

ETUDE COMPARATIVE ET INTERTEXTUELLE SUR LE THÈME DES “FENÊTRES”
DANS QUATRE POÈMES DE CHARLES BAUDELAIRE, STÉPHANE MALLARMÉ,
MARIE KRYSINSKA ET GUILLAUME APOLLINAIRE

Yann Opsitch

Thesis Prepared for the Degree of
MASTER OF ARTS

UNIVERSITY OF NORTH TEXAS

December 2011

APPROVED:

Michel Sirvent, Major Professor
Christophe Chaguinian, Committee
Member
Marijn S. Kaplan, Committee Member
Marie-Christine Koop, Chair of the
Department of Foreign
Languages and Literatures
James D. Meernik, Acting Dean of the
Toulouse Graduate School

Opsitch, Yann. Etude comparative et intertextuelle sur le thème des “fenêtres” dans quatre poèmes de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marie Krysinska et Guillaume Apollinaire. Master of Arts (French), December 2011, 76 pp., bibliography, 43 titles.

Written in French, this thesis presents a comparative and intertextual study on the theme of « windows » in four poems by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marie Krysinska and Guillaume Apollinaire.

Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842 -1898), Marie Krysinska (1857-1908) and Guillaume Apollinaire (1880-1918) use « windows » as a common theme in their poetry. My study compares this common theme found in four poems: (1) “Les fenêtres” by Charles Baudelaire in *Spleen de Paris* XXXV, 1869. (2) “Les fenêtres” by Stéphane Mallarmé in *Le Parnasse Contemporain*, 1863/66. (3) “Les fenêtres” by Marie Krysinska in *Rythmes pittoresques*, 1890. (4) “Les fenêtres” by Guillaume Apollinaire in *Calligrammes* (1913-1916), 1918.

I focus on what distinguishes these four poems by following the evolution of poetical forms between symbolism and futurism/surrealism. The common theme (“windows”) provides an opportunity to better underline the formal heterogeneity which separates these different “poetical avenues”: with Baudelaire, the newness of prose poetry; with Mallarmé, the symbolist renewal of a more classic form; with Apollinaire, a form of simultaneity inspired by futurism. The comparative analysis brings to light the original value of the poem written by Krysinska, whose works have not greatly captivated the attention of critics.

Copyright 2011

by

Yann Opsitch

TABLE DES MATIERES

	Page
Chapitre	
1. INTRODUCTION	1
2. PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME «LES FENETRES » DE CHARLES BAUDELAIRE	3
Introduction	3
Le poème et la poésie de la Modernité	3
Analyse du poème	5
3. PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME « LES FENETRES » DE STÉPHANE MALLARMÉ.....	11
Introduction	11
Structure	11
Analyse	12
4. PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME « LES FENETRES » DE GUILLAUME APPOLINAIRE	19
Introduction	19
Analyse	20
5. PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME « LES FENETRES » DE MARIE KRYSINSKA.....	28
Introduction	28
Structure et thématique du poème.....	29
Analyse	30
Procédés poétiques	40
Le rythme du poème	43
Conclusion	44
6. ETUDE COMPARATIVE DES QUATRE POEMES	46
L'unité thématique dans les quatre poèmes.....	46
L'hétérogénéité générique et stylistique des quatre poèmes	48
Les quatre poèmes et l'évolution des formes poétiques entre symbolisme et futurisme/surréalisme	50

7.	L'ORIGINALITE DE L'ŒUVRE DE KRYSINSKA ET L'ORIGINE DU VERS LIBRE	54
	Introduction	54
	Krysinska et les origines du vers libre	54
	La querelle avec Gustave Kahn	58
8.	CONCLUSIONS	60
	ANNEXES	62
	BIBLIOGRAPHIE	74

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842 -1898), Marie Krysinska (1857-1908) et Guillaume Apollinaire (1880-1918) ont pris pour thème « Les fenêtres » dans leur poésie. Cette thématique commune est le point de départ de cette étude comparative et intertextuelle à partir des quatre poèmes suivants : (1) « Les fenêtres » de Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris XXXV*, 1869. (2) « Les fenêtres » de Stéphane Mallarmé dans *Le Parnasse Contemporain*, 1863/66. (3) « Les fenêtres » de Marie Krysinska dans *Rythmes Pittoresques*, 1890. (4) « Les fenêtres » de Guillaume Apollinaire dans *Calligrammes*, 1913-1916.¹

Nous chercherons à souligner ce qui distingue ces quatre textes en suivant l'évolution des formes poétiques entre Baudelaire et les débuts du symbolisme et le futurisme/surréalisme. Le thème commun (« Les fenêtres ») permet en effet de mieux mettre en valeur l'hétérogénéité formelle qui sépare ces différentes « voies poétiques » : avec Baudelaire, la nouveauté du poème en prose ; avec Mallarmé, le renouvellement symboliste d'une forme plus classique ; avec Apollinaire, une forme simultanéiste inspirée du futurisme.

Nous ne traitons pas du poème de Krysinska dans l'ordre chronologique pour deux raisons.

La première est que cette étude porte avant tout sur les aspects thématiques et formels ainsi que sur les différences génériques et stylistiques qui

¹ Au cours d'une présentation en classe du poème de Marie Krysinska, le professeur Michel Sirvent me fit remarquer l'existence des trois autres poèmes sur le thème des « fenêtres » ainsi que leur hétérogénéité formelle et comment l'étude de ces poèmes pouvait constituer le thème d'un mémoire de Maîtrise. Je dois donc au professeur Sirvent l'idée de ce mémoire.

distinguent ces quatre poèmes. Chaque poème fera l'objet d'une introduction, puis d'une analyse (chapitres 2, 3, 4 et 5). Le chapitre 6 de l'étude présentera le contraste entre l'unité thématique des quatre poèmes et leur hétérogénéité formelle. Ce contraste permet de mieux comprendre l'évolution des formes poétiques entre symbolisme et futurisme/surréalisme.

La deuxième raison est que nous chercherons à mettre en valeur l'originalité du poème de Krysinska. Si les trois autres poèmes sont déjà très connus et ont fait l'objet d'études comparatives.² En revanche celui de Krysinska n'est dans ce cadre jamais mentionné. En outre, son œuvre n'a guère retenu l'attention de la critique. Dans le chapitre 7, nous traiterons enfin de la question de l'origine du vers libre dans la poésie française dont l'invention est l'objet de maintes controverses. On étudiera l'apport de Marie Krysinska et le rôle significatif qu'elle a pu jouer dans l'avènement de cette nouvelle forme. Contre le discours officiel, elle s'est en effet présentée comme l'inventrice du genre.

² Nous nous référons, en particulier, à l'article de Renée Linkhorn, « Les fenêtres: propos sur trois poèmes. » *French Review* 44.3 (1971) 513-522.

CHAPITRE 2
PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME
DE CHARLES BAUDELAIRE

Introduction

Le poème en prose « Les fenêtres » par Charles Baudelaire se trouve dans le recueil *Le spleen de Paris (petits poèmes en prose)*.³ Il fut tout d'abord publié le 10 décembre 1863 dans la *Revue nationale et étrangère*.⁴ L'ensemble des poèmes en prose ne sera publié pour la première fois qu'en 1869 dans le tome IV des *Œuvres complètes* du poète, deux ans après sa mort.⁵

Le poème et la poésie de la Modernité

C'est en 1857 que Baudelaire songe à un recueil de textes en prose.⁶ Dans une lettre à Arsène Houssaye, Baudelaire parle du : « Miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. »⁷

Dans le poème en prose le jeu des strophes « reproduit celui de la disposition des objets ou des motifs ». Cette disposition « sert de principe d'énonciation et de

³ Claude Pichois, *Baudelaire, œuvres complètes I* (Paris : NRF Gallimard, 1977) 339. Le poème est reproduit dans l'Annexe A de cette thèse.

⁴ Dominique Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique* (Paris : Presses Universitaires de France, 1996) 98.

⁵ Rincé note que « L'histoire des proses du *Spleen de Paris* se confond avec celle des difficultés que Baudelaire rencontra pour en assurer la publication dans les revues de l'époque. » Ibid. 99, 96.

⁶ Ibid. 9.

⁷ Pichois, *Baudelaire*, 275-276.

déploiement du poème ». ⁸ Ces poèmes présentent à la fois une discontinuité des fragments et une unité du tout poétique. Ainsi, d'un point de vue générique la poéticité du texte est constituée par 1) les effets descriptifs et allégoriques et non par la narrativité linéaire ; 2) l'importance accordée aux images qui sont au cœur de l'unité organique et de l'autonomie du poème ; 3) l'emploi des licences poétiques comme véritables figures ou effets poétiques et 4) la référence aux grands thèmes de la modernité, en particulier de la ville, l'imaginaire et les objets, les « choses » de la vie courante. ⁹

La fenêtre est associée à la ville. Elle est un reflet de cet « espace foisonnant et paradoxal de la modernité qu'est la grande ville ». ¹⁰ La fenêtre est le point de départ de la réflexion du narrateur sur la ville. Celle-ci est au cœur de la modernité qu'il ressent comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » ¹¹ Les « vagues de toits » dans « Les fenêtres » dépeignent l'expérience moderne de la grande ville, l'anonymat et l'indifférence qui la caractérisent. ¹² C'est « par-delà les vagues de toits » que le poète aperçoit « une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. » Cette vieille femme rappelle la « bonne vieille » du poème « Le désespoir de la vieille » qui « se retira dans sa solitude éternelle ». ¹³

⁸ Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature textes et documents, XIXe siècle* (Paris : Nathan, 1986) 405.

⁹ Ibid. 405.

¹⁰ Ibid. 404.

¹¹ Pichois, *Baudelaire*, xviii.

¹² Jérôme Thélot, *Baudelaire : violence et poésie* (Paris : Gallimard NRF, 1993) 74.

¹³ Pichois, op.cit. 277-278.

La poésie de la Modernité inaugurée par le poète est donc celle d'un regard à la fois sur la ville et ses habitants. C'est dans ce sens que le poème en prose de Baudelaire constitue une révolution et ouvre une voie nouvelle dans l'art de la poésie. Baudelaire a l'ambition de faire du poème en prose la forme « par excellence de la poésie moderne et urbaine ».¹⁴

Les poèmes en prose, dans l'esprit de Baudelaire, restent toutefois dans la continuité de son œuvre poétique. On trouve de nombreux doublets entre les poèmes versifiés et les poèmes en prose tels que « Les Crépuscules du soir » ou encore « l'Horloge » qui portent des titres identiques pour chaque poème. Cette continuité se vérifie donc au niveau de la thématique des poèmes en prose. En comparant « l'Invitation au voyage » dans sa version versifiée et dans les petits poèmes en prose, on trouve « une très large communauté d'inspiration avec la reprise dans la prose des principaux réseaux thématiques du poème en vers ».¹⁵ Les « petites vieilles » rampent ou trottent dans « les plis sinueux des vieilles capitales » ; elles cheminent « à travers le chaos des vivantes cités ».¹⁶ « Les fenêtres » reprend le thème de la vieille dame ; le narrateur « refait l'histoire de cette femme ».

Analyse du poème

Structure

« Les Fenêtres » de Charles Baudelaire est un poème de prose composé de cinq courts paragraphes. Deux paragraphes monophrastiques se trouvent entre les deuxième et cinquième paragraphes.

¹⁴ Rincé, Lecherbonnier, *Littérature*, 401.

¹⁵ Rincé, *Baudelaire*, 101.

¹⁶ Pichois, *Baudelaire*, 89-91.

L'observateur nous convie à une méditation sur le sens d'une existence et de ses souffrances. Dans le premier paragraphe l'auteur part du réel : une fenêtre éclairée d'une bougie. Le paragraphe suivant nous fait découvrir « une femme mûre » et « la légende » de sa vie. Dans ce deuxième paragraphe et les trois qui suivent le poème est écrit à la première personne. Le poème devient plus personnel. Ce n'est plus quelqu'un d'anonyme qui regarde « dans ce trou noir ou lumineux » mais un narrateur homodiégétique. Le dernier paragraphe s'adresse au lecteur et le fait participer à l'expérience, à la réflexion de l'observateur.

Thématique

Les thèmes dominants du poème sont ceux de la vision, la vie, la lumière, la souffrance.¹⁷

Le poème manifeste une prédilection pour les contrastes. Contrastes entre ce qui est ténébreux et ce qui est éblouissant ; entre ce qu'on peut voir au soleil et ce qui se passe derrière une vitre. Contrastes entre la vie et la femme ridée ; entre ce qui est éblouissant et le trou noir ; entre la vie et la souffrance.

Les antithèses abondent dès le premier paragraphe : fenêtre ouverte/fenêtre fermée ; ténébreux/éblouissant ; ce qu'on peut voir au soleil/ ce qui se passe derrière une vitre ; trou noir ou lumineux. La fenêtre du poème est un objet « mystérieux » et « fécond ». Les antithèses nous font entrevoir un mystère qui se cache derrière la fenêtre. Dans « trou noir ou lumineux », l'antithèse est marquée au moyen de la coordination « ou ».

¹⁷ La vision : « regarde », « voit », « voir », « j'aperçois ». La vie : « fécond », « vit la vie », « rêve la vie », « souffre la vie », « vécu », « aidé à vivre ». La lumière : « éblouissant », « éclairée », « chandelle », « soleil », « trou lumineux ». La souffrance : « pauvre », « en pleurant », « souffert ».

Les contrastes aident le lecteur à suivre une progression : de la fenêtre ouverte à celle qui est fermée ; de la femme mûre à sa légende ; de la légende à ce qui aide la poète à vivre. Dans le premier paragraphe, la « fenêtre » devient une « vitre » derrière laquelle « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ». Le mot « vitre » permet la transition dans la progression du poème vers ce qui est plus « intéressant ». On peut noter l'allitération en « v » qui accompagne cette transition.

A partir du deuxième paragraphe le mot « fenêtre » n'apparaît plus. Toute l'attention se porte sur la « femme mûre ». L'observateur est à présent celui qui aperçoit cette femme, qui refait son histoire et se la raconte à lui-même. La vieillesse, la pauvreté et la solitude d'une femme ou d'un « pauvre vieux homme » constituent une légende et nourrissent l'imagination du poète. La légende de la femme mûre fait pleurer le poète ; il participe à sa souffrance.

Le texte offre un contraste entre le « moi » ou « moi-même » du poète et « d'autres que moi-même », entre la réalité placée hors de lui et son être intime.

Dans le dernier paragraphe le narrateur fait intervenir le lecteur. Ce dernier se pose la question de la véracité de la légende. La réponse du poète fait encore appel au contraste, à l'antithèse. Cette légende placée hors du poète l'aide pourtant à vivre, à savoir qu'il existe et ce qu'il est. C'est ce qui importe et non la véracité de la légende.

La première partie du poème coïncide avec le premier paragraphe. Elle est marquée par la répétition du mot « fenêtre ». Les trois premières phrases de ce paragraphe sont comparatives. Elles utilisent les trois comparatifs « autant », « plus » et « moins ». Le comparatif « plus » dans la deuxième phrase est répété à quatre reprises. Ce type de répétition ressemble à l'anaphore. Dans ce cas il s'agit plutôt de

reduplications en début de syntagmes et qui créent des parallélismes et un effet d'insistance. Dans le premier paragraphe, l'insistance se porte sur le pouvoir évocateur de la fenêtre « éclairée d'une chandelle ».

Dans la première phrase le thème de la vision s'appuie sur les verbes *regarder* et *voir*. La répétition du mot « plus » dans la deuxième phrase fournit à ce premier paragraphe une bonne part de sa poéticité ; cette structure syntagmatique crée un effet de progression avec une série d'homophonies – « profond »/ « fécond »/ « mystérieux »/ « ténébreux ». Elle se renforce sur le plan sémantique : de ce qui est profond et mystérieux, ténébreux, vers ce qui est éblouissant. La troisième phrase remplace le mot « fenêtre » par un de ses métonymes : « vitre ». Mais cette vitre est aussitôt décrite par la métaphore d'un « trou noir ou lumineux ».

Le premier paragraphe offre une transition entre la « fenêtre », la « vitre », le « trou noir ou lumineux » puis « la vie ». La fenêtre est une « vitre », le reflet de la vie. Les allitérations des mots « vitre » avec « vit » et « vie » contribuent à cette progression. L'opposition polaire entre « ténébreux » et « éblouissant » se retrouve dans la dernière phrase de ce paragraphe : « trou noir ou lumineux ». La vie apparaît à travers un objet qui est à la fois ténébreux et éblouissant et « un trou noir et lumineux ».

