

6°Z
7249
(208)

ARCHIVES

Guillaume Apollinaire

n° 7

PETER FRÖHLICHER

« *Le Brasier* »
d'Apollinaire
lecture sémiotique

ARCHIVES
des lettres modernes

208

DL-17-10-1983-28859
ARCHIVES DES LETTRES MODERNES

ÉTUDES DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

(fondées en 1957) sous la direction de
Michel J. MINARD



Cet instrument de travail se présente sous l'aspect de fascicules indépendants (d'un nombre variable de pages). Chacune de ses livraisons périodiques n'étant consacrée qu'à un seul sujet, *ARCHIVES* permet des classements de la plus grande souplesse. Le lecteur y trouvera : tantôt un article de fond (état présent d'une question, etc.) ou des études originales d'histoire littéraire ; tantôt des bibliographies critiques ou des comptes rendus concernant un même sujet ; tantôt une recension critique des publications récentes sur une question ; tantôt des traductions ou des reproductions d'articles difficilement accessibles ; tantôt enfin des combinaisons de ces diverses formules.



*Les opinions émises dans la revue n'engagent que les auteurs des articles.
Dans toute correspondance joindre un timbre ou un coupon international
pour la réponse.*

*Les manuscrits non sollicités ne seront retournés
que s'ils sont accompagnés de timbres pour leur réexpédition.*



on peut souscrire à
60 cahiers à paraître
regroupés en livraisons simples (*), doubles (**), triples (***)

conditions sur demande

Éditions LETTRES MODERNES
73, rue du Cardinal-Lemoine, 75005 PARIS
CCP PARIS 10671-19 T

Tous droits de reproduction réservés — Printed in France

80
9-10

ARCHIVES DES LETTRES MODERNES

208

PETER FRÖHLICHER

« *Le Brasier* » d'Apollinaire
– lecture sémiotique –

30

ARCHIVES

Guillaume Apollinaire

n°7

PARIS – LETTRES MODERNES – 1983



02
49

208-210)

LE BRASIER

À Paul-Napoléon Roinard

- A1 J'ai jeté dans le noble feu
Que je transporte et que j'adore
De vives mains et même feu
Ce Passé ces têtes de morts
Flamme je fais ce que tu veux
- A2 Le galop soudain des étoiles
N'étant que ce qui deviendra
Se mêle au hennissement mâle
Des centaures dans leurs haras
Et des grand'plaintes végétales
- A3 Où sont ces têtes que j'avais
Où est le Dieu de ma jeunesse
L'amour est devenu mauvais
Qu'au brasier les flammes renaissent
Mon âme au soleil se dévêt
- A4 Dans la plaine ont poussé des flammes
Nos cœurs pendent aux citronniers
Les têtes coupées qui m'acclament
Et les astres qui ont saigné
Ne sont que des têtes de femmes
- A5 Le fleuve épinglé sur la ville
T'y fixe comme un vêtement
Partant à l'amphion docile
Tu subis tous les tons charmants
Qui rendent les pierres agiles
- B1 Je flambe dans le brasier à l'ardeur adorable
Et les mains des croyants m'y rejettent multiple innombrablement
Les membres des intercis flambent auprès de moi
Éloignez du brasier les ossements
- 5 Je suffis pour l'éternité à entretenir le feu de mes délices
Et des oiseaux protègent de leurs ailes ma face et le soleil
- B2 Ô Mémoire Combien de races qui forlignent
Des Tyndarides aux vipères ardentes de mon bonheur



