

NATALIA KRASICKA
nr albumu 158524

Apollinaire devant Picasso et le cubisme

Praca magisterska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. H. Chudaka

Uniwersytet Warszawski
Instytut Romanistyki
2002

*Je tiens à remercier prof. Henryk Chudak
de son enthousiasme pour la littérature
française qui m'inspirait à approfondir mes
connaissances dans ce domaine*

Avant-propos

Le présent mémoire de maîtrise est consacré à Apollinaire et aux liens unissant ce grand auteur de la littérature française aux peintres de son époque. Connu principalement comme l'illustre poète et grand novateur du XXe siècle, Apollinaire fut également un remarquable critique d'art, militant avec courage pour la nouvelle peinture.

L'ouvrage que nous lui vouons comportera trois parties. Dans la première, nous introduirons le lecteur dans l'ambiance de Paris du début du siècle, de cette époque extraordinaire où il vécut et créa, entouré de tant d'artistes. Ensuite, nous nous concentrerons sur deux grands thèmes de la critique apollinarienne: celui de l'art de Pablo Picasso et celui du cubisme. Ainsi, dans le premier chapitre, nous esquisserons les rapports du poète avec les jeunes peintres de l'avant-garde, ainsi que le portrait d'Apollinaire critique d'art. Dans le chapitre suivant, nous parlerons des écrits du poète consacrés à la peinture de Picasso, témoignage unique de la profonde admiration qu'il vouait tout au long de sa vie à ce grand artiste. Et dans le dernier chapitre, nous présenterons la position d'Apollinaire prise à l'égard du cubisme, ainsi que quelques analogies existant entre la peinture cubiste et sa poésie. À la fin, le lecteur trouvera une brève conclusion résumant les thèses essentielles du mémoire.

**Apollinaire critique d'art,
ami des peintres d'avant-garde**

Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque

et docilement l'avenir se range à leur avis¹.

Les premières années du XXe siècle, c'est une époque absolument extraordinaire dans l'histoire de la littérature et des arts plastiques. L'époque d'une alliance unique de ceux-ci, les temps où, selon l'expression de Charles Bachat, „se confirment les rapports privilégiés entre le peintre et le poète”². Ces rapports, étant en France dès le XVIIIe siècle une sorte de tradition, viennent au début du XXe siècle se transformer en un genre de symbiose très intime entre les artistes et les poètes. Phénomène tout à fait nouveau, inconnu auparavant³. Dans son étude sur le cubisme dans la poésie française, Maciej Żurowski écrit: „Jamais avant, les écrivains n'avaient joué le rôle aussi direct dans le développement de la peinture qu'Apollinaire, Gertrude Stein ou André Salmon dans la vie du *groupe de la rue Ravignan* (...) La frontière entre la poésie et la peinture s'est effacée dans ce groupe”⁴. Il est sans doute excessif de dire que cette frontière n'existait pas, mais il est incontestable que le dialogue entre la littérature et la peinture n'a jamais été si vif et si tenu qu'à Montmartre, ou à Montparnasse, dès les premières années du siècle passé. Jamais la coopération des peintres et des poètes n'a été aussi féconde et leurs influences réciproques aussi intenses qu'au sein de cette avant-garde parisienne. Mais pour qu'une alliance aussi parfaite puisse être engagée et pour qu'elle puisse se prolonger, il a fallu non seulement une grande ouverture des uns comme des autres, mais aussi, si ce n'est avant tout, une sympathie réciproque, durable et profonde. Ainsi c'est l'amitié qui est venue sceller cette sublime union.

¹ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière, Paris, mars 1913 ; (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.13

² Charles Bachat, *Picasso et les poètes*, "Europe", n°638-639, 1982, p.164

³ C'est Denis Diderot qui inaugure cette tradition avec ses *Salons*; elle sera ensuite continuée par les poètes et écrivains tels que Baudelaire, Mallarmé ou Zola.

⁴ Maciej Żurowski, *Kubizm w poezji francuskiej (Le cubisme dans la poésie française)*, Przegląd Humanistyczny, n°6, 1964, p.39

Dans le monde parisien d'avant-garde, la camaraderie est une chose facile. Parmi tous les jeunes artistes et les poètes de l'époque règne un climat de fraternité et d'admiration mutuelle, et ils forment ensemble une véritable „communauté d'esprit, d'humour et d'individualisme”, selon l'expression de Marcel Adéma⁵. Les aspirations et les objectifs communs jouent un rôle très important dans cette alliance, car ils viennent la cimenter. Toute cette jeunesse littéraire et artistique rêve d'un même renouveau. Les poètes, comme les peintres, ils désirent tous inventer de nouveaux moyens d'expression, rêvent de se libérer de saintes règles du passé et de rendre, à travers leur art, l'expérience de la vie moderne. Ils veulent toujours aller plus en avant, explorer, découvrir et conquérir, ne jamais s'arrêter. Ils souhaitent transformer l'univers et, persuadés que seules les véritables œuvres de création, et non d'imitation, puissent opérer cette métamorphose, ils veulent créer et inventer.

*

Apollinaire, qui occupera une place éminente au sein de cette avant-garde, s'installe définitivement à Paris en 1902. Assoiffé de contacts avec les gens de lettres et les artistes, il pénètre assez vite les milieux intellectuels et artistiques de la capitale. Il fait connaissance avec de nombreux écrivains, poètes et peintres. Sa sensibilité aiguë aux couleurs et aux formes, ainsi que son vif intérêt pour les questions esthétiques, font de lui un compagnon exquis d'interminables discussions sur l'art. Durant ses flâneries sur les bords de la Seine, il rencontre André Derain qui lui fait connaître Maurice de Vlaminck et qui l'initie à l'art primitif d'Afrique et d'Océanie. Enchanté par la puissante simplicité des sculptures „barbares”, il en devient le premier poète collectionneur et, comme le signale Peter Read, „le premier critique d'art à en souligner l'apport fondamental dans l'évolution de l'art moderne”⁶.

La fréquentation des artistes et les liens qui attachent Apollinaire aux peintres contribueront sans doute, comme l'écrit Marcel Adéma⁷, à modifier son esthétique et à orienter ses démarches. Entouré de tant de jeunes novateurs dont il partage les ambitions et les rêves, le poète s'abandonnera avec plus de confiance à la recherche et à la création, et deviendra vite une des personnalités les plus représentatives de son époque. De toutes ses

⁵ Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Éd. de la Table Ronde, 1968, p.100

⁶ Peter Read, *La révolution cubiste*, "Magazine littéraire", n°348, novembre 1996, p.29

⁷ Pierre-Marcel Adéma, op. cit., p.106

rencontres avec les artistes, c'est, sans doute, celle avec Picasso qui sera la plus décisive pour l'évolution d'Apollinaire poète et critique d'art. La date et les circonstances exactes de cette rencontre restent une question irrésolue, comme le souligne Pierre Caizergues, dans l'introduction à leur correspondance⁸. Selon Marie-Jeanne Durry, le poète aurait fait la connaissance du peintre malaguène „probablement dans un des cafés environnant la gare Saint-Lazare, où il fréquente, les poches pleines de livres, et s'amuse de pittoresques compagnies de rencontre, comme tel Anglais roux flanqué de deux négresses"⁹. C'est tout de suite une fascination réciproque qui changera vite en une amitié vécue au quotidien. En 1912, Apollinaire parlera ainsi des débuts de sa connaissance avec Picasso, cet „adolescent aux yeux inquiets”:

Il habitait cette bizarre maison de bois de la rue Ravignan, où vécurent tant d'artistes aujourd'hui célèbres ou en passe de le devenir. Je l'y connus en 1905. Sa renommée ne dépassait pas encore les limites de la Butte. Sa cote bleue d'ouvrier électricien, ses mots parfois cruels, l'étrangeté de son art étaient réputés dans tout Montmartre. Son atelier, encombré de toiles représentant des arlequins mystiques, de dessins sur lesquels on marchait et que tout le monde avait le droit d'emporter, était le rendez-vous de tous les jeunes artistes, de tous les jeunes poètes¹⁰.

L'atelier du peintre espagnol est effectivement un des endroits privilégiés des rencontres joyeuses de jeunes gens de *la bande à Picasso*, dont font partie Apollinaire, André Salmon et Alfred Jarry, deux amis du poète connus en 1903 aux soirées de "La Plume", Max Jacob, Maurice Raynal, le sculpteur Manolo, le *baron* Mollet, et quelques d'autres encore. Unis par les mêmes espoirs et inquiétudes de jeunes révolutionnaires, et éprouvant le même besoin impérieux de les partager, ils se fréquentent souvent, tant pour se divertir que pour mener de longues discussions passionnées sur l'art et la poésie, lesquelles se poursuivent souvent fort avant dans la nuit, dans des bistrotts et des cabarets du Montmartre, tel le fameux *Lapin Agile*. Apollinaire y brille et ne cesse d'éblouir ses compagnons par le charme puissant émanant de toute sa personne, par son érudition et ses talents de conteur délicieux. « Sa

⁸ Picasso - Apollinaire: Correspondance, Éd. de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, introduction de Pierre Caizergues, Gallimard et réunion des Musées nationaux, 1992, p.7

⁹ Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, CDU et SEDÈS réunis, Paris, 1978, t.I, p.43

¹⁰ Guillaume Apollinaire, *Art et curiosité. Les commencements du cubisme*, "Le Temps", 16 octobre 1912, (dans :) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1514 ; Apollinaire fait ici allusion à l'inscription, *Au rendez-vous des poètes*, marquée à la craie bleue sur la porte de l'atelier de Picasso.

séduction était sans pareille. Où il regardait naissait des gemmes. Il magnifiait justement jusqu'à la platitude et à la sottise ! ... ses idées, ses illuminations intérieures avaient tant de force », écrira plus tard André Rouveyre, l'un des meilleurs amis du poète, connu au "Mercure de France"¹¹. Et Gertrude Stein louera, en 1933, l'intelligence et la verve d'Apollinaire, dans son *Autobiographie d'Alice B. Toklas*: „Guillaume était brillant et dans la conversation, indépendamment du sujet de celle-ci, qu'il s'y connaisse ou pas, il embrassait tout de suite l'ensemble du problème, l'enrichissait de son intelligence et de son imagination, et allait plus loin que ne saurait le faire le véritable connaisseur de la matière, et la chose la plus étonnante, il avait presque toujours raison"¹².

Comme nous l'avons dit, ces jeunes gens se fréquentent souvent et se donnent rendez-vous dans des lieux les plus divers, dans leurs ateliers ou demeures particulières, dans des cafés, des galeries, chez les marchands de tableaux, dans des bars et des bistrots. Un des endroits qu'ils fréquentent quotidiennement, en jouissant des repas pittoresques, est le restaurant Azon, *Aux enfants de la Butte*, où viennent également Braque, Utrillo, Modigliani, Derain, Van Dongen ou Vlaminck. Ils se retrouvent aussi à *Cyrano* ou à *L'Ermitage*, brasserie du boulevard de Clichy, où ils passent de longues soirées. Beaucoup d'entre eux se rendent, au moins une fois par semaine, au cirque Médrano, très à la mode à l'époque. Mais s'ils se rencontrent et discutent souvent passionnément de l'art ou de la poésie, ils s'adonnent avec autant de passion aux jeux puériles et aux farces collectives dont le modèle leur est livré par Jarry dans la personne de l'inégalable père Ubu. Le *delirium tremens* simulé par Salmon, après le banquet offert au douanier Rousseau, rend parfaitement bien l'esprit de blague, mêlé de littérature, qui règne dans les rangs de cette jeunesse d'avant-garde.