Le second paragraphe décrit à la première personne cette vision qui émerge de la fenêtre. Dès la première phrase l'observateur aperçoit une « femme mûre ». Alors que les « vagues de toit » évoquent le mouvement, la femme est décrite comme un être immobile. En outre, l'observateur voit maintenant les choses de plus haut, depuis les « vagues de toit ».

Le poème oppose le mouvement de la ville à l'immobilité de la vieille femme « toujours penchée sur quelque chose » et « qui ne sort jamais ». Trois mots décrivent l'état de la vieille femme : elle est « ridée », « pauvre » et « penchée (avec « ridée » en antéposition par rapport à « déjà »). La triple répétition de la préposition « avec » rappelle la structure de la deuxième phrase au premier paragraphe. Cette structure produit un effet de parallélisme interphrastique et d'insistance. Ces reduplications dans les deux paragraphes contribuent à la cohérence formelle du texte et donc à sa poéticité.

Cette reduplication focalise sur le visage, puis sur le vêtement et le « presque rien » qui permettent de « refaire l'histoire de cette femme ». Dans le poème nous sommes donc passés d'une fenêtre, un « trou noir », à un visage et d'un visage à une histoire.

La vision permet au poète de refaire l'histoire de cette femme. Cette histoire est sombre puisque le poète pleure lorsqu'il se la raconte à lui-même. L'imaginaire occupe une place importante puisque c'est le narrateur qui « refait » l'histoire de cette femme « avec presque rien ». En outre, il ne s'agit pas simplement d'une histoire mais d'une légende. Une vieille femme ridée et qui ne sort jamais devient le sujet qui permet au poète d'imaginer, de créer toute une légende.

Dans la phrase qui suit l'auteur nous assure que l'histoire imaginaire qu'il se refait pourrait tout aussi bien être celle d'un « vieux homme ». Le fait qu'il s'agit d'un « vieux » et non d'une vieille est accentué par la liberté de ne pas écrire « vieil homme » mais plutôt « vieux homme ».

Dès le mot « vieux » les allitération en « v » nous ramènent aux thèmes essentiels du premier paragraphe : « vitre », « vit », « vie » et annoncent les thèmes qui suivent : « vécu », « vraie », « vivre ».

La phrase qui suit est une conclusion. Tout ce qui précède se rapporte au thème de la souffrance inhérente à la vie. L'observateur a su voir par-delà la fenêtre, « le trou noir ». Il trouve une satisfaction, une fierté, à avoir souffert à travers la vision de la vieille. Cette vision l'a aidé à vivre.

Finalement le poème s'adresse au lecteur et lui attribue une question sur la véracité de cette légende. Cette question vient du fait que l'imaginaire a joué un rôle important dans la fabrication de cette légende. La réponse du poème est que la véracité n'est pas ce qui prime. La réalité placée hors du poète n'est pas ce qui importe mais plutôt le fait qu'elle l'a aidé à vivre. Cette dernière phrase confirme ce qu'annonce le premier paragraphe : ce qu'on voit à travers une fenêtre fermée est plus profond, plus éblouissant, plus intéressant que ce qu'on voit à travers une fenêtre ouverte. Le trou noir est devenu un trou lumineux. L'observateur est à présent éclairé sur un mystère ; il est à présent détenteur d'une légende qui l'aide à vivre. La vision de la vieille a aidé l'observateur à mieux sentir sa propre existence, sa propre personne.

CHAPITRE 3

PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME

DE STEPHANE MALLARME

Introduction

Stéphane Mallarmé écrit « les Fenêtres » en 1863 au début de sa carrière, à l'âge de 21 ans. Baudelaire rédige son poème « les fenêtres » la même année. Le poème de Mallarmé sera ensuite publié le 12 mai 1866 dans la onzième livraison du *Parnasse Contemporain*. Dans la présente étude nous basons notre analyse sur le texte publié dans *Album de vers et prose* (1887-1888).¹⁸

Structure

Le poème est rédigé dans une langue claire, dénuée de l'hermétisme propre à Mallarmé. De forme très classique le poème est composé de dix quatrains écrits en alexandrins. Les rimes du poème sont croisées et sont pauvres. Le poème suit la règle classique de l'alternance de rimes féminines et masculines ; par exemple : fétide/vide et rideaux/dos (1ère strophe).

Les cinq premiers quatrains dépeignent un moribond qui s'efforce de « voir du soleil » en collant son visage aux fenêtres de son hôpital. Dans les cinq quatrains qui suivent le narrateur « s'accroche » aux fenêtres et se « mire » en elles pour y voir

¹⁸ *Album de vers et de prose* fut publié par Librairie Universelle, Paris 1887-1888. Cette version du poème se trouve aussi dans les *Œuvres Complètes*, Editions Gallimard, Paris 1998, p. 117. Elle est reproduite en Annexe B de cette étude. Le 3 juin 1863, à l'âge de 21 ans, Stéphane Mallarmé envoie le poème « Les Fenêtres » à son ami Cazalis. En 1866 Mallarmé partage avec son ami Cazalis la onzième livraison du *Parnasse Contemporain*. Bertrand Marchal. *Stéphane Mallarmé 1842-1898, Œuvres Complètes* (Paris : Gallimard, 1998) XLIX. Paul Bénichou note que « les versions connues de ce poème, manuscrites et imprimées, s'étendent sur toute la carrière de Mallarmé ; il y a relativement peu de variantes dans ce long parcours ; mais certaines sont notables. » Paul Bénichou, *Selon Mallarmé* (Paris : Gallimard, 1995) 69. Parmi les variantes les plus notables de ce poème on trouve, à l'origine, au vers 37, la mention de Dieu : « Est-il moyen, mon Dieu, qui savez l'amertume ». En outre, dans le *Parnasse Contemporain* de 1866 le verbe « savoir » est changé en « voir ». Puis, en 1887 dans la *Revue Indépendante*, apparaît la variante « ô Moi, qui connais l'amertume. »

l'Infini. Cependant, les fenêtres constituent un obstacle. Le narrateur se projette par le rêve et l'imaginaire au-delà de cet obstacle. Mais, en fin de compte, il reste prisonnier du réel.

Le texte est empreint de tristesse, d'amertume. La « vitre » qui produit une séparation entre le monde réel et l'idéal en est un exemple :

*Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté,*

Selon Bénichou, le poème « frappe par la virulence de son pessimisme ».¹⁹ Lorsqu'il envoie le manuscrit à son ami Cazalis, Mallarmé lui adresse une lettre dans laquelle il affirme illustrer par ce poème sa conviction selon laquelle « le bonheur ici-bas est ignoble [...] J'ai fait sur ces idées un petit poème, Les Fenêtres, je te l'envoie. »²⁰

Analyse

Le lexique développe principalement quatre thèmes : 1/ *La religion et le religieux.*²¹ 2/ *Le malheur et la souffrance.*²² 3/ *La beauté, l'art, la lumière.*²³ 4/ *Le corps humain.*²⁴

¹⁹ Bénichou, *Selon Mallarmé*, 69.

²⁰ Bertrand Marchal, *Stéphane Mallarmé : Correspondance complète 1862-1871* (Paris : Gallimard, 1995) 144.

²¹ « L'encens » (vers 1), le « crucifix » (vers 3), les « saintes huiles » (vers 13), « béni » (vers 26), « éternelles » rosées (vers 27), « l'Infini » (vers 28), « ange » (vers 29), la « mysticité » (vers 30), « Ici-bas » (vers 29), « l'éternité » (vers 40).

²² « triste hôpital » (vers 1), le « moribond », un « vieux dos » (vers 4), « se traîne », « sa pourriture » (vers 5), « baiser amer » (vers 12), le « lit infligé » (vers 14), la « toux » (vers 15), « dégoût » (vers 21), « ordure » (vers 23), « je meurs » (vers 29), « vient m'écoeurer » (vers 34), « vomissement » (vers 35), « l'amertume » (vers 36).

²³ « soleil » (vers 6), « beau rayon clair » (vers 8), les « tièdes carreaux d'or » (vers 12), « de lumière gorgé » (vers 16), « belles comme des cygnes » (vers 17), « l'éclair fauve » (19), « l'art » (30), « portant mon rêve en diadème » (vers 31), « au ciel antérieur où fleurit la Beauté » (vers. 32), « le cristal » (38).

²⁴ « vieux dos » (vers 4), « pourriture » (vers 5), « poils blancs et os de la maigre figure » (vers 7), « bouche fiévreuse » (vers 9), « jeune » (vers 10), « peau virginale et de jadis » (vers 11), « son œil »

Les cinq premiers quatrains décrivent le moribond de l'hôpital. Les cinq quatrains qui suivent sont écrits à la première personne. Le narrateur dépeint son dégoût d'une existence qui se heurte aux contraintes « d'Ici Bas ». Selon Bénichou « le vieux moribond des *Fenêtres* et Mallarmé font une fraternité ». Il ajoute que « l'hôpital n'est pas une figure symbolique de la vie, c'en est une variante ».²⁵

Le moribond est le sujet de la première moitié du poème. Il s'approche des fenêtres de l'hôpital et semble y retrouver le goût de vivre : « Ivre, il vit ». Mais ce n'est qu'une ivresse. Elle passera.

Les deux premiers quatrains forment une longue phrase. Ces vers dépeignent l'effort et la lassitude. Le vieil homme est « las », il redresse « son vieux dos », il « se traîne ». Ces vers laissent une impression mortuaire. On y retrouve l'encens et le crucifix des Eglises. Le moribond est attiré vers la chaleur du soleil qui pénètre par les fenêtres. Un rayon de beauté et de clarté se fait un chemin dans cet univers froid. Le premier quatrain fait appel au vocabulaire religieux : l'encens, la blancheur, le crucifix, le moribond. Chacun de ces substantifs est accompagné d'un adjectif : fétide, banale, ennuyé, sournois. Cette combinaison produit une série d'antithèses : l'encens est « fétide », la blancheur est « banale », le crucifix est « ennuyé ». Une quatrième antithèse existera dans les versions ultérieures du poème : le moribond est « sournois ». De cette manière le poème ne laisse aucune place à l'espoir ou au réconfort.

(vers 6), la « femme allaitant ses petits » (vers 24), « l'épaule » (vers 26), « me boucher le nez » (vers 36), « mes deux ailes » (vers 39).

²⁵ Bénichou, *Selon Mallarmé*, 69.

Dans la version originale, Mallarmé a d'abord écrit « Le moribond, parfois, redresse son vieux dos ». C'est la version du poème que nous analysons et qui figure dans l'annexe de cette étude. Cependant, le poète a fini, en 1893, par écrire : « Le moribond sournois y redresse un vieux dos ». Selon Bénichou le poète souhaite, dans cette version modifiée, décourager « tout mouvement de compassion en faveur du malheureux. »²⁶ Cette remarque semble confirmée par l'emploi de l'adjectif « sournois » dès cette version. De cette manière le vieillard devient encore plus impersonnel. Cela semble être le cas puisque dès 1893 le poète écrit au vers 7 « la maigre figure » ainsi qu'au vers 9 « la bouche ».

Le vers 8 montre « les fenêtres » de l'hôpital vers lesquelles le moribond se traîne. Les « fenêtres » se transforment tout au long du poème. Cette transformation s'opère du plus banal vers le plus précieux. Les « fenêtres » deviennent des « carreaux d'or » (vers 12), des « croisées » (vers 25), du « verre » dans lequel le poète se mire et voit son ange (vers 29), de la « vitre », (vers 30), du « cristal » (vers 38). Cette progression pourrait donner l'impression que le poète récuse son pessimisme. En fait, celle-ci rend encore plus atroce la conclusion finale. Dans cette « vitre » le poète finit par ne voir que lui-même. Il se voit comme un ange. Il voit même son rêve comme un diadème. Mais dans le neuvième quatrain il revient à la réalité, à l'« Ici-bas » qui est maître.

Le troisième quatrain porte notre attention sur la bouche du moribond et le baiser qu'il donne à la fenêtre. Ces vers nous transportent dans la jeunesse du vieillard. La bouche a été « jeune » et « virginale ». Le temps semble suspendu à ce « long »

²⁶ Ibid. 70.

baiser. La bouche est celle d'un malade. Elle est affamée de cet azur bleu qui se trouve de l'autre côté de la fenêtre. Les carreaux sont d'or en raison du soleil couchant qui se reflète sur les vitres. Le soleil qui se couche est une métaphore pour le vieillard.

Le quatrième quatrain débute la « vision » du moribond qui regarde à travers les fenêtres. Le vieillard semble revivre. Il est comme ivre. Il oublie le monde de l'hôpital dans lequel il vit. Le poème situe la vision du moribond au « soir ». Les couleurs sont celles du soleil couchant : l'or, le pourpre, le fauve. Dans le quatrain 5 la vision évoque les mouvements de l'eau : Les galères, les cygnes, un fleuve. Roger Bellet parle de la poésie de Mallarmé comme celle de « l'espace-temps niés »²⁷ où le temps « paraît suspendu » par décision du « Verbe ». Le poète « s'éloigne de toute une poésie romantique de la fuite du temps. » Dans ce poème, c'est la fuite de l'espace immobile qui est envisagée. Les objets « sont là et sont perpétuellement ailleurs ».²⁸ Le visage collé à la fenêtre, le vieillard semble retrouver sa jeunesse et ses visions d'autrefois. Il oublie l'hôpital. Il oublie le lit « infligé ». Le verbe « infliger » rappelle « affliger ». Le lit subit, comme le vieillard, une peine prononcée contre lui.

Le cinquième quatrain nous plonge dans l'imaginaire ainsi que dans le lyrisme poétique. Cette vision est aussi celle d'un « grand nonchaloir ». Ce synonyme de « nonchalance » est une « substantivation du verbe nonchaloir, 'négliger' ».²⁹ Il y a toujours du désespoir et de la tristesse dans cette vision du moribond. Les « galères », les « cygnes », le « fleuve » passent comme passe un rêve. La beauté entrevue par le

²⁷ Roger Bellet, *Mallarmé, l'encre et le ciel* (Seyssel : Champ Vallon, 1987) 200.

²⁸ Ibid. 201.

²⁹ « Nonchaloir », *Trésors de la langue française*.

vieillard est fugace et ne sera bientôt plus qu'un « souvenir » comme l'est la beauté de sa jeunesse.

Les quatrains qui suivent sont écrits à la première personne (vers 25, 29, 37). « Cinq strophes ainsi consacrées à l'hôpital et à son 'moribond' équilibrant comparativement cinq strophes consacrées au Je dégouté du bonheur, accroché 'à toutes les croisées'... ».³⁰

Le poème passe brusquement de la scène du moribond aux sentiments personnels du poète. Ces cinq quatrains constituent une antithèse avec ce qui précède. Selon Renée Linkhorn il s'agit de « L'antithèse entre l'Absolu et la Réalité ».³¹ Le même genre d'opposition se retrouve dans « L'Azur », « Brise marine », « Le Pitre châtié », « Las de l'amer repos... », le sonnet du « Cygne » et *Un Coup de dés*.³² Le poète veut échapper à son univers morbide. Il ressent du « dégoût » pour le bonheur et ce qui est lié aux appétits. Il ne supporte pas le bonheur quotidien. Il est « écoeuré de la vie courante, des misérables bonheurs domestiques et de la femme allaitant ses petits. »³³

Les quatrains 5 et 6 sont le miroir des quatrains 1 et 2. Les quatrains 7, 8 et 9 établissent un parallèle avec les quatrains 3, 4, 5. Le quatrain 5 dépeint l'univers du poète et son dégoût. Dans le quatrain 6 le poète s'accroche aux « croisées » en tournant le dos à la banalité de la vie. Dans les quatrains qui suivent, le narrateur voit le « rêve » et la « beauté ». Mais il ne peut s'échapper de la réalité de la vie

³⁰ Bellet, *Stéphane Mallarmé*, 32, 33.

³¹ Linkhorn, art.cit., 517.

³² Ibid. 517.

³³ Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, 75.

quotidienne. Ce qu'il voit dans la « vitre » n'est qu'un reflet idéalisé de lui-même.

L'odeur de la « Bêtise », comparée à un vomissement, lui est insupportable. Il ne peut atteindre le monde qui se trouve au-delà du « cristal ».

