

**ÉROTISME ET SECRET DANS LA POÉSIE DE GUILLAUME
APOLLINAIRE**

EROTICISM AND SECRET WITHIN APOLLINAIRE'S POETRY

**EROTISMO Y SECRETO EN LA POESÍA DE GUILLAUME
APOLLINAIRE**

Răzvan VENTURA¹

Résumé

Associée à une esthétique de la surprise, la poésie de Guillaume Apollinaire cultive un érotisme discret, appuyé sur l'ouverture envers l'autre alternant avec le secret de l'apparence. Le crédo philosophique du poète est platonicien – Apollinaire s'évertuant à déchiffrer dans le monde les signes qui l'assurent du fait qu'il n'est pas seul et essayant de dissimuler l'intelligibilité du monde derrière une sensualité assumée surtout d'un point de vue intellectuel. Le poète français cultive deux stratégies fondamentales afin de dissimuler le secret, souvent complémentaires : ou bien il récrée, par l'intermédiaire du plaisir des sens, l'univers habilement caché, ou il multiplie les barrières perceptives que le lecteur doit dépasser. Pour dérouter le lecteur, Apollinaire utilise le plus souvent une stratégie de la superposition des signes de l'univers, écartant tout indice de causalité. De cette manière, le temps est aboli et Apollinaire instaure une nouvelle croyance, selon laquelle le monde n'est plus narratif, mais pictural.

Mots-clés : secret, perception, signe

Summary

Associated with an aesthetic of surprise, Guillaume Apollinaire's poetry cultivates a discreet eroticism, leaning on openness to the other, alternating with the secret of the appearance. The philosophical credo of the poet is Platonic - Apollinaire endeavoring to decipher within the world the signs that banish his fear of loneliness and trying to hide the intelligibility of the world behind a sensuality that he assumes especially from an intellectual point of view. The French poet cultivates two basic strategies - often complementary - in order to dissimulate the secret: he either recreates, through the pleasure of senses, the skillfully hidden universe, or he increases the perceptual barriers that the reader must overcome. In order to confuse the reader, Apollinaire most often uses a strategy consisting in the superposition of the universe signs, eliminating any clue of causality. In this way, time is abolished and Apollinaire introduces a new belief indicating that the world is no longer narrative but pictorial.

Keywords: secret, perception, sign

¹ razvanventura@gmail.com, chercheur indépendant, Roumanie,.

Resumen

Asociada a una estética de la sorpresa, la poesía de Guillaume Apollinaire cultiva un erotismo discreto, apoyado en la apertura al otro, alternando con el secreto de la apariencia. El credo filosófico del poeta es platónico - Apollinaire tratando de descifrar en el mundo los signos que aseguran el hecho de que no está solo y tratando de ocultar la inteligibilidad del mundo detrás de una sensualidad asumida sobre todo desde un punto de vista intelectual. El poeta francés cultiva dos estrategias fundamentales con el fin de ocultar el secreto, a menudo complementarias: o se recrea, a través del placer de los sentidos, el universo hábilmente disimulado, o aumenta las barreras perceptibles que el lector debe superar. Para confundir al lector, Apollinaire utiliza lo más a menudo una estrategia de la superposición de las señales del universo, separando cualquier índice causal. De esta manera, el tiempo se suprime y Apollinaire introduce una nueva creencia de que el mundo ya no es narrativo, sino pictórico.

Palabras clave: secreto, percepción, señal

Introduction

La poésie de Guillaume Apollinaire a été dès le début le sujet d'une suprême mise en valeur du visuel et surtout de la matière. Bien sûr, la matière suppose avant tout une perception directe, y compris par le toucher, elle attire et repousse en même temps, elle peut être sujet de sympathie, mais aussi d'agression. Il est donc difficile de manifester son indifférence par rapport à la matière touchée ou même lorsque l'on assiste au contact entre deux structures de matière. Confrontée à la matière, l'écriture même contribue à une élévation du principe corporel, immédiat. Apollinaire convertit d'une manière naturelle la contemplation en geste et de ce point de vue le gaspillage d'énergie dans son œuvre est immense. Pourtant, le visuel et la soif du concret, une certaine avidité de la matière trouvent leur contrepoids dans une perception discrète et tendre de la matière amoureuse. Mais, en même temps, le poète français garde une certaine position de distanciation ; tout acte critique est une fonction du regard prioritairement ; Apollinaire s'attarde donc parfois auprès de l'objet de son regard lorsqu'il soupçonne la présence d'un secret, de quelque chose qui ne se dévoile pas aux regards innocents.