Avec le temps, le cercle des amis peintres ou sculpteurs d'Apollinaire s'agrandit. En 1908, il rencontre Marie Laurencin, une jeune artiste parisienne dont la peinture délicate et pleine de fraîcheur enchante le poète. L'année suivante, Henri Rousseau, admirateur fervent et ami d'Apollinaire, dépeindra celui-ci en compagnie de la jeune femme devenue sa flamme, dans un portrait intitulé *La Muse inspirant le poète*. Le futur auteur des *Peintres cubistes*

¹¹ André Rouveyre, *Apollinaire*, Gallimard, Paris, 1945, p.49. Nous citons le propos d'après Marie-Jeanne Durry, (dans:) *Guillaume Apollinaire. Alcools*, CDU et SEDÈS réunis, Paris, 1978, t.I, p.128

¹² Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933; Nous traduisons le fragment d'après l'édition polonaise dans la traduction de Mira Michałowska, Alfa-Wero, Varsovie, 1994, p.88

rencontre aussi Metzinger, Le Fauconnier, Brancusi, Archipenko, Juan Gris, Picabia et Delaunay avec qui il se lie d'amitié et dont l'art dynamique et lumineux lui inspirera un des ses meilleurs poèmes.

Peu à peu et surtout depuis la fondation des "Soirées de Paris"¹³, organe de la propagande d'avant-garde dont les réunions se déroulent à Montparnasse, les artistes et les poètes commencent à émigrer vers ce quartier, qui se fait de plus en plus à la mode. Les cafés et restaurants de Montparnasse, tels *Le Dôme*, *La Rotonde* ou *Closerie des Lilas*, viennent progressivement remplacer les bars et les cafés de Montmartre. Apollinaire qui n'est pas étranger au lancement de cette nouvelle mode, publiera en 1914, dans "Paris-Journal", un brève texte consacré à Montparnasse:

Montparnasse d'ores et déjà remplace Montmartre. Alpinisme pour alpinisme, c'est toujours la montagne, l'art sur les sommets. Les rapins ne sont pas à leur aise dans le Montmartre moderne, difficile à gravir, plein de faux artistes, d'industriels fantaisistes et de fumeurs d'opium à la flan. À Montparnasse, au contraire, on trouve maintenant les vrais artistes, habillés à l'américaine. Quelques-uns d'entre eux se piquent le nez à la coco. Mais, ça ne fait rien, les principes de la plupart des Parnassois (comme on les appelle pour ne pas les confondre avec les Parnassiens) sont opposés à l'ingestion des paradis artificiels quels qu'ils soient. Que voilà un pays agréable où tout ciel est pour l'usage externe, pays du plein air et des terrasses¹⁴.

C'est dans ce nouveau centre de la vie culturelle, au climat de plus en plus international, qu'Apollinaire rencontrera Cendrars, Kisling, de Chirico et son frère Savinio, appelé „briseur de piano”, Zadkine, Chagall, les futuristes Boccioni et Soffici, et tant d'autres encore, dont certains deviendront ses amis. De toutes les amitiés artistiques d'Apollinaire, celle qui mérite, sans doute, le plus d'attention est celle du poète avec Picasso. Amitié constante et généreuse, marquée par l'admiration profonde, et comme l'écrit Pierre Caizergues, „amitié toujours exigeante, souvent complice, parfois blessée aussi”¹⁵, mais que

¹³ Les "Soirées de Paris" ont été fondées en février 1912 par Apollinaire et ses amis: André Billy, René Dalize, André Salmon et André Tudesq. Dans le premier numéro de la revue, Apollinaire a donné un article qui marque une date importante dans l'évolution de sa critique d'art, *Du sujet dans la peinture moderne*, repris ensuite dans les *Peintres cubistes*, en 1913.

¹⁴ Guillaume Apollinaire, *Montparnasse*, "Paris-Journal", 23 juin 1914, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.784-785

¹⁵ Picasso - Apollinaire: Correspondance, Éd. de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, introduction de Pierre Caizergues, Gallimard et réunion des Musées nationaux, 1992, p.6

rien ne viendra jamais fléchir. Habités par les mêmes rêves révolutionnaires, mûs par la même soif insatiable d'expériences nouvelles et le même désir de voir le monde transformé, les deux hommes se retrouveront dans cette capitale de l'art moderne que fut le Paris de l'époque, pour partir ensemble à l'aventure, à la conquête des mondes nouveaux.

Leur admiration mutuelle ne faiblira jamais. Apollinaire inspiré par le génie du peintre, consacra à son art des critiques passionnées et placera sous le signe de sa peinture quelques-uns de ses vers, tels *Saltimbanques*, *Un Fantôme des nuées* ou *Spectacle* devenu *Crépuscule* dans *Alcools*; il lui dédiera aussi *Fiançailles* qu'il considère comme un de ses meilleurs poèmes. Fasciné par les audaces formelles de son ami, il aspirera dans sa poésie à une libération analogue à celle opérée dans la peinture par Picasso. Celui-ci, en retour, suivra avec attention l'évolution poétique d'Apollinaire, l'immortalisera dans de nombreux dessins, portraits-charges et quelques toiles. Aussi, dix ans après la mort du poète, il lui élèvera le monument en fil de fer qui sera un véritable hommage à l'ami, l'idée de la statue sculptée en vide venant d'Apollinaire lui-même¹⁶. En 1918, décorant à Biarritz la villa de leur commune amie, Eugénia Errazuriz, Picasso pour accompagner ses fresques choisira le fragment des *Saisons* d'Apollinaire. Et celui-ci empruntera à son ami espagnol les traits du peintre-sculpteur du *Poète assassiné*, auquel il donnera le nom poétique de l'Oiseau du Bénin, de même qu'il l'évoquera dans *La Femme assise*, en personne de Pablo Canouris, „le peintre aux mains bleu céleste”, né comme Picasso à Malaga.

Tout comme leurs œuvres, de l'amitié qui les liait témoigne aussi leur correspondance. Celle-ci, outre simples échanges quotidiens, contient de nombreux dessins et vers, ainsi que des lettres où ils se parlent de leur travail et où ils se communiquent leur affection réciproque. Dans une lettre du 16 mai 1913, Picasso écrira à Apollinaire: „Je serai bien heureux le jour que je recevrai ton livre de vers et je l'attends avec impatience. Je t'aime mon cher Guillaume Ton vieux Picasso”. Et dans une autre qui date de quelques jours plus tard: „Mon cher Guillaume J'ai reçu ton livre *Alcools*. Tu sais comme je t'aime et tu sais la joie que j'ai. Lisant tes vers je suis bien heureux”. Et Apollinaire lui écrira en juillet 1914: „Depuis j'ai fait des poèmes encore plus nouveaux de vrais idéogrammes qui empruntent leur forme, non à une

¹⁶ Dans *Le Poète assassiné* (L'Édition, Paris, 1916 ; Nouvelle Éd. Gallimard, Paris, 1947, p. 112), il se trouve une étonnante description de futur monument du feu poète Croniamantal. Le sculpteur qui exécutera ce monument, interrogé en quelle matière il souhaite l'élever, répond: “Il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et la gloire”.

prosodie quelconque mais à leur sujet même. Ainsi ce n'est plus le vers libre, et en même temps la forme poétique est toujours renouvelée. Je crois que c'est une grande nouveauté: ici je te fais un petit poème *La pipe et le pinceau*.

Je suis la forme même de la méditation / et finalement je ne contiens plus que des cendres / fumée trop lourde et qui ne peut plus que descendre

Mais la main qui te prend contient L'UNIVERS / c'est immobiliser toute la vie / ici naissent / tous les aspects / tous les visages / et tous les / paysages

Et, le 4 avril 1917, il lui annoncera: „J'ai fait un beau poème sur toi". Ce poème s'ouvre sur les paroles aussi belles que significatives, qui montrent combien Apollinaire était sensible à l'art de son ami: „Voyez ce peintre il prend les choses avec leur ombre aussi et d'un coup d'œil sublimatoire Il se déchire en accords profonds et agréables à respirer tel l'orgue que j'aime entendre... ”¹⁷. Jamais aucune réserve ne viendra ternir les réflexions passionnées d'Apollinaire et les deux hommes, sans la rencontre desquels „peut-être ni la peinture ni la littérature modernes ne seraient-elles ce qu'elles sont"¹⁸, comme l'observe Marie-Jeanne Durry, resteront profondément liés jusqu'à la mort du poète.

*

Tout laisse à croire qu'en matière de peinture et de sculpture Apollinaire était autodidacte¹⁹. Dès les débuts de sa carrière d'écrivain d'art, il montre une sensibilité étonnante. Il a ce qu'on appelle le flair, le don rare et très envié, qui lui permet de distinguer tout de suite une œuvre d'art véritable de ce qui ne l'est point. Ses premiers articles consacrés à l'art datent de 1902, c'est-à-dire d'avant la rencontre de Derain, de Vlaminck et de Picasso. Cela prouverait, donc, que ce n'est pas la seule fréquentation des ateliers et ses amitiés avec les peintres qui ont fait naître en Apollinaire un critique d'art. Comme le disent Michel Décaudin et Pierre Caizergues, „c'est, à l'inverse, un profond attrait pour la peinture qui l'a conduit très tôt à rechercher le commerce des artistes et à désirer de parler de leurs œuvres"²⁰.

¹⁷ Guillaume Apollinaire, *Pablo Picasso*, "Sic", n°17, mai 1917

¹⁸ Marie-Jeanne Durry, op. cit., p.43

¹⁹ Le peu de renseignements que nous possédons sur sa formation artistique le confirmeraient. Nous savons que, dès son adolescence, Apollinaire montrait du talent pour le dessin (il a remporté un premier prix dans cette discipline au collège Saint-Charles de Monaco où il effectuait une partie de ces études secondaires) et qu'il a probablement assisté à Paris, en 1901, aux séances du Collège d'esthétique moderne.

²⁰ Michel Décaudin et Pierre Caizergues, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1534

Certainement ces rencontres, aussi bien que celles d'André Salmon et de Max Jacob, ont été capitales pour le développement de son esthétique et elles ont largement contribué à cristalliser ses goûts, ainsi qu'à rendre plus sûres ses opinions personnelles, néanmoins ce qui l'a amené à s'occuper - et avec quelle constance - de la critique d'art, à lui consacrer tant de temps et d'énergie, c'était un penchant naturel pour la peinture, „un amour inconditionné de l'art, de la beauté”, selon l'expression de Noémie Blumenkranz-Onimus²¹.

