

LUC FRAISSE

Université Marc Bloch de Strasbourg

## APOLLINAIRE ET L'ESTHÉTIQUE DE LA PERTE

Abstract. Fraisse Luc, *Apollinaire et l'esthétique de la perte* [Apollinaire and aesthetics of loss]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIV : 2007, pp. 187-200. ISBN 978-83-232174-7-3, ISSN 0137-2475.

Does aesthetics of loss exist? What can we lose when we give vent to our poetic creative activity? These questions are posed by Apollinaire in the three verses of the *Calligrammes* collection, used to interpret the *Alcools* collection: "To lose/But to lose truly/ In order to make room for revelation." Accordingly, what does the experience of creative loss consist in? It is about emphasizing all this that can be lost in a poetic text in order to see that loss can become a creative process once it turns out to be impossible, and that poetic revelation can only take place in a situation when we lose something. Apollinaire was distrustful of all explicit poetic manifestos; therefore, the answers full of nuances should be sought in the dim light of *Alcools* and its interpretations.

Par son sous-titre originel, « 1898–1912 », le recueil d'*Alcools*, paru en 1913<sup>1</sup>, s'offre comme le journal poétique d'une quinzaine d'années de création ; l'histoire d'une œuvre s'y combine avec celle d'une aventure poétique, le jeune poète cherchant sa voie se faisant aussi bien le représentant de l'avant-garde. Apollinaire révèle rétrospectivement l'esprit de cette datation dans une lettre qu'il adressera à Max Jacob en mars 1916 : « Prends [...] tous tes poèmes qui ont paru dans une revue [...] jusqu'à nos jours. Sans doute cela fera un volume ; tu y ajoutes au besoin les quelques poèmes qu'il faudra et tu auras un volume et garderas des tas de poèmes inédits en mettant en lieu sûr les représentants de ton lyrisme pendant une longue période de poésie »<sup>2</sup>. Cette *longue période de poésie* ainsi mise en lieu sûr va, s'agissant du rédacteur de la lettre, des lendemains du symbolisme à la veille du surréalisme<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Voir M. Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, Droz-Minard, Genève-Paris 1971.

<sup>2</sup> Lettre citée par M. Adéma, *Guillaume Apollinaire, le mal aimé*, Plon, Paris 1952, pp. 215-216.

<sup>3</sup> Voir M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corrêa, Paris 1933 ; rééd. José Corti, 1939 ; M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895–1914)*, Privat, Toulouse 1960, rééd. Genève, Slatkine, 1981 et *Du symbolisme au surréalisme*, Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle, n° 4, 1975, Klincksieck, pp. 65-77.

La lettre entretient du reste une certaine confusion entre les pièces mises en lieu sûr par la publication (celle d'*Alcools* en 1913) et celles mises en réserve pour plus tard (il ne les publie pas toutes ici, et l'on en formera après sa mort *Il y a* en 1925 et *Le Guetteur mélancolique* en 1952). Et de fait, le poème préface du recueil d'*Alcools, Zone*, écrit en dernier en 1912, sert de préface peut-être moins au recueil de 1913 qu'aux formes poétiques ultérieures, telles qu'elles se feront notamment jour en 1918 dans *Calligrammes* (de même que la première section de *Calligrammes, Ondes*, sera formée de poèmes écrits avant la déclaration de guerre, dans une période d'enthousiasme créateur et d'invention). En retour donc, ces formes ultérieures éclairent rétrospectivement les poèmes d'avant la guerre, et jusqu'aux plus anciens, jusqu'aux débuts poétiques de la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi serait-on tenté de lire, dans le second recueil, le programme que lance le poème *Toujours*, comme une clef ouvrant après coup bien des chemins de lecture dans le premier recueil :

Perdre  
 Mais perdre vraiment  
 Pour laisser place à la trouvaille

Une esthétique de la perte peut-elle exister, telle est la question que ces trois vers non seulement mettent en œuvre, mais illustrent déjà en eux-mêmes. Trois vers au rythme croissant, comme reproduisant le progrès de la création poétique ; trois vers qui miment et interprètent à la fois leur propre jaillissement, selon cette disposition sur la page qu'à elle seule, l'auteur du manifeste « L'Esprit nouveau et les poètes »<sup>4</sup> sait pouvoir « faire naître un lyrisme visuel ». Par sa brièveté, le premier suggère une impatience mais aussi un dynamisme, cependant qu'il crée à sa suite le blanc mimétique de la perte. Et d'ailleurs, les trois vers morcelés invitent à voir dans le morcellement le signe même de la perte. Le dernier vers, le plus long, mimerait au contraire, comme l'indique son sens, la reconstitution de quelque chose quand parallèlement, du son [è] au son [é] puis au triomphe du [a], se donne à entendre une ouverture progressive de la voyelle.

Les noyaux du sens, un verbe et un nom, demeurent sans compléments : le locuteur ne précise bien évidemment ni ce qu'il faut perdre, ni ce qu'il s'agira de trouver. Il y a à parier que *perdre* et *trouver* auront en fait des compléments différents ; mais ce *secret* annonce dès ici les ressources de l'ambiguïté : la perte de la certitude est ouverture à l'interprétation. Mais aussi bien occultation de l'interprète : l'avantage du mode infinitif, des trois infinitifs additionnés ici, c'est l'absence de sujets. Donc ni sujets ni compléments : on reconnaît dans cette ellipse le refus manifesté par Apollinaire de théoriser, ou du moins de théoriser, pesons les mots, *en bonne et due forme* ; le souhait au contraire de soumettre l'art poétique au langage poétique lui-même, avec ses ellipses et ses énigmes ; à la conception du *poème*

<sup>4</sup> Conférence prononcée le 26 novembre 1917 au théâtre du Vieux-Colombier ; elle paraîtra, remaniée, après la mort d'Apollinaire, dans le *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> décembre 1918.

*critique* selon Mallarmé s'ajoute plus proprement la perspective d'envisager la théorie par la pratique, l'art poétique n'étant alors concevable qu'en action. « Une peinture de Metzinger, écrit le poète dans *Les Peintres cubistes*, contient toujours sa propre explication. C'est peut-être là une noble faiblesse »<sup>5</sup>. Une faiblesse qu'Apollinaire travaille quant à lui à se refuser : ses manuscrits montrent qu'il supprime bien souvent pour finir les premiers et derniers vers de son brouillon, parce qu'ils donnaient trop clairement la clef de l'énigme.

