

EROS ET THANATOS CHEZ GUILLAUME APOLLINAIRE

Alexandra ANICOLAESEI, PhD Candidate, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Looking for the reference points of a systematic vision about death in a poet's work, Guillaume Apollinaire being definitely no exception, is a mistake, because here we deal with a symbolic, platonian thinking and not with a deductive-aristotelian one. Apollinaire's lyric makes references to death in some poems ("Le Pont Mirabeau", "Zone", "La Maison des morts", "Cortège"). His perspective is influenced by the Greek Hades or, rarely, by the romantic macabre (like in "Ombre" or "La Maison des morts"), but the monistic vision of a unique world unifying the alive and the dead through love or the idea of ontological union among people seems to derive from Christianity. War goes hand in hand with death, nonetheless the tragic limit that frontline death supposes is relativised by his love for Lou ("Poèmes à Lou"). The death references existing in some of his poems do not confirm Apollinaire as a thanatic poet, since such references are the derives of certain aspects overflowing with life, most of the time associated with love. Eros and Thanatos meet thus forming the Freudian sphere of the French poet's soul in a disproportion favorable to life and therefore to love, because in Apollinaire's work, death is a phenomenon of life.

Keywords: Eros, Thanatos, letter's symbolism (m), Freud (Freudian spiritual sphere), cortege, war, night.

Jorge Luis Borges affirmait que dans toute la littérature il n'y a que quelques motifs que la sensibilité lyrique du temps répand dans une façon particulière. On pourrait dire le même sur les thèmes du lyrique qui, en fait, sont les constantes universelles de l'homme.

La mort chez Guillaume Apollinaire n'est pas perçue dans un système défini, sous une vision cohérente comme chez les philosophes ou comme dans les écritures de diverses spiritualités. On ne trouvera pas chez le poète en discussion un « traité sur la mort » (Vladimir Jankélévitch) est c'est bien normal parce que la poésie ne propose pas une logique aristotélicienne, mais une platonique, véhiculant des symboles.

Les renvois à la mort chez sont la plupart du temps des dérivés de certains aspects pulsant de vie, le plus souvent associés à l'amour. Pourrait-ce confirmer Freud par la sphère spirituelle qui suppose l'Eros et le Thanatos ? En psychanalyse, Sigmund Freud oppose la pulsion de la mort du plaisir – le Thanatos qui incube tout être humain – à la pulsion de la vie du plaisir – le Eros.

« Le Pont Mirabeau » suppose une vision héraclitienne sur le temps et sur la vie, l'amour étant lui aussi associé à la Seine, donc à l'élément aquatique : « L'amour s'en va comme cette eau courante/ L'amour s'en va/ Comme la vie est lente/ Et comme l'Espérance est violente » (3^e strophe). Le temps historique, bien que linéaire, s'écoule cycliquement. Ce qui est montré par le refrain qui maintient la mélodie par la répétition : « Vienne la nuit sonne l'heure/ Les jours s'en vont je demeure ». Cet écoulement du temps, perception aigüe de l'histoire de la vision sémitique, mène à la mort devant laquelle l'amour ne résiste pas. Ce qui demeure est le « je » lyrique, la conscience de soi de l'homme. La fuite du temps et

l'éphémère de l'amour sont mis en parallèle et le vers « L'amour s'en va » rappelle le refrain « Les jours s'en vont ». Le poète se présente comme fataliste dans le deuxième vers, il généralise subjectivement l'idée que l'amour est éphémère par la répétition de l'expression « L'amour s'en va ». La futilité de l'amour et des sentiments est accentuée par l'adjectif « courante », le poète ajoute au mouvement la sensation de rapidité aussi. Le refrain contient un filon élégiaque. La nuit, le cadre spécifiquement romantique, apporte une connotation négative. L'amour se ressent de cet impact de la nuit, de l'obscurité, de l'absence de la lumière. « Les jours s'en vont je demeure » est la constatation du repli, du retour à la solitude habituelle par la mort de l'amour entre les deux personnages.

D'autres fois, le monde est celui qui fatigue l'homme : il implique une monotonie infinie qui mécontente l'âme qui cherche la nouveauté comme profondeur, d'une perspective verticale et non pas horizontale caractéristique au quotidien, comme dans le poème « Zone ». « La religion seule est restée toute neuve » (5^e vers) parce qu'elle est éternelle et par cela actuelle. Comme autrefois dans le *Christianismus oder Europa* (« Christianisme ou l'Europe », 1799) de Novalis, Apollinaire considère que l'Européen le plus moderne est le plus chrétien (ici, Pape Pie X), ceci parce que l'esprit de l'Europe est organiquement lié au christianisme.