Guillaume Apollinaire et l'esthétique de la surprise

La poésie d'Apollinaire constitue surtout une réaction à l'esthétique romantique et à une manière spécifique d'envisager le corps humain, à travers une métaphysique du corporel. Le poète ne se contente plus de transposer dans sa création l'imagination, l'originalité et la sensibilité qui lui

permettent de déchiffrer les voix de la nature et le charme du corps humain, son regard même n'est plus direct, mais *oblique*, doublement soumis au charme immédiat et à une certaine volonté de s'y détacher. Naturellement, l'énigme et l'obscurité sont des caractéristiques de la lyrique du XX-ème siècle, élevée par Hugo Friedrich au rang de principe esthétique prédominant¹. Fin connaisseur de la tradition poétique, esprit visuel s'attachant auprès de tout élément ouvert à sa perception qui puisse enrichir son réservoir lyrique, Apollinaire postule dès le début que « La surprise est le plus grand ressort nouveau » (*L'esprit nouveau et les poètes*). Mais que pourrait représenter cette attention accordée à la surprise dans la poétique apollinaire ? Premièrement, le poète ne va pas à la recherche du réel, mais c'est plutôt celui-ci qui surgit, en se laissant découvrir graduellement, la découverte poétique suivant ainsi les traces de celle scientifique. Apollinaire procède souvent à une accumulation de détails, il aspire de tout son être à la réalité, laquelle s'impose à son esprit surtout par une matérialité agressive et directe. Mais quand c'est la conscience amoureuse et érotique du poète qui entre en jeu, Apollinaire se laisse gouverner par un sens discret du réel, cultivant surtout un épicurisme intellectuel.

Confronté au réel, en tant que créateur, mais aussi en tant que critique, que constructeur d'un paradigme à même d'analyser la réalité, Apollinaire privilégie *la vue*, car le regard artistique suppose avant tout la perspective, l'éloignement et le rapprochement, le changement de point de vue. La vue est aussi le sens qui, se trouvant le plus à la portée de tous, est sujet à la tromperie de la perspective ; voilà pourquoi Apollinaire laisse son âme proie à *La Force du miroir (Il y a)*². Le poème est un art poétique du *mimesis*, qu'on pourrait diviser aisément. Les premières trois strophes nous dévoilent le rapport du poète au réel et, surtout, la révélation que le monde réel est sujet au dédoublement et donc à l'interprétation, parce qu'il permet tout le temps le choix. Grâce à la révélation indirecte que lui permet le miroir, le poète amoureux semble avoir accès justement au monde secret de sa bien-aimée, car l'image de Linda reflétée dans la glace pourrait s'avérer être celle réelle ; le secret de la femme se trouve ainsi dissimulé dans son image amendée par la surface plane qu'elle a devant et sa révélation impose à l'homme amoureux la nécessité du choix. En amour, aimons-nous vraiment un être ou bien un reflet quelconque d'une essence humaine –

¹ Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1956, trad. roum. Dieter Fuhrmann, Univers, Bucarest, 1998, p. 175.

² Intéressant est que le poème avait paru initialement dans la *Revue Franco-Wallonne* sous le titre *La Farce du Miroir*.