Le verbe nodal *perdre*, n'ayant ni sujet ni objet, est-il au fait actif ou passif ? S'agirait-il d'un sacrifice volontaire, mais à consommer jusqu'au bout ? Le paradoxe insistant est de présenter la perte comme un acte positif. Ou l'adverbe *vraiment* ne constituerait-il pas plutôt l'essentiel du programme ? ce qui rejoint le thème révolutionnaire de la fin des rois (*Alcools* eût pu un moment, en 1909, s'intituler *L'Année républicaine*, ce dont garde trace le dernier poème *Vendémiaire* ; *Cortège* s'intitulait à l'origine *Brumaire*), forme en littérature de « L'antitradition futuriste » dont Apollinaire a fait un manifeste tapageur en juin 1913. *Laisser place* recentre le programme sur un travail de *substitution*, sur une annonce d'*avènement* (en contradiction avec l'idée de permanence attachée au titre du poème *Toujours*), dont les blancs livrent l'espace, pour la trouvaille, à valeur semble-t-il absolue. Le programme est lui-même *a priori* radical, reposant sur trois infinitifs à valeur d'impératifs, pour réclamer une refonte créatrice, c'est-à-dire à la fois un carcan à briser et une étape à franchir. Encore les deux notions centrales, la perte et la trouvaille, sont-elles à ne pas complètement ramener au clivage, bien connu sous la plume d'Apollinaire, entre ancien et nouveau, tradition et invention. Aussi serait-on invité à relire le recueil d'*Alcools* sous l'angle de cet étrange appel à la *perte*, sans oublier que les conséquences programmatiques de celle-ci sont le plus souvent à trouver, non à claire-voie dans des déclarations (nous en rencontrerons cependant), mais dans l'interprétation – le secret – de nombreuses images, qui ne cessent d'affiner les mots d'ordre par les nuances mystérieuses de la pratique poétique.

\*

Le plus violent paradoxe est assurément celui qui consiste à définir la création, naturellement associée à une augmentation de l'existant, à l'avènement d'une nouveauté imprévisible, ici à une perte, dans un mouvement de déroute constructive comparable à celui du *cogito* cartésien. Que s'agit-il au juste de perdre, au moment de donner son élan à la création poétique ?

Dans le contexte des années 1910, qui est celui de l'élaboration d'*Alcools*, on pensera d'abord à la perte sans doute la plus visible, à savoir l'abandon de la métrique traditionnelle, permettant par un jeu de bascule l'instauration du vers libre. Celui-ci est en vogue depuis Jules Laforgue, et Apollinaire écolier s'y exerçait

<sup>5</sup> *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière et C<sup>ie</sup>, Paris 1913 ; rééd. Herman, Paris 1965, p. 73.

La lettre entretient du reste une certaine confusion entre les pièces mises en lieu sûr par la publication (celle d'*Alcools* en 1913) et celles mises en réserve pour plus tard (il ne les publie pas toutes ici, et l'on en formera après sa mort *Il y a* en 1925 et *Le Guetteur mélancolique* en 1952). Et de fait, le poème préface du recueil d'*Alcools, Zone*, écrit en dernier en 1912, sert de préface peut-être moins au recueil de 1913 qu'aux formes poétiques ultérieures, telles qu'elles se feront notamment jour en 1918 dans *Calligrammes* (de même que la première section de *Calligrammes, Ondes*, sera formée de poèmes écrits avant la déclaration de guerre, dans une période d'enthousiasme créateur et d'invention). En retour donc, ces formes ultérieures éclairent rétrospectivement les poèmes d'avant la guerre, et jusqu'aux plus anciens, jusqu'aux débuts poétiques de la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi serait-on tenté de lire, dans le second recueil, le programme que lance le poème *Toujours*, comme une clef ouvrant après coup bien des chemins de lecture dans le premier recueil :

Perdre  
 Mais perdre vraiment  
 Pour laisser place à la trouvaille

Une esthétique de la perte peut-elle exister, telle est la question que ces trois vers non seulement mettent en œuvre, mais illustrent déjà en eux-mêmes. Trois vers au rythme croissant, comme reproduisant le progrès de la création poétique ; trois vers qui miment et interprètent à la fois leur propre jaillissement, selon cette disposition sur la page qu'à elle seule, l'auteur du manifeste « L'Esprit nouveau et les poètes »<sup>4</sup> sait pouvoir « faire naître un lyrisme visuel ». Par sa brièveté, le premier suggère une impatience mais aussi un dynamisme, cependant qu'il crée à sa suite le blanc mimétique de la perte. Et d'ailleurs, les trois vers morcelés invitent à voir dans le morcellement le signe même de la perte. Le dernier vers, le plus long, mimerait au contraire, comme l'indique son sens, la reconstitution de quelque chose quand parallèlement, du son [è] au son [é] puis au triomphe du [a], se donne à entendre une ouverture progressive de la voyelle.

Les noyaux du sens, un verbe et un nom, demeurent sans compléments : le locuteur ne précise bien évidemment ni ce qu'il faut perdre, ni ce qu'il s'agira de trouver. Il y a à parier que *perdre* et *trouver* auront en fait des compléments différents ; mais ce *secret* annonce dès ici les ressources de l'ambiguïté : la perte de la certitude est ouverture à l'interprétation. Mais aussi bien occultation de l'interprète : l'avantage du mode infinitif, des trois infinitifs additionnés ici, c'est l'absence de sujets. Donc ni sujets ni compléments : on reconnaît dans cette ellipse le refus manifesté par Apollinaire de théoriser, ou du moins de théoriser, pesons les mots, *en bonne et due forme* ; le souhait au contraire de soumettre l'art poétique au langage poétique lui-même, avec ses ellipses et ses énigmes ; à la conception du *poème*

<sup>4</sup> Conférence prononcée le 26 novembre 1917 au théâtre du Vieux-Colombier ; elle paraîtra, remaniée, après la mort d'Apollinaire, dans le *Mercur* de France du 1<sup>er</sup> décembre 1918.

*critique* selon Mallarmé s'ajoute plus proprement la perspective d'envisager la théorie par la pratique, l'art poétique n'étant alors concevable qu'en action. « Une peinture de Metzinger, écrit le poète dans *Les Peintres cubistes*, contient toujours sa propre explication. C'est peut-être là une noble faiblesse »<sup>5</sup>. Une faiblesse qu'Apollinaire travaille quant à lui à se refuser : ses manuscrits montrent qu'il supprime bien souvent pour finir les premiers et derniers vers de son brouillon, parce qu'ils donnaient trop clairement la clef de l'énigme.