- Et les serpents ne sont-ils que les cous des cygnes
Qui étaient immortels et n'étaient pas chanteurs
5 Voici ma vie renouvelée
De grands vaisseaux passent et repassent
Je trempe une fois encore mes mains dans l'Océan
- B3 Voici le paquebot et ma vie renouvelée
Ses flammes sont immenses
Il n'y a plus rien de commun entre moi
Et ceux qui craignent les brûlures
- C1 Descendant des hauteurs où pense la lumière
Jardins rouant plus haut que tous les ciels mobiles
L'avenir masqué flambe en traversant les cieux
- C2 Nous attendons ton bon plaisir ô mon amie
- C3 J'ose à peine regarder la divine mascarade
- C4 Quand bleuira sur l'horizon la Désirade
- C5 Au delà de notre atmosphère s'élève un théâtre
Que construit le ver Zamir sans instrument
Puis le soleil revint ensoleiller les places
D'une ville marine apparue contremont
Sur les toits se reposaient les colombes lasses
- C6 Et le troupeau de sphinx regagne la sphingerie
À petits pas Il orra le chant du père toute la vie
Là-haut le théâtre est bâti avec le feu solide
Comme les astres dont se nourrit le vide
- C7 Et voici le spectacle
Et pour toujours je suis assis dans un fauteuil
Ma tête mes genoux mes coudes vain spectacle
Les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles
- C8 Des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles
Donnent des ordres aux hommes apprivoisés
Terre
Ô Déchirée que les fleuves ont reprise
- C9 J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries
Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévorât

SIGLES ET ÉDITIONS UTILISÉS

œuvres d'Apollinaire

- I II III IV *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Michel DÉCAUDIN. Paris, Balland/Lecat, 1966. 4 tomes.
- Po *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par P.-M. ADÉMA et M. DÉCAUDIN. Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1965.
- Pr *Œuvres en prose*, textes établis, présentés et annotés par M. DÉCAUDIN. Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1977.

On trouvera dans la Bibliographie à la fin du volume les coordonnées complètes des ouvrages et articles de critique cités en notes de manière abrégée.

Sans autre référence, les citations en italique renvoient au texte du « *Brasier* » donné ci-avant *in extenso* avec l'accord des Éditions Gallimard.

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en petit caractère romain, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain/*italique* ; mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe * devant une séquence citée atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) ou donne une redistribution [entre deux barres verticales] d'un état de texte non typographiquement avéré (calligrammes, rébus, montage, découpage...).

*Toute reproduction ou reprographie
et tous autres droits réservés*
PRODUIT EN FRANCE
ISBN 2-256-90400-8

INTRODUCTION

PARMI les poèmes d'*Alcools*, « *Le Brasier* » est un des textes les plus prestigieux ; c'est du moins ce dont semble témoigner le fait que de nombreux critiques apollinaristes y font allusion en citant quelques vers ou en vantant les qualités poétiques de ce poème « obscur ». Apollinaire lui-même range « *Le Brasier* » au nombre de ses meilleurs poèmes ; sept ans après la première publication du texte il écrit dans une lettre à Madeleine Pagès à propos des « *Fiançailles* » : « [...] nul doute qu'avec " *Le Brasier* " il [le texte des « *Fiançailles* »] ne soit mon meilleur poème sinon le plus immédiatement accessible. »¹.

Si d'autres textes du recueil comme « *La Chanson du mal-aimé* », « *Lul de Faltenin* » ou « *Les Colchiques* » ont donné lieu à toute une série d'exégèses, il n'existe pratiquement pas d'étude du « *Brasier* » qui tienne compte du poème dans son ensemble. Le seul travail tant soit peu systématique est un commentaire érudit de G. Schmits ; peu soucieux du problème de la cohérence du texte, l'auteur cherche à rendre compte des difficultés de la lecture avant tout en ayant recours à d'autres poèmes².

Les auteurs d'ouvrages généraux sur la poésie d'Apollinaire qui consacrent quelques pages au « *Brasier* » privilégient ordinairement un certain « thème » — les figures du feu, par exemple — ou, s'inspirant d'une lettre du poète à Toussaint Luca, ils essaient de saisir la poétique apollinarienne de l'année 1908 moyennant un rapprochement d'énoncés empruntés au « *Brasier* », à « *Oniro-critique* » et à l'article sur Jean Royère³. Sans vouloir dénier l'intérêt d'une recherche thématique ou du comparatisme, faisons

remarquer que les deux démarches permettent d'esquiver le problème de la cohérence du texte. On ne s'est guère interrogé, en effet, sur la nature du rapport entre les parties constitutives du « *Brasier* » ou sur le lien entre les différents domaines figuratifs — comment rattacher, par exemple, la cinquième strophe de la première partie aux strophes précédentes? Les études disponibles ne sauraient éclairer le lecteur désireux de « comprendre » ce poème difficile.