Apollinaire introduit dans son poème des « personnages » qui renvoient au Thanatos, mais il n'omet jamais l'idée de résurrection. L'oiseau Roc (57^e vers) présageait une mort imminente, mais il s'érige aussi en symbole de l'immortalité. Ensuite, Apollinaire mentionne « le petit colibri » (60^e vers), surtout pour ses liens à la mort (chez les Aztèques les guerriers morts s'en allaient vers leur dieu tribal sous la forme d'un colibri. Puis, le poète fait apparaître « Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre / Un instant voile tout de son ardente cendre » (vers 65-66). Cette balance entre mort et vie est complétée par la présence de Lazare (101^e vers), le mort ressuscité.

Le poème emblématique d'Apollinaire finit par deux monostiques très courts : « Adieu Adieu / Soleil cou coupé » (vers 154-155). Par cette fin, le poète se sépare de ses amours, il fait ses adieux, ci-inclus la vie, le monde et sa capacité d'avoir des sentiments. Il utilise ce mot « Adieu » deux fois, l'un après l'autre, dans le même vers tous les deux commençant par majuscule. La métaphore du dernier vers « Soleil cou coupé » suggère un départ soudain, une séparation sans aucun mot. Même si macabre, celle-ci peut ressembler à la perte de la lumière, symbole de la vie. On trouve ici une image du manque d'espoir du poète, une éclipse de tous ses sentiments positifs. La vie paraît être coupée une fois avec le soleil. L'expression cacophonique est mystérieuse, peut-être le son d'un nouveau début, d'un nouveau monde.

Le poème « La Maison des morts » présente initialement une perspective grotesque sur l'extinction, de sorte que « A l'intérieur de ses vitrines/ Pareilles à celles des boutiques de modes/ Au lieu de sourire debout/ Les mannequins grimaçaient pour l'éternité » (vers 3-6). Il se trouve ici une résurrection, « une apocalypse/ Vivace » (vers 18 – 19) qui accompagne le poète avec un cortège de « quarante-neuf hommes/ Femmes et enfants » (vers 36 – 37) sur les rues de Munich, jusque dans un cadre bucolique d'où ne manque rien de toutes les accessoires des bacchantes : « Ils n'avaient pas oublié la danse/ Ces morts et ces mortes/ On buvait aussi/ Et de temps à autre une cloche/ Annonçait qu'un autre tonneau/ Allait être mis en perce » (vers 68 – 73). Le dualisme est annulé, de sorte que le monde d'au-delà et le monde d'ici s'accompagnent dans un monisme érotique : « Une morte assise sur un banc/ Près d'un

buisson d'épine-vinette/ Laisait un étudiant/ Agenouillé à ses pieds/ Lui parler de fiançailles » (vers 74 – 78). C'est un fantastique carnavalesque apparent qui rappelle par exemple du macabre romantique. Les couples mixtes, entre un mort et une vivante ou une morte et un vivant, paraissent dialoguer vraisemblablement, de manière que les frontières entre la réalité et l'imagination sont estompées comme dans la formule du réalisme magique : « Les morts avaient choisi les vivantes/ Et les vivants/ Des mortes » (vers 166 – 168).

Est-il Apollinaire un croyant, croit-il dans le bilan universel ? Les vers suivants pourraient le confirmer : « Mais les vivants en gardaient le souvenir/ C'était un bonheur inespéré/ Et si certain/ Qu'ils ne craignaient point de le perdre » (vers 210 – 213). La mort arrache à la banalité toute existence, parce que l'éternité ponctue ce qui est passager ; Apollinaire conclue que les morts « vivaient si noblement/ Que ceux qui la veille encore/ Les regardaient comme leurs égaux » (vers 214 – 216).

Le motif du cortège que le poète ressuscite confère à celui-ci un rôle psychopompe. La valeur éponyme du même motif du « Cortège » s'allie cette fois-ci à la vision grecque du Hadès, la mort constituant un passage dans le monde des ténèbres. « je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres » (10^e vers) déclame sybilliquement le poète que souligne l'unité d'être avec tous les humains et donc avec tous ceux qui confirment et causent l'existence de son présent : « Le cortège passait et j'y cherchais mon corps/ Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même/ Amenaient un à un les morceaux de moi-même/ On me bâtit peu à peu comme on élève une tour/ Les peuples s'entassaient et je parus moi-même/ Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines » (vers 61 – 66). On pourrait déduire que chaque individu, comme un nœud dans le réseau des existences du monde, implique toutes les réalités antérieures à lui, toute l'histoire, avec toutes ses causes et ses effets comme dans « Las causas » de Jorge Luis Borges.

