffignal 1966 : 107) ; les *Notes du Bestiaire*, p. 177/35 ; *Zone*, où on les trouve en compagnie des *pihis* (p. 9-10/41) ; *La chanson du Mal-Aimé*, avec la double apposition *cygne mourant sirène* (p. 31/58) ; *Lul de Faltenin* (p. 76-77/97-98) ; « Languissez languissez... » et *Vendémiaire* (p. 138-139/151, 567 ; voir Décaudin 1960b : 226). Dans *Le neuvième poème secret* à Madeleine (p. 634 ; 1915), le poète déclare : *Je suis le seul poisson de ton océan voluptueux / Toi ma belle sirène*. Mais *La chanson du Mal-Aimé*, qui répète la rime *sirènes-murènes* (p. 21/50, 32/59), nous dit des sirènes qu'elles *nageaient* (p. 24/53) ; et Raoul Dufy les grave avec des ailes et une queue de poisson dans *Le Bestiaire* (p. 169/27 ; Décaudin 2002 : 78).

7

8

9

10

D'une nature tantôt maléfique comme les Harpyes ou les Sphinx, ou bienfaisante comme les anges (Leclercq-Marx 1997 : 18, 22, 27-28, 165-173), les sirènes, porteuses de mort pour les navigateurs (voir encore *La fuite*, p. 649), entretiennent un rapport étroit avec la parole oraculaire et poétique (Bader 1994). Vaincues par Orphée, elles se suicident par noyade (Apollonios de Rhodes, IV, 891-919 ; *Argonautiques orphiques*, 1264-1290) ; Apollinaire reprend ce thème, central pour lui (Fongaro 2008 : 27-44), dans *Orphée* (p. 168/26), dans *Vendémiaire* (p. 139/151)<sup>11</sup> et dans « J'ai reçu d'un seul coup... » (p. 830 ; 1915)<sup>12</sup>. Mais, pour Homère (*Odyssée*, XII, 188-191), la voix des sirènes rend « plus instruit », car elles « savent tout ce qu'il advient sur la terre nourricière » ; de même, Cicéron (*Des Termes extrêmes des biens et des maux*, V, 49) soutient qu'elles n'ont pu séduire Ulysse, cet « homme amoureux de la sagesse », qu'en lui « promettant la science », Ovide les dit « doctes » (*Métamorphoses*, V, 555) et l'empereur Tibère voulait connaître leur chant (Suétone, *Tibère*, 70, 3). En fin de compte, les sirènes tendent à rejoindre les Muses inspiratrices (Leclercq-Marx 1997 : 28, 36-37, 47) ; une tradition très ancienne (Leclercq-Marx 1997 : 24-26), qui remonterait à l'enseignement *acousmatique* de Pythagore et que nous transmet Platon (*République*, 616d-617d), les associe à l'« harmonie » ou à la « musique des sphères » et donc, de façon indirecte, aux vents (Leclercq-Marx 1997 : 165-173 ; voir *La chanson du Mal-Aimé*, p. 31/58 et *Les fiançailles*, p. 121/135) ou aux *acousmates* (perçus, cette fois, comme des bruits à l'origine indécise) dont parle Apollinaire dans deux poèmes de jeunesse évoquant les noms et la parole des anges (p. 513, 671 ; voir Couffignal 1966 : 116-118 ; Décaudin 1996 : 28).

En outre, les sirènes synthétisent l'antique et le moderne. Dans plusieurs pièces, Apollinaire exploite l'acception, alors assez récente<sup>13</sup>, que le mot *sirène* reçoit lorsqu'il sert à désigner l'artefact sonore des navires ou des usines (Décaudin 2002 : 96 ; Fongaro 2008 : 31 note 9, 37). Les sirènes du *Bestiaire* ont des voix *machinées* (p. 169/27). La sirène qui appelle au travail dans *Zone* (p. 8/39) « gémit trois fois » alors que les sirènes mythologiques étaient elles-mêmes trois (Leclercq-Marx 1997 : 6-7), comme le mentionnent *La déclaration du premier druide* (p. 695), « Languissez languissez... » et *Vendémiaire* (p. 139/151, 567). Dans *L'Émigrant de Landor Road* (p. 87/106), le voyageur se noie *Aux cris d'une sirène moderne sans époux* et parmi *des squales*. En 1913, Apollinaire envoie à *L'Intransigeant*, depuis Villequier, une carte postale avec ce quatrain (p. 1028) :

O Bateaux Souvenirs et vous Nuages Flottes

---

11

12

13

Qui fuyez la Sirène et les feux d'un cargo  
 Je suis à Villequier au milieu des pilotes  
 C'est ici que mourut la fille de Hugo

Enfin, le calligramme *Lettre-océan* (p. 183-185), qui représente par des cercles concentriques la propagation des ondes de TSF émises depuis le sommet de la Tour Eiffel (Décaudin 2002 : 130), place au premier cercle le *Hou ou... des sirènes*, et au dernier le *cré cré...* que produisent *les chaussures neuves du poète* en train de marcher<sup>14</sup>. Tous ces bruits de la modernité sont les analogues des *acousmates* antiques, et la manière dont ils se répandent, au hasard et mélangés, annonce l'entrelacs verbal des « poèmes-conversations » dont *Lundi rue Christine* (p. 180-182) offre l'exemple le plus abouti (Décaudin 2002 : 124-125)<sup>15</sup>.