Dans le septième quatrain, le poète « fuit » alors que le vieillard se traînait. Le mouvement est plus rapide, plus désespéré : « Je fuis, et je m'accroche ». C'est sur cette aspiration à la fuite que se conclut le poème : « Et de m'enfuir » (vers 39, 40). La thématique religieuse revient : béni, éternelles (rosées), chaste, Infini, ange, mysticité. Les « croisées » auquel s'accroche le narrateur rappellent le crucifix de la strophe 1. Mais cette fois c'est le narrateur lui-même qui est accroché, suspendu au « croisées ». Sa vie est une sorte de crucifixion. Lorsqu'il tourne le dos à la vie, il se voit ange. Il meurt et aime. C'est une renaissance. Il voit enfin la beauté, à travers l'art ou la mysticité. Dans les éditions ultérieures, Mallarmé écrira « beauté » avec un B majuscule.³⁴ La « Beauté » s'oppose à la « Bêtise » (vers 35). Elle fait partie du monde de l'art. La « Bêtise » vient du monde « d'ici-bas ». L'« Infini » du vers 28 s'oppose à l'« Ici-bas » du vers 33. Ces allitérations et ces assonances font ressortir ces oppositions. Le vers 35 nous ramène à l'atmosphère de l'hôpital avec le mot « vomissement » et « me force à me boucher le nez ».

Le dernier quatrain propose une image qui rappelle le mythe d'Icare. Le soleil avait fait fondre les ailes d'Icare qui tomba dans la mer. La question du vers 37 rappelle l'effort d'évasion d'Icare. Le « monstre » fait penser au Minotaure du mythe. Ce monstre s'appelle « Ici-bas ». Sa présence est une insulte pour l'art, « le cristal ». Le cristal est beau et précieux. Il est encore plus dur que le « verre » d'une fenêtre. L'art est

³⁴ Bénichou, *Selon Mallarmé*, 68.

merveilleux comme le cristal mais le « Moi » reste prisonnier de la réalité. Le poème finit par une interrogation. Le poète se demande comment il pourrait défoncer l'obstacle entre l'Idéal et Ici-bas. Comment il pourrait s'enfuir de la réalité « d'Ici-bas. » Et même si le poète parvenait à s'enfuir, ne risquerait-il pas d'être dans la même situation qu'Icare dont les ailes fondirent au soleil ?

CHAPITRE 4
PRESENTATION ET ANALYSE DU POEME
DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Introduction

Le poème « Les Fenêtres » par Guillaume Apollinaire fut composé en décembre 1912³⁵ et servit de préface à un catalogue d'exposition de peintures de Robert Delaunay.³⁶ Il fut publié en 1918 dans le recueil *Calligrammes* qui a pour sous-titre « Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916). ».³⁷ *Calligrammes* permet de découvrir l'intérêt que portait Apollinaire à la dimension matérielle et spatiale du poème. Selon Daniel Leuwers, il « proposera deux types de textes nouveaux : le 'poème conversation' et le 'calligramme' proprement dit. »³⁸ Le poème « les Fenêtres » est un des premiers poèmes « conversation ».³⁹ En outre, *Calligrammes* témoigne d'une quête de qualité picturale du poème. La suppression de la ponctuation et la disposition

³⁵ Philippe Renaud signale que ce poème a « une histoire célèbre, controversée et, partant, plus intéressante que les autres. » Le poème aurait été écrit par Apollinaire en présence d'André Billy et d'un certain Dupuy au café Crucifix, rue Daumou. Selon A. Billy « Soudain Guillaume éclate de rire : il a complètement oublié d'écrire pour le catalogue de Robert Delaunay la préface qu'il s'est engagé à mettre à la poste, dernier délai, aujourd'hui même. ». Les trois amis ont chacun énoncé une phrase, devenue de cette manière partie intégrante du poème. Il fut donc le produit d'une « étrange collaboration ». Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1969) 296, 297. Renaud estime que « la renommée du poème et l'histoire de sa naissance se sont substitués à sa lecture. », op.cit., 300.

³⁶ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques* (Paris : Gallimard, 1965) LXVIII. Ce poème est reproduit en Annexe D de cette étude. Selon Renée Linkhorn, ce poème d'Apollinaire « acquiert une portée toute nouvelle si on le rattache aux 'Fenêtres' du peintre Robert Delaunay. » art.cit. 514. Elle rappelle toutefois qu'Apollinaire attachait une grande importance à ce poème « pour ses seuls mérites », 525.

³⁷ *Calligrammes* fut achevé d'imprimer le 15 avril, 1918. Ce recueil porte la date 1913-1916 « afin de bien marquer sa continuité avec *Alcools*. ». Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, LXXV.

³⁸ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* (Paris : Bordas, 1990) 73.

³⁹ « Dans le 'poème-conversation', il ne s'agit plus d'obéir à une quelconque inspiration, mais de se contenter d'enregistrer des bribes de conversation et de les transcrire sur la page (...) » Ibid. 73.

des vers sur la page attestent de cet intérêt.⁴⁰ Ces nouveautés poétiques proviennent d'une réflexion sur l'espace et les formes en peinture et le cubisme en constitue le point de départ.⁴¹

Analyse

Le poème est court⁴² et les vers sont de longueurs inégales, se succédant sans ponctuation.⁴³ Apollinaire écrit en vers libres et, parfois, un vers se réduit à un seul mot.⁴⁴ Michel Décaudin parle d'un « morcellement dans la facture du poème. »⁴⁵ Apollinaire écrit lui-même : « J'ai fait mon possible pour simplifier la syntaxe poétique et j'ai réussi en certains cas, notamment un poème, *Les Fenêtres* (...). »⁴⁶

Le thème des « fenêtres » apparaît à deux reprises :

« Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre [...] »

⁴⁰ Mallarmé a écrit certains poèmes en supprimant la ponctuation ; Gustave Kahn écrivit des poèmes avec une ponctuation réduite. Paul Fort et Lois Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850* (Paris : Flammarion, 1926) 140, 157.

⁴¹ Robert Delaunay, ami d'Apollinaire, fut un peintre cubiste. Pablo Picasso et Georges Braques sont les deux noms les mieux connus dans ce mouvement. « L'édition des *Peintres cubistes, méditations esthétiques* et celle d'*Alcools* fait de 1913 l'année de sa consécration littéraire. » Henri Mitterand, ed. *Littérature, textes et documents, XXème siècle* (Paris : Nathan, 1989) 91.

⁴² Certaines variantes de ce poème apparaissent dès la version publiée en 1918. Pour ces variantes on peut consulter les notes sur le poème qui se trouvent dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, 1079. Bien souvent ces variantes concernent l'emploi des majuscules ou des minuscules au début de certains mots. Par exemple : v. 17 « Lottes Multiples », v. 20 « tours ».

⁴³ A partir de 1912, Apollinaire se décide « à supprimer toute ponctuation dans le recueil d'*Alcools*, dont il corrige les épreuves en novembre et écrire des poèmes révolutionnaires, comme *Zone* qui prendra place en tête du recueil à paraître. » Pierre-Oliver Walzer, *Littérature française : le XXe siècle* (Paris : Arthaud, 1975) 344.

⁴⁴ « Tours », « Puits ».

⁴⁵ Michel Décaudin, « Guillaume Apollinaire 10 : méthodes et approches critiques (I) », *La Revue des lettres modernes*, 1971, Numéros 276-279, 45. Ces images « tantôt manifestent un morcellement, voire une mutilation des êtres et des choses, et tantôt mettent en évidence, aussi bien dans leur contenu que dans leurs métamorphoses, un découpage, une accentuation des contours, un isolement de chaque image successive. » art.cit., 44. Décaudin parle, en outre, d'une « simplification de la syntaxe poétique », laquelle « correspond essentiellement à la primauté accordée aux substantifs par rapport aux verbes. » loc.cit., 52.

⁴⁶ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, 1079.

La fenêtre s'ouvre comme une orange. »

Dans ces deux vers, la fenêtre « s'ouvre » et la lumière est mentionnée dans les deux vers qui suivent :

« Araignées quand les mains tissaient la lumière [...]

Le beau fruit de la lumière. »

Les fenêtres de ce poème sont donc ouvertes et orientées vers la lumière.⁴⁷ La couleur joue un rôle important. Le premier et le dernier vers font mention de trois couleurs : « Du rouge au vert tout le jaune se meurt ».⁴⁸

Le lexique du texte est riche et varié. Les mots ayant un sens trivial côtoient des termes rares sur le plan lexical⁴⁶, mêlant le monde naturel au monde de la technique et de la vie citadine.⁴⁷ Ainsi, « L'univers de l'homme civilisé (...) coexiste avec celui de l'homme resté plus proche de la nature... ».⁴⁸ Le monde des villes occupe, toutefois, une place prépondérante dans le texte.⁴⁹

Selon Renée Linkhorn, ce poème ne présente pas une succession de tableaux mais plutôt « une superposition » d'images.⁵⁰ Ainsi « les taches de couleur deviennent des chants de perroquets ; à ceux-ci se substitue une masse d'oiseaux abattus qui eux-

⁴⁷ Lors de l'exposition Delaunay, plusieurs tableaux s'intitulent *Fenêtres ouvertes simultanément*.

⁴⁸ Dans la toile de Picasso intitulée *La femme qui pleure*, on distingue bien l'opposition du vert et du rouge. Ces deux couleurs occupent une place importante dans les tableaux des peintres cubistes.

⁴⁶ « Abatis de pihis », « Câpresses », Chabins », « Chabines ».

⁴⁷ « Forêts natales », « araignées », « arbres creux » et « message téléphonique », « train blanc de neige », « les rues », « les places ».

⁴⁸ Linkhorn, *art.cit.*, 519. P. Renaud cite Apollinaire en faveur d'un art « aussi éloigné que possible de la nature avec laquelle il ne doit avoir rien de commun. », *Lecture d'Apollinaire*, 76

⁴⁹ Paris, Vancouver, New York, les Antilles.

⁵⁰ « Toutes ces visions du poète se superposent ici et font d'Apollinaire un véritable précurseur du surréalisme, mot dont il a d'ailleurs la paternité. » R. Linkhorn, *art.cit.*, 520.

mêmes se transmutent en l'idée du poème inspiré par le pih... »⁵¹ P. Renaud est d'avis que, par exemple, le premier vers « ne propose pas une vision mais relate un processus. Le poème donne des informations relatives à des processus de transformation, des intentions. »⁵²

Selon Renée Linkhorn, « ce poème se divise en réalité en trois parties, distinguées d'ailleurs par la typographie de certaines éditions.»⁵³ Pour l'analyse nous suivons les trois parties du poème suggérées par Linkhorn : 1/ vers 1-9 ; 2/ vers 10-34 ; 3/ vers 35-37.

Vers 1-9. Ces premiers vers introduisent la couleur (rouge, vert, jaune) et des fragments d'images qui sont comme superposées les unes aux autres⁵⁴ « sans aucune espèce d'introduction ».⁵⁵ Robert Delaunay était pionnier du cubisme⁵⁶ et ces vers rappellent le cubisme synthétique et son utilisation de la couleur et du collage.⁵⁷

Les « aras » sont des perroquets. Les « pihis » sont aussi des oiseaux.⁵⁸ Le poème mentionne donc ces oiseaux tout en proclamant qu'un poème devrait être fait

⁵¹ Ibid, 520.

⁵² P. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, 360.

⁵³ Renée Linkhorn, art.cit., 518. Selon Philippe Renaud, Apollinaire « a banni du poème toute (ou presque toute) structure discursive. *Lecture d'Apollinaire*, 356. Ce poème présente « ces fragments de vie, ces visions fugaces, ces élans soudains, ce vertige onirique » Ibid, 362.

⁵⁴ Selon Philippe Renaud « bien des passages du poème paraissent offrir plusieurs interprétations simultanées. Mais il faut voir que, dans certains cas, et quelle que soit l'ingéniosité de l'interprète, on ne peut obtenir de sens « satisfaisant »... », *Lecture d'Apollinaire*, 352, 353.

⁵⁵ Ibid, 528.

⁵⁶ Ibid, 514.

⁵⁷ Les couleurs vives (rouge et vert en particulier) et le jaune sont très présentes dans les tableaux de Robert Delaunay.

⁵⁸ On retrouve les « pihis » dans plusieurs poèmes, notamment *Zone d'Alcools*. Selon André Fonteyne citant M. Décaudin les « pihis » ne sont pas des « créations » d'Apollinaire ; on les retrouve dans des textes chinois. André Fonteyne, *Apollinaire prosateur : l'hérésiarque et Cie*. (Paris : Nizet, 1964) 183.

sur « l’oiseau qui n’a qu’une aile ». ⁵⁹ Le « message téléphonique » qui suit permet de « supprimer le déroulement du temps, de nier sa durée comme son sens unique... » ⁶⁰

Le Traumatisme géant pourrait être un tableau de Delaunay ou simplement le « poème à faire » comme l’indique la syntaxe. ⁶¹ Puis le texte met en scène « une jolie jeune fille » et « un pauvre jeune homme ». La jeune fille est de « Turin », évocation du thème du voyage. ⁶² Le texte introduit les émotions humaines avec les images des yeux qui coulent et du pauvre jeune homme qui se mouche dans sa cravate. La couleur « blanche » de la cravate se retrouve dans le « train blanc de neige » (vers 32).

Vers 10-34. Les vers 10 à 13 présentent un exemple du mélange des temps des verbes : « tu soulèveras », « s’ouvre », « tissaient ». Michel Décaudin parle de la « vision morcelée du temps et des choses » ⁶³ qui caractérise la poésie d’Apollinaire. Le repos peut commencer « à minuit » (vers 15). Le « temps » est facteur de liberté quand on en dispose (vers 16). ⁶⁴

Les vers 10 et 11 « donnent pour ainsi dire le mode d’accès à la vision du

⁵⁹ Ce vers souligne l’importance de l’œuvre créatrice du poète. Comme nous le notons en fin d’analyse, c’est le poème lui-même qui ouvre sur la vision d’un monde riche et coloré.

⁶⁰ M. Décaudin, « Guillaume Apollinaire 10 » 53.

⁶¹ P. Renaud, *Lecture d’Apollinaire*, 352. Le « traumatisme géant » fait penser aux remarques de Michel Décaudin pour qui « la multiplication des morceaux épars » entraîne un « nouveau remplissage de l’espace lié à une survalorisation de celui-ci. » Il ajoute que « toutes les images traduisent » des processus de « gigantisation ». M. Décaudin, « Guillaume Apollinaire 10 », 49.

⁶² Anne Hyde Greet voit dans l’allusion à la ville de Turin un exemple d’un lieu qui rappelle le passé et le lie au présent : « Turinaises is the first of a number of references to places which finally link the old world and the new, the poet’s past to his present and future. » Anne Hyde Greet, « Calligrammes : Poems of Peace and War (1912-1913) » (Berkeley : University of California Press, 1980) 352. Il est peu probable, cependant, que le poète veuille faire œuvre d’autobiographie dans ces références aux lieux mentionnés dans ce poème.

⁶³ Décaudin, « Guillaume Apollinaire 10 » 44.

⁶⁴ « L’autre versant de ce thème du grandissement correspond à l’effacement de la notion de temps et à la quête, toujours recommencée, d’un présent lié à cet espace conquis et comme figé. » Décaudin, *op.cit.*, 52.

poète. ».⁶⁵ Le « rideau » de la fenêtre peut faire penser à un rideau de théâtre qui s'ouvre devant les yeux du public. Selon Michel Décaudin, il y a un côté théâtral dans la poésie d'Apollinaire : « la vision du poète s'impose en découpant les êtres et les choses comme des décors de théâtre... ».⁶⁶

La fenêtre s'ouvre sur une réalité reconstruite. Cette réalité mêle des araignées, un oursin, une vieille paire de chaussures, des arbres creux et un train blanc. A partir d'éléments hétéroclites, l'auteur recrée tout un monde par un procédé de superposition.⁶⁷

Les vers 12 et 17 font mention d'un certain nombre d'animaux, en particulier des animaux marins comestibles. Les « araignées » semblent avoir des mains qui tissent la lumière plutôt qu'une toile. Mais ces mains sont-elles celles des araignées ? Elles peuvent tout aussi bien être des mains humaines.