Le motif du cortège est pleinement exploité dans « Le Musicien de Saint-Merry ». La scène qui se présente dès le 8^e au 14^e vers du poème a un air bizarre : « Le 21 du mois de mai 1913/ Passeur des morts et les mordonnantes mériennes/ Des millions de mouches éventaient une splendeur/ Quand un homme sans yeux sans nez et sans oreilles/ Quittant le Sébaste entra dans la rue Aubry-le-Boucher/ Jeune l'homme était brun et de couleur de fraise sur les joues/ Homme Ah! Ariane ». Les mots : « morts », « mordonnantes », « mouches » créent une atmosphère à la limite entre le réel et le fantastique. Bien qu'il y ait beaucoup de repères spatiaux, exprimés par des noms propres, le cadre semble se trouver au-delà de la réalité. Même le temps est précisé exactement, mais celui-ci paraît loin du réel.

L'atmosphère déborde de son et mouvement – le son de la flûte, les femmes – qui puissent représenter aussi les muses de la mythologie grecque. L'idée de mort est dépassée par celle de musique, la seule qui peut transcender ces limites naturelles. Le néologisme étrange « mordonnantes », probablement appliquée à des femmes de Saint-Merry, pourrait être une condensation de « Mort » et « bourdonnantes », ou bien il pourrait signifier la « mort-traitant », qui, pour Marc Poupon, suggère que les femmes sont des prostituées (dans son article « Le Musicien de Saint-Merry », in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises).

Les premiers trois vers de cette scène sont une vraie pierre d'achoppement pour n'importe quel traducteur : « Le 21 du mois de mai 1913/ Passeur des morts et les mordonnantes mériennes/ Des millions de mouches éventaient une splendeur » (vers 8 – 10).

Dès qu'on jette son œil sur ces vers, on peut observer que la consonne nasale « m » se répète déjà huit fois (si l'on compte aussi « 1913 » qu'on peut lire soit mille neuf cent treize soit dix-neuf cent treize), en plus elle est aussi soutenue par la consonne nasale « n » et les voyelles nasales présentes : « 21 » (vingt - ě), « 1913 » (cent - ã), « mordonnantes » (ã), « millions » (õ), « éventaient » (ã), « splendeur » (ã). Quant au symbole de la consonne nasale « m », mais aussi de la lettre en soi, Hélène Campaignolle-Catel dans son article « Graphismes & symbolismes culturels dans l'alphabet du texte (1850-1970) » offre son explication de ce phénomène :

« L'explication des occurrences multiples de la lettre 'm' dans sa 'valeur' minuscule peut être dérivée de trois plans d'analyses complémentaires : la valeur symbolique du 'm' s'associe, via l'initiale des mots, par coagulation, au sème de la pourriture /morts/ et /mouches/ et à celui de la multiplicité /millions/; la valeur graphique du « m » minuscule intègre les connotations de 'répétition' et de 'monotonie' ; le son du phonème surdétermine ce signifié par son bourdonnement nasal. L'ensemble des procédés implique une iconicité (au sens large) réfléchie : la 'multiplicité' mortifère sourd à la fois du sémantisme des mots, de la suggestivité des sons (fameuse 'harmonie imitative'), de la valeur (idéo)graphique de la lettre qui implique répétition. »¹

Adela Hagiú aussi, dans *L'écriture des Calligrammes*, analyse ce jeu d'Apollinaire :

« Mourir est un mot très important chez Apollinaire, et non seulement dans ce poème. Son importance est confirmée ici par le vers qui fixe en une véritable figure le thème amorcé par mourir : 'Passeur des morts et les mordonnantes mériennes'.

On est tenté d'assigner à ce vers une valeur plutôt euphonique, exemple à sa façon de poésie pure. Ce qu'il est sans doute mais non pas au point d'en négliger l'importance significative. Ce vers énigmatique se laisse difficilement interpréter [...] En ce qui concerne 'mordonnantes', il est exact d'y intercepter un composé : 'donnant la mort' et moins convaincant de le rattacher à 'mordre'. Le trop érudit examen de 'mériennes' n'élucide pas le mystère qui paraît tenir à une désignation symbolico-euphémique en une perception unitaire du vers. Il y aurait même là un jeu de mots lié à une mystification, dans la mesure où 'mériennes', dérivé de 'Merry', renvoie à joie tout en acceptant le déterminant 'mordonnant'. »²

Les personnages mythiques, tels les Arianes, nous font penser au fait que grâce à la musique on passe au-delà de la limite de la mort, malgré son association au musicien, qu'on voit comme un Orphée (dieu de la poésie et de la musique et bien sûr l'un des *alter ego* qui ont habités le plus souvent l'imagination d'Apollinaire). Le labyrinthe traversé n'est que l'obstacle nécessaire pour l'accomplissement de soi-même. Le musicien est l'incarnation des plus profondes aspirations du poète.

