

LES FENÊTRES

Manifeste d'une esthétique toute neuve

PROPOS

« Je n'écrirai plus qu'une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage¹. » C'est avec l'intransigeance d'un iconoclaste que le poète Croniamantal, mandaté par Apollinaire, fait tomber tous les monuments poétiques de leur socle traditionnel. Dans la longue histoire de la poésie occidentale, on n'avait jamais vu une génération tout entière d'artistes rejeter ses origines avec la même véhémence qu'à l'époque des avant-gardes historiques. Celles-ci se comprenaient comme des troupes de choc lancées sur de nouvelles terres expressives pour ravir à une civilisation en révolution son imaginaire stéréotype². Apollinaire était l'un de leurs chefs de file les plus en vue. Son récit intitulé *Le Poète assassiné* fait mourir symboliquement en Croniamantal le poète sentimental de l'ancien régime pour qu'il puisse renaître en poète moderne. L'ouverture vers le nouveau dépend tellement du rejet du traditionnel qu'Apollinaire ose l'extrême : un art du langage qui, s'il tient vraiment à garder son authenticité, doit être prêt à renoncer à la langue même. *L'Enchanteur pourrissant* (1909) s'était déjà reconnu de ce *credo* autodestructeur, autoconservateur : « Le silence rend immortel » (I, p. 64)³. On ne trouve là rien de moins que l'utopie d'un art abstrait, absolu, avant même que Kandinsky l'ait expressément établie

1 Textes selon l'édition des *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Michel Décaudin (éd.), 4 vol., Paris, Balland Lecat, 1966; ici t. I, p. 257 (citées dans le texte comme suit : I, p. 257).

2 Voir les articles « thématiques » dans le *Dictionnaire de poésie; de Baudelaire à nos jours*, Michel Jarrey (dir.), Paris, PUF, 2001, p. 885.

3 In *Œuvres en prose*, Michel Décaudin (éd.), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 64.

en 1913. Mais le silence poétique, l'absence d'un message même, pour être perçus comme signifiant, doivent passer par la langue. C'est là un des paradoxes les plus productifs des avant-gardes.

Allié des tendances révolutionnaires de son entourage, Apollinaire s'est approché de deux manières de cette « esthétique toute neuve¹ » : de façon poétologique et poétique. Il fut l'un des premiers à tenter de donner au nouvel art, notamment à celui de ses amis peintres, des contours conceptuels pour, en contrecoups, appliquer au médium de la littérature la décomposition cubiste de l'objet. Il touche ainsi au cœur même du principe de représentation qui, malgré la révolution romantique, continuait à séduire secrètement par son prestige du classique : un art qui s'applique à imiter la nature. À cela, il oppose tout simplement un principe d'anti-art : l'art doit se défaire le plus possible de tous les modèles. Mais il fait encore un pas plus radical. Qu'est-ce que la poésie ?, se demande-t-il et donne une réponse bouleversante : « la fausseté d'une réalité anéantie » (III, p. 812). Certes, les artistes ont toujours su que ce qu'ils produisent porte le sceau de l'artificialité. Toutefois, la falsification de la réalité n'avait jamais été proclamée de façon programmatique comme étant le devoir particulier de l'art, d'autant plus qu'Apollinaire et beaucoup de ceux qui soutenaient cette cause croyaient justement pouvoir ainsi retrouver la *vraie* nature ! Cette contradiction scandaleuse fait pourtant étonnamment figure de règle.

Apollinaire était parfaitement conscient de ce qu'il avait osé. Pour refonder l'art poétique, il a pourvu le poète d'un tout nouveau pouvoir discrétionnaire sur la réalité : son identité moderne lui prévoit une volonté toute puissante. Se réclamant d'elle, il peut changer « l'ordre des choses », il « contrarie les causes et les effets et anéantit le souvenir et la vérité même de ce qui existait la veille pour créer une nouvelle réalité » (III, p. 802). Bref, il irréalisé volontairement nos coordonnées habituelles de la réalité. « Fausseté » se traduit épistémologiquement par acte délibéré de falsification. Ce qui doit être relégué hors d'usage, ce sont donc toutes les opérations de classification avec lesquelles nous manions le savoir courant : la logique qui justifie ; la causalité qui explique ; les hiérarchies qui valorisent. Une fois opéré ce nettoyage général de notre pensée, s'ouvre alors la possibilité de remanier la

¹ In Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 1965, p. 1079.

matière de la réalité selon une logique poétique, en d'autres termes de réinventer poétiquement la réalité. Ce travail de décomposition (« changer l'ordre », « anéantir ») et de recomposition (« créer »), autrement dit, ce jeu inverse de *fausseté* et de *création* doit dorénavant former la colonne vertébrale d'une nouvelle littérature. Sa première démarche, la négation provocatrice, constitue l'enseigne la plus efficace du mouvement. Elle tire sa justification de la pensée que les ordonnancements du monde ne relèvent pas de données divines éternelles, pas plus que cosmologiques, ou de philosophie naturelle. Ils ne sont que des concepts humains, en quelque sorte des artifices culturels. Ils peuvent donc être refaits par la main de l'homme. Sont appelés à cette mission les seuls artistes. Leur approche du monde est libre de préoccupations civilisatrices. D'où cette affirmation audacieuse : L'ordre « qui paraît dans la nature [...] n'est qu'un effet de l'art » (IV, p. 21). Autrement dit, c'est donc la réalité qui doit imiter l'art – et renverser ainsi totalement le principe de l'imitation. Sans les poètes et les artistes, poursuit Apollinaire, tout retomberait dans le chaos naturel. Avec une intransigeance tout à fait nouvelle, ce que nous considérons comme le monde donné est compris comme un artéfact qu'il nous faut apprécier moins par la pensée que par le faire. Le passage décidé d'une esthétique de la représentation à celle d'une présentation fait figure ici d'événement.