Le verbe nodal *perdre*, n'ayant ni sujet ni objet, est-il au fait actif ou passif ? S'agirait-il d'un sacrifice volontaire, mais à consommer jusqu'au bout ? Le paradoxe insistant est de présenter la perte comme un acte positif. Ou l'adverbe *vraiment* ne constituerait-il pas plutôt l'essentiel du programme ? ce qui rejoint le thème révolutionnaire de la fin des rois (*Alcools* eût pu un moment, en 1909, s'intituler *L'Année républicaine*, ce dont garde trace le dernier poème *Vendémiaire* ; *Cortège* s'intitulait à l'origine *Brumaire*), forme en littérature de « L'antitradition futuriste » dont Apollinaire a fait un manifeste tapageur en juin 1913. *Laisser place* recentre le programme sur un travail de *substitution*, sur une annonce d'*avènement* (en contradiction avec l'idée de permanence attachée au titre du poème *Toujours*), dont les blancs livrent l'espace, pour la trouvaille, à valeur semble-t-il absolue. Le programme est lui-même *a priori* radical, reposant sur trois infinitifs à valeur d'impératifs, pour réclamer une refonte créatrice, c'est-à-dire à la fois un carcan à briser et une étape à franchir. Encore les deux notions centrales, la perte et la trouvaille, sont-elles à ne pas complètement ramener au clivage, bien connu sous la plume d'Apollinaire, entre ancien et nouveau, tradition et invention. Aussi serait-on invité à relire le recueil d'*Alcools* sous l'angle de cet étrange appel à la *perte*, sans oublier que les conséquences programmatiques de celle-ci sont le plus souvent à trouver, non à claire-voie dans des déclarations (nous en rencontrerons cependant), mais dans l'interprétation – le secret – de nombreuses images, qui ne cessent d'affiner les mots d'ordre par les nuances mystérieuses de la pratique poétique.

\*

Le plus violent paradoxe est assurément celui qui consiste à définir la création, naturellement associée à une augmentation de l'existant, à l'avènement d'une nouveauté imprévisible, ici à une perte, dans un mouvement de déroute constructive comparable à celui du *cogito* cartésien. Que s'agit-il au juste de perdre, au moment de donner son élan à la création poétique ?

Dans le contexte des années 1910, qui est celui de l'élaboration d'*Alcools*, on pensera d'abord à la perte sans doute la plus visible, à savoir l'abandon de la métrique traditionnelle, permettant par un jeu de bascule l'instauration du vers libre. Celui-ci est en vogue depuis Jules Laforgue, et Apollinaire écolier s'y exerçait

<sup>5</sup> *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière et C<sup>ie</sup>, Paris 1913 ; rééd. Herman, Paris 1965, p. 73.

déjà ; il y trouve à l'usage la précieuse ressource d'une constante variété (« La vie est variable aussi bien que l'Euripe », déclarera dans *Alcools* l'auteur du *Voyageur*), et notamment les élargissements ou resserrements du rythme. On connaît la célèbre déclaration parue dans *La Phalange*, qui en 1906 tente de ranimer le symbolisme, et où Apollinaire affirme : « Les symbolistes ont délivré la poésie captive de la prosodie et, qu'ils le veuillent ou non, tous les poètes écrivent aujourd'hui en vers libres »<sup>6</sup>. Dessinant par jeu un itinéraire culturel allant des héroïnes captives chez les tragiques grecs à *La Jérusalem délivrée* du Tasse, Apollinaire souligne la valeur salvifique, dans la création, de la perte, qui abolit les contraintes antérieures même là où elles seront dès lors maintenues. Les pièces à valeur d'art poétique regroupées sous le titre des « Fiançailles » montrent le poète demandant à son lecteur :

Pardonnez-moi mon ignorance

Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers

Le brouillon disait, pour le premier vers : « Pardonnez-moi d'avoir reconquis mon ignorance », où l'on retrouve la perte comme entreprise positive – celle du *perdre vraiment*. Les « pèlerins de la perte », évoqués dans le *Poème lu au mariage d'André Salmon*, posaient bien cette expérience de la perte sous le signe d'une aventure spirituelle de la poésie. Bien avant les lipogrammes oulipiens et *La Disparition* de Georges Perec, l'éliision du *e* muet souvent nécessaire à la lecture d'un vers d'Apollinaire, correspondant à nombre de rimes approximativement auditives et plus du tout visuelles, donne à voir et à entendre – à parcourir – ce pèlerinage généralisé de la perte.

À un autre point de vue, la création se définit comme une perte parce qu'elle provoque par définition celle des repères établis, celle des acquis, alors considérés comme des entraves. L'invention, surtout poétique, doit commencer par l'expérience d'un manque, celui du sens et de la cohérence. De Nerval à Rimbaud, Apollinaire poète est ici l'héritier d'une évolution qui tend à enterrer la raison sous les images ; cet héritage est revivifié par un climat général contemporain, André Salmon, Max Jacob ou Alfred Jarry liant étroitement le refus de la logique et l'éclatement des images, ce que mettent en œuvre les juxtapositions en mosaïque de *Zone*. Dans tout le recueil, les symboles de la nature amputée – pétales flétris, feuilles tombées, têtes coupées – illustrent ce sacrifice nécessaire de la vérité en poésie. L'assimilation insistante des feuilles à des mains permet notamment de moduler deux fois l'idée de rupture, qui se fait mort quand la feuille se détache, et adieu dans la main qui s'agite. Parallèlement, en plaçant au premier plan le paysage non plus campagnard mais désormais urbain, le mouvement futuriste suscite le risque conscient de perdre la poésie en la confrontant au monde immédiatement moderne.