Le « violet » est un mollusque gastéropode. Le « bigorneau » est un coquillage. La lotte peut être un poisson d'eau douce ou de mer. Tous ces animaux sont comestibles. Le soleil est un nom « donné à diverses espèces de coquilles de genre troque dont le bord est divisé en rayons. ».⁶⁸ L'oursin est un animal marin en partie comestible. Toutefois, « oursin du couchant » ne désigne pas un animal.⁶⁹ Ces fruits de mer ont, pour la plupart, une forme circulaire. Certains tableaux de Robert Delaunay

⁶⁵ R. Linkhorn, art.cit., 510.

⁶⁶ Décaudin, op.cit.,48.

⁶⁷ « Les images des 'Fenêtres' ne sont pas sans rapport avec les procédés que Dali utilisera plus tard. » Linkhorn, art.cit., 520.

⁶⁸ Renaud, *Lecture*, 352.

⁶⁹ « Au sens propre, *oursin du couchant* ne veut rien dire » Ibid. 353.

reproduisent pour l'essentiel des formes circulaires.⁷⁰

On trouve les « aras » (vers 2) et ces différents fruits de mer dans les Antilles (mentionnés au vers 35).⁷¹ Les « Câpresses » sont des habitantes des Antilles françaises. Les « Chabins » sont des sortes de moutons « ainsi nommés dans les Antilles françaises et l'Amérique du Sud. »⁷² Les « Chabines marronnes » sont les mêmes animaux qui s'étant échappés sont retournés à la vie sauvage.⁷³ Les « Chabins » se lamentent sur les « Chabines » retournées à la vie sauvage. On retrouve ici l'émotion des vers 7 et 9. L'importance de la couleur dans le poème pourrait aussi faire penser à l'adjectif invariable « marron ». Dans ce cas le poème ferait une infraction à l'usage.

Les vers 19-23 évoquent ces éléments importants de la ville que sont les « tours » et les « rues ». Certains tableaux exposés par Delaunay comportaient le mot « Tour » en titre. Le peintre a réalisé plusieurs tableaux de la Tour Eiffel. Le texte joue sur l'homophonie des mots « puits » et « puis ». On pourrait comprendre ces vers de la manière suivante :

Les Tours ce sont les rues

Puis

Les puits ce sont les places

Puis

Arbres creux...

⁷⁰ C'est le cas des tableaux « Circular Forms », « Rythme 1 », « Rythme joie de vivre ».

⁷¹ Ibid. 352.

⁷² Ibid. 352.

⁷³ « Marronne », *Trésors de la langue française*.

La répétition des mots « Tours » et « Puits » nous donnent le sentiment immédiat d'être « en face de la poésie ». ⁷⁴ Le mot « Tours » est à la fois un nom propre et un nom commun. Le texte est empreint d'humour. « L'oie oua-oua » en est un exemple, de même que la mention d'une paire de chaussures. La vision d'une « oie » conduit tout naturellement à l'évocation des « chasseurs » (vers 28). La « pelleterie » est une peau dont on fait des fourrures. Elle est synonyme de richesse, d'où le rapprochement avec le diamant (vers 30). Ces vers donnent encore l'impression d'une juxtaposition d'images : de l'oie aux chasseurs ; de la pelleterie au diamant.

Les vers 31-32 et le vers 35 nous transportent dans plusieurs villes du monde dont Paris et New York. Depuis le vers 10, moment où se soulève « le rideau », le texte montre une progression du plus petit au plus grand ; de ce qui est proche vers ce qui est éloigné. La fenêtre s'ouvre successivement sur les araignées, des animaux marins, les Tours et places des villes, des personnages des Antilles, quelques grandes villes du monde. Ceci paraît confirmer le processus de « gigantisation » dont parle Michel Décaudin (note 26). La fenêtre ouverte est aussi « la voie de l'exploration et de la découverte. » ⁷⁵ Deux villes plus petites sont mentionnées auprès des grandes villes du monde, Hyères et Maintenon. La première se situe sur la Côte d'Azur et la seconde est proche de Paris.

Vers 35-37. Les vers 36 et 37 forment une conclusion au poème. Quand elle s'ouvre l'orange peut être partagée en plusieurs morceaux. Cette image rappelle « la

⁷⁴ Jean Molino et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* (Paris » PUF, 1982) 184.

⁷⁵ Linkhorn, art.cit., 529.

multiplication des morceaux épars »⁷⁶ qui est l'un des grands thèmes de ce poème et de l'œuvre d'Apollinaire. Le dernier vers rappelle les remarques de Robert Delaunay pour qui la couleur est le fruit de la lumière.⁷⁷ La couleur orange est le mélange du rouge et du jaune, couleurs qui occupent une place importante dans le poème.

C'est bien la « fenêtre » qui s'ouvre sur la couleur et sur la lumière. Mais cette « fenêtre » s'ouvre sur un monde recréé de toutes pièces par le poète. C'est donc le poème lui-même qui permet de voir un monde coloré et lumineux. C'est le monde reconstruit par le poète qui « ouvre » sur la lumière.⁷⁸

⁷⁶ Décaudin, « Guillaume Apollinaire (10) » 49. Décaudin parle aussi du « syndrome du glaive » qui traduit chez Apollinaire un « mode privilégié de représentation qui sépare et divise... » loc.cit., 49.

⁷⁷ Anne Hyde Greet, « Calligrammes : Poems of Peace and War (1912-1913) » 354.

⁷⁸ « Ce n'est pas sans raison que ce poème restera l'un de ses préférés. Il illustre en effet cette haute idée qu'il se fait du poète et l'artiste en général... » Décaudin, op.cit., 54.

CHAPITRE 5
PRESENTATION ET ETUDE ANALYTIQUE
DU POEME DE MARIE KRYSINSKA

Introduction

Née en Pologne en 1857, Marie Krysinska vient à Paris à l'âge de seize ans pour poursuivre des études de musique. Selon Seth Whidden, Krysinska est considérée comme « l'une des premières à écrire de la poésie en vers libre » et « la seule femme parmi les novateurs de la versification française de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. »⁷⁹ Elle fut membre active du groupe littéraire « les Hydropathes ».⁸⁰

Dans son introduction à *Rythmes pittoresques* J.H. Rosny compte Krysinska au nombre de ceux qui « veulent transformer l'emploi de la rime, de la cadence, du nombre ou de la forme. »⁸¹ Le poème de Krysinska s'inscrit dans cet effort pour « détruire le vieux système ».⁸² Krysinska écrit en vers libres et n'hésite d'ailleurs pas à s'attribuer le titre d'inventrice du vers libre.⁸³

Rythmes pittoresques comporte six chapitres. « Les fenêtres » est le troisième poème du premier chapitre qui s'intitule « Mirages ». Les poèmes du chapitre «

⁷⁹ Seth Whidden, *Rythmes pittoresques : Marie Krysinska* (University of Exeter Press 2003) 1. Dans le chapitre 7 de cette étude nous traitons de la question du vers libre dans l'œuvre de Krysinska.

⁸⁰ De nombreux groupes littéraires furent créés après la guerre de 1870. Fondé par Emile Goudeau en 1878, les « hydropathes » fut l'un des plus célèbres. Le nom signifie étymologiquement « l'eau qui rend malade ». Le groupe professait l'usage du vin comme seule boisson. Le groupe a existé de 1878 à 1880. Selon Seth Whidden, d'autres femmes étaient membres du groupe. Sarah-Bernhardt était hydropathe à titre honorifique. Seth Whidden, *Rythmes pittoresques*, 6 note 10.

⁸¹ Seth Whidden, *Rythmes*, 26.

⁸² Ibid. 26.

⁸³ Florence R.J. Goulesque, *Une femme poète symboliste Marie Krysinska, La Calliope du Chat noir* (Paris : Champion Editeur, 2001) 166. Les affirmations de Krysinska soulevèrent une polémique avec Gustave Kahn, généralement reconnu comme le créateur du vers libre. Nous portons notre attention sur la question du vers libre dans le chapitre 7 de la présente étude.

Mirages » forment une série de tableaux inspirés par la nature. Deux autres poèmes du recueil font allusion aux « fenêtres » sans traiter d'une manière explicite du thème de la ville.⁸⁴ *Rythmes pittoresques* date de 1890 alors que le poème « Les fenêtres » paraît déjà en 1883 dans le numéro 78 du *Chat noir*.⁸⁵ La présence du poème « les fenêtres » dans *Rythmes pittoresques* est donc quelque peu surprenante. Le thème de la ville est unique à ce poème. Sa présence dans le recueil peut s'expliquer par le rôle majeur joué par la musique et les sons. La ville n'est pas une préoccupation majeure dans la poésie de Krysinska. Par contre, toute sa poésie peut être ramenée à la fois à la peinture et à la musique. La musique « dégagée » par la ville peut être perçue à travers chaque tableau, chaque fragment du poème.

Structure et thématique du poème

Le poème présente six tableaux ponctués par la répétition de la première phrase du poème : « Le long des boulevards et le long des rues elles étoilent les maisons ; »

1. Les fenêtres au matin / « Le long des boulevards et le long des rues [...] le Rêve frileux. »
2. Les fenêtres l'après-midi sous le soleil/ « Mais le soleil les fait épanouir [...] — un morceau d'azur où pousseraient des fleurs. »
3. Les fenêtres au coucher du soleil/ « Le long des boulevards et le long des rues [...] Elles resplendent comme des armures. »
4. Les fenêtres dans l'obscurité/ « Jusqu'à l'heure navrée [...] mystérieux et symboliques. »
5. Les fenêtres et la vie noctambule/ « Mais il s'éveille bientôt le Paris noctambule [...] aux clameurs de la débauche lugubre. »

⁸⁴ Ces poèmes sont « Nature morte » et « La pavane » ; voir Whidden, *Rythmes*, 93,105. Le poème de Krysinska se trouve en Annexe C de cette étude.

⁸⁵ Seth Whidden, *Subversions in Figure and Form : The Post-Parnassian Women and Versification of Arthur Rimbaud and Marie Krysinska* (PhD dissertation Brown University, 2000) 210.

6. Les fenêtres sous l'heure silencieuse et froide/ « Puis l'heure silencieuse et froide [...] Le long des boulevards et le long des rues. »

Analyse

1/ Les fenêtres au matin

Le long des boulevards et le long des rues elles étoilent les maisons;

Ce premier vers est répété à cinq reprises et achève le poème. Cette répétition met en valeur les nombreux boulevards et des rues de la ville. Elle crée une impression d'unité pour l'ensemble du poème. Les fenêtres « étoilent » les maisons. Cette métaphore représente les maisons parsemées de fenêtres comme un ciel tapissé d'étoiles lorsque survient la nuit. Les deux consonnes « l » et « r » qui forment des allitérations renforcent l'expressivité du poème dans sa description de la longueur des boulevards et des rues ainsi que la sensation de froid.

À l'heure grise du matin, repliant leurs deux ailes en persiennes,

Ce vers introduit une nouvelle métaphore : les fenêtres ressemblent aux oiseaux, qui au matin replient leurs deux ailes. Les persiennes font penser aux « ailes » des oiseaux. Elles sont composées d'un assemblage de lamelles inclinées qui laisse pénétrer la lumière.

Elles abritent les exquises paresse et emmitouflent de ténèbres le Rêve frileux.

Le champ lexical est celui du sommeil : « paresse », « emmitouflent », « ténèbres », « rêve ». Les fenêtres abritent ceux qui aiment à paresser chez eux. La paresse est exquise, délicieuse. Les fenêtres protègent du temps gris et humide. Elles « emmitouflent » ou recouvrent de ténèbres « le Rêve ». Celui-ci est personnifié. Il supporte mal le froid de la grisaille parisienne. La lettre majuscule « R » de Rêve met

en valeur l'allitération en « r » dans ces vers (grise, repliant, persiennes, abritent, paresse, ténèbres, Rêve, frileux, froid).

2/ Les fenêtres l'après-midi sous le soleil

Mais le soleil les fait épanouir comme des fleurs, - avec leurs rideaux blancs, rouges ou roses, -

Le long des boulevards et le long des rues.

Le poème dépeint les fenêtres à l'aide d'une comparaison, celle des fleurs épanouies par le soleil. Le soleil chauffe les pétales de fleurs qui peuvent ainsi s'ouvrir. Les fenêtres ne craignant plus le froid peuvent ouvrir leurs persiennes comme des pétales de fleurs. Ces « fleurs » ont la couleur des rideaux : blancs, rouges ou roses.

Et tandis que la vitre miroite comme de l'eau dormante, que de charme inquiétant et que de confidences muettes, entre les plis des rideaux blancs, rouges ou roses.

Le poème parle tout d'abord de « vitre ». Pour l'instant le poème dépeint ce qui peut se voir à la surface, ce que le soleil fait « miroiter ». La vitre fait penser à l'immobilité du sommeil. Cette impression de sommeil est renforcée par les « confidences muettes » qui émanent des plis des rideaux. Ces confidences ne sont pas perceptibles à l'oreille. Elles font penser aux silences dans les partitions musicales. Dimension de silence et de discrétion qui précède les bruits et les sons dont le poème fait état par la suite : « les arabesques des guipures chantent », « ils pleurent les lamentables rideaux », « que de plaintes (...) dans le lambeau de percale salie », « le gaz braille aux entresols des restaurants », les « notes disparates dans une symphonie de rayons », la « hurlante voix des gâités fausses », les « râles des solitaires agonies », les « clameurs de la débauche lugubre ».

Les arabesques des guipures chantent les existences heureuses,

Les feux joyeux dans les cheminées,

Les fleurs rares aux parfums charrieurs d'oubli,

Les fauteuils hospitaliers où sommeillent les voluptueuses songeries et - dans la splendeur des cadres - les évocations de pays rêvés.

Les guipures, dentelles en fil ou en soie dont les motifs sont espacés sur les rideaux, « chantent ». Le poème ne cesse de se référer à la danse et à la musique. Les arabesques représentent des motifs géométriques, des végétaux ou même des figures d'hommes ou d'animaux. Le mot est aussi employé en chorégraphie et pour la musique.⁸⁶ Les chants de ces arabesques sont variés et concernent les existences humaines, puis les feux, les fleurs et même les fauteuils des hôpitaux. On notera les allitérations en « f » en début de chaque vers. D'une manière surprenante on retrouve le thème du sommeil et du rêve dans le contexte de l'hôpital.⁸⁷ Nous notons l'antéposition de l'épithète « voluptueuses » comme exemple de poéticité dans ces vers.

*Mais comme ils pleurent les lamentables rideaux de mousseline fanée,
Que de plaintes et que d'angoisses dans le lambeau de percale salie qui semble pris à un linceul ;*

Le poème poursuit l'allégorie des tissus qui chantent et se lamentent. Ces vers décrivent les lamentations des rideaux de mousseline et les plaintes du lambeau de percale salie. La mousseline et la percale sont des tissus très fins et fragiles. La mousseline est fanée. La percale est salie. Son apparence est macabre.

Et comme elles sont tragiques les fenêtres sans rideaux, —

Les fenêtres vides comme des yeux d'aveugles, —

⁸⁶ Debussy composa entre 1888 et 1891 des *Arabesques* pour le piano.

⁸⁷ D'autant plus surprenant lorsqu'on compare le poème de Kryszynska avec celui de Mallarmé.

Où sur la vitre brisée, le morceau de papier collé plaque des taies livides...

Le mot « fenêtre » apparaît pour la première fois dans ces vers. Dans les vers qui précèdent les « fenêtres » sont décrites mais non énoncées. C'est là un principe du poème en prose qui accorde plus d'importance aux divers signifiants qu'au signifié. Les « fenêtres » sont moins importantes pour ce poème que tout ce qu'elles suggèrent et laissent entrevoir ou imaginer.

Ces vers dépeignent les fenêtres qui n'ont pas de rideaux, celles des plus pauvres. Elles sont comparées aux yeux des aveugles. La vitre brisée a été bouchée avec du papier collé. La « fenêtre » est à nouveau une « vitre ». Il s'agit encore de ce que l'on peut voir sous l'effet du soleil. Le papier collé fait penser à des « taies » placées sur la vitre brisée. Ces « taies livides » sont une métaphore. Elles font ressortir le côté macabre des fenêtres. Elles sont « vides » et les taies sont « livides ». Ces deux adjectifs mettent en exergue l'apparence tragique des fenêtres. On notera les allitérations en « v » dans ces vers : « vides », « aveugles », « livides » qui fixent notre attention sur la dimension de « vitre » de la fenêtre.

Parfois pourtant elle est radieuse la pauvre fenêtre, au bord du toit,

Quand, pour cacher sa triste nudité, le ciel la peint tout en bleu.