C'est pourquoi la *création* est le complément inséparable de la *fausseté*. Cela remonte à la théorie de l'imagination, telle qu'elle avait été développée par Baudelaire surtout. En ce sens, Apollinaire se fait fort d'une littérature qui ne doit rien représenter « qui nous ressemble, mais précisément ce qui est à notre image » (III, p. 783). Il a expliqué cette falsification créative en ces termes : « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe » (III, p. 609)¹. Il se réfère ici aux recherches cubistes² des années 1908/1909 de Picasso et de Braque. Ils avaient osé introduire dans leurs tableaux des signes figuratifs de façon abstraite. L'imagination, pour Baudelaire encore « la reine des facultés », a ainsi cédé son rôle à une « *création sans retenue* : Dieu et le poète créent à l'envi » (III, p. 783). Le *gestus* moderne du faire

¹ *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, E. Figuière, 1^{re} éd., 1913. Voir Max Imdahl, « Cézanne – Braque – Picasso », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n° 36, 1974, p. 349 sq.

² Succinctement présentées dans *L'ABCdaire du Cubisme* par Alyse Gaultier, Paris, Flammarion, 2002 ; en vue aussi des littérateurs et de leurs techniques.

s'est déclaré. Il obéit foncièrement à une épistémologie propre : c'est un faire qui veut voir ce qui peut se faire. À partir de là, une poésie sous le patronat de Prométhée, l'avocat de la *techné*, va bousculer irrévocablement un art du langage à l'enseigne du chanteur Orphée.

Mais qu'est-ce qui pouvait imposer un tel renversement des manières de voir ? Avant la Première Guerre mondiale, presque tout renvoie à la deuxième révolution industrielle. Elle a massivement remodelé les pratiques de la vie. C'est à elle surtout qu'il faut attribuer aussi le déclenchement d'une modernisation bouleversante dans le domaine des arts : « [Que] Les arts [...] », revendique Apollinaire, « soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels » (IC, p. 444). Il pense ici surtout à la toute nouvelle expérience de la vitesse dont les futuristes ont fait un culte de la modernité¹. Le métro, le transsibérien, les lignes transatlantiques, la voiture, mais surtout l'avion, l'ont élevée au rang d'un vécu collectif. Toutes ces nouveautés entretiennent l'illusion d'un espace sans frontières, de l'ubiquité. Les nouvelles techniques de la civilisation ont en même temps profondément élargi les contacts sociaux. La télégraphie, surtout sans fil, le téléphone en particulier, le gramophone, la poste pneumatique, l'électricité, le cinéma, la vie nocturne etc. amènent une intensification inouïe de la perception et de l'information. Tout cela accélère de manière insoupçonnée les contacts communicatifs dans leur ensemble et crée l'illusion du temps abolissable, de l'omniprésence. La vie de la grande ville, avec en tête Paris, la capitale de cette deuxième modernité, pratique déjà pleinement, au regard des artistes, la poétique qu'ils veulent faire triompher esthétiquement.

L'omniprésence, l'ubiquité, la collectivité s'accordent pour produire un rapport tout nouveau avec la vie vécue dans la modernolâtrie. Son culte du moderne ne taxe pas seulement de *passatisme* tout ce qui est traditionnel. Mais pour la première fois, l'art acceptait le présent, la réalité même comme le mode de vérité sur l'homme. Il ne regardait pas en arrière (et à peine vers l'avant) : il s'enivrait du simultané. Ceci étant, l'une des plus élémentaires façons de penser, à savoir que dans la succession temporelle règne une logique de causalité, se voyait ainsi

¹ Voir l'étude détaillée de Pär Bergman, « *Modernolatria* » et « *Simultanéité* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bokförlaget/Bonniers, coll. « *Studia litterarum Upsaliensia*, II », 1962.

remplacée – du moins dans la clarification artistique – par le modèle de la simultanéité. Dans sa perspective, la *création* reconnaît le travail, la *praxis* comme le triomphe humain sur les limites imposées par nos prédispositions naturelles. La réalité, lieu des idéaux trahis, ne devait plus être ressentie comme aliénante. Pour la première fois elle apparaît – grâce aux images luisantes d'un progrès sans limites (au moins jusqu'à 1914/15) – comme une référence positive des arts, ce qui équivaut à un revirement proprement biblique d'une représentation qui la qualifiait de vallée des larmes.

Par conséquent, la *nature* n'obtient de valeur positive que lorsqu'elle est maîtrisée par la technique et par l'art, ce qui pouvait induire précisément que le non-naturel, l'artificiel soit revalorisé comme la *véritable* réalité d'une deuxième nature¹. Mais là où le quotidien s'accomplit de façon scientifique, technique, industrielle, cet emploi moderniste de la vie produit déjà, d'après Apollinaire, un *sur-réalisme*. À la place d'un regard qui veut savoir *ce qui* assure la cohésion intérieure du monde, est apparue la fascination de savoir *comment* il est fabriqué : le constructivisme a définitivement triomphé du substantialisme dans l'art.