Par rapport aux démarches évoquées, la visée de notre étude est à la fois modeste et ambitieuse; nous nous limitons à la description du « *Brasier* », dont il s'agira de rendre compte de l'ensemble des figures textuelles. Quant au problème plus vaste de la nouvelle esthétique apollinairienne de 1908, des travaux à caractère monographique, consacrés non seulement au « *Brasier* » et aux autres textes poétiques de la même époque mais également aux articles critiques du poète, constituent, nous semble-t-il, une étape préliminaire indispensable.

Nous nous inscrivons en faux contre une conception qui semble sous-tendre bien des travaux, selon laquelle le texte est une suite d'énoncés directement comparables avec des fragments empruntés à d'autres ensembles textuels. On admet généralement que les éléments d'un poème, figures ou mots, ne prennent toute leur signification que par rapport au contexte global. Les choses se passent de la même façon dans les articles critiques, par exemple; pour s'en convaincre, il suffit d'examiner les différents sens des termes *réalité* et *vérité*, tantôt synonymes, tantôt antonymes dans le texte des *Peintres cubistes*. Avant de pouvoir songer à un rapprochement entre un poème et un article théorique, il faudrait produire une lecture globale de chacun des textes. Une analyse systématique des écrits esthétiques d'Apollinaire s'impose d'autant plus qu'ils comportent souvent des passages figuratifs difficiles à articuler avec les énoncés poéto-logiques sous forme « abstraite ».

Même s'il existait des analyses exhaustives des textes théoriques d'Apollinaire, on ne pourrait pas s'attendre à ce que notre description du « *Brasier* » aboutisse à un constat d'identité entre la poétique implicite du poème et les positions esthétiques de l'auteur des articles. Sans exclure l'éventualité que le poème fournisse une illustration de certaines affirmations théoriques, nous partons de l'hypothèse que la poétique implicite du poème, que l'on peut dégager à travers une analyse, comporte un statut autonome. Tout porte à croire, en effet, que la « poétique performative » propre aux textes littéraires donne souvent lieu à une réflexion plus poussée, plus « profonde » que celle exprimée par l'auteur dans un langage descriptif.

Sans être à même d'approfondir la question — pour ce faire, il faudrait précisément multiplier les analyses —, nous nous contentons de faire allusion ici à la différence fondamentale entre la poétique manifestée par une sorte de traité et celle — implicite — du poème qui est apte à faire ce qu'il dit.

Si nous avons évoqué le problème du comparatisme, c'est d'une part pour situer notre étude monographique dans la perspective d'une recherche plus vaste qui implique, bien sûr, le concours de plusieurs chercheurs; d'autre part, nous aimerions mettre en relief la valeur toute relative des rapprochements avec d'autres textes que nous avons été amené à faire au cours de l'analyse. Ils ne sauraient suffire, en général, au postulat énoncé plus haut selon lequel toute comparaison présuppose en principe une analyse du texte entier. Sans utiliser ce procédé en guise d'explication, nous cherchons à montrer, moyennant la confrontation avec d'autres textes, que telle hypothèse de lecture correspond à une éventualité, attestée, dans l'univers figuratif d'Apollinaire, ce qui ne signifie pas, bien entendu, qu'elle soit pour autant confirmée.