voilà la question que se pose Apollinaire, ce grand mystificateur de la réalité qui n'hésite pas à proclamer son penchant pour le « spécieux reflet », capable de simuler l'image de la femme, en la présentant « presque fabuleuse ». Mais, si la première moitié pose le problème psychologique du dédoublement de la femme dans le miroir, Apollinaire déplace l'accent dans la seconde partie vers le volet esthétique, le seul qui puisse permettre de s'évader devant la mort. Le miroir est en fait un « alibi » cultivé par Apollinaire pour expliquer la non-intelligibilité du monde et sa capacité de se perpétuer dans un nombre indéfini de formes (la femme est « double au moins, grâce à la glace ») ; de plus, le miroir accoutume l'esprit du poète à la disparition de l'image de celle qu'il aime, donc, d'une manière paradoxale – étant un outil du visuel, il l'habitue à ne pas se fier à ses propres sens et le provoque à un perpétuel essai de déchiffrer quelque chose au-delà de l'apparence à laquelle il a tout de suite accès. Paradoxalement, le miroir n'agrandit donc pas le plaisir de la vue, il apporte plutôt le sentiment de la mort, il anticipe la disparition, multipliée dans d'innombrables fuites de la femme devant le miroir, il révèle la vanité du corps tout en dévoilant ses charmes. En s'offrant aux regards admiratifs de l'amoureux, l'image du miroir rend compte donc de sa fragilité, elle habitue celui qui l'admire à une fuite prochaine de ce monde et à une incomplétude corporelle. Il y a, sans doute, une contradiction entre l'amour intelligible du poète, conscient du fait que par l'intermédiaire du miroir le corporel est amené à se contenter d'une image, et la soif de concret, de sensible qui ressent une certaine frustration en s'apercevant que cet amour suit les traces d'un moi impersonnel. L'incomplétude corporelle engendre une incomplétude morale ; c'est dans ce mirage apporté par une image que l'esprit du poète trouve une justification de son indécision, car la vanité de ce qui se présente aux sens ne saurait être conciliée avec le mirage de l'amour éternel. De cette manière, la sensibilité de l'immédiat serait la solution pour vaincre la tromperie de ce qui se présente aux sens et pour préserver au moins une illusion de la durabilité du sentiment.

Le crédo platonicien d'Apollinaire

Dans une seconde phase, le poète s'avère capable même de déchiffrer les traces de son amour au sein de l'univers immédiat, palpable. Pour Apollinaire, la réalité suit les traces des archétypes forgés par tel sentiment qu'il perçoit en première instance en absolue intelligibilité. Apollinaire part toujours de la perception des plus élémentaires faits de la réalité, en essayant d'y déchiffrer une essence, mais il préfère une certaine

ambiguïté quant à sa relation avec cet essentiel : s'agit-il d'une essence qui daigne livrer ses secrets au poète ou bien c'est ce dernier qui y puise pour agrandir le charme poétique du monde ? Aussi, les deux amoureux sont-ils à même de déchiffrer leurs songes perdus dans les signes que laisse par endroits la nature apparemment indifférente (« Dans le ciel les nuages/Figurent ton image/Le mistral en passant/Emporte mes paroles/Tu en perçois le sens », *Poèmes à Lou*, VIII), mais une lucidité purement intellectuelle reste active : la distance est toujours présente et porteuse de sens et la communication amoureuse se résout dans une communion spirituelle, mais *exempte de paroles*. La naïveté de la perception immédiate de l'image de la bien-aimée dans la nature pourrait avoir à l'origine aussi l'esprit mystificateur d'Apollinaire, mais souvent pour le poète français la sensibilité de cette perception l'emporte sur le regard intelligible. Alors, le platonisme d'Apollinaire se trouve inversé : ce ne sont pas les idées purement intelligibles qui représentent les archétypes de la réalité, mais plutôt le plaisir des sens parvient à être un instrument destiné à maîtriser l'univers, car l'intellect laisse volontiers la place à la confusion du sensible, qui réunit les âmes, tout en préservant le contrôle du territoire du rêve : c'est ainsi que le poète est toujours conscient du fait que « mes songes te ressemblent » . Il y a donc une limite qu'on impose aux sens, qui se veulent déchaînés, mais ne parviennent pas à s'emparer totalement du réel. Voilà pourquoi, dans une poésie parsemée surtout d'images banales (le vent mène avec lui les paroles du poète, les nuages reconstituent l'image de la femme aimée), le poète est amené à penser « au goût de ta chair » en épiant quelqu'un qui savoure une glace blanche – mais, encore une fois, par *la perception indirecte*, car le sens de la vue du poète est peuplé par un monde intelligible de l'amour. Ce n'est donc pas par hasard que l'image de la femme aimée est médiée par la photo représentant tout un univers pour le poète. Celui-ci se permet ainsi le luxe de restreindre l'univers à une lecture qui se dévoile seulement à ses yeux, à un secret que lui seul comprend : la photo de la femme lui révèle l'univers entier, l'érotisme de sa chevelure ravive la vie, restitue au poète son sentiment unique du temps, tel qu'il le ressent - « l'avenir et mon éternité ». Cette fois, la perception est même doublement indirecte, parce qu'Apollinaire préfère l'artificiel d'un domaine à volet artistique insuffisamment développé, tel la photographie. De plus, la perception indirecte dissimule une des clés de la poésie apollinairienne, puisque tout essai de déchiffrer selon une clé unique ses intentions serait voué à l'échec.