Le *chant* du vers 6 est *lointain* parce que personne ne saurait s'en approcher sans péril et parce qu'on l'entend depuis les prémices de la poésie ; les sirènes « meurent et remeurent » sans cesse parce que leur noyade relève d'un récit continuellement raconté et parce que des générations de poètes ont persisté à naître et à disparaître au cours des millénaires. Mais une nouvelle incohérence discursive se fait jour si l'on prend en compte, maintenant, la qualification qui ouvre le vers 7 : le chant des sirènes, véhicule de savoir selon les Anciens et source d'un violent attrait érotique pour les traditions postérieures (Leclercq-Marx 1997 : 90 ; voir surtout *Lul de Faltenin*, p. 76-77/97-98, et *Le neuvième poème secret* à Madeleine, p. 634), n'a évidemment rien qui permette de le dire *Humble*.

À ce stade, il s'avère opportun d'en revenir au manuscrit (Adéma 1952 : 34 ; Décaudin 1960b : 142), qui nous apprend qu'Apollinaire a d'abord songé à une version plus longue dans laquelle Ego et sa mère se seraient mutuellement répondu. Les lignes, lourdement biffées, que cet état du texte attribue à Ego après la réplique maternelle montrent que les deux protagonistes entraient alors dans un rapport analogue à celui qui unit le Christ à la Vierge. Ces ébauches au ton doloriste évoquent, en effet, les souffrances du dieu incarné :

— O ma mère une lutte  
 Pour souffrir et mourir  
 Mais souffrirai-je assez, ma mère ? il faut souffrir  
 je t'ai pris mon péché, ma mère ( o mère) et maintenant  
 Je veux souffrir et que moi-même condamnant

---

14

15

Cependant, le quatrième vers subvertit le dogme de l'Immaculée Conception, dont on ne répètera jamais assez qu'il soustrait à la souillure du péché originel la Vierge, figure de plus en plus centrale dans le catholicisme du XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'il était encore de promulgation récente (1854) lorsque Apollinaire a reçu son éducation religieuse. Ego, figure inverse du Christ, « prend son péché à sa mère » qui devient elle-même la figure inverse de Marie.

Une telle observation autorise à penser que *La porte* nous renvoie à un intertexte baudelairien – à savoir *Bénédiction*, pièce liminaire des *Fleurs du Mal* qui suit l'adresse *Au lecteur*. Dans *Bénédiction* aussi, mais de manière beaucoup plus directe, la condition terrestre du poète tient de la souffrance christique : *sous la tutelle invisible d'un Ange, / L'Enfant déshérité [...] s'enivre en chantant du chemin de la croix ; / Et l'Esprit* (« la troisième personne divine ») [...] *le suit dans son pèlerinage ; Dans le pain et le vin destinés à sa bouche / Ils* (« tous ses congénères ») *mêlent de la cendre avec d'impurs crachats*. Les six dernières strophes mettent en scène, en revanche, une véritable ascension du poète qui le mène vers les plus hautes places du paradis. Quant à sa mère, *choisie entre toutes les femmes* à l'instar de la Vierge, elle se proclame *Maudite*, multiplie les *blasphèmes* et, dévorée par la *haine* qu'elle éprouve vis-à-vis de son fils, *prépare au fond de la Géhenne / Les bûchers consacrés aux crimes maternels*. En d'autres termes, là où le manuscrit de *La porte* maintient, entre mère et fils, une similarité ontologique qui reflète, en le renversant, le dogme de l'Immaculée Conception, *Bénédiction* s'appuie sur une théologie plus conservatrice afin d'instaurer une dichotomie essentielle entre le poète, exempt de toute tache comme le Christ, et sa génitrice, porteuse du péché commun à toute l'humanité<sup>16</sup>.

Au-delà de cette divergence presque doctrinale, les deux pièces opposent le mépris ou l'opprobre social à une élection poétique teintée de religiosité. Malgré les modifications que *La porte* a connues entre sa première esquisse attestée et sa pré-publication, d'autres données suggèrent que l'intertexte baudelairien a gardé sa pertinence tout au long du parcours<sup>17</sup>.