Ici la création poétique commence par la perte de la ponctuation. On sait qu'Apollinaire l'a décidée au moment de la publication du recueil, ses poèmes

<sup>6</sup> *La Phalange nouvelle*, 25 avril 1908.

ayant initialement paru encore ponctués. Et de fait pour Marinetti, supprimer la ponctuation, c'était provoquer dans la lecture des modifications de perception analogues à celles provoquées par la vie moderne. L'exemple vient entre autres, comme le vers libre, de Mallarmé, mais au moment où va paraître *Alcools*, Rachilde reproduit ce rejet de la ponctuation par Marinetti dans son compte rendu, pour le *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> septembre 1912, du *Monoplan du pape* dont s'inspire la première séquence de *Zone* rendant hommage au pape Pie X puis au Christ aviateur. La suppression sur épreuves de la ponctuation, voilà par excellence l'expérience de la perte, le secret expérimental faudrait-il dire, le manque créateur, en quelque sorte lancés pour en suivre à loisir les conséquences. La première est la brisure du cadre logique, manque nécessaire à une redistribution des choses, et comme le notait Marie-Jeanne Durry, par la suppression de la ponctuation, « Apollinaire tentait d'abolir la frontière entre le raisonnement et la musique, de forcer l'œil, la voix, la pensée même à suivre le mouvement musical »<sup>7</sup>. La construction picturale aussi, car au moment où les amis du poète fondent *Les Soirées de Paris*, son premier article, en février 1912, est pour souligner chez les peintres cubistes : « La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste à la composition de son tableau ». Il est certain que la perte du concret dans l'art non figuratif est à mettre en parallèle avec la suppression de la logique et d'abord de son cadre, qui est la ponctuation, dans la poésie moderne. Mais on ne l'a pas assez souligné : la géométrisation des formes dans le cubisme semble au poète une *trouvaille* suivant de trop près cette heureuse *perte* – une réponse trop rapide au mystère. Il consigne bien, dans *Les Peintres cubistes*, que « la géométrisation est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain »<sup>8</sup> ; mais il avait prévenu, dans une chronique de 1911, que « le cubisme n'est pas, comme on pense généralement dans le public, l'art de tout peindre sous forme de cubes »<sup>9</sup>.

La suppression de la ponctuation tend donc à faire l'expérience de la perte d'un cadre logique et rationnel, d'une partie même de la grammaire en tant qu'elle devrait être exhibée dans la phrase. Pour le poète, c'est libérer l'image de la rhétorique : les images produiront un effet d'autant plus fort qu'elles auront été imprévisibles à la logique. C'est aussi produire, à l'encontre ici des visées symbolistes, un effet de réel : comme le souligne Marie-Jeanne Durry dans une relation de cause à effet, « Apollinaire défait les liens logiques, il retient les choses »<sup>10</sup>. Mais surtout,

<sup>7</sup> M.-J. Durry, *Guillaume Apollinaire, « Alcools »*, Paris, SEDES, 3 vol., 1956–1964 (correspondant à un cours professé de 1954 à 1958), t. III, p. 219.

<sup>8</sup> *Les Peintres cubistes*, op. cit., p. 52.

<sup>9</sup> G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902–1918)*, préfacées par Leroy Clinton Breunig, Gallimard, Paris 1960, rééd. coll. « Idées », 1981, p. 254. Rappelons que dès 1908, dans le *Gil Blas* du 14 novembre, Louis Vauxelles avait écrit de Braque : « Il construit des bonshommes métalliques et déformés qui sont d'une simplification terrible. Il méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes ».

<sup>10</sup> M.-J. Durry, *Guillaume Apollinaire, « Alcools »*, op. cit., t. II, p. 170.

dans une optique pré-surréaliste, l'effacement volontaire de la rhétorique laisse place au brisement du langage et du sens, livrant les mots à des regroupements plus secrets. La volonté de se débarrasser de l'ordre et de la coordination se fait jour au profit de l'aventure poétique.

À la logique rationnelle se substitue une logique affective plus secrète. À la fin de *La chanson du Mal-aimé*, l'évocation de Louis II se suicidant par noyade puis du poète errant dans Paris semble ressortir à la juxtaposition presque gratuite. Toute une logique sous-jacente, faite d'analogies peu perceptibles, ne s'en tisse pas moins entre les deux séquences : le poète erre dans Paris « sans avoir le cœur d'y mourir » par opposition au prince bavarois qui s'est suicidé, à Paris les orgues de Barbarie « sanglotent » comme « Luitpold le vieux prince régent » qui a vu mourir de folie ses deux neveux, folie à laquelle s'accorde aujourd'hui le « délire » du poète parisien, les lumières électriques de la capitale « flambent » comme là-bas les feux de la Saint-Jean, Apollinaire *se noyant* dans l'ivresse parisienne comme Louis II s'est noyé dans son lac bavarois. 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.

Et pourtant, l'expérience du manque créateur recherchée dans *Alcools*, c'est paradoxalement, au cœur de la poésie lyrique et des poèmes de fin d'amour, la disparition du sujet, en partie seulement dans le sillage de cette *disparition élocutoire du poète* réclamée naguère par Mallarmé. Perte de soi dans le temps, dans l'errance aussi provoquée par l'amour. Perte de la subjectivité, à travers le brouillage recherché de l'autobiographie, à la fois sollicitée et dérobée à chaque instant. Se perdre, c'est accepter la sublimation du désir nécessaire à la création poétique (*Rosemonde*), seule la dissolution du moi donnant accès au territoire poétique – le sujet se consumant, du *Brasier* aux *Fiançailles*, dans l'espace cosmique pour renaître, nous y reviendrons, en paroles étoiles. Voilà pourquoi le locuteur de *Zone* laisse éclater son identité en *je, tu et il* ; voilà pourquoi il accepte ou même cultive, dans *L'émigrant de Landor Road*, la confusion entre l'intérieur et l'extérieur de soi :

Au-dehors les années  
Regardaient la vitrine [...]  
Et l'on tissait dans sa mémoire  
Une tapisserie sans fin  
Qui figurait son histoire

ne sachant que faire de son passé, ses hantises étant comparées à des têtes de morts (*Le brasier*, I), en proie au déchirement et au ressassement : *Temps passé Trépassé* (*Cortège*), redoutant de voir revenir des « morceaux de [soi]-même », d'où résulte le besoin de se mirer (*Crépuscule* et *La Loreley*) pour ne pas se perdre tout à fait. Le mythe d'Orphée, partout présent, incarne le passé qui se fige par le seul regard en arrière, comme Eurydice offre la figure même de la perte.