Stratégies d'Apollinaire

Pourtant, la perception indirecte est un instrument insuffisant lorsqu'il s'agit de forger une nouvelle réalité érotique et la nature active d'Apollinaire semble avoir ressenti son incomplétude. Les sens s'avèrent capables de recréer un monde, surtout parce que l'esprit contemplatif du poète veut écarter toute partie du corps féminin qu'il puisse convoiter : « Je vois tes doux yeux langoureux / Mourir peu à peu comme un train qui entre en gare / Je vois tes seins tes petits seins au bout rose / Comme ces perles de Formose / Que j'ai vendues à Nice avant de partir pour Nîmes » (*Poèmes à Lou*, XLV). Apollinaire refuse le plaisir facile offert par la perception directe et stéréotype, il cherche partout ce qui ne se voit pas, il se réjouit de « la presque imperceptible odeur de muguet de tes aisselles » , il sent profondément le mystère du corps féminin soumis à la fièvre du contact sexuel, parce que c'est ainsi qu'il peut percevoir l'unicité du phénomène sensible. Les épithètes essentielles se rattachent toujours à cette idée de perceptibilité minimale par les sens, garantissant justement l'exclusivité d'une perception ravivée par la force du sentiment, non sans un certain orgueil érotique : « pâle et douce odeur de violette » , « presque imperceptible odeur de muguet de tes aisselles » , « odeur de fleur de marronnier que le mystère de tes jambes / Répand au moment de la volupté » , « parfum presque nul ». À celles-ci s'ajoute un exotisme culturel, soit artistique (le corps féminin est perçu selon une vision de l'art grec, tel une « Ève des cathédrales »), soit historique-oriental (le poète avide des sens est apparenté à « un khalife attendant avec mépris les Croisés »). Le minimalisme de la perception mène à une exclusivité de l'intimité avec l'être féminin, selon un étrange complexe de méthèque : le poète touche frémissant aux contours convoitées de la femme ou ressent la volupté du « sorbet à la rose » , il est le seul à déchiffrer les arcanes d'un monde érotisé, ses sens étant en mesure de comprendre un monde qu'ils ont eux-mêmes recréé ; pourtant, la femme n'éprouve pas la même timidité envers la réalité qui l'entoure, elle s'impose d'une manière bien plus agressive : son essence sexuelle déchaîne toute une énergie, son baiser renverse l'univers sensoriel, sa voix s'apparente à un concert. Il semble que la femme, à son tour, stimulée par l'effet qu'elle a sur l'esprit de son amant, éparpille toute son énergie (« mer furieuse et écumeuse »), à mi-chemin entre le divin (« concert des anges ») et le satanique (« satane triste »). Dans cette énergie qui se déchaîne devant lui, le poète paraît voir une promesse faite par

l'univers, car ces sensations érotiques l'assurent que la nature bénéficie d'une capacité de résurrection : aussi, le poète parvient-il grâce à l'amour à recréer par ses sens aiguisés l'image de la femme aimée et même à raviver le passé commun (« Et je te prends toute/Bouche à bouche/Comme jadis »).

D'ailleurs, les courbes qui caractérisent les contours du corps féminin paraissent prolonger le discours même, qui coule souvent, en absence de la ponctuation, selon le rythme d'un érotisme souverain. Le poème *En allant chercher des obus* représente une description allégorique du corps féminin, selon une stratégie de l'accumulation des sens, telle qu'elle est définie par Eugen Negrici : on accumule des caractéristiques des objets et des phénomènes réunies autour d'un facteur commun et l'on imprime un *crescendo* par des techniques simples d'accélération, la réalité étant « poussée » du domaine du sensible vers celui de l'intelligible¹. La poésie semble destinée dès le début à choquer, à retenir l'attention du lecteur, la sensation sexuelle étant reliée à une nouvelle perception intellectuelle : « Les testicules pleins le cerveau tout empli d'images neuves » ; mais le ton évolue vers une teinte ésotérique, car le corps est apparenté en fait à un temple dont les portes assurent un accès assez restreint, bien que la capacité orphique puisse permettre au poète d'avouer une certaine arrogance de l'intimité : « O Portes de ton corps / Elles sont neuf et je les ai toutes ouvertes ». Les portes n'assurent pas un accès graduel, elles semblent, au contraire, s'ouvrir à une perception simultanée, qui ne peut réunir les signes d'amour dans une syntaxe cohérente, mais qui s'entête à chercher un sens unitaire. Pourtant, ce sont justement les signes d'érotisme qui sont refusés à la perception du poète condamné, semble-t-il, à une vanité de la parole : le poète se demande à peine maintenant comment a-t-il pu protéger sa sensibilité contre les « mots de damnation si pervers et si tendres » prononcés par son amour, l'odeur et le goût marin du corps de la femme sont supprimés « sous nos fenêtres » - barrière de la perception - et le poète attend vainement que l'amour sorte de la dernière porte, élevée « entre les deux colonnes de perfection ».