Le manuscrit transmet, au vers 3, la variante *tout existe*. Avant de nous interroger sur la correction qui a produit l'état définitif, il convient de remarquer que la formule de départ, où *seul* (= « seulement ») ne souffrait d'aucune ambiguïté, se révélait à la fois attendue et profondément paradoxale dans son contexte. « Tout existe pour » le poète de *Bénédiction*, puisque *dans tout ce qu'il voit et dans tout ce qu'il mange, / [il] Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil*. Mais si Ego jouit, à son tour, du privilège unique que « tout existe pour lui », comment peut-il s'exclamer *Qu'est-ce*

---

16

17



*que cela peut me faire [...] ?* Souvenons-nous qu'on ne saurait dire *Qu'est-ce que cela peut me faire d'être riche?* en dehors de circonstances spécifiques. La cohérence se rétablirait si Ego indiquait, par là, que l'amour, ou du moins l'approbation, de sa mère compte bien davantage, à ses propres yeux, que sa création poétique. On s'expliquerait, du même coup, le ton doloriste et culpabilisant des passages supprimés. Mais, à travers une rupture radicale avec Baudelaire, ce serait toute l'ontologie personnelle du poète qui se verrait annihilée<sup>18</sup>.

La persistance du modèle baudelairien nous aide, en outre, à éclaircir le rôle que jouent, d'une part, l'ambiguïté linguistique de l'adverbe *terriblement* (vers 1) et, d'autre part, le caractère tout à fait indéterminé de la position spatiale qu'Ego se trouve occuper vis-à-vis de l'hôtel et de sa porte.

Peu fréquent en poésie – Frantext ne livre que 41 attestations –, *terriblement* se rencontre deux fois chez Verhaeren, quatre fois chez Verlaine, tandis que le XX<sup>e</sup> siècle se taille la part du lion avec 31 exemples. À ma connaissance, Apollinaire emploie encore cet adverbe dans trois pièces qui n'appartiennent pas au corpus de Frantext : *Il s'en allait terriblement* (*Le musicien de Saint-Merry*, p. 189), où il est question d'un homme sans yeux sans nez et sans oreilles qui charme une troupe de femmes, tel Orphée les bêtes sauvages (voir *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*) ; *tout terriblement* (calligramme de 1917, p. 677) ; *je vous aime terriblement ici* (dans les *Lettres à Madeleine*, p. 90 [1915]). Aucun des passages que l'on peut lire sous sa plume ou dans Frantext ne permet d'éliminer tout à fait l'acception littérale de *terriblement* (« d'une manière qui suscite l'effroi »), même si des atténuations, issues d'un usage hyperbolique (*Marie est terriblement belle*), apparaissent à plusieurs reprises<sup>19</sup>. En tout état de cause, l'attirance ou la crainte que la porte exerce sur Ego se fait violente, et l'une émotion n'exclut pas l'autre, comme pour le marin qui écoute le chant des sirènes. En tant que « bonne auberge » (voir *La Mort des pauvres* chez Baudelaire ou *Hôtels* dans *Alcools*, p. 133-134/147 ; Couffignal 1966 : 77-78), l'hôtel où l'on « sait » *la langue / Comme à Babel*, où l'on « ferme sa porte » *À double tour*, constitue le symbole paradisiaque de l'élection poétique ; mais l'opprobre ou le mépris social qu'entraîne la condition de poète invitent à fuir ce lieu maudit, voire infernal<sup>20</sup>.

Dans sa préface parlée à *La porte*, Léo Ferré imagine qu'Apollinaire, fasciné par un hôtel de passe qu'il a longtemps contemplé de l'extérieur, en devient le veilleur de nuit pour ne plus le quitter. Le texte ne précise effectivement pas si Ego se situe à l'intérieur, ou en dehors, de l'hôtel – s'il est « employé », ou non, par celui-ci. Pierrot (1998 : 108) choisit la première branche de l'alternative, mais en adoptant une

---

18

19

20

perspective strictement référentielle : nous sommes en avril 1899 ; venant de Monaco, Apollinaire et les siens (les *pi-mus* et les *anges*) séjournent à l'hôtel ; dans le hall, le jeune homme hésite à franchir la porte qui débouche sur une ville prestigieuse mais redoutée. Je n'insisterai pas sur les insuffisances de pareille lecture – à commencer par le simple fait qu'elle ne saurait expliquer l'usage du terme *employé*. Pour tous les autres commentateurs, Ego désire entrer ou appréhende de le faire. Cette option bénéficie d'un ancrage intertextuel plus solide. Les poèmes et les drames de Maeterlinck, qu'Apollinaire a beaucoup imité (Barrère 1977 : 243-247 ; Décaudin 1960a : 252 ; Durry 1978-9 : II, 117-123), regorgent de portes qu'il s'agit d'ouvrir, pour pénétrer dans un autre ordre de réalité, merveilleux ou fatal ; voir notamment *Le voyageur* (p. 52-54/78-80) et *La clef* (p. 553-555). Dans la *Genèse* (III, 23-24), Adam et Ève, chassés du paradis terrestre, s'en voient désormais interdire l'accès par les Chérubins (Alexandre 1996 : 104-105 ; Couffignal 1966 : 72-78 ; Durry 1978-9 : I, 94-95)<sup>21</sup>.