Avec son pot de géranium chétif, elle semble alors — la pauvre fenêtre, au bord du toit, — un morceau d'azur où pousseraient des fleurs

La pauvre fenêtre au bord du toit est celle des mansardes sous les toits. Ces logements sont réservés aux plus pauvres ou aux domestiques. Cette fenêtre est élevée et le ciel se reflète sur elle. Le poème fait encore appel à l'allégorie : c'est le ciel qui peint la fenêtre tout en bleu. L'immensité du ciel est réduite à un morceau d'azur où poussent les fleurs, celles qui sont mises par les habitants au bord des fenêtres

mansardées. Le conditionnel « où pousseraient des fleurs » introduit une virtualité. Le géranium est chétif. Il peut être sans floraison par manque de soleil. L'expression « la pauvre fenêtre » est reprise deux fois au moyen d'une structure par cataphore dans laquelle l'ordre habituel est renversé. Au lieu de commencer par le substantif « la fenêtre » et ensuite d'user d'un pronom anaphorique « elle » ces vers inversent cet ordre : « elle est radieuse la pauvre fenêtre » et « elle semble alors — la pauvre fenêtre ». Nous avons donc ici un isosyntaxisme qui n'est pas seulement la reprise d'une même structure mais la répétition d'une structure cataphorique qui est inchangée. Cette reprise crée un parallélisme qui n'exclut pas un effet de variation produit par l'emploi du verbe « être » puis du verbe « sembler » et par les tirets qui, dans le deuxième vers, placent le sujet en incise et renforcent ainsi la structure cataphorique.⁸⁸

3/ Les fenêtres au coucher du soleil

Le long des boulevards et le long des rues, elles étoilent les maisons.

Et quand le soleil se couche sur son bûcher incendié, éclaboussant d'or et de sang l'horizon,

Elles resplendissent comme des armures,

Ces vers rappellent les bûchers du Moyen Âge, le sang des guerres et les armures. Le soleil ressemble à un guerrier qui « éclabousse » un mélange inattendu d'or et de sang sur l'horizon. Les couleurs du soleil couchant font resplendir les fenêtres comme des armures.⁸⁹ La fin de la journée, annoncée par le coucher du soleil, fait suite à une bataille.

⁸⁸ Pour le détail de cette analyse je me réfère aux réflexions personnelles du professeur Michel Sirvent.

⁸⁹ Nous rappelons le rôle des comparaisons dans ce poème à la fin du présent chapitre.

4. Les fenêtres dans l'obscurité/ « Jusqu'à l'heure navrée [...] mystérieux et symboliques. »

Jusqu'à l'heure navrée, où, dans le recueillement de tous les objets, l'obscurité tombe comme une neige noire, par flocons.

Alors tous les miroitements s'éteignent ; toutes les couleurs se confondent et s'effacent ;

Seuls, les vitraux des églises, illuminés par quelque lampe solitaire, rayonnent doucement, mystérieux et symboliques.

L'association du mot « heure » avec « navrée » est singulière. Le verbe « navrer » signifie « blesser » ou « transpercer ». Au figuré, « remplir d'une profonde tristesse ». L'heure est « blessée » par « l'obscurité » qui « tombe ». Le poème semble employer le mot « navrer » dans son ancienne acception de « blesser ». Cet emploi du mot s'accorde poétiquement avec l'allusion au Moyen Age et aux fenêtres comparées à des « armures ». Les objets sont personnifiés comme étant dans « le recueillement » avec la venue de l'obscurité. Le recueillement décrit la méditation, le calme qui vient avec l'obscurité et qui dans le poème suit la bataille.

L'obscurité qui tombe comme de la neige, en flocons, forme une antithèse saisissante. Cette image décrit la nuit tombant sur Paris mais en douceur et d'une manière progressive. L'obscurité finit par tout recouvrir d'un manteau de silence à l'instar de la neige. La phrase comporte une assonance en « o » (objets, obscurité, comme, flocons). Le « o » fait penser aux flocons qui tombent un par un.

On notera les allitérations en « s » dans les vers 22 et 23 qui clôturent cette première partie du poème : « s'éteignent », « se confondent », « s'effacent », « seul », « solitaire », « symboliques ». Le second vers doit être mis en parallèle avec l'avant dernier vers du poème (vers 37) : « Seul le pas régulier d'un sergent de ville... ». Les

vers 23 et 37 semblent chacun former une conclusion à deux parties bien distinctes du poème.

5. Les fenêtres et la vie noctambule/ « Mais il s'éveille bientôt le Paris noctambule [...] aux clameurs de la débauche lugubre. »

*Mais il s'éveille bientôt le Paris noctambule ;
Il ouvre ses millions d'yeux aux ardentes prunelles ;
Et dans la prestigieuse atmosphère du soir, les fenêtres revivent
Le long des boulevards et le long des rues.*

Dans la première partie du poème, la ville est dépeinte depuis « l'heure grise du matin » (vers 1) jusqu'à la venue de « l'obscurité » (vers 23). Le poème offre à présent une vision du Paris noctambule. La ville est personnifiée. Elle « s'éveille » avec la tombée de la nuit. Ses millions d'yeux s'ouvrent. Les prunelles de ses yeux sont pleines de feux et de lumières. Comme Paris les fenêtres se remettent à vivre avec la venue du soir. L'« atmosphère du soir » fascine, éblouit, en impose. La fascination d'une ville éblouissante l'emporte dans cette deuxième partie du poème. Dans les vers qui précèdent, il est plutôt question de sommeil, de pleurs, de plaintes, de vitre brisée, de triste nudité. Mais tout change avec la tombée de la nuit. Le « soleil » s'est couché. Il n'éclaire plus la ville. A sa place nous trouvons les lampes et les bougies des lustres. La lampe est décrite d'une manière allégorique comme un soleil. Ce vers offre un contraste saisissant avec le vers 3 dans lequel le soleil fait fleurir les fenêtres. Ce qui fleurit à présent est l'intimité entre les êtres humains.

Les « prunelles » sont les yeux lorsqu'ils décrivent, le plus souvent, des

caractéristiques colorées.⁹⁰ L'adjectif « ardent » évoque ce qui est en feu, ce qui est embrasé. Le vers fait allusion aux lumières qui s'allument aux fenêtres. Paris est noctambule et s'éveille lorsqu'apparaît la nuit.

Et dans la prestigieuse atmosphère du soir, les fenêtres revivent

Le long des boulevards et le long des rues.

Les fenêtres revivent avec l'apparition de la nuit. Ce qui est « prestigieux » éblouit, fascine et en impose. Ce vers nous ramène dans le rêve.⁹¹

La lampe suspend son globe familier : doux soleil qui fait fleurir les heures intimes ;

Les bougies des lustres reflètent, dans les glaces, leurs grappes joyeuses,

Et sur la vitre qui est d'opale, on voit glisser des ombres fugitives, aux rythmes de musiques plus vagues que des souffles ;

Le poème articule de nouvelles métaphores. La lampe est un globe, un soleil. Les bougies sont des grappes. Le globe des lampes est « familier » et les heures sont « intimes » car ils apparaissent dans l'intimité des maisons, des foyers. Intimité qu'on retrouve chez ceux qui dansent aux rythmes de la musique. A nouveau le poème parle de la « fenêtre » comme d'une « vitre ». Au cours de la nuit « la vitre » est d'opale : « couleur, irisation, éclats beaux mais difficilement définissables comme le sont les reflets changeants de l'opale. »⁹² La couleur de la vitre est indéfinissable. Le rythme des musiques est imprécis et vague. Ce ne sont que des « ombres fugitives » qui se contentent de glisser. Ces vers laissent une impression de rêve et de flou propre à ce qui se passe derrière les fenêtres dès la tombée de la nuit.

⁹⁰ Trésors de la langue française, « prunelle ».

⁹¹ Ibid. « prestigieux ».

⁹² Ibid. « opale ».

Auprès, les fenêtres des maisons en construction s'ouvrent comme des bâillements de perpétuel ennui ;

Sous les combles, la pauvre chandelle grelotte, — cependant que le gaz braille aux entresols des restaurants,

Les fenêtres des maisons en construction sont prises par le sommeil. Le poème personnifie ces fenêtres. Elles s'ennuient et ne recèlent aucune vie, aucune activité, aucun son. Le vers débute avec « auprès », préposition suivie d'une virgule. Placée en début de vers la préposition marque la proximité entre les maisons habitées et celles qui sont en construction. Le vers suivant débute de la même manière : « sous les combles » suivi d'une virgule. Cette syntaxe produit un effet de parallélisme entre les deux vers. Les plus pauvres habitent sous les combles où la chandelle « grelotte » de froid. La chandelle est maigre et ne produit pas de chaleur ; elle est personnifiée et c'est elle qui a froid. Le gaz aux entresols des restaurants « braille » — crie d'une manière intempestive, tout comme la clientèle. Les assonances du phonème vocalique « aille » permet de souligner le contraste entre le gaz qui « braille » et les « bâillements » des maisons en construction. Les entresols sont construits entre le rez-de-chaussée et le premier étage. Les restaurants construits de cette manière ont un plafond bas et ne sont pas luxueux. Le poème dirige notre regard vers la pauvreté et les couches populaires de la société parisienne.

Et lueurs de lampes, lueurs de gaz, candélabres et chandelles — confondent leurs notes disparates dans une symphonie de rayons ;

Où la radieuse cantilène des heures bénies se mêle à la hurlante voix des gaîtés fausses,

Où, bruits de fêtes, bruits de baisers se mêlent aux râles des solitaires agonies, et aux clameurs de la débauche lugubre.

Ces vers décrivent la vie qui se déroule dans la ville dès la tombée de la nuit. Cette vie est dépeinte dans le langage musical et des sons: « notes disparates », « cantilène », « voix hurlantes », « bruits de fêtes », « bruits de baisers », « râles solitaires » et « clameurs de la débauche lugubre ». La symphonie produite par toutes ces lumières, tous ces sons, constitue un mélange. Les différentes sources de lumière s'imbriquent, se « confondent » les unes dans les autres. « Rayons » et « symphonie » forment une synesthésie ; les rayons ne produisent pas de sons, de musique. Ces vers passent de la lumière au son et mêlent les deux choses. Les deux vers suivants poursuivent l'idée de mélange avec la répétition du verbe « se mêler ».

Des phénomènes opposés se mêlent. La ville produit une symphonie dissonante. Krysinska a une formation de musicienne. L'utilisation de notes étrangères à la tonalité se rencontre dans les compositions musicales à partir du 19^e siècle. La musique dissonante ne résout pas les harmonies. Elle tient en suspens les oreilles des auditeurs. Souvent les compositeurs n'achèvent pas leur partition par une tierce claire mais ajoutent un intervalle dissonant. La description de « Paris noctambule » s'achève donc sur le mélange des oppositions, des contradictions. Les chants de joie se mêlent aux réjouissances factices. Les sons de la fête se mêlent au râle des mourants.

6. Les fenêtres sous l'heure silencieuse et froide

Puis l'heure silencieuse et froide vient éteindre lumières et bruits.

Seul le pas régulier d'un sergent de ville va et vient sur le trottoir sonore, sous les fenêtres qui s'endorment comme des yeux lassés

Le long des boulevards et le long des rues.

L'heure « silencieuse et froide » est celle qui suit la tombée de la nuit. Cette heure est personnifiée : elle vient « éteindre » la vie noctambule de Paris. Les sons

cessent. Les lumières ne produisent plus leur chaleur. Le verbe « éteindre » s'emploie aussi au sens figuré et décrit la diminution des passions, des sentiments. Les habitants de la ville ne chantent plus, ne dansent plus. L'unique signe d'une présence humaine est le pas d'un « sergent de ville » qui marche sur le trottoir. Plus de cacophonie, de mélanges de sons : ce pas est « régulier », prévisible. Le seul son qui demeure est celui du pas régulier d'un sergent de ville. La ville est lasse et s'endort finalement.

Le poème s'achève comme il débute : par une référence aux boulevards et aux rues qui parcourent la ville. A la fin du poème il n'est plus fait mention des fenêtres. Elles ont joué leur rôle et le poème n'a plus rien à dire sur leur présence.

Procédés poétiques

Certains procédés poétiques sont récurrents. La répétition d'une phrase tout au long du poème : «Le long des boulevards et le long des rues ». La répétition de mots proches par le son ou le sens : « les feux, les fleurs, les fauteuils » (vers 7-9). « La pauvre fenêtre, au bord du toit » (vers 15, 17). « Où », « se mêler » (vers 34, 35). « Rideaux blancs, rouges ou roses » (vers 4, 5). « Mais comme ils pleurent », « Et comme elles sont tragiques » (vers 10). « Lueurs de lampes, lueurs de gaz » (vers 32).

Nous rassemblons les procédés poétiques sous les titres qui suivent : « le principe de parallélisme », « la personnification », « la métaphore » et « la comparaison ».

Le principe de parallélisme. Selon Jakobson le principe de parallélisme est « la répétition, dans un texte, d'unités phoniques (rimes, allitérations, assonances), métriques (vers), syntaxiques, lexicales, à l'origine d'un effet proprement poétique

d'incantation ou de retour. »⁹³ Jean Hytier rappelle l'importance du principe de « parallélisme » dans les poèmes en vers libres.⁹⁴ L'aspect le plus important du « parallélisme » est celui de la création de « symétries d'aspect variés ». Par exemple : « Que de charme inquiétant et que de confidences muettes », « Que de plaintes et que d'angoisses » (vers 5 et vers 11). Les vers 6-9 présentent des parallélismes au moyen d'allitérations en « f » : « Les feux, les fleurs, les fauteuils ». « Les fenêtres sans rideaux, — Les fenêtres vides comme des yeux d'aveugles » (vers 12,13). « Tous les miroitements s'éteignent », « Toutes les couleurs se confondent et s'effacent » (vers 22). « La lampe suspend son globe familial », « Les bougies des lustres reflètent » (vers 28, 29).

La personnification. Cette figure de style consiste à attribuer des propriétés humaines à un animal ou à une chose inanimée. Les arabesques « chantent », les rideaux de mousseline « pleurent », la pauvre fenêtre est « radieuse », Paris « s'éveille et ouvre ses millions d'yeux ».

La métaphore. La métaphore est le « transfert figuré de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite entre deux ou plusieurs référents. »⁹⁵ Par exemple : les fenêtres « étoilent les maisons », les persiennes « replient leurs ailes », le papier collé fait penser aux « taies livides », la lampe est un « soleil », les bougies sont des « grappes », la chandelle « grelotte », le gaz « braille ».

⁹³ Leuwers, *Introduction*, 216.

⁹⁴ Jean Hytier, *Les techniques modernes du vers français* (Paris : PUF, 1923) 41.

⁹⁵ Leuwers, *op.cit.*, 216.

La comparaison. La comparaison rapproche deux objets à partir d'un détail qui leur est commun. Par exemple : les fenêtres s'épanouissent « comme des fleurs au soleil ». La vitre miroite « comme de l'eau dormante ». Les fenêtres sont vides « comme des yeux d'aveugles ». La comparaison et la métaphore sont considérées comme étant « la marque propre de la poésie ».⁹⁶ Elles sont souvent regroupées sous un terme plus général qui est celui d'image.⁹⁷ Elles occupent une place importante dans ce poème qui cherche à créer une impression picturale. Selon Molino et Tamine « La poésie en vient à s'identifier à l'image ; à mesure que les caractéristiques formelles de la poésie se relâchent et disparaissent, elle prend une part progressivement plus importante et devient peu à peu la caractéristique définitoire de la poésie... »⁹⁸

A l'intérieur de ces tableaux visuels le champ lexical associé aux sons est important : ils pleurent, plaintes, bâillements, rythmes de musique, symphonie, bruits de fêtes, bruits de baisers, râles solitaires, clameurs de la débauche, l'heure silencieuse, trottoir sonore. Les sons jouent un rôle prononcé dans ce poème, en particulier les nombreuses allitérations. Selon Tamine et Molino, les sons donnent un « relief imaginaire » au sens.⁹⁹ Le « r » de « rideaux » est répété dans « rouges » et « roses » (vers 3 et 5). Ce « r » est lui-même un écho des « r » de « Rêve frileux » (vers 2). Le « f » de « feux » se retrouve dans « fleurs » et « fauteuils ». Ainsi, les « fleurs » se trouvent associées aux « fauteuils hospitaliers » qui sont le lieu de « voluptueuses songeries » et évoquent même des « pays des rêves ». Les allitérations en « v »

⁹⁶ Molino et Tamine, *Introduction*, 164.