C'est un fait que dans la mise en place du poème, le cadre précède le plus souvent le sujet, qui n'entre ainsi que subrepticement dans le paysage : dans *Automne*, dans *Les colchiques*, poèmes apparemment impersonnels et descriptifs, tout est en fait personnel et chanson de l'amour déçu. Mais la présence du sujet lyrique se trouve voilée par l'absence expérimentale de verbe, à l'évidence dans le monostiche *Chantre* :

Et l'unique cordeau des trompettes marines

ou plus insidieusement au début de « Mai » :

Le mai le joli mai en barque sur le Rhin

car l'homophonie avec le verbe *embarquer* n'empêche pas le poème de partir à la dérive syntaxique. S'il y a récit dans le poème (rappelons notamment que *La maison des morts* est un conte en prose ensuite découpé en vers libres), la voix narrative devient confuse : dans *La Loreley*, le dialogue que se partagent l'évêque et la sorcière suscite des chevauchements. Et le poème conversation « Les femmes » destitue la voix narrative. La restitution des voix rend indécidable la question de savoir qui parle.

À ce stade, l'esthétique de la perte pourrait courir dans le recueil comme une transposition élaborée de diverses étapes biographiques : à grande échelle, un âge de la perte et un autre de la trouvaille, c'est-à-dire une vie semée d'échecs et de déceptions (revues qui périssent, travaux ingrats, Annie Playden, souvenirs qui s'usent), puis renouveau qui amène à refuser ce passé (Marie Laurencin, Picasso) au profit d'une nouvelle esthétique qui survivra même au-delà de ce second amour ; *Les fiançailles* représenteraient ainsi la fin de la période rendue trop stérile par l'obsession d'Annie et le renouvellement poétique amorcé en 1907. Et c'est pour que la transposition soit possible que le poète écarte (c'est le plus grand secret du recueil) le classement chronologique des poèmes dans *Alcools*, qui accentuerait cette résonance autobiographique, mais révélerait aussi trop son évolution poétique. Car le sujet étant ici un poète, se perdre par expérience, c'est accepter de perdre tout projet littéraire préétabli. Michel Décaudin a insisté sur l'orientation poétique du *flâneur des deux rives*, attendant du monde extérieur le déclenchement du poème (et non d'une dictée intérieure comme chez les surréalistes), disponible à la dictée des sons, jusqu'à leur soumettre le sens, et donc à la correction venue du dehors (par quoi il préfigure malgré tout le hasard objectif)<sup>11</sup>. Perdre pour créer, c'est aussi bien essayer de restituer dans le langage même la notion de hasard, le refus de choix.

Perdre, c'est en dernier lieu accepter de perdre le lecteur. Le poète brouille l'armature logique pour contraindre le lecteur à s'abandonner à la dérive poétique ; il brouille l'ordre chronologique par une volonté simultanée de raconter et de perdre le lecteur dans ce récit en désordre. Dans la perte de l'usage ordinaire des mots commence l'aventure commune du poète et du lecteur de poèmes. Le lecteur devient d'ailleurs lui-même, notamment à cause de la ponctuation supprimée, un chercheur

<sup>11</sup> M. Décaudin, *Du symbolisme au surréalisme*, art. cit.

et un trouveur de sens. Mais il faut en dernier lieu au poète moderne accepter le risque de perdre, au sens actif, son public, son audience, dans cet hermétisme qu'à la fin de *Crépuscule* représente l'arlequin comme Hermès « trismégiste ».

On pourrait se demander un instant pourquoi placer ainsi la perte au seuil de la création. Et l'on répondrait d'abord qu'Apollinaire, traversant la querelle entre poésie versifiée et vers libre, prend parti dans une controverse littéraire. Il pose avec Rimbaud qu'« il faut être absolument moderne »<sup>12</sup>. Accepter de perdre, c'est ici tester son aptitude à tenter l'aventure de la poésie, ce qui s'exprime dans la forte thématique aurorale du recueil, ces nouveaux poètes « attendant l'aube » dans le *Poème lu au mariage d'André Salmon* et ce jusqu'aux derniers mots de *Vendémiaire* et donc du recueil : « le jour naissait à peine ». Encore Apollinaire distingue-t-il ce qui est *moderne* (actuel, contemporain) et ce qui est *nouveau* (surgissement, événement : voilà la trouvaille) ; dès lors, il s'agit de perdre plus pour être neuf que pour se montrer moderne.

Le créateur qui commence par perdre refuse la sacralisation de l'art. Il entend se libérer du poids du passé culturel : le disent le premier vers de *Zone* et donc du recueil (« À la fin tu es là de ce monde ancien ») et tel vers de *Cortège* (« Près du passé luisant demain est incolore »), ou symboliquement les rôtis de pensées mortes servis dans *Palais*. Il entend parallèlement se libérer des lieux communs (notamment de la prose). Il accepte donc le postulat symboliste de la disparition élocutoire du poète, qui lui demande de se perdre dans les accidents du langage, de laisser s'édifier le langage poétique en consentant à se perdre soi-même, si l'on peut interpréter en ce sens les deux derniers vers de *Crépuscule* :

Le nain regarde d'un air triste  
Grandir l'arlequin trismégiste

Il accepte, contrairement à Orphée pour une fois, de ne pas regarder en arrière. Il entend ainsi faire reculer les frontières du poétique, en substituant l'ordre du faire à l'ordre du connaître. Et en réaction à l'esprit *fin-de-siècle*, il affirme ce faisant la volupté de vivre : perdre avant de créer, c'est dans ce contexte poser, comme Gide dans la préface rétrospective aux *Nourritures terrestres*, que la poésie ne prend pas le relais de la philosophie – par quoi le petit programme d'Apollinaire s'oppose en partie au symbolisme, car *perdre* signifie entre autres pour le poète refuser de se poser en initié cherchant à percer les mystères de l'univers. Le secret n'est plus dans l'univers : il se replie tout entier dans l'espace du poème.