L'étude qu'on va lire s'inspire largement de la théorie élaborée, au cours de ces dernières années, par A.J. Greimas et l'École

sémiotique de Paris ainsi que des travaux de J. Geninasca. Les concepts dont nous nous sommes servi pour décrire l'objet poétique choisi ont été forgés dans le cadre de l'analyse de discours «traditionnels» (contes populaires, récits littéraires du XIX^e siècle, etc.), et il s'agit, en l'occurrence, d'en montrer le caractère opératoire à propos d'un texte poétique qui n'est pas lisible, sans autre, comme une «histoire» suivie. L'analyse d'un poème «obscur» ne consiste pas à en pallier l'effet d'incohérence produit au niveau de surface à travers une «explication» référentielle. Rendre compte du fonctionnement du texte revient à exploiter d'abord les rapports figuratifs à un niveau plus abstrait, celui des structures narratives. La mise en place de rôles actantiels permet également de construire des relations entre acteurs figurativement dissemblables. C'est à l'aide d'un tel procédé que l'on parvient à articuler, par exemple, les unités limites du texte et à rendre compte de la transformation qui s'opère entre les situations initiale et terminale, manifestées à travers des figures sans lien évident. La narrativité du texte ne se confond pas avec l'enchaînement des parcours des différentes figures mais peut être décrite, en l'occurrence, comme une suite de transformations affectant le Sujet poétique⁴.

Une des difficultés du texte étudié provient du fait que des figures renvoyant à des univers culturels différents sont mélangées et s'inscrivent dans des configurations inédites. Dans nos recherches sur le fond mythologique sous-jacent au «*Brasier*» — allusion est faite, entre autres, aux traditions perse, grecque, judaïque et chrétienne —, nous nous sommes fondé autant que possible sur des ouvrages de référence du siècle dernier qu'Apollinaire a connus ou qu'il aurait pu connaître (l'ouvrage fondamental sur les *Religions de l'Antiquité* de Creuzer-Guigniaut, l'Encyclopédie de Larousse, les textes ésotériques d'Éliphas Lévi, etc.). Contrairement à ce que laissent entendre certains travaux d'érudition, l'identification d'une source n'est pas *eo ipso* un acte interprétatif. La

connaissance du contexte d'origine d'une figure donnée sert d'une part à en déterminer les valences sémantiques susceptibles d'être actualisées et permet d'autre part de saisir, et d'interpréter, un écart éventuel manifesté par l'utilisation de la figure dans le nouveau contexte⁵. D'un point de vue théorique, les figures empruntées à la tradition mythologique, religieuse ou ésotérique ne se distinguent pas des figures du monde naturel, porteuses, elles aussi, d'un faisceau de significations virtuelles, dont les traits pertinents sont sélectionnés par le jeu des relations du texte.

*

* *

Comme la plupart des poèmes d'*Alcools*, «*Le Brasier*» a été publié d'abord dans une revue; nous sommes donc en droit de considérer le texte comme un objet discursif autonome dont l'analyse peut se faire indépendamment des autres poèmes du recueil. Cela ne signifie pas, bien entendu, qu'il soit sans intérêt de s'interroger sur le statut du «*Brasier*» par rapport à l'ensemble des textes d'*Alcools*; dans la mesure où une telle entreprise présuppose, en principe, l'analyse de chacun des poèmes du recueil, elle dépasserait largement les limites de notre travail.

Le poème paraît pour la première fois dans la revue *Le Gil Blas* le 4 mai 1908 sous le titre «*Le Pyrée*». En 1913, année de la publication d'*Alcools*, «*Le Brasier*» est publié encore dans *L'Heure qui sonne*, n° 11, et dans l'*Anthologie des Poètes nouveaux* de Lanson⁶. Par rapport au texte d'*Alcools* que nous avons retenu pour notre analyse, les versions qui ont fait l'objet de publications isolées présentent quelques variantes qui concernent avant tout l'orthographe, la ponctuation — supprimée dans le texte définitif — et la disposition typographique⁷. Sans chercher à en tenir compte systématiquement, nous reviendrons au cours de l'analyse sur des variantes susceptibles d'élucider

certains passages du texte. Quant au seul manuscrit conservé — il s'agit d'un fragment du début de la troisième partie — nous le prendrons en considération lors de la description de la figure de l'avenir⁸.