⁹⁷ Ibid. 169.

⁹⁸ Ibid. 170.

⁹⁹ Ibid. 78.

permettent d'associer le « vide » des fenêtres sans rideaux avec les yeux des « aveugles », les « vitres » brisées et les « taies livides » (vers 13,14). Les sons en « s » de « s'éteignent », « se confondent » et « s'effacent » aident à mêler ces différents termes qui décrivent une fin (vers 22). Le « l » de « lueurs » et « candélabres » se « confondent » aussi (vers 33). Le « r » de « bruit » est répété dans des mots qui peuvent être associés au « bruit » : « râles », « solitaires agonies », « clameurs », « lugubre » (vers 35). On peut associer la répétition du « r » au pas « régulier » du « sergent de ville » (vers 36,37).

Le rythme du poème

Le poème comporte 38 vers. Ces vers sont repartis en 12 strophes disposées de la manière suivante :

Strophe 1 / 4 vers (1-4)

Strophe 2 / 1 vers (5)

Strophe 3 / 4 vers (6-9)

Strophe 4 / 4 vers (10-14)

Strophe 5 / 4 vers (18-21)

Strophe 7 / 2 vers (22-23)

Strophe 8 / 4 vers (24-27)

Strophe 9 / 5 vers (28-32)

Strophe 10 / 3 vers (33-35)

Strophe 11 / 3 vers (36-37)

—

Strophe 12 / 1 vers (38)

Les strophes représentent différents fragments du poème. Nous notons que ces strophes sont séparées par des espaces blancs. La strophe la plus longue comporte 5 vers et la plus courte 1 vers. Les strophes comportant 4 vers sont les plus nombreuses (4 strophes sur 12). Cette disposition du poème produit une impression de fragmentation. Certaines répétitions donnent cependant une impression d'unité. C'est le cas du premier vers répété entièrement ou en partie à cinq reprises. A l'intérieur de chaque fragment apparaît une fragmentation des images. Ainsi le vers 2 évoque une variété d'images ou de métaphores : l'heure grise du matin ; les persiennes repliées ; les paresseuses exquises ; le Rêve frileux. Le vers 19 présente une série d'images frappantes : le soleil qui se couche ; un « bûcher incendié » ; « l'or et le sang » éclaboussés sur l'horizon. Parfois, la fragmentation des images se produit dans une suite de vers. C'est le cas dans la 3^e strophe qui fait mention des « arabesques », des « feux joyeux », des « fleurs rares », et des « fauteuils hospitaliers ».

Conclusion

Le poème présente une forte dimension picturale. Il peint une série de tableaux sur le thème de la ville. Les fenêtres passent par une série de métamorphoses : elles sont des étoiles, des oiseaux aux ailes repliées, des fleurs, des armures... ce qui démultiplie l'effet pictural. Le poème paraît tout d'abord descriptif. Le registre visuel domine. Au fil des strophes le poème présente une grande discontinuité des fragments. Ces fragments épars forment pourtant un tableau offrant une unité d'ensemble. La

poétesse tente « d'exprimer, d'organiser le monde obscur »¹⁰⁰ qu'elle porte en elle-même. La narrativité linéaire fait place aux effets descriptifs et allégoriques. Les fragments du poème dépeignent des images : l'heure grise du matin, des fauteuils hospitaliers, le pot de géranium, le globe d'une lampe, des maisons en construction.

Toutes ces images assurent l'unité du poème. Elles forment une impression d'ensemble. Le poème rappelle la peinture impressionniste qui apparaît en 1860 avec Manet. Elle procède par impressions fugitives. Dans le poème de Krysinska le point virgule, la virgule et le tiret dominant dans la ponctuation. On sent continuellement que tout est en mouvement, qu'il n'y a pas de finalité. Tout est suspendu au changement.

¹⁰⁰ Rincé et Lecherbonnier, *Littérature*, 405.

CHAPITRE 6

ETUDE COMPARATIVE DES QUATRE POEMES

L'unité thématique dans les quatre poèmes

Mallarmé en 1863 et Baudelaire à la même époque, puis Kryszewska en 1883 et Apollinaire trente ans plus tard ont donné pour titre « Les Fenêtres » à l'un de leurs poèmes.¹⁰¹ Cette unité thématique va de pair avec une certaine unité de pensée et de réflexion. Chez Baudelaire le thème des « fenêtres » rappelle l'importance de la vie moderne, de l'activité des villes.¹⁰² Or, la modernité est présente dans les trois autres poèmes. Modernité de l'hôpital morbide chez Mallarmé. Modernité de la ville elle-même chez Kryszewska. Enfin, modernité non seulement de la poésie mais aussi de la peinture chez Apollinaire. Ainsi, le thème des « Fenêtres » renvoie au fond commun de ces poètes qui est celui de la modernité.

Le poème de Baudelaire reflète la concision qui est le propre de sa poésie.¹⁰³ Paul Fort parle d'« extrême condensation » dans l'œuvre de Baudelaire qui est « juste le contraire de l'inépuisable torrent romantique ».¹⁰⁴ On retrouve cette importance accordée à la concision dans les poèmes de Mallarmé et d'Apollinaire. Selon P. Fort, « Mallarmé abrège la distance, supprime des mots, lance en éclair l'essentiel, sous-

¹⁰¹ Le poème de Kryszewska est dédié au poète François Coppée (1842-1908). Coppée était connu pour ses sentiments à l'égard des pauvres ; la pauvreté est l'un des thèmes du poème de Kryszewska (vers 10 à 17).

¹⁰² « En faisant de son œuvre poétique non pas le seul jardin secret d'un lyrisme intime mais bien le point focal d'une vision du monde, totale et critique à la fois, Baudelaire a fait sortir la poésie du ghetto « sacré » où elle risquait de s'épuiser aux lendemains du romantisme et l'a fait entrer de plain-pied dans l'univers périlleux mais autrement fécond des réalités, des valeurs, des refus et des conflits d'un monde moderne qui est encore le nôtre aujourd'hui. » Rincé, *Baudelaire*, 124.

¹⁰³ « Aussi Baudelaire n'est pas un lyrique qui s'abandonne à l'impulsion, mais un méditateur serré, concentré, dont les vers concis paraissent cassés à coups de marteaux, arrachés de force au verbe résistant. » Fort et Mandin, *Histoire*, 23.

¹⁰⁴ Ibid. 26.

entend tout ce qui serait définition, description. ». ¹⁰⁵ Certains des vers du poème d'Apollinaire ne contiennent qu'un ou deux mots. ¹⁰⁶

Baudelaire et Kryszynska jouent sur le mot « vitre » pour décrire les fenêtres. Chez Baudelaire la fenêtre devient une vitre. Cette « vitre » est un trou noir ou lumineux où vit la vie. Dans le poème de Kryszynska, la « fenêtre » est d'abord une vitre sur laquelle se miroite le soleil. Cette vitre est vide et ressemble aux yeux des aveugles dans les maisons pauvres. Baudelaire et Kryszynska jouent tous deux des effets de contradiction au niveau des images. La fenêtre éclairée d'une chandelle est à la fois un objet « éblouissant » et « ténébreux » chez Baudelaire. ¹⁰⁷

Le tragique est au cœur du poème de Baudelaire. Dans son poème Mallarmé met aussi l'accent sur la dimension tragique des fenêtres de l'hôpital qui empêchent le poète d'échapper à l'amertume de son existence. Le poème de Kryszynska dépeint le tragique de ceux qui, derrière les fenêtres, vivent dans la pauvreté. Mais cette dimension tragique est à peine évoquée. ¹⁰⁸ Le tragique disparaît presque complètement du poème d'Apollinaire. Le « traumatisme géant » qui « fait couler les yeux », ainsi que le « pauvre jeune homme » rappellent toutefois les allusions à la pauvreté que l'on retrouve dans les poèmes de Baudelaire et de Kryszynska.

Mallarmé reprend les thèmes de la corruption du monde matériel et de sa morbidité, chers à Baudelaire. Ce dernier voit, par la fenêtre, la femme ridée et pauvre.

¹⁰⁵ Ibid. 135.

¹⁰⁶ Le poème de Kryszynska est le moins concis des quatre poèmes.

¹⁰⁷ Le vocabulaire de Mallarmé est le plus riche quant à la description des « fenêtres » décrites, en outre, comme des « carreaux d'or », des « croisées », le « verre », la « vitre », le « cristal ».

¹⁰⁸ Sans oublier, toutefois, que pour Kryszynska « il fallait cacher sa misère derrière l'humour et la fantaisie bohèmes. » F. Goulesque, *Une femme*, 117. « Kryszynska s'est attachée à exploiter les effets expressifs de la dissonance plutôt qu'à décrire ses sentiments » op.cit., 138.

Chez Mallarmé, c'est un vieil homme « moribond » qui « se traîne » vers la fenêtre. L'histoire de la vieille femme est empreinte de souffrance. Il n'y a pas de bonheur « Ici-bas » dans le poème de Mallarmé. Les deux poèmes présentent un sombre tableau : « trou noir ou lumineux » et « vomissement impur de la Bête ». Les deux poètes portent un regard amer sur un monde où « souffre la vie », où « Ici-bas est maître ».

Baudelaire et Mallarmé présentent un contraste entre le poète et la réalité qui lui est extérieure : « Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi » ; « Que la vitre soit l'art, soit la mysticité ». Enfin, les deux poèmes s'achèvent sur une interrogation. Dans les deux cas la « fenêtre » est le symbole d'un mystère, d'un questionnement.

Les quatre poèmes se ressemblent au niveau du rôle joué par le symbolisme.¹⁰⁹ Le mystère et le rêve y occupent une place importante : « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux » (Baudelaire) ; « le matin chaste de l'Infini » (Mallarmé) ; « les évocations de pays rêvés » (Krysinska). « Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile » (Apollinaire).¹¹⁰

L'hétérogénéité générique et stylistique des quatre poèmes

Baudelaire inaugure le poème en prose. Le poème de Mallarmé reste classique dans le style. Le poème de Krysinska est écrit dans un style résolument moderne, une poésie en vers libre.¹¹¹ Chez Apollinaire la ponctuation disparaît. Ces poètes traitent

¹⁰⁹ Le poème d'Apollinaire à un moindre degré.

¹¹⁰ La part du mystère est plus importante chez Apollinaire en raison de la superposition constante des images.

¹¹¹ En rappelant, toutefois, qu'au départ Krysinska ne semble pas avoir une idée très nette de la différence entre poème en prose et poème en vers libre.

donc d'un thème commun, celui des « fenêtres » tout en démontrant une originalité certaine dans le choix de la forme.¹¹²

Toutefois, les quatre poèmes présentés dans cette étude ne constituent pas chaque fois un effort brutal pour s'émanciper de la poésie telle qu'elle existait. Dans ses *Petits poèmes en prose*, Baudelaire ne cherche pas à rompre complètement avec les poèmes en vers. Mallarmé « créateur du Symbolisme »¹¹³ écrit « les Fenêtres » en vers alexandrins. Krysinska écrit en vers libres mais cette pratique n'est pas complètement nouvelle ou originale chez la poétesse.¹¹⁴ Enfin, tout en étant un homme de son temps, Apollinaire ne cherche pas querelle aux formes poétiques existantes.¹¹⁵ Baudelaire, Mallarmé et Krysinska écrivent au début de ce que Daniel Leuwers appelle les « versifications modernes ».¹¹⁶ L'hétérogénéité des genres et des styles dans les quatre poèmes illustre la révolution générique et stylistique de la poésie française qui voit le jour dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Notre étude sur les quatre poèmes est un exemple de descriptions « de pratiques poétiques » dont parle Leuwers.¹¹⁷ Les quatre poèmes inaugurent tous un genre et un style nouveau sans toutefois s'affranchir complètement de la poésie traditionnelle. D'ailleurs, les règles de la poésie classique demeurent alors qu'ont lieu les révolutions du poème en prose et du poème en vers libres. Marcel Raymond rappelait que le vers libre « appartient pour ses origines au siècle dernier et les poètes

¹¹² Mallarmé, Krysinska et Apollinaire se sont inspirés du poème de Baudelaire mais ont écrit dans un style qui leur était propre.

¹¹³ Fort et Mandin, *Histoire*, 131.

¹¹⁴ Voir le chapitre 7 de cette étude.

¹¹⁵ « Il y avait en lui un symboliste moyenâgeux et un supermoderne » Fort et Mandrin, op.cit., 308.

¹¹⁶ Leuwers, *Introduction*, 126.

¹¹⁷ Ibid. 126

d'aujourd'hui n'ont fait que recevoir, pour le transformer parfois et le mettre à mal un instrument forgé par leurs prédécesseurs. »¹¹⁸

Le poème de Krysinska est moderne dans la forme puisqu'il est écrit en vers libre. Toutefois, de par sa longueur et ses nombreuses répétitions, le poème de Krysinska diffère des trois autres. Il ne reflète pas cette concision du langage propre aux trois autres poètes. En ce sens, son poème paraît moins moderne.¹¹⁹

Baudelaire et Mallarmé font allusion à la réflexion philosophique et spirituelle. Krysinska et Apollinaire n'entrent pas dans ces domaines.¹²⁰ Krysinska fait côtoyer les feux joyeux avec les fauteuils hospitaliers ; les existences heureuses avec les plaintes et les angoisses. La « radieuse cantilène » s'entend ainsi que la « voix hurlante des gaîtés fausses ». Apollinaire mêle les yeux qui coulent avec « une jolie jeune fille » ; un pauvre jeune homme et « le beau fruit de la lumière ».

Les quatre poèmes et l'évolution des formes poétiques entre symbolisme et futurisme/surréalisme

On retrouve dans les quatre poèmes certaines préférences qui définissent l'esprit symboliste.¹²¹

La préférence donnée à l'idée et au signe sur le réel et sur la matière. Dans les quatre poèmes la « fenêtre » est beaucoup plus qu'un objet banal de la vie quotidienne. Elle sert de symbole pour décrire les impressions extérieures et les sentiments intérieurs. « La fenêtre » de Baudelaire permet de refaire toute une légende, celle de la

¹¹⁸ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris » Ed. Correa, 1933) 59.

¹¹⁹ Sur le plan thématique, son poème paraît aussi moins moderne. Il n'y a pas chez Krysinska le dégoût de la nature propre à Baudelaire ou le dégoût de « l'homme » qui caractérise le poème de Mallarmé.

¹²⁰ Krysinska ne fait pas état de ses sentiments personnels les plus profonds. Elle refuse « de se définir dans une réalité concrète » ; elle veut « rester dans le vague ». F. Goulesque, *Femmes*, 116

¹²¹ Henri Mitterand, éd, *Littérature, textes et documents, XIXe siècle* (Paris : Nathan, 2006) 519.

« femme ridée ». Chez Mallarmé la fenêtre ouvre vers l' « Infini », vers la « Beauté » mais reste en même temps un obstacle impossible à franchir. Elle sert à mettre en évidence la tension métaphysique dans laquelle vit le poète. « Les fenêtres » chez Krysinska servent à peindre un tableau de la vie des habitants de la ville ; tableau riche en couleurs et en sons. La fenêtre du poème d'Apollinaire s'ouvre sur des paysages, des couleurs reconstitués par le poète. Un monde étrange situé au-delà du « réel ».

L'importance de la suggestion sur la représentation. Dans les quatre poèmes les impressions et les sentiments sont suggérés. Krysinska écrit le poème le plus détaillé et le plus descriptif. Son poème est formé de petits fragments, de taches de couleurs, de sons variés. Le poème de Mallarmé suggère dans les cinq premiers quatrains les sentiments du poète décrits par la suite. Une vision du monde sans illusions se mêle avec la quête de la « Beauté » et l' « Infini ». Dans le poème de Baudelaire c'est ce qui se passe derrière la fenêtre qui est intéressant. Mais ce qu'on voit au soleil est sans grand intérêt.

Le rôle de la musique et de l'harmonie. L'harmonie occupe une place importante dans les poèmes de Baudelaire, Mallarmé et Krysinska. « Les fenêtres » de Baudelaire forme une sorte de tryptique formé de trois parties égales et d'une partie centrale qui est le cœur du poème. Les divers fragments du poème forment cependant une unité. Chez Mallarmé l'harmonie se trouve dans la forme classique du poème composé de dix quatrains en vers alexandrins. Ce poème est un diptyque formé de deux parties égales et qui se correspondent. Les strophes du poème de Krysinska comportent souvent le même nombre de vers. Les répétitions et parallélismes du poème créent une impression d'harmonie et d'unité et rappellent une partition musicale.