Si l'on veut progresser dans ce débat, il convient de confronter notre texte à *Montparnasse* (p. 353), un poème sans doute écrit autour de 1911-1912 :

O porte de l'hôtel avec deux plantes vertes  
Vertes qui jamais  
Ne porteront de fleurs  
Où sont mes fruits Où me plantè-je  
O porte de l'hôtel un ange est devant toi  
Distribuant des prospectus  
On n'a jamais si bien défendu la vertu  
Donnez-moi pour toujours une chambre à la semaine  
Ange barbu vous êtes en réalité  
Un poète lyrique d'Allemagne  
Qui voulez connaître Paris  
Vous connaissez de son pavé  
Ces raies sur lesquelles il ne faut pas que l'on marche  
Et vous rêvez  
D'aller passer votre Dimanche à Garches

Il fait un peu lourd et vos cheveux sont longs  
O bon petit poète un peu bête et trop blond  
Vos yeux ressemblent tant à ces deux grands ballons  
Qui s'en vont dans l'air pur  
À l'aventure

Tournant en dérision l'interprétation biblique avancée par Couffignal, Durry ou Alexandre, Fongaro (2008 : 409) renoue avec l'hôtel de passe cher à Léo Ferré :

Paradis perdu ? Il suffit de s'entendre. Vers cocasses peut-être, mais nullement mystérieux. Cet hôtel est un hôtel de passe, et « l'ange » qui « distribue des prospectus » est une des femmes de l'Armée du Salut qui tend aux passants, devant cette porte de la tentation, des imprimés sur les maladies vénériennes : moyen le plus efficace de « défendre la vertu » des adolescents en rut.

Mais la truculence de cette critique ne doit pas en dissimuler les défauts. On ne prend pas *pour toujours une chambre à la semaine* dans un hôtel de passe, surtout si l'on est un « adolescent en rut » ; comme dans les *Hôtels d'Alcools* où *On paye au mois* (p. 133-134/147), les clients séjournent ici de façon plutôt durable, voire permanente (Décaudin 1960b : 217). En outre, la silhouette de l'ange qui empêche d'entrer au Jardin d'Éden réapparaît en d'autres endroits chez Apollinaire (Couffignal 1966 : 72-78, 107) ; ainsi, un passage de *Arbre* (p. 178) :

Un douanier se tenait là comme un ange  
À la porte d'un misérable paradis  
Et ce voyageur épileptique écumait dans la salle d'attente des premières

nous renvoie à l'anecdote, de pure invention, qui veut que le Douanier Rousseau – un *ange* lui-même (*Souvenir du Douanier*, p. 357) – ait surpris en délit de contrebande le peintre Frantz Jourdain (« Trente ans debout à la frontière... », p. 650, 1145). On ajoutera que l'allusion aux *plantes vertes / Vertes qui jamais / Ne porteront de fleurs*, si elle fait référence au décor convenu des halls d'hôtels, se mue, par le biais de la double interrogation *Où sont mes fruits Où me plantè-je*, en un trait qui évoque subtilement la végétation de ce paradis dont l'homme s'est privé par sa faute originelle. Enfin, les *Lettres à Madeleine* (p. 155) témoignent de l'association étroite qu'Apollinaire établissait entre les anges et les vertus (Couffignal 1966 : 109).

Par ailleurs, il ne faut pas comprendre littéralement le mot *prospectus*. Le début de *Zone* (p. 7/39) assimile les *prospectus* à de *la poésie* ; on ne s'étonnera guère, par conséquent, que l'ange de *Montparnasse* soit aussi un poète dont toutes les caractéristiques (le lyrisme, l'origine allemande supposée, la blondeur) indiquent

qu'il s'agit d'Apollinaire aux alentours de sa vingtième année. À la fin du *Voyageur* (p. 54/80), *Le plus jeune des Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés* (sans doute Albert, le cadet de Guillaume) *mettait ses cheveux blonds en tresse* (Décaudin 1960b : 133) ; à Lou, qui va monter du Midi vers la capitale, Apollinaire écrit *Refais ce voyage que j'ai [fait] tant de fois enfant, les cheveux longs et blonds, les yeux graves* (*Lettres à Lou*, p. 243) ; et, comme l'a souligné Bates (1967 : 19), ses premières pièces prêtent volontiers la couleur blonde aux héros juvéniles qu'il admire (voir, par exemple, *Avenir*, p. 560-561). Si le poète mûr se voit barrer la route par le poète qu'il fut, tout autorise à croire que l'hôtel symbolise bel et bien quelque vision, sans doute prospective, de la poésie.

Cette longue digression vient confirmer mes hypothèses antérieures : que l'*employé* de *La porte* ressente fascination ou crainte pour l'hôtel, qu'il veuille y pénétrer ou, au contraire, en sortir, on doit considérer ce lieu comme le symbole de la condition ambivalente dont jouit ou pâtit le poète. Le lien demeure étroit avec l'intertexte baudelairien de *Bénédiction*, mais Apollinaire traite le sujet d'une façon plus complexe et – *Montparnasse* le suggère – avec une perception plus aiguë de sa propre évolution esthétique.