La question est de savoir comment le lyrisme en particulier est capable de venir à bout de ce défi falsifiant et en même temps créatif de toute sa poétique. Apollinaire en énonce le nouveau principe dans *Zone*, le premier poème de son recueil *Alcools*².

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
 Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures
 policières
 Portraits des grands hommes et mille titres divers (III, p. 55)

Ce nouveau rapport référentiel de la poésie est l'œuvre d'un iconoclaste : les affiches, les prospectus, les catalogues des grands magasins, les journaux se trouvent institués comme modèle amimétique d'un lyrisme moderne (« chantent ») ! Ils pratiquent déjà ce qu'un art moderne a encore à accomplir. L'afflux d'expérimentations montre cependant quelques énormes obstacles il fallait écarter pour transformer la simultanéité vécue

¹ Voir Mortimer Guiney, *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972, p. 72 sq.

² Voir l'étude d'ensemble de Didier Alexandre, *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*, Paris, PUF, coll. « Études Littéraires », 2^e éd., 1997.

en production de sens esthétique. Un catalogue, par exemple, combine sans problème les choses les plus hétérogènes, il insère à sa guise l'image dans l'écrit. Mais cette liberté présuppose une décontextualisation de l'agencement spatial, temporel et thématique. Appliquée à la poésie, sa langue doit être largement libérée aussi bien sur le plan syntaxique que sémantique de façon à accentuer son caractère de signe en le traitant, tel un élément objectal de l'art cubiste, dans un collage verbal¹. Apollinaire l'illustre en prenant l'exemple du journal : « Une seule feuille traite des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés » (III, p. 902). La mise en page de ses informations hétérogènes ressemble à un étalage où règne un principe de juxtaposition. Chaque composante est avant tout livrée à elle-même, parle pour elle-même². Mais c'est justement là que se mesurent l'exigence demandée au lecteur et sa performance³. Ce que cette présentation discontinue du journal gagne en synthèse, c'est au lecteur de l'investir ! Il doit non seulement opérer des choix et se composer en quelque sorte son propre texte, mais il est manifestement demandé *aussi* de sortir les divers apports de leur isolement et de les situer dans un contexte plus grand. Ces deux facultés lui attestent une forme populaire de *création* quotidienne. Pourquoi le lyrisme ne devait-il pas alors être lui aussi conçu selon une telle poétique de créativité ? En principe, elle ne réclamait précisément rien d'autre de son public que l'application consciente de cette poétique inconsciente du quotidien moderne.

LECTURE

Mais comment transformer par des actes de perception artistique la vie moderne irréfléchie en compétence réfléchie ? Nombreuses sont les expérimentations artistiques pour faire de nous des « hommes nouveaux »

1 Également une source d'inspiration pour des expériences avancées au sein du dadaïsme. Voir Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, t. I, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1975, p. 643.

2 Voir J. G. Clark citant Apollinaire dans « Delaunay, Apollinaire et *Les Fenêtres* », *Guillaume Apollinaire* 7, Paris, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 1968, p. 100 *sq.*

3 Mis en valeur déjà par Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969, p. 349 *sq.*

(Tzara)¹. Apollinaire lui-même a attribué à l'une d'entre elles, *Les Fenêtres*, une place primordiale². Elle va donc nous servir d'exemple³.

- | | |
|----|---|
| 1 | Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Quand chantent les aras dans les forêts natales
Abatis de pihis |
| 5 | Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
Nous l'enverrons en message téléphonique
Traumatisme géant |
| 9 | Il fait couler les yeux
Voila une jolie fille parmi les jeunes Turinaises
Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate blanche |
| 13 | Tu soulèveras le rideau
Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
Araignées quand les mains tissaient la lumière |
| 17 | Beauté pâleur insondables violets
Nous tenterons en vain de prendre du repos
On commencera à minuit |
| 21 | Quand on a le temps on a la liberté
Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant
Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre |
| 25 | Tours
Les Tours ce sont les rues
Puits |
| 29 | Puits ce sont les places
Puits
Arbres creux qui abritent les Caresses vagabondes |
| 33 | Les Chabins chantent des airs à mourir
Aux Chabines marronnes
Et l'oie oua-oua trompette au nord
Où les chasseurs de rats |
| | Raclent les pelleteries
Étincelant diamant
Vancouver
Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver
Ô Paris |

1 Même la position extrémiste des activistes Dada maintenait un dernier avatar du projet humaniste. Voir Tzara 1975, p. 363.

2 Développée selon les termes de lui-même par Ferdinand Simonis, « Apollinaires neue Ästhetik zu Beginn der *Calligrammes – Les Fenêtres* », *Germanisch-Romanische-Monatsschrift*, 58, 1977, p. 60-75.

3 Voir à ce sujet *Lecture et interprétation des « Calligrammes »*. Actes du Colloque de Stavelot, Michel Décaudin et Victor Martin-Schmets (éd.), Jambes, *Que vlo-vé ?*, 1981.