Le poète moderne ou mieux nouveau est donc un être qui veut bâtir son propre univers. Il expérimente par exemple que la perte du temps chronologique suscite peut-être l'organisation d'un temps intérieur (équivalant en cela à l'absence de ponctuation). Il y a aussi chez lui, propre à la modernité, le sentiment qu'il est désormais impossible de retourner en arrière : le larron, le voyageur mettent en scène la quête errante de celui qui a « perdu » son univers et cherche un nouveau

<sup>12</sup> *Adieu*, dernier poème d'*Une saison en enfer*.

monde (sur un quai de gare dans *Zone*, sur un quai de port dans *L'émigrant*). Les apatrides dans *Alcools*, émigrés ou Tziganes, donnent la représentation la plus forte de cette errance poétique issue d'une perte initiale. Et le poème, lui-même errant, en l'absence de point final, en quelque sorte court à sa perte : un arbre se couche à la fin des *Sapins*, un train roule dans *Automne malade*, le vent souffle et clôt *Cors de chasse*. Les images de décapitation et de morts des rois livrent une version semi-angoissée de cette aventure irréversible. À la décapitation de « Soleil cou coupé » s'ajoute une ablation grammaticale, celle de l'article ; ou s'il est présent, un *a* privatif s'y ajoute volontiers, tels notamment les saints « aémères » (sans jour, c'est-à-dire ne figurant pas au calendrier) de *L'ermitte*. Dans la version intitulée *Cri des Soirées de Paris*, le dernier vers de *Zone* était « Soleil levant cou tranché ». L'ellipse, l'acuité du secret, se renforcent dans la réécriture, « exclamation elliptique qui sonne le glas du monde nouveau, décapité et d'avance perdu » et « besoin, malgré la sensation que l'humain le plus actuel est tronqué, et comme étêté, de ne pas se séparer du chaos moderne », souligne Marie-Jeanne Durry<sup>13</sup>.

À moins que l'esthétique de la perte ne repose sur un optimisme sous-jacent, constatant que toutes choses sont déjà là, immanentes au monde. *Perdre, mais perdre vraiment* exprime à la fois une fatalité et une aspiration à sortir des sentiers battus ; l'hermétisme, non de système, mais sporadique, relève de ce simple refus d'une pensée toute faite. La hantise de la table rase (« Et je ne reviendrai jamais », dit *L'émigrant*) se double de la volonté d'accomplir un sacrifice salutaire ; de provoquer une révolution humaine, par une pensée nouvelle. Et c'est ici que l'absence et le secret qu'elle manifeste sont créateurs de sens. Contrairement au poète voyant proclamé par Rimbaud, Apollinaire pense que la vision ne préexiste pas au poème, parce qu'elle naît du travail sur la langue, ce qui suppose que le poète ne soit pas visionnaire, mais recherche l'effet du poème – la trouvaille. Ainsi pourrait-on interpréter le vers énigmatique de *Crépuscule*, selon lequel « L'aveugle berce un bel enfant ».

La perte livrant passage à la trouvaille relève encore de la sensation de l'éphémère, que tout passe : l'image du fleuve héraclitéen est fréquente dans *Alcools*. La création poétique est ainsi prise dans un mouvement perpétuel qui englobe la vie tout entière : disons que rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme, donc tout est étape à franchir. La vérité poétique n'est pas immuable, mais toujours nouvelle : dans *Merlin et la vieille femme*, « la vie » résulte de « l'éternelle cause / Qui fait mourir puis renaître l'univers ». Loin de répondre à un concept nihiliste, la perte nourrit ici jusqu'à une part de jeu.

\*

Définir la création comme une perte suppose évidemment en fait que la perte représente une tentative impossible, et que la trouvaille ne puisse apparaître que sur un fond de perte : deux suppositions, d'ailleurs distinctes l'une de l'autre, qu'il peut

<sup>13</sup> M.-J. Durry, *Guillaume Apollinaire, « Alcools »*, op. cit., t. III, pp. 42, 44.

être intéressant de voir nuancées au fil des images. *Mais perdre vraiment* postule bien la recherche d'une perte consommée jusqu'au bout, mais avec la conscience que c'est impossible. L'idée semble que la tentative de perdre, la volonté de perdre, suscitent à elles seules ce manque et ce secret qui sont déjà un mouvement créateur.

Le premier élément en est paradoxalement le retour de ce que l'on voudrait chasser. Le refrain de *La chanson du Mal-aimé* (« Moi qui sais des lais pour les reines... ») manifeste un poète qui se souvient du passé littéraire : non seulement la métrique traditionnelle, mais la mythologie grecque et les réminiscences bibliques, mais 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'ajoutent les souvenirs du passé personnel : « ô ma mémoire », « je me souviens », s'exclame le Mal-aimé ; « Je m'en souviens », reedit le Voyageur. On sait que l'ombre symbolise entre autres dans ce recueil la présence de ce qui a existé : « En moi-même je vois tout le passé grandir », lit-on dans *Cortège*. Le secret, à peine suscité, fait affluer les clefs.

Perdre, c'est donc en fait revenir sur la fatalité de la mémoire (« Faut-il qu'il m'en souviennne », médite le poète du *Pont Mirabeau*), et même sur le poids de ses obsessions (« Regrets sur quoi l'enfer se fonde », dit encore le Mal-aimé). L'esthétique de la perte ne peut se fonder que sur des malentendus, volontairement renforcés par l'ellipse : il est certains compléments du verbe *perdre* qui pourraient menacer la *trouvaille*, et à l'inverse il est entendu qu'on ne pourra jamais perdre vraiment, d'où résulte le soupir mélancolique dans *Toujours* : « ô fleurs des souvenirs ». Le poète du manque créateur est, comme l'aviateur de *Zone*, un Icare qui voudrait s'éloigner toujours davantage du passé ; mais la trouvaille poétique sera bien souvent retrouvailles.

Le poète d'*Alcools* module cette ambiguïté, ce paradoxe, selon bien des expressions affinées. Ce sont, dans nombre de poèmes du recueil, les personnages ou animaux qui s'éloignent, mais lentement. C'est le sujet même de *La maison des morts* : le goût de se plonger dans le passé, mais plus encore la hantise que ce passé fasse irruption dans le présent. C'est la confiance des *Fiançailles* : « j'ai eu le courage de regarder en arrière », et « Je me retournerai souvent » – une intention qui vaut programme. Dans *L'émigrant*, « Et je ne reviendrai jamais » est bientôt suivi de : « il posa sa valise / Et s'assit ». C'est donc bien l'ambiguïté du mythe d'Orphée : le regard interdit sur le monde des morts. Ambiguïté à dimension biographique, mais proprement littéraire aussi : à la fin de *Marie*, le poète se montre passant « au bord de la Seine / Un livre ancien sous le bras », dont le contenu nous est volontairement dérobé ; il veut recueillir, dans « La maison des morts », « les restes / Des plus anciens monuments poétiques / De l'humanité ». Depuis Homère, la littérature s'est constituée sur la conservation de textes réputés perdus, et donc sur un secret à reconstituer ; mais ce faisant, elle s'emprisonne dans le dialogisme et l'intertextualité. À condition toutefois de ne pas ignorer le rôle purificateur du passé, le *Brasier* qui fait tout rebondir en nouveauté – le feu selon Bachelard ressortissant à la volonté que tout change.