Avant de conclure, je voudrais revenir sur la correction appliquée au vers 3. Pour en saisir la portée, je retournerai d'abord au poème des années 1897-1899 qui nous transmet une ébauche du vers 4 (« L'ensemble seul est parfait... », p. 839). Ce texte, où *tristes* rime avec *anarchistes* comme dans *Adieux* (p. 333) ou dans un brouillon de *Vendémiaire* (Décaudin 1960b : 225), combine des accents révolutionnaires à l'énoncé, quasiment doctrinal, d'une thèse empruntée à l'idéalisme romantique :

L'ensemble seul est parfait. Je ne puis le voir

Ni le connaître, étant partie du tout parfait.

On songe, bien sûr, à Hegel (*Das Wahr ist das Ganze*). Mais *Seul le Tout existe* constituerait une formulation équivalente, qu'on trouve d'ailleurs attestée, en même temps que ses traductions allemande (*Nur das Ganze besteht*) ou anglaise (*Only the Whole exists*), dans des textes (pseudo-)philosophiques accessibles via Internet. Je serais enclin à penser, dès lors, que le vers 3 du manuscrit dérive d'un état préliminaire amétrique *D'être cet employé pour qui seul le Tout existe* – ce qui ne signifie pas que la suppression de l'article défini n'ait obéi, en l'occurrence, qu'aux impératifs de la versification. L'hypothèse, néanmoins, reste invérifiable et infalsifiable au vu des données disponibles ; je ne m'y attarderai donc pas.

Le passage ultérieur de *tout* à *rien* a naturellement suscité quelques commentaires. Margaret Davies (1964 : 65) y voit la trace d'une « dualité pascalienne » ; Marie-

Jeanne Durry et Michel Décaudin insistent, pour leur part, sur la compatibilité psychologique des états mentaux exprimés :

D'abord Apollinaire se peignait comme un être pour qui, en dépit d'une destinée misérable, le monde a un sens. Toute la beauté du monde, toute la plénitude de la vie, tous les objets les plus insignifiants et tous les êtres, tout cela existe. Alors qu'est-ce que cela peut faire d'être « cet employé » puisqu'au milieu des autres employés, ternes, amorphes, on est celui qui sait encore sentir et goûter tout le sens et la valeur de la vie. Après quoi « tout » s'est changé en « rien » : la destinée au contraire a raison de l'homme, la condition sociale avilit jusqu'à l'intelligence et la sensibilité, le sort banal, quelconque, a détruit le sens et le prix de la vie. Habilité de poète qui renforce ainsi la tonalité même de la pièce et rend plus dénuée d'espoir la mélancolie qui est la note fondamentale.

Il dit le contraire de ce qu'il a voulu dire d'abord. Mais sans véritablement se contredire. L'un et l'autre sont vrais, à des moments divers. Tantôt l'être a le sentiment que sa destinée ne l'accable pas, qu'il reste capable de goûter le tout de l'existence, tantôt le découragement envahit tout. Mais quelle est la vérité pour le poète ? Une vérité poétique. Celle qui concourt à l'impression que tout son poème est fait pour donner. (Durry 1978-9 : 92-93)

Quelle portée donner au remplacement de *tout* par *rien* ? Ne nous laissons pas illusionner par l'apparence de contradiction logique. Le poète est celui pour qui *tout* existe, celui-là seul qui sait voir les merveilles du monde ; il est aussi celui pour qui *rien* n'existe des difficultés et des médiocrités quotidiennes, car celles-ci ne l'atteignent pas. Mais surtout, *rien* est affectivement plus fort et plus juste. (Décaudin 1960b : 143)

Un vers de « La Porte » qui parle de « cet employé pour qui seul rien n'existe » disait dans le brouillon « pour qui seul tout existe », ce qui est sémantiquement le contraire, mais en fait est cohérent dans la confrontation de l'individu à tout ce qui n'est pas lui. (Décaudin 1993 : 99-100)

De tels propos ne nous aident guère. Dans la glose qu'elle réserve à la version manuscrite, Durry fait violence à la syntaxe en réduisant le second hémistiche du vers 3 à une relative explicative dont la prédication viendrait s'opposer au contenu que le substantif *employé* véhiculerait de manière implicite. Décaudin (1960b) parle des « difficultés et des médiocrités quotidiennes » qui, dans l'état définitif, n'affecteraient pas le poète ; or, loin de ces difficultés, de ces médiocrités quotidiennes, le texte évoque les *pi-mus*, les *anges* et le chant des sirènes. De plus, Davies, Durry et Décaudin commettent une erreur de méthode en paraphrasant la succession des deux variantes comme si elles formaient une entité discursive accessible au lecteur. Le processus qui a conduit de l'une à l'autre se prête, bien évidemment, à une approche génétique ; mais le poéticien, quant à lui, se doit de décrire chaque version dans des termes indépendants, de façon à cerner l'intention spécifique qui s'y manifeste. Nous avons conclu, à cet égard, qu'en préférant *rien*,

Apollinaire a mis en place un paradoxe énonciatif qui rompait avec le dolorisme culpabilisant de l'état préliminaire.