Très tôt Apollinaire s'aperçoit du rôle qu'il aura à jouer dans les milieux parisiens d'avant-garde. C'est en prenant conscience du devoir qui repose sur tout homme soucieux de l'avenir de l'art: soutenir et promouvoir l'activité artistique de ceux qui, au milieu de tant de médiocrité et de platitude, tentent, par leur recherches audacieuses et acharnées, de renouveler l'esthétique, recréer les arts plastiques. Aussi, se fait-il défenseur de la peinture moderne et ne néglige de signaler aucun artiste de talent, aucun peintre dont l'œuvre lui semble contenir de l'art ou au moins ses promesses. Il écrira en 1914: „Aujourd'hui, les poètes n'ont laissé dans l'ombre ni Matisse ni Picasso. Ils n'ont point pris parti d'admirer toute chose nouvelle. Ils s'efforcent de la distinguer pour que les forces qu'elle peut apporter ne soient point perdues”²².

Apollinaire fréquente des galeries et des expositions dont il préface les catalogues, visite les Salons dont il écrit des comptes rendus, fait des causeries sur l'art et donne des conférences. Dans les articles élogieux, il loue Cézanne et Seurat, deux maîtres méconnus du siècle passé, il donne son soutien aux mouvements des fauves et des cubistes, défend en admirateur fervent l'orphisme, cette nouvelle tendance dans l'art dont il a inventé lui-même le nom. Son activité, toujours grandissante, de critique d'art, parallèle à ses occupations littéraires, ne reste pas sans influencer celles-ci. De même que ses critiques demeurent imprégnées de lyrisme envoûtant, ses poèmes et ses contes garderont l'empreinte de ses fascinations artistiques. Celles-ci l'amèneront non seulement à emprunter à ses amis peintres les traits des héros de ses contes, mais également à vouloir appliquer à ses vers toutes les conquêtes de la peinture moderne, voire à rivaliser avec les artistes en invention de nouvelles techniques d'expression.

²¹Noémie Blumenkranz-Onimus, *Vers une esthétique de «la raison ardente»*, "Europe", n°451-452, 1966, p.174

²²Guillaume Apollinaire, *La critique des poètes*, "Paris-Journal", 5 mai 1914, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.673

Sa quête éternelle de l'aventure et d'expériences nouvelles, sa soif insatiable du monde, son appétit universel jamais satisfait, qui constituent le fondement même de son esthétique, ainsi que son intuition extraordinaire, font qu'Apollinaire est présent toujours là où il se passe quelque chose d'important. Par ses multiples articles consacrés à l'art des cubistes et surtout par la publication des *Peintres cubistes* en 1913, d'ailleurs le seul ouvrage critique d'Apollinaire paru de son vivant, le poète se fait connaître comme le champion du mouvement. Cette étiquette doit pourtant lui peser car, bien qu'il soutienne les tendances nouvelles, bien qu'il soit „avec tout ce qui bouge”²³, selon l'expression de Claude Bonnefoy, il n'aime pas à se voir enfermé dans une formule quelconque. Conscient que tout système tend à une discipline rigoureuse, dangereuse par nature, car limitant la liberté créatrice de l'artiste, il refusera toujours de s'isoler dans un schéma quelconque, en rejetant l'art infructueux de répétition et d'imitation qu'il implique. Il aspirera toujours au nouveau, à l'inconnu, à l'inexploré où demeure, selon lui, la source de toute inspiration. C'est pour cette même raison qu'il se fera l'apologiste des artistes originaux et indépendants, de grandes personnalités créatrices qui ne s'épanouissent que dans une recherche constante, tels Matisse, Picasso, Braque, Derain, Delaunay, Léger, Picabia, Duchamp, de Chirico ou Chagall.

L'étiquette de leader des cubistes que l'on se plaisait à lui appliquer devait être pour Apollinaire un fardeau d'autant plus grand qu'elle prêtait admirablement à lui imputer la partialité, le fait de prêcher uniquement „pour son couvent”. Cependant, pour diffuser ce genre d'accusations, que d'ailleurs nous croyons des plus injustes, il a fallu faire la sourde oreille, lorsque, en pleine bataille du cubisme, le poète exprimait son mécontentement devant certaines toiles de Metzinger ou de Le Fauconnier ou n'hésitait pas à manifester son admiration pour des artistes du siècle passé; ainsi qu'ignorer ou feindre d'ignorer, les textes critiques d'Apollinaire qui n'étaient pas consacrés aux cubistes, mais aux artistes aucunement liés à l'école cubiste, tel Henri Rousseau, Chagall ou de Chirico, textes également enthousiastes et admiratifs que ceux dits *de propagande cubiste*. Loin d'être à la traîne des opinions de ses amis peintres, loin de suivre aveuglément la mode ou de répéter bêtement les propos d'atelier entendus ça et là, Apollinaire manifeste dans le domaine de la critique d'art une forte personnalité aux goûts individuels.

²³ Claude Bonnefoy, *Apollinaire*, Éditions universitaires, Paris, 1969, p.14

Cependant, le reproche de partialité n'était pas le seul dont on a accablé le poète. Les spécialistes ont souvent signalé le caractère trop sommaire de la critique d'Apollinaire, sa pratique „enfantine” de distribuer des blâmes et des compliments, la quasi-inexistence de l'argumentation dans ses écrits, de nombreuses imprécisions et ambivalences de son style, l'emploi excessif des formules passe-partout ou des conclusions simplistes, et, finalement, „une singulière fluctuation dans les jugements”²⁴. Certaines de ces observations ne manquent pas d'à propos. Pourtant la plupart de ces défauts se laissent justifier ou du moins expliquer. Michel Décaudin et Pierre Caizergues écrivent par exemple: „Ces articles sont évidemment rédigés très rapidement, pour les nécessités d'information. Leur écriture n'en mérite pas moins l'attention, car tout se passe comme si les banalités, les platitudes, les épithètes passe-partout qu'on serait tenté de considérer comme des facilités, voire des négligences de journaliste, étaient en réalité autant de jugements implicites sur une peinture qu'il n'apprécie pas”²⁵. En effet, dans ses critiques Apollinaire ne s'arrête vraiment que sur ce qui l'intéresse ou lui plaît, et il soigne sa parole seulement là où „quelque chose le retient qui correspond à ce qu'il cherche qui réveille en lui le poète”²⁶, comme le dit très justement Claude Bonnefoy.

Même si „il n'y a pas chez Apollinaire un système d'esthétique savamment élaboré”²⁷, comme le pense Noémie Blumenkranz-Onimus, l'on ne peut nier que ses écrits sont l'expression d'une pensée permanente et cohérente sur l'art. Ainsi, Décaudin et Caizergues relèvent quelques idées solides qui reviennent constamment sur les pages d'Apollinaire critique d'art: „nécessité d'une *beauté moderne* dont la nouveauté s'inscrive dans la tradition, primauté de la création sur l'imitation de la nature, droits de l'invention et liberté sans limites de l'imagination...”²⁸. Si les jugements d'Apollinaire sur l'art semblent fluctuants, si le poète change d'avis sur tel peintre ou tel mouvement, ce n'est pas „le fait d'un esprit illogique, ou qui pis est d'un esprit non averti”²⁹, mais le cas d'un esprit et d'un goût qui cherchent leur identité. Or, il est naturel et même inévitable que la recherche, condition sine qua non de l'évolution et de la maturité des jugements, entraîne les changements d'opinion.

²⁴ Claude Bonnefoy, op. cit., p.77

²⁵ Michel Décaudin et Pierre Caizergues, op. cit., p.1535

²⁶ Claude Bonnefoy, op. cit., p.78

²⁷ Noémie Blumenkranz-Onimus, op. cit., p.173

²⁸ Michel Décaudin et Pierre Caizergues, op. cit., *Préface*, p.IX

²⁹ Noémie Blumenkranz-Onimus, op. cit., p.174

Ce qui frappe également dans la critique d'Apollinaire, c'est le grand nombre d'artistes cités par lui comme dignes d'intérêt, voire d'admiration. Cette pluralité et diversité de goûts a souvent permis de considérer le poète comme un éclectique, qualificatif plutôt peu avantageux. Cependant, l'éclectisme d'Apollinaire que le contemporain du poète, Thiesson, disait être „le résultat de son curieuse incompréhension de la peinture”³⁰, s'expliquerait non seulement par ses larges intérêts, mais aussi, si ce n'est avant tout, par les exigences d'une rubrique quotidienne. Comme l'écrit Breunig, „il aurait été bien exténuant de s'enflammer chaque jour pour la peinture moderne, et surtout dans un journal dont la direction n'y voyait qu'une sorte de folie collective”³¹. À cette même reproche d'éclectisme, Apollinaire répondait en 1914:

C'est encore vouloir faire l'innocent ou ignorer ce qu'est un journal quotidien, ou ce qu'est le jeu des relations, des amitiés, pour reprocher à un critique de mentionner beaucoup de noms dans un compte rendu de Salon où exposent des milliers d'artistes. Jamais je n'ai tenté de décourager un jeune artiste. Je n'ai jamais, non plus, encouragé un artiste lorsqu'il me paraissait prendre, dans l'art contemporain, une place qu'il ne méritait point. (...) On m'a si souvent reproché de faire une critique partielle en faveur d'une seule école, que je me suis réjoui de voir M. Thiesson me reprocher un éclectisme qui, s'il existait ailleurs que dans son imagination, vaudrait bien, après tout son dilettantisme³².

L'auteur des *Peintres cubistes* n'était ni un doctrinaire, militant fanatiquement pour la nouvelle peinture, ni un véritable éclectique. L'image d'Apollinaire critique d'art que nous devrions garder est plutôt celle d'un homme ouvert, curieux, sensible à la beauté – de préférence à la beauté nouvelle – et toujours enclin à soutenir de grandes individualités artistiques. Comme le signale Breunig, Apollinaire n'était pas forcément le plus expert parmi les poètes critiques d'art de son temps³³. Il possédait, cependant, une autorité naturelle, pour employer le mot d'André Salmon, une autorité „de ces gens, qui sont nés présidents”³⁴, qui

³⁰ Thiesson, *Le Salon des indépendants et la Critique*, "L'Effort libre", avril 1914, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1619

³¹ L. C. Breunig, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, Gallimard, Paris, 1960, *Préface*, p.12 (Le journal en question, c'est "L'Intransigeant".)

³² Guillaume Apollinaire, *La critique des poètes*, op. cit., pp.671 et 673

³³ L. C. Breunig, op. cit., p.8 (En parlant des poètes critiques d'art de l'époque, Breunig mentionne encore André Salmon et Roger Allard, tous les deux partisans de la nouvelle peinture.)

³⁴ Marie-Jeanne Durry, op. cit., p.124

rendait ses propos très éloquentes et sûrs. C'est justement par sa force et par sa conviction sans égales que le style de la critique apollinaire, malgré toutes les imperfections et faiblesses qui le marquent, ne cesse de frapper et d'éblouir.