¹ Hélène Campaignolle-Catel, « Graphismes & symbolismes culturels dans l'alphabet du texte (1850-1970) », 2008, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/campaignolle.html>

² Adela Hagiú, *L'écriture des Calligrammes*, Iasi, EdituraPanfilus 2007, pages 72-73.

Une autre séquence du même poème souligne les idées déjà avancées : « Et tandis que le monde vivait et variait/ Le cortège des femmes long comme un jour sans pain/ Suivait dans la rue de la Verrerie l'heureux musicien/ Cortèges ô cortèges/ C'est quand jadis le roi s'en allait à Vincennes/ Quand les ambassadeurs arrivaient à Paris/ Quand le maigre Suger se hâtait vers la Seine/ Quand l'émeute mourait autour de Saint-Merry » (vers 54 – 61). Le premier vers de cette séquence implique beaucoup de mouvement et de vitalité. Ceci est souligné par la triple répétition du mot « cortèges » et des verbes de mouvement « suivait », « s'en allait », « arrivaient », « se hâtait ». L'image du cortège dans ce poème pourrait indiquer soit des prostituées suivant leur client (le quartier était notoire pour le « mordonnantes merriennes »), soit des grévistes (Marc Poupon signale qu'il y avait eu une grève des boulangers en mai 1913 près de l'église de Saint-Merry), soit des gens participant au tour guidé organisé par la Société des Amis du Paris Pittoresque (Pierre Caizergues mentionne qu'Apollinaire avait guidé un tel tour au début du mois de mai 1913).

« Dans 'Le musicien...', un thème fondamental d'Alcools, celui du cortège lié à l'errance et à la mort (cf. ici même Lockerbie), trouve tout ensemble son apothéose et, m'a-t-il semblé, son abolition, puisque — contrairement à leurs prédécesseurs d'Alcools — le musicien et les femmes disparaissent soudain, sans laisser de traces. Sous le 'masque aveugle' de l'énigmatique flûtiste, Apollinaire montre, non sans une prise de distance, celui qu'il a été jusqu'alors : un merveilleux musicien ; ou mieux, pour citer le v. 29, un 'mélodieux ravisseur' ; et le poème se clôt par l'une de ses plus poignantes musiques. »³

Le cortège est une image centrale dans l'œuvre d'Apollinaire, évoquant le mouvement tumultueux de la vie, mais le mouvement est imprimé de mélancolie car il s'éloigne du poète et disparaît dans la distance de l'espace ou de temps. Le vers « Cortèges ô cortèges » revient trois fois dans le poème constituant une sorte de refrain, suivi chaque fois par un alexandrin, ayant son rôle à soi :

*« Significantly, the meter is based on the alexandrine, whose slower rhythm corresponds to the deliberate advancement of the cortège, which is halted by a rhyming couplet at the very end. »*⁴

La séquence qui s'épanouit du 91e au 102e vers couple encore une fois les deux concepts : Eros et Thanatos. « Voici le soir/ À Saint-Merry c'est l'Angélus qui sonne/ Cortèges ô cortèges/ C'est quand jadis le roi revenait de Vincennes/ Il vint une troupe de casquettiers/ Il vint des marchands de bananes/ Il vint des soldats de la garde républicaine/ O nuit/ Troupeau de regards langoureux des femmes/ O nuit/ Toi ma douleur et mon attente vaine/ J'entends mourir le son d'une flûte lointaine ». La présence de la nuit (qui, dans les

³ Philippe Renaud, « Le Musicien de Saint-Merry ». In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1971, N°2, page 182.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981

⁴ Willard Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man: The Creation and Evolution of a Modern Motif*, Rutherford, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1991, page 22. En traduction : De manière significative, le mètre est basé sur l'alexandrin, dont le rythme plus lent correspond à l'avancement délibéré du cortège, qui est interrompu par un couplet rimé à la fin.