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
 37 Le beau fruit de la lumière
 (Calligrammes, III, p. 160/1)

Comment réaliser ce *poème-conversation* au sens de sa *décomposition-recomposition*? Deux *parcours* complètement différents s'offrent. Le premier est systématique : en tant que mise en œuvre de la simultanéité, il suspend le temps de sa fonction chronologique. La séquence des vers n'établit plus de conséquence. Son agencement veut donc bien plus être perçu selon ses relations spatiales : en tant que lieu de correspondance. Il est en quelque sorte disposé non en texte consécutif mais vertical. D'autre part, il indique, au regard de son titre, une approche thématologique. Ce *poème* forme la préface de l'exposition berlinoise de *Robert Delaunay* (1913), consignée par Apollinaire dans un catalogue¹. Delaunay y a montré quelques-uns de ses célèbres *Contrastes simultanés*, qui témoignent de sa confrontation avec la convention de la vision spatiale². D'après la déclaration de Robert et de Sonia Delaunay, le montage textuel d'Apollinaire a reçu son empreinte décisive dans l'atelier même du couple d'artistes³. Il dialogue de ce fait en même temps directement avec les études sur la *Tour Eiffel* et les *Fenêtres* de cette époque et plus particulièrement avec *Les fenêtres simultanées sur la ville*, auxquelles Apollinaire se réfère clairement (voir l'illustration n° 4, p. 342). Son ami peintre a fait ici un pas décisif vers un *art inobjectif*. Le tableau cite certes de façon résolument démonstrative le motif familier⁴ ; il fait ressortir sa fonction perspectiviste traditionnelle (encadrement interne), mais seulement pour décevoir l'attente qui voudrait le voir séparer le champ visuel en un *intérieur* et un *extérieur*. La fenêtre participe simultanément des deux. Mais ceci étant, elle commet un attentat à la logique de la différenciation et de

1 Édition très rare et de très faible diffusion. Voir Apollinaire, *Robert Delaunay*, Paris, André Marty, imprimeur, s. d. (1912!). Voir les indications dans *Robert et Sonia Delaunay*, Musée national d'Art Moderne. Inventaire des Collections publiques françaises 15, Michel Hoog (éd.), Paris 1967, p. 21.

2 Voir la liste des objets exposés dans *Erster Deutscher Herbstsalon zu Berlin* [éd. Herwarth Walden], Berlin, Der Sturm, s. d. [1913], p. 15.

3 Voir les références dans l'éd. *Œuvres poétiques* par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1079.

4 Sa fonction traditionaliste est évoquée par Philippe Renaud, *id.* 1969, p. 364 *sq.*

la délimitation. L'observateur doit être désorienté, mais c'est justement ce qui l'incite à un acte créatif d'orientation.

Beaucoup d'éléments donnent à penser qu'Apollinaire a pris le motif de la fenêtre dans l'esprit de cette fonction. Pour sa part, il commence, comme Delaunay, par une disposition spatiale, c'est-à-dire dans un intérieur indéfini. Celui-ci se caractérise uniquement par l'envie impérieuse d'un regard qui veut passer de cet intérieur, hermétiquement clos et occulté, vers l'extérieur, comme l'avait déjà fait le premier manifeste futuriste en tant que signal de rupture avant-gardiste : « Tu soulèveras le rideau » (10). C'est seulement quand on se débarrasse des rideaux qu'impose la vue traditionaliste que « s'ouvre maintenant la fenêtre » (11). Une nouvelle perspective excitante apparaît (« nous tenterons en vain de prendre du repos », 14) qui profite d'un départ au point zéro (« On commencera à minuit », 15). Ainsi s'ouvrent toutes les libertés qu'offrent les temps nouveaux – la deuxième modernité (« Quand on a le temps on a la liberté », 16).

Que voit-on apparaître une fois le seuil franchi ? Rien de moins qu'une vue du monde invertie. Paris en est l'incarnation. Par deux fois, en position marquée (33/35), on la trouve placée comme centre d'une topographie de l'extérieur – hommage (« Ô Paris », 33) à la capitale de la modernité d'alors. En elle, les rapports spatiaux (et affectifs) se rassemblent comme des lignes magnétiques. Son symbole était *la Tour* : la Tour Eiffel. Depuis 1909, Delaunay en était le peintre mythographe. De nombreuses représentations l'évoquent comme une véritable école du regard – *simultanée* (voir l'illustration n° 5, p. 343). La perspective de côté connaît en même temps une perspective d'en haut et, de sa grande hauteur, se déroule un lointain (télégraphiquement) sans bornes dont l'image est résumée dans les quatre points cardinaux. Ce regard libéré, Apollinaire l'a transposé doublement dans l'atelier de son poème. En témoignent d'une part les vers 19 à 23. Le pluriel fait évidemment allusion à la vaste série de *Tour Eiffel* du peintre. Vues d'en haut, les rues de la ville ont l'air de tours couchées par terre et s'effilant en perspective, les places ressemblent à des fontaines, mais tout cela pour initier les visiteurs visuels à un art de perception transgressive.

D'autre part, de par Sonia Delaunay on sait que pour le peintre, « la *Tour Eiffel* et l'univers étaient une seule et même chose¹ ». L'un des ses tableaux exposés à Berlin s'intitulait justement : *4^e représentation simultanée* :

1 Voir Gustav Vriesen et Max Imdahl, *Robert Delaunay : Light and Colour*, New York, N. H. Abrams, 1967, p. 25.

Paris, New York, Berlin, Moscou, la Tour simultanée (Crayons de couleurs ; la représentation pour le livre des Couleurs de la Tour Simultanée a Tout)¹. La Tour représente un horizon symbolique : effet d'un regard d'ubiquité. Apollinaire s'y réfère directement au vers 35 : Vu du méridien zéro d'un futur esthétique – Paris –, se déploie une géographie globale : vers « Vancouver », la Provence française (« Hyères »), « Maintenon », « New York » et les Caraïbes. En principe, tout endroit, toute région, quelle que soit sa taille, est en communication avec tous les autres. *L'univers* est un réseau de passages multiples. Un autre tableau de Delaunay datant de cette époque l'a énoncé de façon programmatique.