Selon Paul Fort, la grande originalité du symbolisme fut de « proscrire impitoyablement la rhétorique, le récit, le discours en vers, et de plonger à même l'impression, la sensation qui s'exprime en cris, en murmures, en musiques. »¹²² Le poème de Krysinska allie d'une manière originale la musicalité avec l'impression et la sensation. Le bonheur s'exprime dans un chant, celui « arabesques des guipures » (vers 6). Les habitants des immeubles dansent « aux rythmes de musiques plus vagues que des souffles » (vers 30). Les lampes et les chandelles des appartements émettent les « notes disparates » de leur « symphonie » (vers 33).

Le poème d'Apollinaire ne reflète pas une harmonie ou une unité qui feraient penser à la musique. Alors que chez Krysinska le rythme est important, « le poème d'Apollinaire est un exemple caractéristique de vers libres, blancs, et d'où le rythme est absent à quelques exceptions près. »¹²³ « Les Fenêtres » d'Apollinaire ressemble plutôt aux tableaux cubistes de Delaunay ou de Picasso. Cette tendance va s'intensifier dans le cas des poèmes « Calligrammes ». Selon Leuwers « il s'agissait pour l'auteur de *Calligrammes* de soustraire le poème à une linéarité et à une lisibilité immédiate pour obtenir du lecteur une saisie simultanée. »¹²⁴

Les images évoquées dans « les Fenêtres » d'Apollinaire se superposent les unes aux autres pour former un tableau à partir d'éléments hétéroclites. Le symbolisme joue toujours un rôle important. Mais c'est ce style particulier de la « superposition des images » qui constitue sa nouveauté, son originalité. Daniel Briolet rappelle que

¹²² Fort et Mandin, *Histoire*, 227.

¹²³ Linkhorn, art.cit., 515.

¹²⁴ Leuwers, *Introduction*, 74. Mallarmé a écrit un poème en prose : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* « pour lequel il imagina une présentation typographique originale, les mots ou les assemblages de mots séparés par des vides et posés sur le papier blanc comme un éparpillement d'étoiles et de constellations dans le ciel. » Fort et Mandin, *Histoire*, 138.

Calligrammes comporte des « vers libres, vers réguliers, poèmes-conversations juxtaposant des bribes de dialogues différents et simultanés (...) ». ¹²⁵ Le poète veut « concilier tradition et invention, passé et présent, pour préparer le futur ». ¹²⁶ Cette idée est clairement exprimée dans « La Jolie Rousse », le dernier poème de *Calligrammes* :

« [...]

Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention

de l'Ordre et de l'Aventure [...]

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières

De l'illimité et de l'avenir [...]. » ¹²⁷

¹²⁵ L'auteur ajoute que « mots en liberté y côtoient ces surprenants 'idéogrammes lyriques' que sont, par exemple, 'Lettre-océan', 'La Cravate et la Montre', 'La Colombe poignardée et le Jet d'eau'... » Daniel Briolet, *Lire la poésie française du XXe siècle* (Paris : Dunod, 1997) 61.

¹²⁶ Ibid. 61.

¹²⁷ Ibid. 61.

CHAPITRE 7

L'ORIGINALITE DE L'ŒUVRE DE MARIE KRYSINSKA

ET L'ORIGINE DU VERS LIBRE

Introduction

Nous abordons dans ce chapitre la querelle autour de la question de l'origine du vers libre. Marie Krysinska s'est présentée comme la créatrice du vers libre. Gustave Kahn fut le théoricien bien connu du vers libre. Dans ces deux cas la remarque de Marcel Raymond semble pertinente.¹²⁸ Ni Krysinska ni Kahn ne semblent avoir été les créateurs du vers libre qui existait déjà chez Rimbaud. Par contre, ils ont tous deux largement utilisé et même transformé cet « instrument » de la poésie du XIXe siècle. En ce qui concerne Krysinska, nous verrons qu'elle n'a pas attendu la publication des poèmes de Gustave Kahn pour écrire des poèmes en vers libres et dans ce sens on peut comprendre son désir de ne pas être oubliée dans cette révolution de la poésie.

Krysinska et les origines du vers libre

Selon Paul Fort, Krysinska revendique « l'honneur d'avoir publié les premiers poèmes en vers libres dès le numéro d'octobre et novembre 1882 du *Chat Noir*. »¹²⁹ Cette revendication soulèvera une polémique avec Gustave Kahn qui se présente, à la même époque, comme le théoricien du vers libre. Fort ajoute que « les premiers *vrais vers libres*,¹³⁰ c'est-à-dire unissant à une grande liberté de mouvement l'ordre d'une

¹²⁸ Voir note 122, page 53.

¹²⁹ Fort et Mandin, *Histoire*, 149. Le poème « Les fenêtres » de Krysinska paraît pour la première fois en 1883, dans le numéro 78 du *Chat Noir*. Whidden, *Subversions*, 210. Charles le Goffic, résolument opposé au vers libre, n'hésite pas à attribuer son invention à Marie Krysinska. Op.cit.,55.

¹³⁰ Nous notons que Fort parle de « *vrais vers libres* » et qu'il s'efforce d'en donner une définition. Toutefois, selon Jean Hytier « il n'y a pas de technique du vers libre (...) Les vers-libristes récusait les règles, et ils réclamaient une entière indépendance personnelle. Chacun se forgeait son instrument. » *Les techniques modernes du vers français* (Paris : PUF, 1923) 28. Selon Florence Goulesque « le cœur

certaine symétrie (symétrie dans le rythme par les accents toniques, dans les sons par la rime ou l'assonance), ont été publiés par Gustave Kahn (...) ». ¹³¹ Cet auteur estime, par ailleurs, que les poèmes de Krysinska parus dans *Rythmes pittoresques*, sont encore « des poèmes en prose ». ¹³²

Jean Hytier maintient que le vers libre repose avant tout sur une « personnalisation de la technique » qui est « une des revendications du vers-librisme. ¹³³ Les poèmes de Krysinska en vers libres sont originaux en raison de cette revendication à la liberté par rapport à la poésie classique. Dans sa préface à *Rythmes pittoresques*, J.H. Rosny décrit la poésie de Krysinska comme « un nouveau mode musical de la parole non chantée ». ¹³⁴ Rosny ajoute : « Ce travail vint à son heure : pour le juger, il faut qu'on se replace en 1882-83 époque où il INNOVAIT. » ¹³⁵

Les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire ne sont pas de la poésie en vers libres car ils ne comportent pas de vers. Toutefois, les premiers poèmes de Krysinska publiés dans les revues de 1881 à 1883 ressemblent « plus à de la prose rythmée qu'à des vers » en raison de leur typographie. ¹³⁶ C'est dans le recueil *Rythmes Pittoresques* que le poème apparaît sous sa forme définitive. F. Goulesque rappelle que « L'expression de Marie Krysinska est changeante, comme sa forme qui oscille entre la prose et la poésie, cherchant ainsi un maximum de liberté et visant à reproduire une

du débat à l'époque se trouvait donc là, une querelle quant à la définition des formes, vers libre ou poème en prose. » *Une femme*, 148.

¹³¹ Fort et Mandrin, *Histoire*, 149.

¹³² Ibid. 149.

¹³³ J. Hytier, *Les techniques*, 29. «... le poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être, sans qu'aucun 'législateur du Parnasse' ait à intervenir. » op.cit.,. 30.

¹³⁴ Whidden, éd. *Rythmes pittoresques*, 25.

¹³⁵ Ibid. 25.

¹³⁶ F. Goulesque, *Une femme*, 158, 159.

expérience complexe. » On ne peut dissocier la question de l'origine du vers libre et cette fluctuation dans la poésie de Krysinska.

D'après Scott, des vers libres se trouvent cachés dans le poème en prose comme en un palimpseste. Peut-être Marie Krysinska a-t-elle réalisé cela et a-t-elle typographié sa première formule comme la plus proche de la prose, et sa deuxième formule comme plus proche des vers, suivant ainsi l'évolution de son esthétique personnelle au cours d'une dizaine d'années.¹³⁷

Henri de Gourmont rappelle qu'il y a « quelques vers libres intercalés dans les poèmes de Victor Hugo ». ¹³⁸ Selon De Gourmont « le vers libre n'est autre chose que le vers familier romantique. » ¹³⁹ Du vivant de Krysinska, « d'autres poètes revendiquèrent le titre de créateur du vers libre ». ¹⁴⁰ Selon Stuart Merrill « on cherchait partout à cette époque, sans s'être donné le mot, à se libérer des règles trop étroites de la prosodie classique. L'idée du vers libre était, comme on dit, dans l'air. » ¹⁴¹ La seconde moitié du XIXe siècle est une période d'expérimentation pour la poésie.

En août 1895 Mallarmé donne son opinion sur la place du vers libre dans la poésie française :

¹³⁷ Ibid. 159.

¹³⁸ Henri de Gourmont, *Esthétique de la langue française* (Paris : Mercure de France, 1923) 247. De Gourmont cite les *Contemplations* :

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre ;
Ces arbres sont des bêtes ;
Ces rocs hurlent avec fureur ;
Le feu chante ;
Le sang coule aux veines des marbres.

¹³⁹ Ibid. 248

¹⁴⁰ F. Goulesque, *Une femme*, 156.

¹⁴¹ Ibid. 156. « The slightly self-conscious attitude of experiment did not develop into any one-sided account of poetry. » A.G. Lehmann, *The symbolist aesthetic*, 187.

Pour moi le vers classique – que j’appelle le vers officiel – est la grande nef de cette basilique « la Poésie française » ; le vers libre, lui, édifie les bas-côtés pleins d’attirance, de mystère, de somptuosités rares. Le vers officiel doit demeurer, car il est né de l’âme populaire, il jaillit du sol d’autrefois, il sut s’épanouir en sublimes efflorescences. Mais le vers libre est une belle conquête, il a surgi en révolte de l’idée, contre la banalité du « convenu », seulement, pour être qu’il ne s’érige pas en église dissidente, en chapelle solitaire et rivale ! Sachons écouter les grands orgues du vers officiel... puis n’oublions pas que l’art est infini.¹⁴² Mallarmé considère que c’est au rythme de la musique qu’il faut rattacher la poésie en vers libres.¹⁴³ De par sa formation musicale et son intérêt continu pour la musique, Marie Krysinska ne pouvait que s’intéresser de près à la poésie en vers libres. F. Viele-Griffin était d’avis que c’était « en conséquence de leur conception très haute de l’art du poète que les meilleurs symbolistes (...) interrogeaient critiquement les ressources mêmes du langage et abordaient expérimentalement l’étude de ces *possibilités musicales*. ».¹⁴⁴ Dans sa préface à *Un coup de dés*, Mallarmé écrit : « Le genre, que c’en devienne un comme *la symphonie*, peu à peu, à côté du *chant* personnel, laisse intacte l’antique vers auquel je garde un culte et attribue l’empire de la passion et des rêveries (...). ».¹⁴⁵ Roger Rodenbach est d’avis que ce fut la formation musicale de Krysinska qui lui inspira la poésie en vers libre.¹⁴⁶ Elle-même écrit : « [...] le poète s’autorisera de toutes les latitudes laissées aux musiciens [...] » (*Intermèdes XVIII*).¹⁴⁷ C’est par la musicalité « que cette poésie attirait l’attention de la conscience. Krysinska reconnaissait le pouvoir de transformation de la musique (...) ».¹⁴⁸ Ces différentes citations confirment le rôle important joué par la musique dans l’essor du poème en vers libres. Notre analyse du poème « Les Fenêtres » de Krysinska, montre que ce texte comporte bien une symétrie, un rythme, qu’on peut assimiler à la composition musicale.

¹⁴² A.G. Lehman, *The symbolist*, 188. Extrait d’une enquête du *Figaro* publiée le 3 août, 1895.

¹⁴³ « Il en ressort ce point de vue neuf que quiconque musicalement organisé peut, en écoutant l’arabesque spéciale qu’il commande et s’il arrive à la noter, se faire une métrique à part soi et hors du type général (devenu monument public quand à notre ville. Quel délicieux affranchissement ! » parenthèse ? Ibid. 189.

¹⁴⁴ Ce dernier considère comme « philosophiquement inacceptable » la prétention de Marie Krysinska d’avoir été la première à recourir au vers libre. Il ajoute que « cette recherche expérimentale d’une base réelle et logique à l’expression rythmée de la pensée fut générale. » Guy Michaud, *La doctrine symboliste* (Paris : Nizet, 1947) 83.

¹⁴⁵ Ibid. 189, 190.

¹⁴⁶ « Un jour, en lisant la traduction de Heine par Gérard de Nerval, elle fut fort impressionnée. A chaque vers allemand, dans cette traduction juxtalinéaire, correspondait le sens français qui était, non pas un vers, mais de la prose poétique, puisqu’il traduisait sans césure ni rythme ni rime le vers allemand équivalent. Alors elle se dit qu’une telle forme lui suffirait pour s’exprimer, sans devoir aller jusqu’au vers. Et elle y appliqua désormais des motifs personnels et des sensations directes. » S. Whidden, *Subversions*, 50.

¹⁴⁷ Ibid. 185

¹⁴⁸ F. Goulesque, *Une femme*, 169.

La querelle avec Gustave Kahn

Krysinska n'a pas attendu de lire les poèmes de Gustave Kahn pour expérimenter avec le vers libre. Selon Seth Whidden les premiers poèmes en vers libre sont ceux de Rimbaud.¹⁴⁹ Il ajoute qu'il n'existe aucun document manuscrit ou publié qui attesterait que Kahn écrivit des poèmes en vers libres avant Krysinska.¹⁵⁰ Laforgue lit les premiers poèmes de Kahn en vers libre et lui écrit aussitôt, en disant : « Il y a là des tas de rythmes inédits et je ne te connaissais pas ces préoccupations. ».¹⁵¹

Selon Edouard Dujardin la manière dont Gustave Kahn a combattu la prétention de Krysinska a plutôt donné une apparence de bien-fondé aux dires de la poétesse.¹⁵² Toutefois, Dujardin considère que les poèmes de Krysinska publiés dans le *Chat Noir* (1882) et dans la *Vie Moderne* (1883) ne sont pas du vers libre mais « du poème en prose ».¹⁵³ Selon lui ces poèmes « sont des phrases plus ou moins rythmées ; ce ne sont pas des vers ».¹⁵⁴ Seth Whidden considère que la distinction que fait Dujardin entre poème en prose et poésie en vers libres est très difficile à établir.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Les poèmes « Marine » et « Mouvement » furent écrits par Rimbaud en 1875. Krysinska publie « Symphonie des parfums » en 1881 ; « Le hibou » est publié en 1883. Gustave Kahn publie ses premiers poèmes en vers libre en 1886. Seth Whidden, *Subversions*, 44.

¹⁵⁰ Ibid. 45.

¹⁵¹ Ibid. 46.

¹⁵² « Parlant d'un poème de Marie Krysinska paru dans *La Vie moderne* du 26 mars 1883, et sans la nommer, Gustave Kahn, en quelques lignes qui manquent d'ailleurs de précision, laisse entendre qu'elle aurait eu connaissance de poèmes qu'il aurait écrits antérieurement. » Dujardin omet de mentionner le poème « Les fenêtres » publié dans le No 78 du *Chat Noir* en 1883. Edouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre* (Paris : Mercure de France, 1922) 18.

¹⁵³ Ibid. 19. Il semble que Krysinska n'ait pas fait une nette distinction entre poème en prose et poème en vers libre ; ceci peut expliquer, en partie, la querelle avec G. Kahn.

¹⁵⁴ Ibid. 19. Les premiers poèmes en vers libres publiés par Krysinska présentent une disposition typographique qui donnent en effet l'impression de phrases rythmées plutôt que de vers et de strophes. Voir F. Goulesque, *Une femme*, 158, 159.

¹⁵⁵ Whidden, *Subversions*, 48.

Cependant, au moment de la querelle entre Krysinska et G. Kahn ce dernier ne prétend pas que la poésie de Krysinska n'est pas du vers libre. Il affirme simplement que la poétesse s'est inspirée de poèmes qu'il aurait écrits antérieurement et dont elle aurait eu connaissance (note 22).