Lorsqu'Apollinaire préfère s'arrêter au corps féminin, son essai suprême est de rendre érotique toute l'apparence féminine, la description physique étant subordonnée à cette dominante thématique. *En allant chercher des obus* est un poème de la perception dissociée : au début auditive (le poète entend battre l'aorte, la chanson d'amour des nids dans la

¹ Negrici, E., *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, p. 45.

forêt, des mots de damnation prononcés par sa bien-aimée), puis olfactive (il sent le parfum des fleurs, d'encens, des lettres). C'est que l'univers semble se dévoiler seulement en fonction d'un principe sensuel auquel le humain doit consentir ; alors, évidemment, les portes sont des *topoi* de l'ouverture (« O Portes de ton corps / Elles sont neuf et je les ai toutes ouvertes »), mais ce sont justement les portes de l'érotisme qui restent fermées : la bouche et le sexe de la femme se refusent à l'amoureux qui, bien qu'il soit possesseur de la clé à même d'ouvrir de telles portes, préfère à maintenir leur prestige ésotérique et à faire appel aux vertus orphiques. Les portes révèlent successivement tout un processus du devenir : la disparition de la raison et de la force humaine égoïste, l'affirmation de la vie dans le cœur frémissant, l'arrivée du printemps trouvent leur synthèse dans une volonté poétique de convertir l'univers selon un mode de la jouissance érotique. Le syllogisme, pour ainsi dire, d'Apollinaire semble être le suivant : si tous les signes de la vie et tous les pressentiments du printemps ont avéré leur existence derrière les premières huit portes, alors c'est par nécessité que la dernière contiendra la force de l'amour même. L'univers dévoile donc au poète ce que ce dernier a daigné mettre dedans par les vertus de son imagination. Mais la nuance érotique est amplifiée dans une autre version du poème, *Les neuf portes de ton corps*, dédiée à Madeleine Pagès, où Apollinaire s'attaque à certains clichés de la littérature sentimentale (le recours aux *topoi* culturels – les cils semblables aux soldats peints sur un vase grec, l'image romantique – l'étoile pareille aux yeux de la femme aimée) et fait transférer au corps humain tout sens, selon une étrange polarité : la partie gauche (yeux, oreilles, narines) est dédiée à communiquer des sensations à la bien-aimée, celle droite contient les organes de la perception par lesquels de nouvelles sensations trouvent leur accès dans l'âme du poète. Les deux dernières portes sont celles qui marquent l'atmosphère de mystère empreinte de l'érotisme : la huitième comprend un temple dont l'entrée est ensanglantée par l'action mâle du poète, envisagée d'une manière trop directe peut-être, en écartant totalement le sens de vénération caractéristique au reste du poème. Selon une acception freudienne, la porte serait le sexe féminin et la clé – dont le poète est unique possesseur – transpose, évidemment, l'organe sexuel masculin. Persiste pourtant une contradiction entre l'accès apparemment si facile (le corps aurait, dans la perception d'Apollinaire, plusieurs portes d'entrée) et une certaine transcendance, qui consacre ce corps en tant que territoire d'un acte divin de connaissance. Le charme provient du fait que c'est l'orphisme créateur du poète qui affirme ce secret, tout en présentant ses appâts, mais aussi en se rendant maître de l'instrument capable de le déchiffrer. En même temps, Apollinaire essaie d'écartier toute