Mais Apollinaire ne s'arrête pas à cette globalisation spatiale. Pour lui, elle devient de nouveau un *signifiant* d'où il déduit un *signifié* souterrain, une ubiquité affective. Les images tropiques (« les Antilles », 35 ; « les forêts natales », 2 ; « les Câpres », 24 ; « les chabins » / « chabines », 25) évoquent d'abord une extension vers l'ouest et le sud. Le bizarre « Oursin du couchant » (17) les rejoint en évoquant les paysages de mers exotiques (« soleils », 17). À Berlin, Delaunay n'a d'ailleurs pas moins montré que sept études de sa série de soleils. Face à cela, on trouve les décors d'un monde nordique et hivernal (32). Le regard au loin depuis Paris part d'abord vers « Vancouver » (35), repris au vers 31 qui est détaillé dans les vers 27 à 32 : avec les cris des oies de neige, les chasseurs de fourrure (28/29) et le train qui, sortant du froid et de l'obscurité hivernale, entre dans la lumière artificielle éclatante (« étincelant diamant », 30) de la ville (31).

Mais, pour autant que les espaces s'opposent de façon contrastive, ils sont d'un autre point de vue pareillement *unanimes* et c'est là leur fonction : leur monde est placé sous les signes de la douleur, de la brutalité et de la mort. Les tropiques, personnalisées par les *Câpres*, font souffrir leurs pendants masculins par la frustration et la trahison amoureuses. Les « chabins » font comprendre que l'être féminin est propre à les faire chanter (25), comme les troubadours, la mort d'amour. À ces accents cruels, les « aras », dans les forêts vierges, ajoutent à leur tour leur triomphe à la vue des « pihis » (3) déchiquetés. La même lutte pour la vie règne dans le monde cru du Nord : les tueurs d'ours qui dépouillent les animaux abattus sont en accord avec le chant cacophonique des oies. Où que l'on

regarde, on ne voit qu'un « *traumatisme géant* » (6). La civilisation peut bien désormais globaliser le globe, mais elle n'en est que plus manifeste, d'après l'analyse existentielle d'Apollinaire, que dans le royaume des hommes comme dans le monde zoologique où règne partout la même loi inexorable : vivre ou mourir. Derrière cette pathologie affective apparaît finalement, à peine masqué, le grand mythe personnel d'Apollinaire, le mal-aimé : « Et j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. » (*Onirocritique* ; I, p. 98/99)

Mais ce qui fait du poème *Les Fenêtres* un manifeste de la modernité, c'est qu'il ne cite cet érotisme de la souffrance que pourachever, dans un acte brutal de palinodie, ce que la devise de la *Chanson du Mal-aimé* ne connaissait alors que comme projet : « Que mon amour à la semblance / Du beau Phénix s'il meurt un soir / Le matin voit sa renaissance » (III, p. 62). Pour y arriver, il faut donc que le « mal-aimé » parcourt la mort d'amour pour connaître « la fausseté de l'amour même » (*Chanson*, vers 25). Les vers 3 et 4 en sont l'illustration radicale, mise en scène par le « pih » (3, voir *Zone*), l'oiseau de la mythologie chinoise. Il n'a qu'une aile et pour s'élèver dans les airs, il en faut deux qui combinent leurs ailes. Ce n'est que lorsqu'il est abattu, c'est-à-dire quand l'idée sentimentale d'une réunion harmonieuse du principe masculin et féminin est surmontée, que le rideau (10) peut se lever sur une nouvelle forme de liaison fractale (« abatis », 3), précisément « l'esthétique toute neuve » qu'Apollinaire voit réalisée dans ce poème. Ainsi vue, sa forme rompue ne positive dans le fond que l'insurmontable « différence de l'homme et de la femme », en présentant de façon décomposée à la manière cubiste ses vers comme fragments poétiques, pareils aux catalogues ou aux journaux, produisant ainsi une dissémination créative. La confrontation sentimentale serait ainsi transposée en un rapport de contraste simultané. Voici la promesse de liberté mentale que vise l'art nouveau.

La pointe que fait valoir ce poème, c'est qu'il reflète lui-même cette transposition avant-gardiste. Il a déjà appliqué sur son élocution même la poétique qu'il est seulement en train d'élaborer. C'est le projet le plus audacieux des avant-gardes historiques : l'œuvre d'art abstraite¹. Et il se révèle une fois de plus au travers d'un éclairage réciproque des arts

¹ Élaboré en deux versions successives en vue de l'exposition berlinoise de Delaunay dans « Réalité. Peinture pure » (1912) et refait pour le *Sturm* pour défendre l'art peintre. Voir O. C. IV, p. 276-279.

¹ Walden 1913, p. 15 ; œuvre introuvable aujourd'hui.

(« *wechselseitige Erhellung der Künste* » ; Worringer). En 1908, Delaunay avait entrepris des recherches de « peinture inobjective » (voir l'illustration n° 6, p. 344). Ce qu'elle veut communiquer devait uniquement se produire comme dialogue des couleurs. Le fondement théorique était la théorie des couleurs – redécouverte – d'Eugène Chevreul¹. Ce dernier avait analysé la lumière et fait voir ses composantes spectrales pour les agencer en cercle chromatique (voir l'illustration n° 7, p. 345). Delaunay en avait déduit sa loi du *contraste simultané* : deux couleurs contrastantes déclenchaient chez l'observateur un « mouvement synchrone² » produisant l'impression d'une troisième dimension – immatérielle. Il confère ainsi à ce *contraste simultané* la structure et la fonction d'une métaphore. Pour sa part, celle-ci tire de deux expressions mises en relation un *tertium comparationis*, mais qui en tant que tel, n'étant justement pas nommé, demeure potentiel : *ut poiesis pictura*.