L'affaire, cependant, ne s'arrête pas là pour le généticien. Le verbe *exister* demeure rare dans *Alcools* – un seul autre exemple : *Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore* (Cortège, p. 50/76) – soit deux occurrences pour un total de 17.121 mots. Par comparaison, *La Vie unanime* de Jules Romains (1908) renferme 18 occurrences pour un total de 32.970 mots<sup>22</sup>. La confrontation des deux recueils s'impose sur bien des points. L'histoire nous apprend qu'à partir de la fin de l'année 1907, Apollinaire et Romains ont entretenu des relations étroites qui allèrent d'une complicité stratégique jusqu'à des désaccords de plus en plus graves et, dans le chef d'Apollinaire du moins, jusqu'à une franche hostilité (Armani 1978 ; Boschetti 2001 : 99-131 ; Décaudin 1960a : 226-248, 345-346, 373-374 ; 1960b : 27-29, 33-34 ; 2002 : 34-35, 85 ; Durry 1978-9 : II, 212-213). Avec la publication de *La Vie unanime*, Romains occupe le devant de la scène littéraire ; on discute volontiers de son « unanimité », cette « philosophie » qui soutient, sur la base de fondements « scientifiques » assez confus, que les groupes d'humains, et plus généralement d'êtres animés, comme les habitants d'un village ou les membres d'un cortège, tendent à constituer, en de certaines circonstances, des individus uniques (des « unanimes ») pourvus d'un esprit singulier et d'une force vitale cohérente. Pour traduire sa doctrine en poèmes, Romains recourt à une langue délibérément artificielle, que Leo Spitzer (2009) a étudiée en détail. Parmi les caractéristiques majeures de cet idiome figure l'usage à la fois fréquent et anomal d'*exister*. Dans une note antérieure à 1908, Romains affirme : *L'unanime se justifie du fait qu'il existe* (Debon 1978 : 42 note 23) ; *La Vie unanime* contient des phrases telles que *Quelque chose s'est mis à exister soudain* (p. 46), *je vois / Toute la longue rue exister à la fois* (p. 54) ou *la salle existe* (p. 67), ainsi qu'un passage (p. 192-193) qui rappelle invinciblement *La porte*<sup>23</sup>:

Tout l'inerte dehors se fait intérieur

Et vit. Rien n'est plus soi, rien n'est seul, rien n'est triste.

Le village devient et saura qu'il existe

Le jour où, pénétrée par l'effort des cerveaux,

La matière sera comme un immense oiseau

Dont le corps transpercé pantelle au bout des flèches.

---

22

23

En 1909, Apollinaire envisage sérieusement de collaborer avec le courant unanimiste. Il récite, au cours d'une conférence faite par Romains au Salon d'Automne, un *Fragment* sans doute issu de *Cortège* (Décaudin 1960b : 128, 158), et il entreprend d'écrire un recueil intitulé *L'Année républicaine* dont *Cortège* (alors appelé *Brumaire*) et *Vendémiaire* auraient fait partie (Décaudin 1960b : 124-128, 220-226). On s'explique, de la sorte, qu'*exister* se lise précisément dans *Cortège*, et que le Paris de *Vendémiaire* joue le rôle « tentaculaire » que Romains (p. 97-106, 152-153) attribue aux villes dans la lignée de Verhaeren. Il serait trop long de débusquer tous les traits que la poésie d'Apollinaire a pu emprunter à *La Vie unanime* – signalons seulement que Romains mentionne par deux fois les *sirènes* des navires (p. 67, 156)<sup>24</sup> et que *Vendémiaire* (p. 140-141/152) divinise Paris en singeant la « déification » des « unanimes » chère à Romains (p. 44-45, 55-57, 71, 76-79, 100, 110, 127, 130, 163-164, 200, 207 ; voir Couffignal 1966 : 141, Décaudin 1960a : 371, Mossetta Campra 1978). Par contre, il convient de souligner, avec Boschetti (2001 : 107-112), Décaudin (2002 : 93-94) et Durry (1978-9 : II, 177-184), qu'Apollinaire apporte d'emblée des nuances significatives à la vulgate unanimiste. La rhétorique « moderniste » de Romains et – disons-le – sa mégalomanie vaniteuse le poussaient à négliger les dettes contractées vis-à-vis de ses prédécesseurs ; la préface qu'il a donnée en 1925 à *La Vie unanime* (p. 25-35), avec ses renvois inoffensifs à Goethe ou aux auteurs de l'Antiquité, témoigne éloquemment de cette posture. Mais, dans *Vendémiaire* (p. 141/153), Apollinaire écrit *Tous les fiers trépassés qui sont un sous mon front* et le brouillon de 1909 se fait plus explicite (Décaudin 1960b : 225) :

La poésie errait, plaintive et si divine !  
 Je la pris dans mes bras, moi, poète inconnu  
 Et le seul de mon temps qui m'en sois souvenu.