La rigueur théorique, argumentatrice, étant étrangère à son tempérament, Apollinaire ne s'épanouit véritablement que dans la critique poétique où il se laisse guider par sa sensibilité et son intuition. Aussi, ses écrits sur l'art ne constituent, en réalité, que le prolongement de sa poésie³⁵. C'est Maurice Raynal qui semble l'avoir saisi le mieux:

En général, les vrais poètes ne comprennent rien, mais ressentent tout. Aussi Guillaume Apollinaire, sorte de sensualiste mystique, ne *comprend* pas la peinture, mais *la perçoit, l'éprouve*. Il ne se donne pas le mal de juger. Sa sensibilité de poète, frappée devant certaines toiles, l'induit à paraphraser et à développer le spectacle qu'il a devant les yeux. Et c'est en cela qu'il fait œuvre de poète³⁶.

Ces belles paroles de Maurice Raynal peuvent s'appliquer à divers écrits d'Apollinaire critique d'art, mais elles rendent le mieux le caractère des textes consacrés par le poète à Picasso, le peintre inégalable dont il était l'admirateur le plus fervent.

L'une des plus grandes qualités d'Apollinaire était son extraordinaire intuition. Comme l'écrit Breunig, „il savait reconnaître la grandeur. Son goût inné allié à sa foi dans la noblesse de l'art lui permettait de choisir dans la masse de peintres ignorés qui fourmillaient dans les salons et les galeries de l'époque ceux qui étaient destinés à survivre”³⁷. Ce don de discernement ou d'intuition, comme on voudra l'appeler, Apollinaire en était bien conscient, de même qu'il était conscient de son apport dans le domaine de la critique et du rôle qu'il aura joué dans l'histoire de l'art. Il n'ignorait pas que c'était lui qui le premier avait reconnu le génie de Picasso ou le talent vigoureux de Delaunay, ni que c'était lui qui le premier avait commenté leurs œuvres. Il se rendait également compte du courage qu'il montrait en soutenant, avec tant de constance, les peintres qu'il croyait être l'espoir de l'art de demain et que tous les autres méprisaient et raillaient sans pitié. „On peut n'aimer point Matisse,

³⁵ Cf. le propos de Michel Décaudin où il parle des trois tentations du poète (roman, critique d'art, théâtre): „Elles ne sont que l'expansion de sa poésie et le signe de l'unité profonde d'une œuvre qu'on a trop souvent voulu hiérarchiser en catégories rhétoriques”, (dans:) Michel Décaudin, *Les trois tentations du poète*, "Magazine littéraire", n°348, novembre 1996, p.56

³⁶ Maurice Raynal, "Montjoie!", n°1-2, 1914, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1507

³⁷ L. C. Breunig, op. cit., p.14

Picasso, Derain, Braque, Léger, Marie Laurencin, etc., mais on ne peut nier que ces peintres n'aient été les plus importants de leur époque, ni que je les aie défendus”³⁸, écrivait le poète en 1914.

Aussi, comme le remarque Breunig, c'est sans doute à lui-même que pensait Apollinaire, lorsqu'en cette même année 1914, il répétait les paroles de l'écrivain Ernest Hello: „Celui qui peut dire à un travailleur inconnu: « *Mon enfant tu es un homme de génie!* » celui-là mérite l'immortalité qu'il promet. (...) La critique doit être fidèle comme la postérité, et parler dans le présent la parole de l'avenir”³⁹. Cette tâche prophétique, Apollinaire l'a accomplie à perfection. Songeons à Picasso, le plus célèbre des peintres du XXe siècle – si ce n'est de tous les temps – , et aux meilleures critiques d'Apollinaire où, en phrases pleines de lyrisme, il ne cesse d'exprimer une admiration sans limites pour l'art génial de son ami.

³⁸ Guillaume Apollinaire, *La critique des poètes*, op. cit., p.671

³⁹ Nous citons le propos d'Ernest Hello d'après L. C. Breunig, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, Gallimard, Paris, 1960, *Préface*, pp.14-15

Apollinaire admirateur de Picasso

C'est en 1905 que j'ai eu l'honneur de deviner et de présenter Picasso, ce peintre parisien d'origine espagnole. Depuis lors sa gloire est devenue universelle¹.

Le premier texte d'Apollinaire consacré à Picasso date de 1905². C'est une courte note où Apollinaire parle en termes assez généraux du caractère de l'art de Picasso dans les premières cinq années du XXe siècle.

„Tout l'enchanté et son talent incontestable me paraît au service d'une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et le délicat. Son naturalisme amoureux de précision se double de ce mysticisme qui en Espagne gît au fond des âmes les moins religieuses³, écrit Apollinaire, lui-même enchanté du grand talent et de l'imagination de Picasso. On sent bien qu'il partage l'amour de son ami pour la vie dans tous ses aspects, quels qu'ils soient. Apollinaire admire la peinture de Picasso, réaliste et idéaliste en même temps, il admire la nouvelle qualité qui naît du mariage du naturalisme et du mysticisme. Il n'hésite pas pourtant à souligner que c'est un mysticisme plutôt peu profond, qui tient beaucoup plus à „un culte de dulie raffiné⁴ qu'à un vrai sentiment religieux. Dans cet article, Apollinaire nous fait remarquer aussi la prédilection de Picasso à représenter sur ses toiles en personnes de „saltimbanques sveltes” „des jeunes gens du peuple, versatiles, rusés, adroits, pauvres et menteurs⁵”.

En mai de la même année, paraît un autre article d'Apollinaire sur le peintre⁶; le poète y écrit:

¹ Guillaume Apollinaire, *Le cubisme et «La Parade»* ; texte inséré dans l'édition *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.869

² Guillaume Apollinaire, *Picasso, peintre et dessinateur*, "La Revue immoraliste", avril 1905.

³ Guillaume Apollinaire, *Picasso, peintre et dessinateur*, "La Revue immoraliste", avril 1905; texte inséré dans l'édition *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.78

⁴ Idem

⁵ Idem

⁶ Guillaume Apollinaire, *Les jeunes: Picasso, peintre*, "La Plume", n° 372, 15 mai 1905. Cet article passera ensuite en entier, avec des variantes, dans *Les Peintres cubistes* en mars 1913.

Il y a des yeux où se reflètent des humanités semblables à des fantômes divins et joyeux. Ces yeux sont attentifs comme des fleurs qui veulent toujours contempler le soleil. Ô joie féconde, il y a des hommes qui voient avec ces yeux⁷.

C'est ainsi qu'Apollinaire nous introduit dans l'univers pictural de Picasso des années 1901-1905, des années de la période bleue et rose. Ce texte est très enthousiaste et nous fait voir l'admiration profonde qu'éprouve le poète face à la peinture de Picasso de cette époque-là. Il ne faut pas oublier que ce sont précisément ces oeuvres-là qu'Apollinaire aimait le plus et qui s'accordaient le mieux avec son goût. Ces yeux attentifs comme des fleurs⁸ qui veulent toujours contempler le soleil, n'est-ce pas une métaphore d'un esprit avide de la vie, désireux de la vérité absolue, en l'occurrence de celui du peintre?

L'ambiance des toiles de la période bleue est lourde, silencieuse, plongée dans un azur sombre et mystérieux. Apollinaire la résume ainsi: „Qu'ils sont pieux ses ciels tout remués d'envolements, ses lumières lourdes et basses comme celle des grottes”⁹. Il saisit d'un seul coup l'essentiel de cette oeuvre qui, pleine d'au-delà, exige que l'on s'y recueille. Sa synthèse de la période bleue est magnifique. Quel don de pénétration, quelle faculté extraordinaire d'intercepter et de transmettre le message du peintre? Avec combien d'adresse traduit-il la couleur et la forme? Que de termes lyriques pour transposer la misère et la solitude peintes sur une toile?

Ces enfants qu'on embrasse pas comprennent tant! Maman, aime-moi bien! (...) Ces femmes qu'on n'aime plus se rappellent. Elles ont trop repassé aujourd'hui leurs idées cassantes. Elles ne prient pas; elles sont dévotes aux souvenirs. Elles se blottissent dans le crépuscule comme une ancienne église. (...) Avec le jour, elles disparaissent, elles se sont consolées dans le silence. Elles ont franchi beaucoup de portes (...) elles ont souvent remercié et les gestes de leurs avant-bras tremblaient comme leurs paupières. (...) Dans un jour pur, des femmes se taisent; leurs corps sont angéliques et leurs regards tremblent. A propos du danger leurs sourires sont intérieurs¹⁰.

⁷ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière, Paris, mars 1913; (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.19

⁸ Cette métaphore des yeux comme des fleurs, nous pouvons la trouver également dans *Les colchiques* d'Apollinaire.

⁹ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, p.19

¹⁰ Ibidem, pp.19-20

En parlant des premiers textes d'Apollinaire consacrés à Picasso, Michel Décaudin note: „Le ton n'est pas celui d'une lecture technicienne de la peinture, qu'Apollinaire n'a jamais faite - le lui a-t-on assez reproché! -; c'est l'éclair de la sympathie, la sensibilité immédiate à un univers pictural, le « parce que c'était lui, parce que c'était moi » qui s'est instauré d'emblée entre un jeune poète et un peintre inconnu réunis par le truchement de leur ami commun Max Jacob”¹¹. Le poète transpose le monde pictural de Picasso dans un langage et dans un style qui ne sont propres qu'à lui. Ce cortège d'images symboliques plongé dans une brume mélancolique trouve dans la poésie d'Apollinaire le plus beau commentaire.

Enveloppés de brume glacée, des vieillards attendent sans méditer, car les enfants seuls méditent. Animés de pays lointains, de querelles de bêtes, de chevelures durcies, ces vieillards peuvent mendier sans humilité. D'autres mendiants se sont usés à la vie. Ce sont des infirmes, des béquillards et des bêtises. Ils s'étonnent d'avoir atteint le but qui est resté bleu et n'est plus l'horizon¹².

Il est intéressant que cette critique qui propose une interprétation, un commentaire, exige à son tour, elle aussi, d'être interprétée. Au lieu d'enfermer l'art de Picasso dans une formule, Apollinaire le libère et l'étend par son lyrisme énigmatique. Les paroles du poète n'enlèvent rien au caractère mystérieux et introspectif de cette peinture. Elles l'enrichissent, au contraire. Ne prétendant pas à être formelle, n'employant pas de termes techniques, la critique d'Apollinaire de cette période se situe sur un autre pôle. Elle est un chant qui a le pouvoir de libérer la poésie enfermée dans les toiles.

L'espace d'une année, Picasso vécut cette peinture mouillée, bleue comme le fond humide de l'abîme et pitoyable. La pitié rendit Picasso plus âpre. Les places supportèrent un pendu s'étirant contre les maisons au-dessus des passants obliques. Ces suppliciés attendaient un rédempteur. La corde surplombait miraculeuse¹³.

En évoquant ce pendu qui s'étire au-dessus des passants obliques, Apollinaire fait allusion à la mort suicidaire, en février 1901, du peintre Casagemas, l'ami de Picasso. Cette mort a profondément touché l'artiste et elle a beaucoup influencé son oeuvre de cette époque-là. Cet abîme humide représenté sur ses toiles, Picasso l'a vraiment vécu, nous dit

¹¹ Michel Décaudin, *Apollinaire et Picasso*, "Esprit", n°1-3, 1982, p.80

¹² Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, p.20

¹³ Idem

explicitement Apollinaire. Et il conclut: „Ce Malaguêgne nous meurtrissait comme un froid bref. Ses méditations se dénudaient dans le silence”¹⁴.