Comment adviendra dès lors la trouvaille, sur ce fond de perte impossible – mais recherchée ? Voilà d'abord une entreprise qui rend caduque toute querelle entre les Anciens et les Modernes, au profit d'une identité moderne qui se nourrit de ses contradictions, d'où résulte dans *Les fiançailles* une conception en partie réaménagée du Phénix :

Et porteur de soleils je brûle au centre de deux nébuleuses

Le manque, la perte se placent à l'origine de la trouvaille parce que le langage préexiste au poète : il faut en quelque sorte le laisser venir, quitte à se perdre un moment. C'est le sens de *Cortège* : apprendre à se perdre pour être reconstruit de l'extérieur. Parce qu'aussi l'inconscient provoque des surgissements sans préparation apparente – et donc dévoile des secrets non préparés : on pourrait orienter vers le prochain surréalisme et son écriture automatique le mythe réaménagé (dans *Le brasier*) d'Amphion, selon lequel de même les mots s'assembleraient tout seuls dans le poème. Il faut encore accepter de perdre un moment son projet créateur pour se laisser momentanément construire par le symbolisme, l'unanimité, le futurisme et le cubisme : le pluriel d'*Alcools* atteste entre autres cette disponibilité à tous les courants d'inspiration. Il est entendu que la poésie est réécriture, jeu avec la tradition littéraire, mais en plaçant à l'origine de son entreprise le manque créateur, Apollinaire veut creuser toujours davantage par l'expérimentation la nécessité d'un passé pour dialoguer avec lui et ne cesser de s'en distinguer, et les possibilités de transformation d'un fonds culturel qui se renouvelle au contact du monde moderne et de la subjectivité de l'écrivain. Introduire dans un corps déjà constitué un ferment de renouvellement : voilà ce qui le passionne le plus dans l'entreprise poétique.

Dans *Toujours*, c'est Christophe Colomb qui par l'oubli d'un continent accède à la découverte d'un autre – suggérant que perdre, c'est se défaire de toute attache. Dans *Alcools*, qui commence aussi entre les deux continents (ce monde ancien de *Zone* dont le poète est las, appelant l'annonce de *L'émigrant* : « Mon bateau partira demain pour l'Amérique »), Orphée est aussi un passant entre deux mondes, et Hermès le dieu aussi des carrefours. Ce paradoxe, cette ambiguïté du poète à perte et à trouvailles – le *trouvère* des temps modernes ? – s'incarnent dans *Crépuscule* :

Un charlatan crépusculaire  
Vante les tours que l'on va faire

Tout comme en 1917, le conférencier de *L'Esprit nouveau et les poètes* peut déclarer : « les vérités nouvelles ne pourront jamais être que les mensonges des vérités anciennes ». Voilà pourquoi la trouvaille est un tour, le poète un charlatan, et la nouveauté par avance crépusculaire.

Ce que l'on n'a en fait pas perdu mais que l'on aspire et commence à perdre s'éloigne donc lentement, et c'est ce qui, des *Colchiques* et *Automne* à *Cors de chasse*, suscite le chant poétique, au moment où le passé culturel dans sa décomposition même donne à entendre (dans *La porte*) « mourir et remourir un chant

lointain », dont le sujet n'est pas davantage dévoilé que celui du livre ancien. Là est peut-être l'essentiel : c'est la perte *partielle* qui est source de poésie. L'exemple des souvenirs vécus et déformés, qui nourrissent toute la poésie d'Apollinaire, se constitue en programme, au moment de perdre *en partie* sa mémoire pour provoquer une recréation poétique. Entendre *mourir et remourir un chant lointain*, c'est supposer que la poésie repose sur le moment d'une perte éternisée.

Le *Poème lu au mariage d'André Salmon* l'affirme : briser (les verres, les vers), c'est renouveler et fonder. Mais le poète, Amphion et ver Zamir du *Brasier*, ranime les légendes grecque et rabbinique mettant en scène le constructeur, des remparts de Thèbes ou du temps de Jérusalem, « sans instrument », pour provoquer un arrêt sur image, celle du poète qui a tout perdu et laisse place à la trouvaille. Ou dans sa volonté de tout saisir en même temps des étapes et conditions de la création – le rien et le tout –, le poète ne pose pas seulement son entreprise sous le signe du syncrétisme culturel nié et accepté : il fait de la création même une forme de simultanémentisme.

Car la trouvaille, selon le dernier vers de *Cortège*, « Présente tout ensemble et l'effort et l'effet ». De la perte à la trouvaille, les valeurs communes sont d'ailleurs inversées, puisque la perte, qui est généralement involontaire, apparaît ici comme nécessitant un effort opiniâtre, cependant que la trouvaille, qui est en principe un acte, devient un avènement, c'est-à-dire un résultat presque passif. Le poète rejoint ainsi la cohorte des « chercheurs d'or » évoqués dans *Le Larron*, mais en y ajoutant le mot de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ». Seule la perte précisément permet de trouver sans apparemment avoir cherché, et il faut souligner le rôle des *trouvailles de dernière heure* dans la constitution même du recueil, dont la suppression de la ponctuation n'est que la plus voyante, à côté de bien d'autres décisions du dernier moment, concernant, on le sait, la succession des poèmes, les titres de l'ensemble ou de certaines pièces, la disposition même des vers sur la page, brisant dans une disposition ultime les vers (généralement le deuxième et le troisième, comme dans *Les colchiques* et *Le Pont Mirabeau*). Ces redispersions incessantes et ultimes exhibent les intentions de l'auteur comme l'essentiel secret.