hiérarchie de la transcendance, mais le sacrifice commis devant la huitième porte et l'orphisme mystérieux de la dernière l'emportent évidemment sur les autres, qui paraissent représenter seulement une valeur de transition ; car les premières sept se laissent *connaître* par une simple perception sensorielle et elles sont surtout des portes du *désir*, de *l'amour* (mots-clé qui se répètent d'ailleurs dans le cas de chaque porte). Par contraste, la huitième incite à une conquête violente, tandis que la dernière provoque à une intéressante affirmation du pouvoir, car elle appartient surtout à celui capable de *comprendre* qu'il peut s'en rendre maître par son essence mâle, qu'il avait déjà confirmée à travers son action violente commise devant la porte précédente ; peut-être qu'Apollinaire emploie le cliché (« montagnes de perles ») justement afin de déterminer l'adhésion du lecteur à une inouïe affirmation agressive. L'amour a disparu maintenant, laissant la place à l'action physique violente et à une certaine nuance mystique (la huitième porte est un temple, la neuvième jouit du prestige d'une porte suprême).

Le symbole de la clef qui assure l'accès au mystère du corps humain est prolongé dans *La Clef*, qui représente en fait un dialogue entre les deux amoureux par lequel est évoquée encore une fois la dialectique *ouverture – fermeture* caractéristique aux deux poèmes précédents : les yeux fermés sont lourds de mystères, représentés dans ce cas par les pierres précieuses. La femme se plaint de ce que ses yeux ne lui permettent plus de communiquer avec son amant, ils représentent donc des barrières perceptives, car non seulement ils sont fermés, mais elle avoue en avoir perdu la clef. Ainsi, la femme, dont l'amoureux était resté le seul point de contact avec l'extérieur, craint avoir perdu la possibilité de percevoir *l'autre*, parce que la perception est systématiquement perturbée (soit le toucher – les mains sont coupées, soit la vue – les yeux sont fermés ou obstrués par des pierreries). Plus encore, la nature même se tient hostile à tout essai de révélation : au bord des routes il y a des yeux clos et tout espoir de les raviver est annulé par la Mort, qui les écarte par rapport au monde. L'univers refuse plusieurs chances de révéler son secret, la clef en tant qu'instrument à même de le déchiffrer dégrade sa signification en s'éparpillant dans une reproduction démesurée et le poème ravive finalement un des espaces fermés : les yeux sont clos au bord des routes, les portes de la ville sont fermées, le poète même renferme la clef. La superposition des discours trahit justement une hiérarchie déficitaire de l'univers, un étrange refus de son intelligibilité (car les yeux sont *fermés*) et, en même temps, de son intelligence du sentiment ; afin de mener leur amour à l'accomplissement, les deux amoureux doivent donc délivrer *une seule énergie*, choisir une des « mille et mille » des clefs qui se présentent à leur esprit. Mais tandis que la femme s'attache beaucoup

à déchiffrer le secret, l'amoureux, au contraire, voit dans le secret le principe universel (« Tant d'yeux sont clos au bord des routes »), auquel il se joigne d'ailleurs (il finit par avoir lui aussi les yeux fermés) : la révélation du secret est ainsi graduelle : si au début c'est seulement la nature environnante qui manifeste son ouverture à l'égard du secret (« Vois la veilleuse est allumée »), le sujet humain témoigne ultérieurement de ses essais ratés d'avoir accès à l'univers (« Hélas j'ai vu ses yeux fermés »), mais finalement il aboutit à se rendre compte de ce que cet univers peut lui offrir (« Je vois des fleurs fraîches écloses / Je vois tes yeux je vois nos roses // Je vois deux anneaux d'or à tes pieds »).