„Le calme vint après cette frénésie”¹⁵, écrit ensuite le poète. C'était en 1905, l'année du commencement de la période rose, de l'avènement des arlequins, des saltimbanques et des jeunes femmes, mères de leurs enfants, des adolescents aux visages d'éphèbe, de tout un peuple nomade au regard mélancolique et lointain.

Les arlequins vivent sous les oripeaux quand la peinture recueille, réchauffe ou blanchit ses couleurs pour dire la force et la durée des passions, quand les lignes limitées par le maillot se courbent, se coupent ou s'élancent. La paternité transfigure l'arlequin dans une chambre carrée tandis que sa femme se mouille d'eau froide et s'admire svelte et grêle autant que son mari le pantin. (...) L'amour est bon quand on le pare et l'habitude de vivre chez soi double le sentiment paternel. L'enfant rapproche du père la femme que Picasso voulait glorieuse et immaculée¹⁶.

Apollinaire note le retour à la vie. Le dessin plus souple maintenant rend les formes plus arrondies et mouvementées, il leur rend la vie anéantie dans les toiles de la période bleue. Avec l'assouplissement des lignes vient le réchauffement de la palette accompagnée du réchauffement des relations entre les personnages représentés. L'ambiance des toiles devient beaucoup moins froide et distancée, elle se fait plus chaleureuse et familiale. Les liens humains se sont recréés. Dans les attitudes, il n'y a plus d'isolement, plus de solitude désespérés, il y a, en revanche, de la tendresse muette, une sorte d'intimité discrète. La mélancolie des personnages est accompagnée d'un apaisement intérieur.

Apollinaire attire notre attention sur une certaine androgynie dans la représentation des personnages de la période rose. „Des arlequins accompagnent la gloire des femmes, ils leur ressemblent, ni mâles, ni femelles. (...) Placés à la limite de la vie, les animaux sont humains et les sexes indécis”¹⁷. Ces hommes hermaphrodites et ces „bêtes hybrides [qui] ont la conscience des demi-dieux de l'Egypte”, „les singes familiers, les chevaux blancs et les chiens comme les ours”, vivent dans une familiarité surprenante et leur ressemblance n'est pas sans importance. Ils partagent tous le même sort des êtres suspendus entre la présence et l'absence, plongés dans un silence qui est absolu.

¹⁴ Ibidem, p.22

¹⁵ Ibidem, p.21

¹⁶ Idem

¹⁷ Idem

Peut-être est-ce de ce silence que naît l'expression malade des visages „des arlequins taciturnes [qui] ont les joues et le front flétris par les sensibilités morbides”. Peut-être est-ce cette sensibilité des êtres qui impose le règne du silence sur toute la toile. Quel que soit son message ou son origine, ce mutisme des personnages et du paysage est très suggestif et il est bien évident qu'Apollinaire n'est pas resté insensible à ce dialogue des silences, inquiétant et doucement mélancolique. Le poète constate: „On ne peut pas confondre ces saltimbanques avec des histrions. Leur spectateur doit être pieux, car ils célèbrent des rites muets avec une agilité difficile”¹⁸. Selon Apollinaire, les toiles de la période rose exigent, elles aussi, une certaine piété du regard qui les examine. Cette piété ne doit pas être, bien évidemment, identique à celle que sollicitent les oeuvres de la période bleue. Mais il y a toujours cette mélancolie, cette nostalgie pleines de grâce qui la rendent nécessaire. Ainsi, la peinture de Picasso apparaît-elle au poète en tant qu'un mystère auquel nous avons le droit d'assister seulement sous certaine condition, celle de la piété.

*

La grande amitié qui lie Apollinaire et Picasso n'empêche en rien la divergence de leurs opinions sur l'art, qui ne sont pas toujours les mêmes. Aussi, Apollinaire devient-il silencieux au moment où commence à naître la nouvelle peinture de son ami. En effet, il ne parle jamais, même dans ses *Peintres cubistes* en 1913, de la toile qui a contribué, dans une mesure aussi importante, à révolutionner l'art mondial. Comme si le primitivisme exacerbé des *Demoiselles d'Avignon* le choquait trop et comme s'il ne s'y était jamais habitué. Les critiques paraissent être d'accord dans l'interprétation des réticences du poète à l'égard de cette oeuvre, sauf Michel Décaudin qui écrit que „les affirmations selon lesquelles Apollinaire n'aurait rien compris à la révolution picturale opérée par Picasso en 1907 et aux *Demoiselles d'Avignon* sont fausses”, et qui cite, en guise d'illustration de son opinion, une phrase du cahier intime d'Apollinaire portant la date du 27 février 1907 et se rapportant aux *Demoiselles*: „Admirable langage que nulle littérature ne peut indiquer, car nos mots sont faits d'avance. Hélas!”¹⁹.

¹⁸ Idem, pour toutes les citations sans renvoi qui précèdent.

¹⁹ Guillaume Apollinaire, *Journal intime 1898-1918*, annoté par Michel Décaudin, Éd. du limon, Paris, 1991. Pour la citation de M. Décaudin, voir les notes. En effet, il est peu probable que le poète ait noté à contre-cœur,

Cependant, quand Apollinaire écrit son article élogieux *De Michel-Ange à Picasso*²⁰, ce n'est pas le cubisme qu'il y loue mais le talent du peintre dont il est un admirateur fervent. Pour construire son éloge, Apollinaire y a appliqué, comme le souligne Breunig dans son étude sur ce texte²¹, un procédé qui est typique pour son écriture et qui consiste à juxtaposer des faits courants, sans un lien apparent. Un procédé dont il tire, dans le présent article, un effet de propagande, en faisant du maître italien du XVI^e siècle un défenseur de l'art de Picasso.

Upon discovering in the first of Francisco's dialogues a violent condemnation by Michelangelo of sixteenth-century Flemish painting, Apollinaire had only to extract the appropriate lines and turn them sharply upon Millet's *Angelus*, the Meissonniers, and 'even the Corots' of the Chauchard Collection in order to enlist the great Italian master as an ally of the new painting and a spokesman for the innovations of Picasso, whom he then proceeds to laud in fulsome terms²².

La collection Chauchard donne à Apollinaire prétexte de commenter les goûts de l'époque, de critiquer l'étroitesse de l'esprit des gens qui visitent les expositions, „des vieux messieurs très comme il faut”, ainsi que leur amour de la peinture médiocre qu'ils „examinent à la loupe”²³. C'est à cette foule de petites gens qu'Apollinaire avait souvent envie de crier en face les paroles de Michel-Ange, prononcées autrefois à propos de la peinture flamande.

Cette peinture n'est que chiffons, mesures, verdure de champs, ombres d'arbres, et ponts, et rivières, qu'ils nomment paysages, et maintes figures par-ci, et maintes figures par-là. Et tout cela, encore que pouvant passer pour

dans une sorte de journal intime, une phrase aussi enthousiaste.

²⁰ Guillaume Apollinaire, *De Michel-Ange à Picasso*, "Marches de Provence", n°1, février 1912 ; texte inséré dans l'édition *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.396-397; Selon Breunig, ce texte daterait de la fin de l'année 1910 ou du début de 1911, les références temporelles l'indiquent: ouverture de la collection Chauchard au public et publication de la traduction des *Dialogues* en 1910.

²¹ L.C. Breunig, *Apollinaire as an early apologist for Picasso*, "Harvard Library Bulletin", vol. VII, n°3, automne 1953.

²² Trad. de l'auteur: „Après avoir découvert dans le premier des dialogues de Francisco une violente condamnation par Michel-Ange de la peinture flamande du XVI^e siècle, Apollinaire a extrait le fragment convenable et l'a tourné, avec sévérité, contre *Angélus* de Millet, contre les Meissonnier et 'même contre les Corot' de la collection Chauchard, de façon à faire du grand maître italien un allié de la peinture nouvelle et un défenseur des innovations de Picasso qu'il [le poète] a loué, ensuite, en termes exagérés”. Alfred Chauchard était un des fondateurs des magasins du Louvre. Après sa mort en 1909, sa collection privée des tableaux s'est trouvée au musée du Louvre auquel il l'avait léguée; parmi ces tableaux il y avait *L'Angélus* de Millet, des toiles de Meissonnier, de Corot, etc.

²³ Guillaume Apollinaire, *De Michel-Ange à Picasso*, p.397

bon à certains yeux, est fait en réalité sans raison ni art, sans symétrie ni proportions, sans discernement, ni choix, ni aisance, en un mot, sans aucune substance et sans nerf²⁴.

Pour Apollinaire, cette citation vaut non seulement pour la collection bourgeoise léguée au Louvre par Chauchard. Selon lui, on pourrait l'appliquer avec succès à la majorité de l'art contemporain. La collection Chauchard n'est ici qu'un symbole de la médiocrité académicienne. Mais si Apollinaire cite le grand maître de la Renaissance, c'est moins pour affermir son jugement sur les salons officiels et les goûts du public que pour mettre en valeur les qualités de la peinture de Picasso. Il oppose avec ardeur, à cette multitude d'art médiocre, la peinture d'un jeune artiste moderne.

Et quelle joie de rencontrer aujourd'hui un peintre qui se soucie de la « raison », de l'« art », de la « symétrie », des « proportions ». Ce discernement, cette aisance, cette substance et ce nerf, en quoi Michel-Ange voyait les qualités de la bonne peinture, on les admirera dans les tableaux de Pablo Picasso²⁵.

Le poète nous communique ici le sentiment de joie mêlée de fierté qui le pénètre à la rencontre, dans l'art de son ami, des qualités tellement louées jadis par Buonarrotti. Cependant, l'enthousiasme d'Apollinaire se concentre, comme le note Breunig, plus sur les vertus structurelles de son art que sur les qualités de la représentation, comme si celles-ci n'étaient pas à même de le convaincre. Différemment qu'en 1905 où le poète semble préoccupé du sujet plus que de la forme, chez Picasso. Breunig rejoint dans son opinion Marcel Adéma²⁶ qui pense qu'Apollinaire ne goûtait pas véritablement la nouvelle peinture de Picasso et que, s'il a soutenu le mouvement cubiste, c'est par amitié plutôt que par conviction. Ses réticences des débuts et son engagement officiel très tardif, seulement six ans après les *Demoiselles d'Avignon*, pourraient effectivement le suggérer.

Quoi qu'il en soit, le texte en question n'est pas une glorification de la peinture cubiste de Picasso, mais du génie du peintre aux possibilités énormes. Comme le remarque Breunig, le caractère entièrement gratuit de cet éloge prouve sa sincérité, en montrant à la fois la

²⁴ Michel-Ange, dans *Quatre dialogues sur la peinture de Francisco de Hollanda portugais*, Librairie Honoré Champion, 1911; (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.397

²⁵ Guillaume Apollinaire, *De Michel-Ange à Picasso*, p.397

²⁶ Pierre-Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Éd. de la Table Ronde, 1968, p.113

perspicacité extraordinaire d'Apollinaire qui, seul parmi les écrivains d'art dans le temps qui sépare la période bleue de la bataille du cubisme, a saisi et exprimé avec tant de prévoyance le génie de Picasso. Ne craignant pas de comparer la sublime et mystérieuse peinture de Picasso à celle de Rembrandt, le poète écrit:

Car Picasso est de ceux-là dont Michel-Ange disait qu'ils méritent le nom d'aigles parce qu'ils surpassent tous les autres et se font jour à travers les nuages jusqu'à la lumière du soleil. Et aujourd'hui toute ombre a disparu. Le dernier cri de Goethe mourant: « Plus de lumière », monte de l'oeuvre sublime et mystérieuse d'un Picasso comme il monte encore de l'oeuvre de Rembrandt²⁷.