« *Le Brasier* » consiste en trois parties — nous les appellerons A B et C⁹ — dont chacune est divisée en plusieurs unités. Si cette répartition est reconnaissable d'abord grâce à la disposition typographique, elle correspond, dans le cas de la partie A, à un découpage qui obéit également à un critère métrique ; les unités de A se présentent comme des strophes au sens traditionnel. La partie B se compose de groupes de vers non isométriques. Le même type d'unités apparaît dans la dernière partie ; de plus, on y trouve des vers isolés par des espaces blancs¹⁰. Pour des raisons de commodité, nous gardons le terme d'*unité* pour les ensembles typographiquement marqués, qu'il s'agisse de « strophes » ou de vers isolés, et nous les désignerons par des indices numériques (ex. : C2 indique la deuxième unité de la partie C).

En ce qui concerne le mode de présentation, notre description suit *grosso modo* l'ordre linéaire du texte. Si cette démarche implique certaines répétitions quand il s'agit de rendre compte des parcours figuratifs reliant les parties entre elles, elle a l'avantage d'être plus facilement contrôlable par le lecteur. Les portions à décrire dans une première approche sont fournies par le découpage typographique. Nous avons considéré chacune des trois parties comme un ensemble jouissant d'une certaine autonomie par rapport auquel seront interprétées les unités, situées à un niveau hiérarchiquement inférieur ; celles-ci fournissent le cadre pour une première saisie des figures du discours. Ce n'est qu'après avoir déterminé leur fonction par rapport au double contexte des unités et des parties que l'on pourra comparer utilement des figures manifestées dans des espaces discursifs distincts.

PREMIÈRE PARTIE

première exploration de la partie A

La partie A consiste en cinq unités strophiques dont chacune comporte cinq vers octosyllabes liés par des rimes croisées. Selon un procédé que l'on observe souvent dans les poèmes à forme fixe, l'organisation de la strophe reflète celle du texte entier. Dans la mesure où le nombre des vers par unité correspond à celui des unités de A, on peut se demander s'il y a lieu de distinguer entre les strophes d'indice pair et celles d'indice impair. Une lecture superficielle confirmerait l'existence d'un rapport de similitude entre A1 et A3 — les deux unités mettent en scène des figures ignées — ainsi qu'entre A2 et A4, unités caractérisées par la présence de figures stellaires et d'un décor végétal, mais on ne voit pas sans autre comment A5 pourrait être intégré à l'ensemble des strophes impaires. D'autre part, on s'aperçoit que A4 renvoie, à plus d'un égard, à A1 et A3. En effet, si nous examinons les répétitions lexicales, nous constatons que les seules expressions à être manifestées trois fois dans la première partie apparaissent en A1, A3 et A4 :

A1	têtes flamme
A3	têtes flammes
A4	flammes têtes

Plutôt que de distinguer entre strophes paires et impaires, il

convient, du moins dans une première approche, de considérer cette double itération de lexèmes comme un critère formel susceptible d'indexer un rapport sémantiquement interprétable entre les unités A1, A3 et A4. Il n'y a que l'unité terminale qui semble se différencier nettement de ce groupe, tandis que A2 a des traits en commun, nous l'avons dit, avec A4.

Il est intéressant de noter que ce schéma d'organisation de la partie A est en quelque sorte préfiguré par la corrélation entre la syntaxe et la métrique de l'unité initiale. A1 consiste en deux phrases dont la première occupe les vers 1-4 et la deuxième le vers terminal; cette disposition est apte à refléter la position relativement autonome de A5 par rapport aux unités précédentes tout en marquant son appartenance à l'ensemble du texte. La proposition principale de la première phrase correspond aux vers 1, 3 et 4, ce qui s'accorde avec le lien formel entre les unités de même indice auquel nous venons de faire allusion. Le statut du vers 2, occupé par des propositions subordonnées, est comparable à celui de l'unité A2 qui se rapproche figurativement du groupe A1-A4, sans participer pour autant du «parcours» des figures des têtes et des flammes. Compte tenu de ces indices sur l'organisation générale de la partie A, nous examinerons d'abord les unités A1-A4 et les rapports qu'elles entretiennent; on s'interrogera ensuite sur le type de relation qui s'installe entre ces unités et la strophe terminale.