Apollinaire a suivi d'un regard amical les recherches de Delaunay autour de *La Lumière*. Son poème *Les Fenêtres* reflète, de manière créative, les conversations d'atelier. Le premier vers, en cela programmatique, décrit la demi-sphère du cercle chromatique de Chevreul. Mais dans le contexte de son poème, Apollinaire lui superpose une analyse spectrale de la passion – et de sa maîtrise, comme condition première d'un art qui ne s'adresse plus à notre sensibilité, mais à notre créativité. En ce sens, le vers 2 peut être lu comme une interprétation imagée du premier vers, du demi-cercle chromatique. Les « *aras* », ces *perroquets rouges des forêts vierges sud-américaines*, donnent au « rouge » et au « vert » du premier vers une visibilité exotique. Ils forment, chromatiquement parlant, un *contraste simultané*. Pour qu'il s'exprime efficacement, il faut toutefois que le jaune au centre disparaisse (« le jaune se meurt », 1). Avec le jaune, cependant, entre en jeu le « *pihi* », l'oiseau fabuleux chinois. À partir du vers 4, cette palette de couleurs se trouve donc investie d'un symbolisme affectif. Le rouge, couleur de la passion, est qualifié par le vert (Tropiques) en tant que naturel végétatif. Le jaune en revanche comme un amour tronqué (« qui n'a qu'une aile », 4) et jaloux. Ce n'est que

1 Voir son étude de référence : *De la loi du contraste simultané des Couleurs* (1839), 2^e éd., E. Chevreul fils, Paris, Gauthier-Villars, 1889.

2 Dans son manifeste *La Lumière* (1912) ; voir Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, documents inédits, publié par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay, Paris 1957, p. 146-149. Le texte de Delaunay fut traduit en allemand par Paul Klee (*Der Sturm*, 144/145, 1913).

lorsqu'il est vaincu (« *Abatis de pihis* ») que peut naître une authentique poésie élémentaire (« Il y a un poème à faire », 4). Le texte répète cette condition bien connue du futurisme, en bonne place, juste au centre (18) : celui qui veut partir pour le pays nouveau de l'expressivité avant-gardiste doit abandonner la « vieille paire de chaussures jaunes » (18) qui barre l'accès à la fenêtre, c'est-à-dire laisser derrière lui le chemin (« chaussure ») de la poésie sentimentale (« jaunes ») du passé (« vieille »). Alors seulement est arrivé le degré zéro (« minuit », 15) qui fraie la voie à l'aurore (« comme une orange ») d'une nouvelle esthétique annoncée par la fenêtre ouverte (« la fenêtre s'ouvre », 36). C'est ce qu'énonce le double sens subtil du dernier vers : « le beau fruit », le jaune nuancé de rouge, qui a trouvé une nouvelle attribution en tant que métaphore (« comme ») de la lumière du soleil. La deuxième lecture possible révèle un véritable article de foi esthétique : « le beau fruit de la lumière » (37).

Il soumet les *beaux arts* dans leur ensemble à une poétique de l'abstraction que la peinture de cette époque s'était ouverte par le *contraste simultané*. Ceci inclut directement aussi la pratique du langage poétique. Dans sa position paradigmique, la lumière contient un refus proprement historique du mode de communication que les prédecesseurs symbolistes avaient idéalisée dans le *chant*. L'anti-traditionalisme d'Apollinaire est radical. Les aspirations sublimes que revendiquait le « *chanter* » se trouvent ici dégradées en cacophonie d'animaux croassant et bâlant : « Quand chantent les *aras* » (2) ; « les Chabins chantent des airs à mourir » (25) ; « l'oie [...] trompette » (27). Toute imitation de l'art ainsi que le belcanto symboliste se voient de la sorte manifestement rejetés.

Cet antipassatisme poético-sentimental se répète lui aussi au niveau de la langue chromatique quoique d'une façon privative. Est sensiblement absente du bouquet de couleurs celle qui résumait en elle tout l'idéal envolé de la poésie du XIX^e siècle, l'azur¹. Apollinaire l'a bannie ostensiblement de sa dramaturgie chromatique. Faisant contrepartie du jaune de l'autre côté du cercle prismatique, il a subi le même sort : il a dû mourir (1). Est restée seule une trace de sa disparition citée dans les « *insondables violettes* » (13) : c'est le bleu, noyé dans le sang d'un cœur de poète blessé.

1 Fait parallèle à cette absence, celle d'un sujet d'énonciation faisant écho, semble-t-il, aux propos hardis de Mallarmé, exigeant la *disparition élocutoire* du sujet. Voir Claude Debon, *Calligrammes de G. Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque 121 », 2004, p. 53 sq., sans pourtant approfondir l'implication.