S'il place le nom de son ami à côté du grand maître du passé, ce n'est pas par hasard. Il voit en celui-là un génie digne d'une estime universelle. Apollinaire est, peut-être, le premier à parler ainsi de Picasso et ses paroles sont comme une prophétie de la gloire future du peintre, la gloire qu'aucun artiste n'ait jamais connue avant.

*

„Apollinaire redevient publiquement un défenseur de la peinture de Picasso sur laquelle il ne s'était pratiquement plus exprimé depuis 1905, note Anne Baldassari, au moment où le cubisme se manifeste au grand jour dans les salons et fait scandale"²⁸. Son article *De Michel-Ange à Picasso* date justement de cette époque-là. Viennent ensuite de nombreux textes critiques concernant le cubisme où le nom du peintre apparaît souvent, et enfin, en 1913, *Peintres cubistes* où Apollinaire lui consacre tout un chapitre²⁹. Le poète ne cache pas son enthousiasme à l'égard de l'artiste qui a osé entrer en dialogue si violent avec la tradition. Et il tire la conclusion:

Alors, sévèrement, il a interrogé l'univers³⁰.

²⁷ Guillaume Apollinaire, *De Michel-Ange à Picasso*, p.398

²⁸ Anne Baldassari, *L'ABC-daire de Picasso*, Flammarion, Paris, 1996

²⁹ Ce chapitre est composé de deux articles d'Apollinaire rédigés et publiés antérieurement: *Les jeunes: Picasso, peintre*, "La Plume", n° 372, 15 mai 1905; *Pablo Picasso*, "Montjoie!", mars 1913.

³⁰ Guillaume Apollinaire, *Pablo Picasso*, "Montjoie!", mars 1913 ; texte inséré dans l'édition *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.22

C'est en interrogeant l'univers dans toute sa richesse, dans son passé et avenir, dans sa splendeur et hideur, en mettant en cause l'incontestable canon de la beauté que Picasso renouvelle la conscience artistique de son temps. Apollinaire souligne la sévérité avec laquelle l'artiste réalise son interrogatoire. L'adverbe employé ici par le poète montre Picasso comme un esprit autoritaire, conscient de lui-même et du monde qui l'entoure et dont la recherche est truculente, résolue. Et nous sentons comme une approbation dans la voix d'Apollinaire pour cet esprit qui, par sa force et sa conviction seules, semble prédestiné à guider les autres. Le poète, grand apôtre de *L'Esprit nouveau*, pour qui accepter ce qui est ne suffit pas, qui sait que „il y a mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées”³¹ et qu'il faut sans trêve réinventer et recréer le monde pour qu'il demeure vivant, apparaît dans sa constatation comme un complice du peintre révolutionnaire, content de cet arbitrage sévère effectué dans l'art. Dans son poème *La Jolie Rousse*, il écrit: „Nous ne sommes pas vos ennemis / Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines / Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir / Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues / Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité”.

Selon Apollinaire, le plus grand mérite de Picasso, ce „nouveau Jean-Baptiste qui lave les Arts dans le baptême de la lumière”³², consiste dans le fait qu'il a révolutionné la conception même de l'art: „La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation”³³. Autant dire que l'art, qui reproduit et interprète la réalité, n'est pas moins vrai que cette réalité elle-même et que le peintre, dans chacune de ses œuvres, recrée et réinvente l'univers. Picasso réaliserait ainsi le postulat de Charles Baudelaire: „La première affaire d'un artiste est de se substituer à la nature et de protester contre elle”³⁴.

³¹ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, "Mercure de France", 1décembre 1918 ; texte inséré dans l'édition *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.949

³² Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, mars 1913; p.35

³³ Ibidem, p.24

³⁴ Charles Baudelaire, *Le Salon de 1846*. Comparer aussi avec une note de l'éditeur du livre *D'un réalisme sans rivages* de Roger Garaudy (Plon, Paris, 1963): „Sa [de Picasso] volonté sans défaillance depuis le début du siècle de rivaliser en invention et en fécondité avec la réalité elle-même”.

Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation. Il en dénombre les éléments, les détails avec une brutalité qui sait aussi être gracieuse. (...) Du point de vue plastique, on peut trouver que nous aurions pu nous passer de tant de vérité, mais cette vérité apparue, elle devient nécessaire³⁵.

Apparemment, Apollinaire n'est pas entièrement convaincu par la peinture analytique de Picasso, ce vertige des plans différents qui se croisent et se superposent semble trop poussé, à ses yeux. La nouvelle manière du *peintre-chirurgien* ne le satisfait pas du point de vue plastique, mais sa méfiance semble s'atténuer devant la vérité profonde d'une telle représentation. Le poète écrit: „La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans la découvrir”³⁶. Apollinaire accueille donc pareille solution picturale comme la nécessité d'un ordre supérieur.

Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement. Cet art est-il plus profond qu'élevé? Il ne se passe point de l'observation de la nature et agit sur nous aussi familièrement qu'elle-même³⁷.

Apollinaire admire son ami pour avoir su représenter la nature profonde de la réalité, sa richesse, sa complexité. La peinture de Picasso lui paraît également profonde qu'élevée. Il la trouve profonde car elle reflète une vision intérieure, intellectuelle du peintre qui l'a réalisée sans guère céder à une vision directe, physique du monde. La grandeur de cette peinture vient, cependant, de la vérité qu'elle véhicule. Car il n'y a point de mensonge dans cette façon révolutionnaire de représenter la réalité, point d'exagération intellectuelle non plus. Apollinaire rejette tout reproche d'intellectualisme, en écrivant que tout homme a le sentiment profond de cette réalité intérieure et qu'il n'est pas besoin d'être un homme cultivé pour concevoir qu'une chaise, de quel côté qu'on la regarde, a toujours un dossier, un siège et quatre pieds.

³⁵ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, p.24

³⁶ Guillaume Apollinaire, *Du sujet dans la peinture moderne*, "Soirées de Paris", n°1, février 1912; texte inséré ensuite par Apollinaire dans *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.9

³⁷ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, p.23

Nous retrouvons, d'ailleurs, l'écho de cette simultanéité picturale dans la poésie d'Apollinaire, dans son ubiquité. Aussi bien chez Picasso que chez Apollinaire, il y a cette volonté effrénée de décrire le divers sous toutes ses facettes, de rendre en même temps la face et le profil, d'enregistrer la multitude d'aspects et de points de vues.

Apollinaire se montre encore plus approbateur pour la technique du collage que Picasso commence à appliquer en 1912. Quand l'artiste crée ses premiers papiers collés, en insérant dans les tableaux des éléments étrangers à la peinture, tel un morceau de toile cirée ou un timbre-poste, Apollinaire constate, en les examinant, que „l'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets”³⁸. Il juge la vérité de ces objets plus profonde que le fait pictural. Fier des expérimentations artistiques de son ami, il exalte l'effet qu'elles produisent sur le spectateur.

La surprise rit sauvagement dans la pureté de la lumière et c'est légitimement que des chiffres, des lettres moulées apparaissent comme des éléments pittoresques, nouveaux dans l'art, et depuis longtemps déjà imprégnés d'humanité³⁹.

C'est justement ce rire sauvage de la surprise et la vérité qu'elle révèle qui forcent l'admiration d'Apollinaire. Sans doute, le poète se solidarise avec l'artiste qui a le pouvoir d'étonner et qui n'évite pas d'utiliser ce don. D'ailleurs, les papiers collés composés d'associations d'objets vulgaires et étrangers à la peinture trouvent leur équivalent poétique dans les vers d'Apollinaire, fondés sur l'effet tiré d'associations imprévues⁴⁰. D'après Apollinaire, on ne peut renouveler l'art ni la poésie sans recourir à l'effet d'inattendu. Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, il écrit que le nouveau „est tout dans la surprise” et aussi que „c'est par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé”⁴¹. C'est donc, uniquement, en ne craignant pas de surprendre que l'on peut progresser dans l'art et créer des oeuvres qui soient vraiment nouvelles.

³⁸ Ibidem, p.22

³⁹ Idem

⁴⁰ Cf. *Lundi rue Christine*, p.ex.

⁴¹ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, p.949

Mais il y a encore une autre raison pour laquelle Apollinaire loue Picasso de ne pas avoir dédaigné d'insérer dans ses tableaux des objets authentiques. L'auteur des poèmes *Il y a*, qui traduisent le mieux sa pensée, est d'avis que l'artiste doit transcrire la réalité à tous ses niveaux car aucun aspect, aucun élément de la vie n'est à rejeter. En même temps, il écrit: „Ces matériaux étranges bruts et disparates devenaient nobles parce que l'artiste leur insufflait sa personnalité à la fois robuste et délicate”⁴². Claude Bonnefoy commente ainsi cette pratique: „Tout matériau est bon, même le plus vil, si l'artiste, par son travail, par la manière dont il l'utilise ou le présente, sait le placer dans une nouvelle lumière, nous le faire voir avec des yeux neufs”⁴³.

Pourtant, en écrivant que „il n'est pas possible de deviner les possibilités, ni toutes les tendances d'un art aussi profond et aussi minutieux”⁴⁴, Apollinaire se rend très bien compte que les innovations de Picasso dans l'art ont le caractère d'une aventure, avec tout ce qu'elle porte en elle de merveilleux, de nouveau mais aussi de dangereux et d'imparfait: stérilité des recherches, résultats grossiers.... Il semble dire qu'en épousant le moderne et en jouissant de ses trésors, nous devons savoir accepter aussi les imperfections que l'on ne peut éviter. Il déclare:

Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. (...) On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux. (...) Contrastes délicats, les lignes parallèles, un métier d'ouvrier, quelquefois l'objet même, parfois une indication, parfois une énumération qui s'individualise, moins de douceur que de grossièreté. On ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter. Peinture... Un art étonnant et dont la lumière est sans limites⁴⁵.

La peinture est un art aux possibilités inépuisables, conclut-il, et les résultats des recherches dans ce domaine, qui savent être si éblouissants, doivent aussi décevoir parfois⁴⁶.

⁴² Guillaume Apollinaire, *La Peinture moderne*, "Der Sturm", février 1913; texte inséré dans l'édition *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.503

⁴³ Claude Bonnefoy, *Apollinaire*, Éditions universitaires, Paris, 1969, p.110

⁴⁴ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, p.22

⁴⁵ Ibidem, p.25

⁴⁶ Dans *La Jolie Rousse*, Apollinaire écrit: „Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / De l'illimité et de l'avenir / Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés”.