De même, le manuscrit de *Cortège* nous transmet l'interrogation *Pourquoi faut-il être si moderne ?* (Décaudin 1960b : 126) et les deux strophes qui terminent le poème (p. 50/76) accomplissent cet exploit intertextuel d'insérer le verbe *existe* dans un discours qui proclame, à l'aide d'une langue et d'une métrique mimant le classicisme, la victoire du passé sur l'avenir<sup>25</sup> :

Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes  
 Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes  
 Et détournant mes yeux de ce vide avenir  
 En moi-même je vois tout le passé grandir

---

24

25

Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore  
Près du passé luisant demain est incolore  
Il est informe aussi près de ce qui parfait  
Présente tout ensemble et l'effort et l'effet

Avec l'éreintement en avril 1911 de *L'Armée dans la ville* (II, p. 960-963 ; voir aussi Décaudin 1960b : 230-232) et le portrait-charge de Jules Romains publié à la même époque (III, p. 53-54), Apollinaire se livre à une critique violente de l'œuvre et de l'homme. En octobre ou au début de novembre 1912, il accomplit, en privant ses poèmes de ponctuation, un geste esthétique qui se situe aux antipodes de ce que pratiquait Romains (Décaudin 1960a : 239 ; 1960b : 38-41). Claude Debon (1978 : 35-37) a bien montré que, pour aboutir à une versification « prosaïque », Romains recourt non seulement aux enjambements et autres « accords décalés » (Vanderhoeft 1989), mais aussi à une « sur-ponctuation » des premiers états. Là où Apollinaire veut accroître, par la parcimonie typographique, le caractère presque toujours « concordant » de ses lignes (Cornulier 1995 : 161-169), Romains cherche à briser prosodiquement le vers afin d'inventer une langue nouvelle qui préserve pourtant le mètre.

L'unanimité tient pour un postulat que le poète, une fois devenu « conscient » des « unanimes », ne connaît plus la solitude et ne voit plus rien échapper à l'emprise de son esprit (Mossetta Campra 1978). On pourrait citer, sur ce point, des pièces entières de *La Vie unanime* (notamment p. 47, 54-55, 128-138, 199-200), ou Chennevière : *Je ne suis pas seul, car je suis dehors, où sont les autres* (Margarito 1978 : 276), ou encore Duhamel disant, à propos d'un personnage emblématique qui apparaît dans le cycle de *Salavin* : *Édouard ne désire rien, car il sait qu'il aura tout* (Gianolio 1978 : 333). En substituant *rien* à *tout*, Apollinaire a donc aussi pris ses distances avec une vision, de la poésie et de la tâche incombant au poète, qu'il n'avait jamais véritablement acceptée.



## BIBLIOGRAPHIE

---

### Sources primaires

Apollinaire (Guillaume), *Alcools* suivi de *Le Bestiaire* illustré par Raoul Dufy et de *Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1980.

— *Œuvres poétiques*, éd. de Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », première édition en 1956.

— *Œuvres en prose complètes*, éd. de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-93, 3 vol.

— *Lettres à Lou*, éd. de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1969.

— *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, éd. de Laurence Campa, Paris, Gallimard, 2005.

Laforgue (Jules), *Poésies complètes*, éd. de Pascal Pia, Paris, Le Livre de Poche, 1970.

Romains (Jules), *La Vie unanime. Poème 1904-1907*, éd. de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Poésie », 1983.

### Sources secondaires

Adéma (Marcel), 1952, *Guillaume Apollinaire le mal aimé*, Paris, Plon.

Alexandre (Didier), 1996, « "J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu" : l'écriture du sacré dans *Alcools* », dans Murat, éd., pp. 99-116.

Armani (Ada Speranza), 1978, « Un itinerario intellettualistico : Jules Romains alla "Nouvelle revue Française" », dans Jannini et Zoppi, éds, pp. 203-225.

Bader (Françoise), 1994, « Les Sirènes et la poésie », dans Conso (Danièle), Fick-Michel (Nicole) et Poulle (Bruno), éds, *Mélanges François Kerlouégan*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres (*Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, n° 515), pp. 17-42.

Barrère (Jean-Bertrand), 1977, *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire*, Paris, SEDES-CDU.

Bates (Scott), 1967, *Guillaume Apollinaire*, Boston, Twayne Publishers [2<sup>e</sup> éd. revue en 1989].

Boschetti (Anna), 2001, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Éditions du Seuil.

Brunel (Pierre), 1997, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France.

Chevalier (Jean-Claude), 1970, *Alcools d'Apollinaire. Essai d'analyse des formes poétiques*, Paris, Minard (Bibliothèque des Lettres Modernes, 17).

Cornulier (Benoît de), 1995, *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Couffignal (Robert), 1966, *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Minard (Bibliothèque des Lettres Modernes, 8).

Davies (Margaret), 1964, *Apollinaire*, Édimbourg et Londres, Olivier & Boyd.

Debon[-Tournadre] (Claude), 1978, « Le travail sur l'écriture dans les premières œuvres de Jules Romains », dans Jannini et Zoppi, éd., pp. 29-42.