À sa place et avec la même fonction il a mis une autre couleur-guide strictement assortie à son cortège signalétique. Son poème est dominé par l'éclat de la lumière non-décomposée, le blanc. De la sorte, il l'élève en paradigme de sa modernité esthétique. Et puisqu'il est en correspondance avec les « feux nocturnes » (32) qu'allume l'électricité, cela implique encore un acte de révocation. Se voit réfutée cette fois la tradition plus vieille des lumières qui comptait sur les effets bienfaisants de la raison ou d'un platonisme quelconque. Ici par contre, le blanc lumineux évite tout geste transcendant. En lui toutes les couleurs spectrales sont pour ainsi dire retournées. Il représente, vu de ce côté, l'absence, le négatif d'une richesse chromatique possible : « le train blanc de neige [...] fuit l'hiver » (32). Ceci se répète au vers 9 dans le geste anti-sUBLIME du jeune homme (« cravate blanche ») qui semble résulter d'un besoin d'amour inassouvi (« Voilà une jolie fille », 8). La plénitude de ce blanc exempt de toute substantialité éclate en revanche dans la métaphore programmatique qu'est l'« Étincelant diamant » (30). Il doit ses effets de scintillement à la taille artistique qui ouvre la pierre terne et brute par des facettes – cubistes. N'est-ce pas l'image auto-explicative d'une poésie qui devrait procéder de même avec son matériau : c'est-à-dire, travailler ainsi sur l'inscription dénotative, discursive et générique de la langue pratique et poétique¹, de sorte qu'un maximum de son spectre connotatif puisse jeter ses feux métaphoriques ? C'est ce que le rideau du quotidien et des conventions tient occulté. Le poème qu'il s'agit de faire (4) serait donc d'ouvrir les fenêtres sémantiques de la langue et de nouer ensemble (« les mains tissaient la lumière », 12) ses effets significatifs en une combinatoire (« Araignées ») libératrice, pour que s'y perde avantageusement le lecteur dans ce tissu textuel – seul moyen pour entrer dans sa vraie identité moderne.

De ce fait, le poème d'Apollinaire est, dans la meilleure tradition moderniste, autoréflexive, manifeste de son « esthétique toute neuve » (IV, p. 1079)² et de son application en même temps. D'une part, parce

¹ Généralisé comme un concept dialectique avec de bons arguments pour le xx^e siècle par Michel Murat, « Comment les genres font de la résistance. Quelques réflexions suivies de remarques sur la configuration générique du surréalisme », *L'éclatement des genres au xx^e siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21-34.

² Voir Francis James Carmody, *The Evolution of Apollinaire's Poetics*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1963, p. 104 *sq.*

qu'il a renoncé à une focalisation interne, à un Moi lyrique, un sujet d'énonciation. Sur ce point, il suit une revendication capitale des futuristes : *la dissolution du moi*. Depuis, de tels postulats accompagnaient la réflexion sur le xx^e siècle. R. Barthes n'a-t-il pas demandé en ce sens la mort de l'auteur, et M. Foucault l'élimination du sujet logocentriste ? Mais chez Apollinaire aussi on voit déjà les conséquences qui vont de pair avec cette tendance à l'art abstrait. Celle-ci s'ingère fondamentalement dans la communication esthétique. Dans la mesure où l'objet d'art procède « sans lien apparent » (III, p. 699), réduisant ainsi sensiblement la cohérence de sa chaîne signifiante, c'est au destinataire que revient l'initiative de la rendre significative. C'est en principe seulement par lui que s'accomplit le texte. Le poète d'autrefois se change en *littérateur* qui ne présente plus désormais qu'un pré-texte. Avec lui s'établit ce que l'on pourrait appeler la loi de la plus-value sémantique. En chiffres : 3 – 2 = 5. Cette production de sens est donc due à l'investissement imaginatif du destinataire. Mais d'autre part, n'a-t-il simplement qu'à faire consciemment ce que la civilisation de la grande ville lui demande déjà inconsciemment ? Ne pourrait-on pas interpréter le *Tu* du vers 10 comme un appel en ce sens au lecteur : c'est ainsi que « Tu soulèveras le rideau » de tes préjugés ?

Néanmoins, la *purification générale* (Aragon), que les avant-gardes veulent être, a même son prix dans le monde libertaire des Beaux-arts. Qu'est-ce qui se passerait si le lecteur ne réalisait l'incohérence de leurs produits que comme un fouillis, un labyrinthe, et reculait à l'idée de se chercher un parcours ? Leur parlement n'est jamais devenu populaire. Qu'advient-t-il si son audience ne parvient pas à se faire une rime parce qu'il ne dispose pas lui-même d'un contexte ou qu'il n'en existe pas du tout ? Le moi multiple, qui lui est offert par cet art nouveau, presuppose au fond – Apollinaire l'avait dit – une vie trempée dans la *fausseté* de ses discours passés. En fait, c'est seulement à partir de ce conditionnement préconçu qu'on comprend en quoi la révolution avant-gardiste de nos habitudes perceptives revêt son importance pour le siècle qu'ils ont ouvert. Même là où, comme Marinetti ou Breton l'ont proclamé, elle favorisait l'utopie de pouvoir traduire ses principes artistiques en principes de vie, elle est toujours restée un mouvement artistique, qui ne voulait pas influencer sur la vie même, mais mettre en question les modes d'emploi qui dominent le penser, le dire et le faire

de la réalité. C'est ici que les avant-gardes ont vraiment posé des jalons pour l'avenir¹. Leur plus grand succès, cependant, ne réside sans doute pas seulement dans le fait d'avoir institué le concept d'une deuxième modernité. Leur plus grande signification semble être d'avoir établi le dépassement de soi-même, la déconstruction comme modèle d'une vérité en état de construction permanente². La philosophie, l'épistémologie et la critique du xx^e siècle n'ont-ils pas, à leur exemple, esthétisé la manière de traiter les discours que nous sommes ?