Apollinaire paraît encourager ces recherches. C'est l'exploration qui compte pour lui, avant tout, et l'individualité de l'artiste qui se fait jour dans l'œuvre.

*

En parlant de l'évolution artistique de Picasso, Apollinaire recourt à une très belle parallèle. Il décrit deux types complètement différents d'artistes pour arriver à la fin à une conclusion éblouissante au sujet de Picasso.

Il y a des poètes auxquels une muse dicte leurs oeuvres, il y a des artistes dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument. Pour eux, point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous les jours, en tout pays et en toute saison. (...) Ils sont comme le prolongement de la nature et leurs oeuvres ne passent point par l'intelligence. Ils peuvent être émouvants sans que les harmonies qu'ils suscitent se soient humanisées. D'autres poètes, d'autres artistes au contraire sont là qui s'efforcent (...) ils doivent tout tirer d'eux-mêmes et nul démon, aucune muse ne les inspire. Ils habitent dans la solitude et rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, balbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler ce qu'ils souhaitent formuler. Hommes créés à l'image de Dieu, ils se reposeront un jour pour admirer leur ouvrage. Mais que de fatigues, que d'imperfection, que de grossièretés⁴⁷ !

Les préférences d'Apollinaire vont manifestement vers ce deuxième type d'artistes. Son choix pourrait paraître paradoxal: il considère des oeuvres imparfaites comme supérieures aux oeuvres pleines d'harmonie. Cependant, il n'y a point de paradoxe ici, ni de contradiction, car le poète ne glorifie pas la beauté ni la perfection de l'art mais un effort qui accompagne sa naissance. C'est en mesurant le travail de l'artiste qu'Apollinaire évalue la valeur d'une oeuvre. Il le dit explicitement dans la phrase qui suit: „Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une oeuvre d'art”⁴⁸. Plus d'efforts et de doutes accompagnent alors l'acte de création et plus l'artiste s'avère persévérant malgré les difficultés qu'il rencontre, plus l'oeuvre est digne d'être appelée grande, aux yeux du poète.

⁴⁷ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, p.23

⁴⁸ Ibidem, p.25; Comparer avec un propos de Picasso cité par Apollinaire (Guillaume Apollinaire, *Propos de Pablo Picasso*, s.d., (dans :) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.877): „Je ne crois qu'au travail. Il n'y a d'art qu'avec un grand travail, un travail matériel tout autant qu'un travail cérébral”.

„Picasso, c'était un artiste comme les premiers. Il n'y a jamais eu de spectacle aussi fantastique que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds"⁴⁹. Il n'y a donc point de grande oeuvre si elle n'est pas née d'un effort humain. À la lumière de cette réflexion, nous comprenons bien l'enthousiasme d'Apollinaire devant la transformation de Picasso qui, délibérément, renonce aux harmonies faciles, dictées par une muse, pour s'adonner à des recherches solitaires, incertaines, tâtonnantes, mais pleines de joie d'un homme qui découvre. En devenant „un artiste comme les seconds”, un artiste réellement indépendant, Picasso se fait, selon l'expression d'Apollinaire, à l'image de „un nouveau-né qui met de l'ordre dans l'univers pour son usage personnel, et aussi afin de faciliter ses relations avec ses semblables"⁵⁰.

Pour Apollinaire, il est évident qu'aucun des peintres vivants n'a influencé si considérablement les jeunes artistes français que Picasso. „Son enseignement toutefois ne s'est jamais traduit par des déclarations écrites ou verbales”, écrit-il. C'est par ses oeuvres seules, „ses confidences plastiques”, que Picasso a exercé une emprise si grande sur les jeunes peintres.

Avec moi-même qui suis, je crois, son meilleur ami, Picasso, dont les jugements artistiques et littéraires sont les plus justes qui soient, n'a jamais tenu un discours suivi sur l'art; et Dieu sait que nous avons souvent parlé d'art. Jamais il n'a exposé sa doctrine en phrases lapidaires, jamais il ne s'est vanté d'avoir un système et ceux qui ont eu l'occasion de voir les tableaux des différentes époques de sa vie d'artiste ont pu se rendre un compte exact de la logique avec laquelle son oeuvre entière s'est développée. Aussi ne faut-il point compter recueillir de la bouche de Picasso des propos qui pourraient engager sa liberté de peintre et trahir la responsabilité de son oeuvre vis-à-vis de l'art contemporain⁵¹.

Apollinaire nous apprend que Picasso n'a jamais voulu ni essayé de fonder une école, car cela aurait été contradictoire avec sa nature de chercheur éternel et libre. Pourtant,

⁴⁹ Ibidem, p.24

⁵⁰ Idem

⁵¹ Guillaume Apollinaire, *Propos de Pablo Picasso*, s.d., (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.876. Comparer avec le propos de Gabriel Bauret (« *Les Demoiselles d'Avignon* », *manifeste du cubisme?*, "Europe", n°638-639, Paris, juin/juillet 1982, p.31): Picasso est „beaucoup plus le peintre de l'expérimentation, de l'interrogation, que celui de la mise en oeuvre d'un système. Et son itinéraire en témoigne: toujours avide de découvrir de nouvelles façons de peindre, de nouvelles techniques”.

l'attitude du peintre n'a empêché en rien d'autres artistes de suivre son exemple, de l'imiter ou de se réclamer de lui. Cet ascendant qu'il a eu sur les autres, tout en gardant sa position d'un peintre indépendant, ne prouverait-il pas l'éminence et la force de son art? Apollinaire semble n'avoir aucun doute là-dessus.

La logique dont il parle, c'est la logique, très cohérente, d'un peintre recherchant toujours des solutions nouvelles, tant plastiques que substantielles, la logique d'une personnalité qui s'épanouit dans la recherche. Des propos de Picasso recueillis par Apollinaire nous apprenons, entre autre, que déjà à 15 ans le peintre, en copiant des tableaux de Murillo pour un couvent de Barcelone, n'a pu résister à un besoin impérieux de peindre à sa manière. „J'avais copié certes, mais en arrangeant ces ouvrages à ma manière”⁵², avouait Picasso. Copier l'ennuyait, il voulait créer, trouver ses propres solutions plastiques.

Apollinaire voit dans l'oeuvre entière de Picasso une autre logique encore, un grand effort vers le réalisme, même si celui-ci ne ressemble pas trop au réalisme traditionnel et aboutit finalement à une sorte de sur-réalisme⁵³. Tous ses travaux semblent imprégnés d'un sentiment profond de la réalité. Les toiles de la période bleue et rose, les peintures analytiques, les collages et les papiers-collés, les décors et les costumes pour *La Parade*, tous, quoique par des moyens différents, ils témoignent du réalisme de son art: ses oeuvres „à l'azur insondable”⁵⁴ et de la période rose - par leur naturalisme mystique, ses analyses et ses synthèses picturales et scéniques cependant - par la vérité indéniable de la vision du monde qu'elles véhiculent, par une schématisation plastique qui prend en compte la richesse et les contradictions de l'univers.

Dans la préface au catalogue de l'exposition *Matisse-Picasso* en 1918, le texte qui clôt la critique d'Apollinaire consacrée à Picasso, le poète écrit:

Picasso est l'hoir de tous les grands artistes et, soudain éveillé à la vie, il s'engage dans une direction que l'on n'a pas encore prise. Il change de direction, revient sur ses pas, repart d'un pas plus ferme, grandissant sans cesse, se

⁵² Pablo Picasso, *ibidem*.

⁵³ Cf. Guillaume Apollinaire, *Les Spectacles modernistes des Ballets russes - Parade et l'Esprit nouveau*, "Excelsior", 11 mai 1917; [*Parade*] (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.865: „Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois, le motif n'est plus reproduit mais seulement représenté et plutôt que représenté il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous les éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet”.

⁵⁴ Guillaume Apollinaire, *De Michel-Ange à Picasso*, p.398

fortifiant au contact de la nature inconnue ou par l'épreuve de la comparaison avec ses pairs du passé. (...) Ici, le talent se multiplie par la volonté et par la patience. Les expériences aboutissent toutes à dégager l'art de ses entraves⁵⁵.

Toujours très admiratif à l'égard de la détermination de son ami, Apollinaire glorifie ses recherches audacieuses, sa résolution, sa patience, sa méthode et son acharnement, toutes les qualités qui contribuent à gagner l'expérience, ce grand allié du talent.

Le mérite principal de Picasso c'est, aux yeux d'Apollinaire, d'avoir suggéré à travers ses recherches infatigables les possibilités infinies de l'art. Ce géant de la peinture, „par ses recherches aiguës et sévères, par sa préoccupation de tirer d'un objet tout ce qu'il peut donner d'émotion esthétique, a profondément étendu le domaine de la peinture”⁵⁶ et „en libérant le réalisme traditionnel d'une définition trop étroite”⁵⁷, il a opéré la véritable Renaissance de l'art. Apollinaire mesure la grandeur de Picasso, à son courage d'un artiste qui, fidèle uniquement à lui-même et peignant toujours à contre-courant, a réussi à s'imposer non seulement à ses contemporains mais aussi à l'histoire.

*Vraiment, on ne peut que plaindre ceux qui à l'époque où triomphait l'art superficiel et fugitif des imitateurs d'impressionnisme se sont méfiés d'un mouvement d'art en profondeur, où il ne s'agit jamais après tout que de pénétrer plus avant dans l'étude de la nature*⁵⁸.

⁵⁵ Guillaume Apollinaire, *Préface au catalogue de l'exposition Matisse-Picasso à la galerie Paul-Guillaume*, janvier/février 1918; (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.875

⁵⁶ Idem

⁵⁷ Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963, p.248

⁵⁸ Guillaume Apollinaire, *Le cubisme et «La Parade»*, p.869

Face au cubisme

Je me vois presque seul parmi les écrivains d'art à défendre des artistes dont je connais les efforts et dont j'aime les ouvrages. Les moqueries qui ont accueilli l'exposition de leurs œuvres au Salon d'automne, tout en montrant l'importance de leur manifestation, ne prouvent absolument rien contre leur art. Ceux qui prennent le cubisme pour une fumisterie se trompent complètement. (...) Je sais bien que le cubisme est ce qu'il y a de plus élevé aujourd'hui dans l'art français¹.