La querelle du vers libre se situe dans un contexte « anti-vers libre ».¹⁵⁶

Nombreux étaient les « théoriciens et poètes des années 1880 » qui « reprochaient aux vers-libristes de se laisser aller à un exercice de facilité en écrivant des vers libres. ».¹⁵⁷

En outre, F. Goulesque constate à quel point les « origines étrangères du vers libre dérangent aussi les puristes. ».¹⁵⁸

L'originalité de l'œuvre de Krysinska doit être évaluée à la lumière des évolutions de son temps. Selon F. Goulesque « la redécouverte de femmes de lettres oubliées révolutionne la façon dont est vue la littérature en général, et lance un défi aux critiques littéraires (...) ».¹⁵⁹ L'œuvre de Krysinska est unique. Femme de son temps mais aussi en avance sur son temps, son œuvre ouvre des perspectives pour redécouvrir les poètes symbolistes et le rôle qu'ils ont joué dans l'évolution de la poésie française.

¹⁵⁶ Ibid. 157.

¹⁵⁷ Ibid. 157.

¹⁵⁸ Ibid. 157. Krysinska était d'origine étrangère. Hérédia voyait dans le vers libre « une conspiration internationale contre le vers français ». op.cit.,158.

¹⁵⁹ Ibid. 189.

CHAPITRE 8

CONCLUSIONS

Les quatre poèmes étudiés dans ce mémoire illustrent les bouleversements de la poésie française depuis Baudelaire. A travers un thème commun, ces poèmes ouvrent des perspectives nouvelles à la poésie moderne.

Sur le plan générique, Baudelaire, Mallarmé et Apollinaire sont les précurseurs d'une poésie en pleine mutation. « Les Fenêtres » de Baudelaire sont un exemple de cette poésie en prose « sans rythme et sans rime ».¹⁶⁰ qui met en exergue les effets descriptifs et les images. Ces images charpentent l'unité structurelle du poème. Elles éclairent l'âme de l'observateur, sa réflexion.

Mallarmé poursuit dans la voie de la modernité inaugurée par Baudelaire. Mais cette modernité n'est pas nécessairement une remise en cause des formes classiques. Chez Mallarmé, les fenêtres sont le symbole de l'amertume et de la tristesse. On retrouve aussi chez Mallarmé le souci d'une interrogation spirituelle ou philosophique.

Le poème d'Apollinaire n'est qu'une succession d'images qui se superposent. Il ne comporte pas d'interrogation philosophique. C'est au lecteur d'en interpréter le sens pour lui-même.

Selon F. Goulesque « l'œuvre de Krysinska appartient à ces 'zones frontalières' et des métissages culturels apparaissent dans ses poèmes ».¹⁶¹ Elle recherche « l'union de tous les arts dans la poésie (...) comme une autre forme de métissage ».¹⁶²

¹⁶⁰ Note 7, page 4.

¹⁶¹ F.Goulesque, *Femmes*, 112.

¹⁶² Il ne faut pas non plus oublier que pour Krysinska le poème doit être dit ou proclamé et non simplement lu. Ibid., 113. Comme en musique « la dissonance est un moyen de créer des effets et de suivre fidèlement les mouvements de l'âme », op.cit., 140.

On peut donc difficilement catégoriser la poésie de Krysinska chez qui la recherche de l'originalité reste une priorité.¹⁶³ Elle se réserve le droit de « changer de style à n'importe quel moment. ».¹⁶⁴

Krysinska est « activement présente dès le début du Symbolisme ».¹⁶⁵ Elle n'hésite pas à innover. Son art s'épanouit « au sein de relations avec des hommes, au milieu d'une réalité masculine, celles des cabarets d'avant-garde ».¹⁶⁶ L'impact du vers libre est important dans l'évolution de la poésie française du XIXe siècle. Même si Krysinska n'est pas l'inventrice du vers libre, elle fut parmi les précurseurs de ce genre poétique.¹⁶⁷

¹⁶³ Krysinska n'hésite pas à dire que « vers et prose sont tous deux de la littérature avant tout, moyens divers d'un même art, et le mot Poésie, employé pour la versification est parfaitement impropre. » (*Intermèdes XXX*), Ibid. 133.

¹⁶⁴ « Elle réfute la catégorisation par siècles, par genres et par formes que tentent d'accomplir les canons traditionnels. » Ibid. 197.

¹⁶⁵ F. Goulesque, *Femmes*, 190.

¹⁶⁶ Ibid. 193.

¹⁶⁷ F. Goulesque rappelle que l'œuvre de Krysinska était conséquente : « trois romans, deux recueils de nouvelles, trois recueils de poésie (un total de cent soixante-treize poèmes, dont cinquante-quatre publiés dans les revues de l'époque), six articles critiques, des compositions musicales, et peut-être d'autres textes partiellement écrits, ou perdus. » *Marie Krysinska La Calliope*, 190.

ANNEXE A
LE POEME DE CHARLES BAUDELAIRE

XXXV

LES FENÊTRES

Celui qui regarde du dehors^a à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai^b refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même^c.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis^e ?

ANNEXE B

LE POEME DE STEPHANE MALLARME

Stéphane Mallarmé

Album de vers et de prose

Bruxelles.

Librairie Nouvelle - 2, boulevard Anspach
Paris.

Librairie Universelle - 41, rue de Valenciennes

Rec. 7
1826
(2)



1887 - 1888

ALBUM DE VERS ET DE PROSE

VERS

LES FENÊTRES

Las du triste hôpital et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond, parfois, redresse son vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de sa maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler.

Et sa bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux. Et quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir !

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure,
Vautré dans le bonheur, où tous ses appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
 D'où l'on tourne le dos à la vie et, béni,
 Dans leur verre lavé d'éternelles rosées
 Que dore le matin chaste de l'Infini,

Je me mire et me vois ange ! Et je meurs et j'aime
 -- Que la vitre soit l'art, soit la mysticité --
 A renaître, portant mon rêve en diadème,
 Au ciel antérieur où fleurit la beauté !

Mais, hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
 Vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
 Et le vomissement impur de la Bêtise
 Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
 D'enfoncer le cristal par le monstre insulté,
 Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume,
 -- Au risque de tomber pendant l'éternité ?

LES FLEURS

Des avalanches d'or du vieil azur au jour
 Premier, et de la neige éternelle des astres,
 Jadis tu détachas les grands calices pour
 La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
 Et ce divin laurier des âmes exilées
 Vermeil comme le pur orteil du séraphin
 Que rougit la pudeur des aurores foulées ;

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair,
 Et, pareille à la chair de la femme, la rose
 Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
 Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
 Qui, roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure,
 A travers l'encens bleu des horizons pâlis
 Monte rêveusement vers la lune qui pleure !

ANNEXE C
LE POEME DE MARIE KRYSINSKA

MARIE KRYSINSKA

RYTHMES
PITTORESQUES

MIRAGES
SYMBOLES — FEMMES — CONTES
RÉSURRECTIONS



Pa'ris
ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR
23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

M DCCC XC

Dans l'Eau, dans l'Eau près de joncs somnolents	25
Tremblent les étoiles plues du soleil	
Dans l'Eau,	
Et la Belle tout en pleurs	
Tombe parmi les joncs somnolents,	
Et la Belle	30
Meurt parmi la torpeur lumineuse des flots :	
La Belle Espérance	
S'est noyée, et cela fait des ronds	
Dans l'Eau.	

18 mai 1889.

LES FENÊTRES¹

A François Coppée.²

Le long des boulevards et le long des rues elles étoient les
maisons ;

A l'heure grise du matin, repliant leurs deux ailes en
persiennes, elles abritent les exquisés paresseuses et emmitoufflent
de ténèbres le Rêve frileux.

Mais le soleil les fait épanouir comme des fleurs, — avec leurs
rideaux blancs, rouges ou roses, —

Le long des boulevards et le long des rues.

Et tandis que la vitre miroite comme de l'eau dormante, que
de charme inquiétant et que de confidences muettes, entre les
5 plis des rideaux blancs, rouges ou roses.

Les arabesques des guipures chantent les existences
heureuses,

Les feux joyeux dans les cheminées,

Les fleurs rares aux parfums charrieurs d'oubli,

Les fauteuils hospitaliers où sommeillent les voluptueuses
songeries et — dans la splendeur des cadres — les évocations
de pays rêvés.

Mais comme ils pleurent les lamentables rideaux de mousseline fanée, 10

Que de plaintes et que d'angoisses dans le lambeau de percale salie qui semble pris à un linceul ;

Et comme elles sont tragiques les fenêtres sans rideaux, —
Les fenêtres vides comme des yeux d'aveugles, —

Où sur la vitre brisée, le morceau de papier collé plaque des taies livides. . .

Parfois pourtant elle est radieuse la pauvre fenêtre, au bord du toit, 15

Quand, pour cacher sa triste nudité, le ciel la peint tout en bleu.

Avec son pot de géranium chétif, elle semble alors — la pauvre fenêtre, au bord du toit, — un morceau d'azur où pousseraient des fleurs.

*
* *

Le long des boulevards et le long des rues, elles étoilent les maisons.

Et quand le soleil se couche sur son bûcher incendié, éclaboussant d'or et de sang l'horizon,

Elles resplendissent comme des armures, 20

Jusqu'à l'heure navrée, où, dans le recueillement de tous les objets, l'obscurité tombe comme une neige noire, par flocons.

Alors tous les miroitements s'éteignent ; toutes les couleurs se confondent et s'effacent ;

Seuls, les vitraux des églises, illuminés par quelque lampe solitaire, rayonnent doucement, mystérieux et symboliques.

*
* *

ANNEXE D

LE POEME DE GUILLAUME APOLLINAIRE

LES PENÊTRES

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
 Quand chantent les aras dans les forêts natales
 Abatis de pihis
 Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
 Nous l'enverrons en message téléphonique
 Traumatisme géant
 Il fait couler les yeux
 Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises
 Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate
 blanche
 Tu soulèveras le rideau
 Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
 Araignées quand les mains tissaient la lumière
 Beauté pâleur insondables violets
 Nous tenterons en vain de prendre du repos
 On commencera à minuit
 Quand on a le temps on a la liberté
 Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du cou-
 chant
 Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre
 Tours
 Les Tours ce sont les rues
 Puits
 Puits ce sont les places
 Puits
 Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes
 Les Chabins chantent des airs à mourir
 Aux Chabines marronnes
 Et l'oie oua-oua trompette au nord
 Où les chasseurs de ratons
 Raclent les pelleteries
 Étincelant diamant

Vancouver
 Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver
 O Paris
 Du rouge au vert tout le jaune se meurt
 Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les
 Antilles
 La fenêtre s'ouvre comme une orange
 Le beau fruit de la lumière

BIBLIOGRAPHIE

- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres Poétiques*. Paris : Gallimard NRF, 1965.
- Bellet, Roger. *Mallarmé, l'encre et le ciel*. Seyssel: Champ Vallon, Collection Champ Poétique, 1987.
- Bénichou, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris : Gallimard, NRF, 1995.
- Berranger, Marie Paule. *Poésie en jeu : Apollinaire, Breton, Desnos, Roubaud, Leiris, Michaux, Tardieu, Ponge*. Paris : Bordas, 1989.
- Décaudin, Michel. *Anthologie de la poésie française du XIXe siècle, tome 2*. Paris: Gallimard coll. « Poésie », 1992.
- . « Guillaume Apollinaire, méthodes et approches critiques ». *La revue des lettres modernes* 1 (1971) : 276-279.
- . Apollinaire Guillaume 1880-1918. « Hérésiarque et cie. » *La revue des lettres modernes* 123-126 (1965).
- Dujardin, Edouard. *Les Premiers Poètes du vers libre*. Paris : Mercure de France, 1922.
- Finch, Alison. *Women's Writing in Nineteenth-Century France*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Fonteyne, André. *Apollinaire prosateur, l'Hérésiarque et cie*. Paris : A.G. Nizet, 1964.
- Fort, Paul et Louis Mandin. *Histoire de la poésie française depuis 1850*. Paris : Ed. Flammarion, 1926.
- Goulesque, Florence R.J. *Une femme poète symboliste : Marie-Krysinska, La Galliope du chat noir*. Paris: Champion, 2001.
- . "Le hibou qui voulait danser: Marie Krysinska, une innovatrice du vers libre doublée d'une théoricienne de la poésie moderne." *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*. 53.4 (2000): 220-233.
- . "Impressionisme poétique chez Marie Krysinska: Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe." *Nineteenth-Century French Studies* 29.3-4 (2001): 318-333.
- Gourmont, Rémy de. « Le Vers libre » *Esthétique de la langue française*. Paris : Mercure de France, 1955.

- Greet, Anne Hyde. *Calligrammes : Poems of Peace and War (1912-1913)*. Berkeley : University of California Press, 1980.
- . éd. *Guillaume Apollinaire : Calligrammes*. Los Angeles : University of California Press, 1980.
- Hytier, Jean. *Les Techniques modernes du vers français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1923.
- Lehmann, Andrew George. *The Symbolic Aesthetic in France, 1885-1895*. Oxford : Blackwell, 1950.
- Leuwers, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Bordas, 1990.
- Linkhorn, Renée. "Les fenêtres: propos sur trois poèmes." *French Review* 44.3 (1971): 513-522.
- Marchal, Bertrand, éd. *Stéphane Mallarmé: Correspondance complète (1862-1871), suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*. Paris : Gallimard, 1995.
- . éd. *Stéphane Mallarmé 1842-1898, Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1998.
- Michaud, Guy, *La doctrine symboliste*. Paris : Nizet, 1955.
- Millot Hélène. *Femmes poètes du XIXe siècle*. Ed. Christine Planté. Paris : Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- Mitterrand, Henri, éd. *Littérature, textes et documents, XIXe siècle*. Paris : Nathan, 2006.
- ___, éd. *Littérature, textes et documents, XXe siècle*. Paris : Nathan, 1989.
- Molino, Jean et Tamine Joëlle. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- Paton, Tracy L. « Marie Krysinska's Poetics of Parody : Figures of the Woman Artist. » *Nineteenth-Century French Studies* 33.1-2 (2004) : 147-162.
- Pichois, Claude. *Baudelaire : Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, NRF, 1975.
- Planté, Christine. *Femmes poètes du XIXe siècle : une anthologie*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme : Essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris : R.A. Correa, 1933
- Rincé, Dominique. *La poésie française au XIXe siècle*. Paris : PUF « Que Sais-je », 3^e édition 1995.

- . *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : PUF « Que Sais-je », 4^e édition 1996.
- Steinmetz, Jean-Luc. *Stéphane Mallarmé*. Paris : Fayard, 1998.
- . *Mallarmé : l'absolu au jour le jour*. Paris : Fayard, 1998.
- Thélot, Jérôme. *Baudelaire : violence et poésie*. Paris : Gallimard NRF, 1993.
- Turiel, Frédéric. *L'analyse littéraire de la poésie*. Paris : Armand Collin, 1998.
- . *Précis de versification*. Paris : Armand Collin, 1998.
- Velter, André. *Les poètes du Chat noir*. Paris : Gallimard, 1996.
- Whidden, Seth. Ed. *Rythmes pittoresques : Marie Kryszynska*. Reed Hall : University of Exeter Press, 2003.
- . « *Subversions in Figure and Form : The Post-Parnassian Women and Versification of Arthur Rimbaud and Marie Kryszynska* ». Dissertation of Brown University, 1999. Ann Arbor: UMI, 2000.
- Walzer, Pierre-Olivier. *Littérature française du XXe siècle*. Paris : Arthaud, 1975.

Internet

- Apollinaire, Guillaume : l'Hérésiarque et Cie*. Paris : Stock, 1910.
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1528089
- Nineteenth- Century Women Seeking Expression*. University of Liverpool 2000
<http://www.liv.ac.uk/soclas/los/women.pdf>
- Subversions in Figure and Form*. Seth Whidden PhD Dissertation, Brown University.
<http://proquest.umi.com/pqdweb?index=0&sid=1&srchmode=1&vinst=PROD&fmt=6&startpage=1&clientid=46809&vname=PQD&RQT=309&did=727774171&scaling=FULL&ts=1304524644&vtype=PQD&rqt=309&cfc=1&TS=1305662062&clientid=46809>

Gallica Bibliotheque Numerique

- Mallarmé, Stéphane (1842-1898). *Album de vers et de prose*. 1887.