Winfried WEHLE
Université d'Eichstätt-Ingolstadt
Université de Bonn

1 Soit pour souligner leur originalité par rapport aux avant-gardes historiques, soit pour accentuer leur indépendance : parmi les tendances de l'esprit et de l'art dans la deuxième moitié du xx^e siècle, se sont articulées trois prises de position envers elles : une première (elle aussi avant-gardiste), de les renvoyer au passé et les déclarer mortes (p. ex. Leslie Fiedler, *The Death of the Avant-garde* [1964], *The Collected Essays*, t. II, New York, Stein and Day, 1971, p. 454-461 ou Paul Mann, *The Theory-death of the Avant-gardes*, Bloomington, Indiana University Press, 1991. – La deuxième que déduit de leur mort une renaissance mythique, comme *seconde langue, dans laquelle on parle de la première* (Roland Barthes « Le mythe aujourd'hui », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 687 sq.). La troisième c'est de les établir en époque littéraire et de juger de leur influence, donc de les historiser, initiée par le livre influent de Renato Poggiali, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Societàeditrice il Mulino, 1962, trad. américaine 1968 ; aujourd'hui un projet de recherche du groupe HIDIL (*Histoire des Idées Littéraires 1870-1940*), sous la direction de Didier Alexandre et Michel Murat).

2 Voir *L'Esprit nouveau et les Poètes*, O. C. III, p. 901.

BIBLIOGRAPHIE

La date de la première publication (entre parenthèses) suit le nom de l'auteur.

- ALEXANDRE, Didier (1997), *Guillaume Apollinaire : « Alcools »*, Paris, PUF, coll. « Études Littéraires », 2^e éd., 1997.
- APOLLINAIRE, Guillaume (s. d.), *Robert Delaunay*, Paris, André Marty, imprimeur, s. d.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1904), *L'Enchanteur pourri*, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Michel Décaudin (éd.), 4 vol., Paris, Balland Lecat, t. I, 1966.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1913), *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, E. Figuière, 1913.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1918a), *Calligrammes*, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Michel Décaudin (éd.), 4 vol., Paris, Balland Lecat, t. III, 1966.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1918b), *L'Esprit nouveau et les Poètes*, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Michel Décaudin (éd.), 4 vol., Paris, Balland Lecat, t. III, 1966.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1965), *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- BARTHES, Roland (1956), « Le mythe aujourd'hui », *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par Éric Marty, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 681-719.
- BERGMAN, Pär (1962), « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bokförlaget/Bonniers, coll. « Studia litterarum Upsaliensia, II », 1962.
- CARMODY, Francis James (1963), *The Evolution of Apollinaire's Poetics*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 1963.
- CHEVREUL, Eugène (1839), *De la loi du contraste simultané des Couleurs*, 2^e éd., E. Chevreul fils, Paris, Gauthier-Villars, 1889.
- CLARK, J. G. (1968), « Delaunay, Apollinaire et *Les Fenêtres* », *Guillaume Apollinaire* 7, Paris, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 1968, p. 100-111.
- DEBON, Claude (2004), *Calligrammes de G. Apollinaire*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque 121 », 2004.
- DÉCAUDIN, Michel et MARTIN-SCHMETS, Victor (1981) (éd.), *Lecture et*

- interprétation des « Calligrammes ». Actes du Colloque de Stavelot, Jambes, Que vlo-ve ?, 1981.*
- DELAUNAY, Robert (1957), *Du Cubisme à l'art abstrait*, documents inédits, publié par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay, Paris 1957.
- FIEDLER, Leslie (1964), « The Death of the Avant-garde », *The Collected Essays*, vol. II, New York, Stein and Day, 1971, p. 454-461.
- GAULTIER, Alyse (2002), *L'ABCdaire du Cubisme*, Paris, Flammarion, 2002.
- GUINEY, Mortimer (1972), *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972.
- HOOG, Michel (1967) (éd.), *Robert et Sonia Delaunay*, Musée national d'Art Moderne. Inventaire des Collections publiques françaises 15, Paris, 1967.
- IMDAHL, Max (1974), « Cézanne – Braque – Picasso », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n° 36, 1974, p. 325-362.
- JARRETY, Michel (2001) (dir.), *Dictionnaire de poésie ; de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.
- MANN, Paul (1991), *The Theory-death of the Avant-gardes*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- MURAT, Michel (2001), « Comment les genres font de la résistance. Quelques réflexions suivies de remarques sur la configuration générique du surréalisme », *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21-34.
- POGGIOLI, Renato (1962), *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Societàeditrice il Mulino, 1962.
- RENAUD, Philippe (1969), *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969.
- SIMONIS, Ferdinand (1977), « Apollinaires neue Ästhetik zu Beginn der Calligrammes – Les Fenêtres », *Germanisch-Romanische-Monatsschrift*, 58, 1977, p. 60-75.
- TZARA, Tristan (1975), *Oeuvres complètes*, t. I, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1975.
- VRIESEN, Gustav et IMDAHL, Max (1967), *Robert Delaunay : Light and Colour*, New York, N. H. Abrams, 1967.
- WALDEN, Herwarth (1913) (éd.), *Erster Deutscher Herbstsalon zu Berlin*, Berlin, Der Sturm, s. d. [1913].
- WEHLE, Winfried (2011), « Le lyrisme : avant-garde d'«une esthétique toute neuve» », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 111, 2011, p. 667-694.