l'unité A1

La première phrase de A1 peut être décrite comme un énoncé de jonction¹¹, le narrateur assumant les rôles d'opérateur et de source. Le rapport entre le narrateur et le «*noble feu*» qui constitue la cible du procès de communication est déterminé par le prédicat *transporter* qui présuppose la conjonction spatiale des deux acteurs. Notons cependant que le verbe *jeter* exprimant la

disjonction fait appel à une certaine distance entre l'opérateur-source et la cible. Plutôt que d'avoir recours à une représentation référentielle selon laquelle le narrateur se promène avec un récipient plein de feu — c'est une visualisation de cette sorte qui sous-tend une des traductions allemandes du «*Brasier*»¹² — on admettra qu'il s'agit ici d'un feu intérieur. Nous verrons d'ailleurs que l'espace igné est rapproché en A3 de la figure de l'amour.

La série des objets destinés à être jetés au feu — «*De vives mains et même feu / Ce Passé ces têtes de morts*» — apparaît à première vue comme un ensemble constitué de trois termes *a b c*. La conjonction *et* entre *a* et *b* et son absence entre les termes médian et final de l'énumération ainsi que les pronoms démonstratifs de *b* et *c* invitent à considérer ces termes comme équivalents, les «*têtes de morts*» étant une figure du «*Passé*». Le passage d'une expression à l'autre est ménagé par l'adjectif «*feu*» qui attribue au Passé le trait /anthropomorphe/ et renvoie à l'aspect réalisé de l'existence.

L'expression abstraite désignant un *continuum* non comptable et la pluralité de figures discrètes semblent renvoyer à deux manières de penser le temps écoulé. L'adverbe *même* en *b* marque un renchérissement : est-ce que le narrateur attribue une valeur plus grande aux figures de la /mort/ qu'à celles de la /vie/ (les «*vives mains*») ou s'agit-il d'une manière d'exprimer le caractère difficile de l'entreprise? Nous essaierons d'y répondre plus tard. En l'absence d'expressions auxquelles les démonstratifs de *b* et de *c* pourraient renvoyer anaphoriquement, on les interprétera comme des déictiques. Tout en étant l'objet d'un procès réalisé de disjonction spatiale, les figures jetées au feu continuent à faire partie de l'espace du narrateur; ce n'est pas le cas des «*vives mains*» précédées de l'article indéfini. Cette différence peut contribuer à dévaloriser le terme *a* par rapport à *b* et *c*. L'espace-cible du procès /jeter/, le feu, est une figure investie des valeurs

positives ; lisible sur les isotopies passionnelle et religieuse, le verbe *adorer* marque un rapport modal de type /vouloir/ et/ou /croire/ entre Ego et le feu.

Le vers terminal de A1 pose une relation contractuelle entre le narrateur et la figure du feu ; celle-ci, occupant une position hiérarchiquement supérieure, assume le rôle de Destinateur par rapport à Ego. On peut articuler cette relation de destination avec le procédé exprimé dans la première phrase de deux manières, au moins. Si l'on attribue au présent des verbes *faire* et *vouloir* une valeur gnomique, l'acte du narrateur au vers 1 se présente comme une réalisation du programme de manipulation du feu. D'autre part, l'opposition entre le passé composé au vers 1 et le présent au vers 5 ainsi que la relation de succession entre les deux faires, apte à mimer une succession chronologique, pourraient suggérer que le contrat passé avec le feu est une conséquence du procès de transfert. En raison du culte dont le feu fait l'objet, nous optons pour la première des deux lectures.