Le poète se plaît d'ailleurs à révéler parfois le secret de l'univers que pose son monde corporel, car pour lui le visible est fondé essentiellement, en tradition platonicienne, sur des archétypes de la réalité. Apollinaire est conscient de l'acte sacrilège auquel il s'adonne par cet essai de révéler le secret du monde, mais il ne peut pas résister à la tentation. Dans un poème sans titre (*La nudité des fleurs c'est leur odeur charnelle*), le secret est étroitement lié à l'idée d'un fort érotisme, le monde se cachant derrière l'intention d'éviter l'instinct sexuel, apparenté dans ce cas à l'instinct de connaissance : le monde est construit par la superposition de plusieurs « voiles » - les fleurs évitent de dévoiler leur « odeur charnelle » aux sens attisés de l'humain, les oiseaux consentent à parer de leurs ailes la nudité du ciel, les élytres bleus protègent les eaux du lac contre tout regard indiscret, seule la mer déchire les voiles dont elle est couverte par le poète. L'acte sexuel est ainsi apparenté à celui de connaissance, tout en mettant en évidence le caractère sacré du monde immédiat, mais qui se trouve en danger d'être violé par un contact trop étroit. Ce qui contrarie pourtant cet acte de connaissance est la forte émotion qui accompagne tout acte d'amour, de telle manière que le discours poétique « ternit » celui intellectuel, en contredisant son essence ; plus encore, il paraît que le discours poétique, en couvrant celui intellectuel de ses voiles, lui confère un incommode prestige du secret. Le monde n'est pas dévoilé chez Apollinaire à travers une histoire, on nous expose plutôt un état, le narratif est remplacé par le plaisir de la description : le poète privilégie la nudité – caractéristique essentielle du couple paradisiaque, que celui-ci a annulée en couvrant son corps, geste par lequel il a instauré le narratif, car c'est ainsi qu'a commencé l'histoire de l'humanité – et provoque la réaction de l'univers. Dans cet état primordial, les sentiments règnent partout : l'odeur charnelle des fleurs est émue, la nudité des lacs frissonne, la mer douce finit dans un narcissisme régénérateur.

La métaphore peut se révéler elle aussi comme un moyen de dissimuler le secret de l'univers, Apollinaire préférant surtout ce que Lucian Blaga appelait *métaphore révélatrice*, celle qui agrandit le mystère et la signification des faits qu'elle évoque. *Le neuvième poème secret* réunit des métaphores du corps féminin (le sexe est « le parfait triangle », « l'unique forêt vierge », « océan voluptueux », « montagne neigeuse »), contrebalancées par celles du principe masculin qui se livre à l'assaut du principe convoité (*bûcheron* dans la forêt, *poisson* dans l'océan, *alpiniste* des montagnes, « archer divin » de la bouche de la bien-aimée). Apollinaire inscrit donc la personnalité érotique dans une logique de l'opposition masculin – féminin qui va jusqu'à une certaine agression, à condition que la relation reste dans les limites de l'exclusivité (d'où la fréquence des possessifs, des adjectifs à sens d'unicité – *unique, seul*). L'univers du secret bâti par Apollinaire dans cette poésie bénéficie à ses limites du regard divin (« le parfait triangle/De la Divinité », la beauté de la bien-aimée qui ravive tout l'univers), les symboles se superposent au sein du monde sans aucune hiérarchie, le monde est destiné à une résurrection de l'univers physique grâce à la reconfiguration d'une géographie bâtie sur une logique picturale, pas narrative, où les vers sont souvent interchangeables et les épithètes restent banales, bien qu'« obligatoires » du point de vue de la détermination : *océan voluptueux, montagnes neigeuses, cheveux nocturnes*. Les signes de cet univers se superposent dans un tableau qui se veut être complet, mais duquel Apollinaire écarte tout signe de causalité. L'essentiel est que le poète s'avère être le seul à même de déchiffrer le mystère du corps féminin, mais sans qu'il le révèle au lecteur ou à l'univers ; en clamant l'exclusivité de leur relation, le poète semble bâtir par son pouvoir orphique un monde dont lui et son amour sont les seuls qui puissent forger une liaison, à travers des symboles rattachés les uns aux autres par une syntaxe de la juxtaposition. Les métaphores de ce poème ont, évidemment, une fonction cognitive, le poète révélant son imaginaire avec un certain orgueil d'initié. Les seuls indices sont justement ces équivalences, dont la superposition forge un tableau dépourvu de causalité et de narrativité.

La poésie du secret est donc pour Apollinaire non une occasion de habile déchiffrement, mais un discours qui se veut incomplet, souvent limité à l'exposition, sans que son monde ait un point de départ causal.

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Gallimard, Paris, 1965

- Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982
- Dimitriu-Păușești, Al., „Apollinaire, Guillaume” în Ion, Angela (coord) – *Dicționar de scriitori francezi*, Polirom, Iași, 2012, pp. 46-50.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der Modernen Lirik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1956, ed. rom. : *Structura liricii moderne*, trad. de Dieter Fuhrmann, Univers, București, 1998.
- Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Jose Corti, Paris, 1940.