anciens mythes, est la mère de Thanatos, l'ayant engendré toute seule) comme celle qui rompt l'harmonie entre la lumière et l'obscurité est annoncée par « Voici ». La poésie finit d'une manière équilibrée, telle qu'elle a débuté, la nuit mettant fin aux mouvements tumultueux de la journée. La douleur, l'attente et la mort sont celles qui vont être dépassées par un son lointain de flûte ce qui montre le fait que la musique transcende tous ces éléments. Le poète voit dans son intérieur d'une part sa tristesse personnelle, d'autre part le mouvement qui l'entoure. L'anaphore « Il vint » crée une illusion de tumulte renforcé par la présence de divers personnages (« casquettiers » « marchands » « soldats »), mais elle est aussi significative pour l'effet visuel qu'elle provoque. Néanmoins, le champ lexical de la mort semble avoir une importance profonde surtout dans les poèmes de ce recueil et même dans « Le Musicien de Saint-Merry » où :

« [...] le verbe mourir a 4 occurrences, chacune sur un plan différent de la temporalité et du Moi ; toujours dans une position stratégique : à la fin du préambule ; au v. 46, quand apparaît la première personne du pluriel ; au v. 61 lorsque s'efface le passé lointain et que le Narrateur révèle des dons de poète lyrique ; enfin, au dernier vers. »⁵

La même idée de l'unité avec tous les gens, ce qui dépasse la frontière de la mort, est présente aussi dans le poème « Ombre », leitmotiv dérivé du romantisme et de la mythologie grecque, le poète étant entouré d'un « Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre [...] Ombre multiple que le soleil vous garde » (2^e et 15^e vers).

La réalité de la guerre, cette « politique des hommes » (Oswald Spengler) se conjugue avec la mort qui pourtant ne représente plus une limite tragique, mais une installation de ce côté-ci par l'existence de la bien-aimée, de Lou (le poème « XII – Si je mourais là-bas »), et donc une relativisation de cette limite : « Si je mourais là-bas sur le front de l'armée/ Tu pleureras un jour ô Lou ma bien-aimée/ Et puis mon souvenir s'éteindrait comme meurt/ Un obus éclatant sur le front de l'armée/ Un bel obus semblable aux mimosas en fleur » (vers 1-5 et première strophe).

Dès le premier vers, le poète promeut l'idée de mort comme prémonition à tout ce que la poésie présentera comme leitmotiv : « Si je mourais là-bas », qui continue par une répétition du titre en insistant sur le concept de thanatos. La phrase au conditionnel met en relief la possibilité d'éviter la mort, les vers suivants montrant la modalité d'y échapper : l'amour. Le nom de son aimée est doublé par l'apposition « ma bien aimée » qui met en évidence l'idée de Eros, ce qui se maintient tout le long de la poésie. Les deux – Eros et Thanatos – promeuvent une fatalité qui enveloppe inévitablement les deux amoureux. De ce fait, il y a une permanente tension entre les deux notions au niveau du poème. Les termes spécifiques au Thanatos sont bien délimités, en prenant un nouveau souffle avec « Et puis mon souvenir s'étendrait comme meurt » (3^e vers). Les mots qui expriment l'état de guerre sont aussi bien encrés dans l'idée de mort et la mettent plus en évidence : « Un obus éclatant sur le front de l'armée/ Un bel obus semblable aux mimosas en fleur » (vers 4-5). Le Eros lui

⁵ Philippe Renaud, « Le Musicien de Saint-Merry ». In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1971, N°2, page 186.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981

fait concurrence : le rouge est associé aussi à la passion de l'amoureux : « Je rougirais le bout de tes jolis seins roses/ Je rougirais ta bouche et tes cheveux sanglants » (vers 12-13). Les derniers vers, qui fonctionnent comme un *post scriptum*, résument toute l'idée du poème :

« La nuit descend
 Où n'y pressent
 Qu'un long destin de sang »

La nuit, dans la mythologie grecque, est la mère du dieu de la mort, ce qui rend propice le motif de la nuit à la fin de ce poème, en renforçant les idées qui y sont véhiculées. Le dernier mot « sang » appartient au Thanatos tout aussi bien qu'à l'Eros.

Par conséquent, Guillaume Apollinaire est un poète de l'amour et de la joie de vivre qui crée une voûte sur tout l'épisode tragique de la vie.

Bibliographie

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Editions Gallimard, 1965.

Willard Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man: The Creation and Evolution of a Modern Motif*, Rutherford, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1991.

Hélène Campaignolle-Catel, « Graphismes & symbolismes culturels dans l'alphabet du texte (1850-1970) », 2008.

(<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/campaignolle.html>)

Adela Hagi, *L'écriture des Calligrammes*, Iasi, EdituraPanfilus 2007.

Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, 3e éd.

Philippe Renaud, « Le Musicien de Saint-Merry ». In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1971, N°2.

(http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981)