Proposant, ainsi qu'on l'a vu, à Max Jacob d'extraire la valeur d'un recueil de son fonds de poèmes, Apollinaire suggère ici encore un sens en quelque sorte génétique à son elliptique formule : *perdre* des poèmes anciens pour laisser place à la *trouvaille* d'une nouvelle disposition. Telle est la genèse des *Fiançailles*, où l'ordre des strophes est constamment bouleversé de façon à accueillir des fragments venus d'ailleurs et retirés de leur contexte, afin de produire de perpétuelles cassures. Le monostiche *Chantre* est la relique tirée d'un brouillon, grâce à quoi l'unique vers restant exhibe la trouvaille parce que précisément tout, autour de lui, a disparu, mais y reste attaché par le *et* initial. Dans la troisième séquence du *Brasier*, les vers 9 à 11 :

Puis le soleil revint ensoleiller les places  
D'une ville marine apparue contremont  
Sur les toits se reposaient les colombes lasses

viennent d'un poème antérieur, *Le printemps*, et s'intègrent à un contexte nouveau. De ce poème, les trois premières strophes ont fourni le début des *Fiançailles*, la quinzième et deux vers de la douzième se retrouvent dans *L'émigrant de Landor Road*, et donc la dix-septième dans *Le brasier*<sup>14</sup>. *Cortège* est composé d'éléments juxtaposés et fondus. *L'émigrant* emprunte à deux poèmes antérieurs, *Le printemps*, on l'a vu, et *Adieux*. *Le brasier* et *Les fiançailles* se sont disjointes après une même fusion ; *Crépuscule* et *Saltimbanques* échangent des vers dans les brouillons ; *Adieu* et *La dame* sont, dans *Alcools*, deux poèmes extraits d'un plus long poème antérieur, *La clef*, et le premier est au départ une brique de dialogue extraite d'un conte. Le poème « Signe » ne comporte plus que deux strophes sur les neuf écrites. C'est au prix de ces ablations qu'il peut demeurer précisément un *signe*, tout comme *la clef* disparaît en se divisant en deux nouveaux poèmes.

À l'échelle du recueil, est de la même nature la démarche consistant à délocaliser certaines *Rhénanes* en les coupant de leur contexte, comme *Les colchiques*. Si en soi, le désordre du volume entend reproduire la « non composition » de la vie, Apollinaire n'en découvre pas moins *a posteriori* les lignes de force de son œuvre, après avoir tâché de mettre les poèmes le mieux en valeur l'un par l'autre. Ainsi l'intention de *perdre vraiment pour laisser place à la trouvaille* désigne-t-elle en premier la manipulation des textes, qui mieux que tout permet au poète de mesurer l'effet exceptionnel produit par la disparition volontaire d'écrits antérieurs : c'est l'omission qui transforme ce qui survit de ce naufrage en trouvaille – à cause de quoi la trouvaille ne peut apparaître qu'au bord d'un naufrage qui lui donne le prix du risque : « J'ai rêvé des poèmes si grandioses que j'ai dû les laisser inachevés », inscrit Apollinaire dans le manuscrit des *Fiançailles*<sup>15</sup> ; Apollinaire qui, dans *Les Peintres cubistes*, manifeste la hantise de n'obtenir ainsi « qu'une multiplicité de disparates sans harmonie »<sup>16</sup>.

La trouvaille, ce sera donc, sur ce fond de perte, la récompense du poète. La trouvaille est en outre heureuse trouvaille, c'est-à-dire qu'elle réclame pour advenir un facteur de chance, le rôle du hasard et même de l'erreur. Même au plan thématique, les pertes sont fructueuses dans *Alcools* : le départ de Rosemonde permet de « quêter la Rose du monde », et le brasier forme un nid. Voilà pourquoi, de *Nuit rhénane* au *Poème lu au mariage d'André Salmon*, le verre brisé provoque un éclat de rire : heureuse brisure, qui seule produit l'effet d'intensité inclus dans la trouvaille ; les naufrages et disparitions qui la précèdent répondent au rêve d'aboutir à une œuvre uniquement composée de moments intenses. Fidèle à son nom d'auteur, Apollinaire pose que sa poésie solaire doit donc avoir été précédée d'une éclipse. Les trouvailles, symbolisées par les perles ou les pierreries, se donnent surtout à voir, on le sait, dans les étoiles :

Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles

<sup>14</sup> Voir à ce sujet M. Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, op. cit., p. 62.

<sup>15</sup> Cité par L. Clinton Breunig dans sa préface aux *Chroniques d'art*, op. cit., p. 15.

<sup>16</sup> *Les Peintres cubistes*, éd. citée, p. 48.

s'émerveille le poète des *Fiançailles* (dont les séquences, comme celles du *Brasier*, mettent par prédilection en scène ce qu'il y a à trouver après la perte consentie). La perte est encore incluse dans l'image, puisque certaines étoiles brillent alors qu'elles sont déjà éteintes.

\*

C'est donc plus un cheminement que le résultat d'un programme que rétrospectivement, les formules de *Calligrammes* donneront à comprendre. En assimilant *Alcools* venant de paraître à une boutique de brocanteur, Georges Duhamel reprochait au poète sans doute de ne pas avoir assez *perdu vraiment* en écrivant. Lui-même se donne bien plutôt la liberté de rompre avec la tradition, la liberté de la conserver et celle de la transformer, sachant que c'est par l'héritage conscient du passé qu'il a paradoxalement poussé le plus loin ses trouvailles. Ici, la transgression reste moins importante que la trouvaille, et la trouvaille à son tour est moins dans le résultat que dans le balbutiement qui y conduit (« Perdre / Mais perdre »), forme atténuée de « cou coupé ». Le poète *trouveur* en un sens n'a rien vraiment perdu, en un autre n'a jamais assez perdu ; c'est au lecteur attentif qu'il revient de l'observer tout occupé à essayer ses diverses pertes à la recherche de la meilleure trouvaille.

Combien de secrets cependant met en œuvre une création paradoxalement définie par la perte, c'est ce qui peut apparaître à présent : secret d'une autobiographie dispersée dans des allusions indéchiffrables mais reconnaissables ; secret d'un sujet qui s'insinue impersonnellement dans le poème, d'une voix qui dérobe à l'oreille son identité dans le dialogisme ; secret d'une composition, le saura-t-on jamais, peut-être concertée, peut-être absente du recueil ; secret exhibé dans ces débris d'écrits anciens livrés à l'énigme de l'interprétation dans leur solitude nouvelle ; secret d'une poétique qui, ne préexistant pas à sa propre mise en œuvre, est à surprendre à même l'image, dans la pratique du vers ; secret donc d'un poète qui, affichant de trop voyantes avant-gardes, fait de ses réelles intentions le véritable mystère de ses œuvres. Fidèle et rebelle aux maîtres symbolistes de ses débuts, Apollinaire renchérit sur le sphinx dont il ne cesse de se jouer, car ici, ce sont les claires réponses qui ouvrent à d'insondables énigmes.