Le faire du narrateur en A1 est susceptible de plusieurs interprétations dont la formulation dépend, entre autres, des valeurs sémantiques que l'on assignera aux figures impliquées dans ce procès. Une des fonctions attribuées traditionnellement au feu est celle d'opérer une transformation ; selon le degré d'«ignition» et le point de vue que l'on adopte on peut avoir affaire à une destruction totale ou partielle, une «transmutation» ou une purification, par exemple. On pourrait s'imaginer également que le feu ait le pouvoir de réaliser la constitution d'un ensemble homogène à partir d'éléments divers. Cette éventualité semble exclue parce que le terme *b*, précédé de l'adverbe *même*, instaure une différence graduelle par rapport à *a*. Dans la mesure où le feu a un statut quasi religieux, l'acte cultuel d'Ego peut être interprété comme l'expression d'un sacrifice, ce qui impliquerait la destruction des objets ; à la renonciation de la part du

Sujet devrait faire suite la communication d'un contre-don du Destinateur¹³.

Compte tenu du lien qui s'installe entre les flammes et l'amour en A3, nous considérons le feu comme une figure rattachée à la modalité du /vouloir/. On peut s'interroger, dès lors, si les autres figures de A1 manifestent, elles aussi, des contenus modaux. À l'intérieur du paradigme des parties du corps, les mains peuvent être opposées à la tête comme /pouvoir/ vs /savoir/.

Risquons une hypothèse : si les «*têtes de morts*» représentent un savoir réalisé, les «*vives mains*» sont aptes à figurer le pouvoir d'actualiser encore dans le présent cette compétence qui relève, en principe, d'une époque révolue ; la pratique à laquelle le texte fait allusion ici serait le procès de l'écriture poétique. Le «sacrifice» du narrateur consiste en une renonciation aux valeurs modales qui ont déterminé jusqu'à présent son identité, afin d'obtenir, en contre-don, une nouvelle compétence. La condition selon laquelle le sacrifice doit porter sur un objet de valeur semble donc remplie. Vu sous cet angle, le contre-don modal peut revêtir une forme figurative quelconque ; même si le sacrifice implique la destruction des parties du corps, rien n'empêche que la nouvelle compétence se manifeste sur la même isotopie. Tout se passe comme si le pronom *je* désignait un Sujet hypotaxique, muni d'une certaine compétence pragmatique et volitive — le narrateur obéit au Destinateur «feu» qu'il «adore» —, qui s'inscrit dans une configuration plus complexe représentant le Sujet poétique. D'un point de vue narratif, la configuration de A1 a ceci de particulier que la figure modale du /vouloir/ rattachée elle-même à la notion de compétence fonctionne comme un Destinateur à l'intérieur d'un programme visant le renouveau des autres modalités. Mis à part les traits aspectuels, les «*vives mains*» et les «*têtes de morts*» manifestent les deux termes de la catégorie de l'existence humaine. Dans la mesure où le feu renvoie, en tant que figure religieuse, à un univers transcendant,

minard

vous adressera régulièrement ses catalogues de NOUVEAUTÉS sur simple demande de votre part

LA REVUE DES LETTRES MODERNES

Série Guillaume Apollinaire
sous la direction de Michel DÉCAUDIN

n° 16

« *La Chanson du mal-aimé* »
encore et toujours

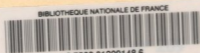
*

ARCHIVES DES LETTRES MODERNES

n° 208

Peter FRÖHLICHER

« *Le Brasier* » d'Apollinaire
– lecture sémiotique –



Philippe RENAUD

les trajets du Phénix
de « *La Chanson du mal-aimé* » à *Alcools*

édition • commission • librairie

73, rue du Cardinal-Lemoine, 75005 PARIS — C.C.P. : PARIS 10671-19 T — Tél. : 354-46-09

ISSN 0003-9675

ALM 208 *** (cahiers (1)004-013)

ISBN 2-256-90400-8 (09/83)
MINARD 65 F (09/83)

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