— 1988, *Apollinaire. Glossaire des œuvres complètes*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle-Paris III.

— 1998, « Ouvrages et articles sur les poèmes d'*Alcools* », dans Debreuille, éd., pp. 195-219.

Debreuille (Jean-Yves), éd., 1998, *Alcools, en corps. Lectures et situation du recueil d'Apollinaire*, Grenoble, Université Stendhal – Grenoble-3 (*Recherches & Travaux*, Hors série n° 14).

Décaudin (Michel), 1960a, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat [réimpression : Genève-Paris, Slatkine, 1981].

— 1960b, *Le dossier d'« Alcools »*. *Édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents*, Genève-Paris, Droz-Minard [1965 (2<sup>e</sup> éd. réimprimée en 1971), 1996 (3<sup>e</sup> éd.)].

— 1993, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, Paris, Gallimard-Foliothèque.

— 1996, « Autour de Stavelot. Deux cahiers et un agenda », *Que Vlo-Ve ?*, série 3, n° 21 (janvier-mars 1996), pp. 1-48 [librement accessible en ligne].

— 2002, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche.

Dominicy (Marc), 1992a, « *Nuit rhénane* de Guillaume Apollinaire », dans Tasmowski (Liliane) et Zribi-Hertz (Anne), éd., *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication & Cognition, pp. 81-94.

— 1992b, « On the Meter and Prosody of French 12-Syllable Verse », dans Grimaud (Michel), éd., *Foundations of Verse (= Empirical Studies of the Arts, 10/2)*, pp. 157-181.

— 2000, « La césure lyrique chez Verhaeren », dans Murat (Michel), éd., *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, pp. 247-295.

Durry (Marie-Jeanne), 1978-9, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, Paris, SEDES-CDU, 3<sup>e</sup> éd., 3 vol.

Figeac (Michel), 2002, « Les pratiques alimentaires de la noblesse provinciale à la fin du règne de Louis XIV : l'exemple de la Guyenne », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 217, pp. 643-654 [librement accessible en ligne].

Fongaro (Antoine), 2008, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*, Paris, Honoré Champion.

Gianolio (Valeria), 1978, « Salavin di Georges Duhamel : un tentativo di unanimismo "à rebours" », dans Jannini et Zoppi, éd., pp. 313-338.

Goldenstein (Jean-Pierre), 2000, « Anomo/Anora : tu connaîtras un peu mieux les Mayas. "Lettre-Océan" : mise au point et hypothèses », *Que Vlo-Ve ?*, série 4, n° 11 (juillet-septembre 2000), pp. 77-100 [librement accessible en ligne].

Gouvard (Jean-Michel), 1996, « Le vers d'*Alcools* », dans Murat, éd., pp. 183-213.

Grojnowski (Daniel), 1981, « Apollinaire-Orphée : sur la poétique d'*Alcools* », *Romantisme*, n° 33, 91-108 [librement accessible en ligne].

Jannini (Pasquale Aniel) et Zoppi (Sergio), éd., 1978, *Unanimismo. Jules Romains*, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet (*Quaderni del Novecento Francese*, 4).

Lawler (James R.), 1955, « Apollinaire inédit. Le séjour à Stavelot », *Mercure de France*, n° 1098, 1<sup>er</sup> février 1955, pp. 296-309.

Leclercq-Marx (Jacqueline), 1997, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts, Collection in-4°, 3<sup>e</sup> série, Tome 2) [réimpression, 2002].

Margarito (Mariagrazia), 1978, « Un esempio di scrittura "unanime" : Georges Chennevière », dans Jannini et Zoppi, éd., pp. 255-282.

Mossetta Campra (Anna Paola), 1978, « Percezione e coscienza dell' unanime nell' "Être en marche" di Jules Romains e Georges Chennevière », dans Jannini et Zoppi, éd., pp. 227-254.

Murat (Michel), 1996, « L'allure lyrique », dans Murat, éd., pp. 155-182.

— éd., 1996, *Guillaume Apollinaire – Alcools*, Paris, Klincksieck (*Littératures contemporaines*, n° 2).

Peytard (Jean), 1979, « Le cercle ouvert. *Nuit rhénane* de Guillaume Apollinaire », dans *Syntagmes 2*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres (*Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, n° 217), pp. 306-311.

Pierrot (Jean), 1998, « Formes et significations du mouvement dans *Alcools* », dans Debreuille, éd., pp. 99-118.

Spitzer (Leo), 2009, « L'unanimisme de Jules Romains au miroir de sa langue (1924) », dans *Leo Spitzer : Études sur le style. Analyses de textes littéraires français (1918-1931)*, traduction de l'allemand par Jean-Jacques Briu, présentation et bibliographie par Étienne Karabétian, Paris, Éditions Ophrys (Bibliothèque de *Faits de Langues*), pp. 242-290.

Vanderhoeft (Claire), 1989, « Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords », dans Dominicy (Marc), éd., *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 93-119.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Marc DOMINICY

[Voir ses autres contributions](#)