„La légende selon laquelle l'auteur des *Peintres cubistes* n'entendait rien au cubisme a la vie dure², écrit avec regret Peter Read dans son article sur Apollinaire et le cubisme. En effet, le poète a été souvent considéré comme incompetent dans le domaine de la critique d'art, que celle-ci concerne le cubisme ou autre chose. Il est naturel qu'Apollinaire se soit quelquefois trompé dans ses appréciations ou ses jugements sur la peinture, mais prétendre qu'il ne comprenait rien aux efforts de ses amis peintres serait une grande injustice. Breunig prétend, par exemple, qu'Apollinaire n'aimait pas l'art cubiste, que ce style, en dépit de toute la bonne volonté du poète, lui est resté toujours étranger, et qu'il ne le défendait que par esprit de camaraderie, par esprit d'équipe, pour protéger la liberté créatrice de ses amis et de toute l'avant-garde en général, puisqu'il mettait toute son espérance dans les forces régénératrices de la jeunesse artistique et qu'il y voyait le seul secours pour l'avenir de l'art³. Il y a un peu de vérité dans ce qu'écrit Breunig. Pourtant il ne faut pas croire qu'Apollinaire n'appréciait guère la peinture cubiste et qu'il s'est fait son avocat contre lui-même, uniquement par amitié pour quelques peintres qui la pratiquaient. Même si ses préférences allaient naturellement vers les artistes indépendants tels que Delaunay, généralement reconnu comme le moins cubiste et qu'il a suivi „jusqu'au seuil de l'abstraction⁴, certaines des aspirations du poète trouvaient

¹ Guillaume Apollinaire, *Le Salon d'automne*, "L'Intransigeant", 10 octobre 1911, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.371-372

² Peter Read, *La révolution cubiste*, "Magazine littéraire", n°348, novembre 1996, p.28

³ L. C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme*, "Revue des Lettres Modernes", n° 69-70, 1962, passim; comparer avec une phrase écrite par Apollinaire à André Breton pendant la guerre: „Je défends si âprement (même ce que je n'aime point) contre ce que je trouve une injustice, qu'il arrive souvent que l'on me croie très enthousiasmé d'une chose que je goûte médiocrement mais que l'on a attaquée mal à propos" (Lettre du 29 février 1916, conservée à la Bibliothèque Nationale).

⁴ Peter Read, op. cit., p.30

leur réalisation justement dans le cubisme, et plus précisément dans un certain cubisme, celui de ses fondateurs et ses maîtres.

Il y a des faits que l'on ne saurait négliger, parce qu'ils prouvent que l'art cubiste n'était pas indifférent à Apollinaire et qu'il y *entendait quelque chose* quand même. Il n'est pas sans importance, par exemple, le fait que dans la collection d'art contemporain rassemblée par Apollinaire l'art cubiste constitue la part la plus précieuse, ou que le poète a choisi pour le frontispice d'*Alcools*, au lieu d'autre chose, son portrait cubiste(!) par Picasso, qu'il trouvait d'ailleurs fort ressemblant, contrairement à l'opinion de la critique. Mais ce sont, avant tout, ses textes critiques, parfois enthousiastes parfois sévères, consacrés à la peinture cubiste, qui montrent le mieux sa position à l'égard du nouvel art, ainsi que son jugement sur chacun des peintres nouveaux.

*

Le premier texte critique d'Apollinaire consacré à l'art cubiste, c'est la préface au catalogue de l'exposition Braque à la galerie Kahnweiler, datant de 1908, où le poète exalte en termes pleins de lyrisme les qualités de „ce peintre angélique”. A partir de 1910 jusqu'à la guerre, à "L'Intransigeant", puis, pendant quelques mois, à "Paris-Journal", Apollinaire écrit des articles critiques, où il suit en détail les innovations successives du cubisme, telles lettres au pochoir, collage, papiers collés, imitations du bois ou du marbre, pigments mélangés à du sable, à la limaille de fer ou à la sciure de bois. Ces innovations, il les accepte avec joie comme signes de la vitalité de l'art, tout en soulignant que la nouveauté en tant que telle ne l'intéresse pas. Ce sont les forces régénératrices capables de renouveler l'art, de recréer l'esthétique, qui l'attirent avant tout dans le nouveau, et c'est cela précisément qu'il défend. De même, à tous ceux qui voudraient reprocher au cubisme l'excès de nouveauté, il répète: „elle n'est pas dangereuse pour l'art, mais seulement pour les artistes médiocres”⁵.

Le nom de cubisme vient au monde dans les circonstances qui rappellent la naissance des termes désignant le mouvement impressionniste ou celui des Fauves, où on les a prononcés pour se moquer des manifestations des peintres aux tendances nouvelles. C'est le critique d'art, Louis Vauxcelles, qui, en parlant des toiles de Braque exposées à cette époque-

⁵ Guillaume Apollinaire, *Salon d'Automne*, "Les Soirées de Paris", 15 novembre et 15 décembre 1913, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.621

là chez Kahnweiler, a constaté que tout dans les tableaux de ce peintre, les paysages, les visages, les maisons, se réduit aux „cubes”, et qui a lancé ainsi une étiquette qui devait être adoptée par la suite, non sans résistances d’ailleurs de la part des peintres eux-mêmes et d’Apollinaire, champion du groupe⁶. Le poète écrira plus tard avec fierté: „[Les cubistes] avec un courage admirable ont relevé le nom burlesque sous lequel on avait voulu les ridiculiser”⁷.

En 1910, le cubisme commence à se répandre et gagne de nouveaux adeptes: Gleizes, Metzinger, Delaunay, Le Fauconnier, Duchamp. Dans son compte rendu du Salon d’automne, le poète critique assez durement les œuvres exposées par les cubistes. C’est là aussi qu’il emploie le mot *cubisme* pour la première fois, en écrivant:

L’on a un peu parlé d’une manifestation bizarre du cubisme. Les journalistes mal avertis ont fini par y voir de la métaphysique plastique. Mais ce n’est même pas cela, c’est une plate imitation sans vigueur d’ouvrages non exposés et peints par un artiste doué d’une forte personnalité et qui, en outre, n’a livré ses secrets à personne. Ce grand artiste se nomme Pablo Picasso. Mais le cubisme au Salon d’Automne c’était le geai paré des plumes du paon⁸.

Il n’est pas besoin de connaître d’autres écrits d’Apollinaire sur Picasso pour se rendre compte à quel point le poète estimait l’art de son ami et avec quel discernement il le distinguait de celui des autres artistes. Breunig le commente ainsi: „L’histoire a confirmé la perspicacité d’Apollinaire qui comprit dès le début combien le génie de Picasso surpassait le talent de ses émules”⁹. Mais il ne faut pas oublier non plus, ce que souligne Anne Baldassari, que „lorsque le terme de cubisme se popularise, c’est pour désigner un type de peinture qui n’appartient déjà plus qu’à la préhistoire de Braque et de Picasso”, la géométrie de leurs œuvres de 1908 étant reprise par de nouveaux venus qui caricaturisaient les réalisations antérieures des maîtres¹⁰. Ce qui expliquerait peut-être la préméditation du poète à employer, par rapport aux œuvres des épigones, le terme qu’il n’aime pas et qu’il trouve inéquitable.

⁶ Louis Vauxcelles, "Gil Blas", 14 novembre 1908.

⁷ Guillaume Apollinaire, *Jeunes peintres ne vous frappez pas!*, "Bulletin de la Section d’or", 9 octobre 1912, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.485

⁸ Guillaume Apollinaire, *Le Salon d’Automne*, "Poésie", automne 1910, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.229

⁹ L. C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme*, p.10

¹⁰ Anne Baldassari, *L’ABC-daire de Picasso*, Flammarion, Paris, 1996, p.225 (Cela explique également pourquoi Picasso et Braque boycottent les grands salons parisiens et ne participent pas aux expositions collectives du cubisme.)

En 1911, c'est la véritable explosion du mouvement. Les cubistes exposent, pour la première fois, collectivement et devant le grand public aux Indépendants. A l'occasion de cet événement, Apollinaire écrit un article enthousiaste dont le ton militant le fait connaître comme le défenseur du groupe. C'est là que Breunig voit une défense „dictée par un esprit d'avant-garde plutôt que par un attachement profond au style cubiste”¹¹. La même année, le poète accepte au nom des cubistes la nouvelle dénomination: „Les peintres nouveaux qui ont manifesté ensemble cette année au Salon des artistes indépendants de Paris leur idéal artistique acceptent le nom de cubistes qu'on leur a donné”¹². Toutefois, il est conscient que cette désignation enferme les manifestations du mouvement dans l'appauvrissante formule de géométrisme, en déformant ainsi son message profond. Dans un compte rendu du Salon d'automne, il écrira: „Le cubisme n'est pas, comme on pense généralement dans le public, l'art de tout peindre sous forme de cubes”¹³, et dans celui des Indépendants: „Cet art cinématique, en quelque sorte, a pour but de nous montrer la vérité plastique sous toutes ses faces et sans renoncer au bénéfice de la perspective”¹⁴.

Apollinaire est le premier à souligner, en 1911, que le cubisme n'est pas un système opprimant la liberté créatrice des artistes, il écrit:

Le cubisme n'est pas un système et les différences qui caractérisent non seulement le talent, mais la manière même de ces artistes en sont une preuve manifeste. Un trait les unit toutefois, si les peintres que l'on a appelés les fauves ont eu comme principal mérite de revenir aux principes en ce qui concerne la couleur et la composition, les cubistes pour élargir encore le domaine d'un art ainsi renouvelé ont voulu revenir aux principes pour ce qui concerne le dessin et l'inspiration. (...) Manifestation nouvelle et très élevée de l'art, mais non point un système contraignant les talents¹⁵.

¹¹ L. C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme*, p.10; comparer avec le propos d'Apollinaire: „Mes éloges, je les adresse avant tout aux tendances de la jeune peinture, réservant mon jugement sur le talent particulier de chacun des nouveaux peintres” (Réponse à une enquête sur le cubisme, "L'Action", 10 mars 1912; (dans :) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.423).

¹² Guillaume Apollinaire, *Préface au catalogue du 8^e Salon annuel du Cercle d'art Les indépendants au Musée moderne de Bruxelles*, du 10 juin au 3 juillet 1911, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.358

¹³ Guillaume Apollinaire, *Les cubistes*, "L'Intransigeant", 10 octobre 1911, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, pp.371-372

¹⁴ Guillaume Apollinaire, *La jeunesse artistique et les nouvelles disciplines*, "L'Intransigeant", 21 avril 1911, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.318

¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Préface au catalogue du 8^e Salon annuel...*; p.358

Le retour aux principes dont, à propos du cubisme, parle Apollinaire, c'est bien évidemment la simplification du dessin et la recherche d'inspiration dans l'ancienne sculpture ibérique et dans l'art primitive de l'Afrique ou de l'Océanie. C'est en 1905 que Picasso a eu l'occasion de faire connaissance avec le vieil art andalou, dont il a fréquenté l'exposition inaugurée à l'époque au Louvre. Et ce n'est qu'une année plus tard que le futur maître cubiste a connu, grâce à André Derain, des masques et des fétiches africains dont l'aspect *grossièrement mystique* a fait tant d'effet sur son imagination.

Vers l'année 1912, Apollinaire, séduit par la peinture de Delaunay très personnelle et pleine d'un nouveau dramatisme, se tourne vers cet art original auquel il donne le nom d'*orphisme*. C'est sous cette influence que le poète commence à parler de l'écartèlement du cubisme. En octobre 1912, il l'annonce dans une conférence à la plus grande, ô ironie, exposition cubiste qui ait jamais été, celle de la Section d'Or. Apollinaire présente comme cause de cet écartèlement le nouvel art créé par Robert Delaunay, auquel „s'efforcent” aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp, et que contiennent aussi, „par leur lumière”, les œuvres de Picasso. „C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante vitalité. (...) C'est de l'art pur”¹⁶. Le poète considère l'art de Delaunay comme dépassement du cubisme. À propos de son tableau *La Ville de Paris*, exposé au Salon des Indépendants en 1912, il écrit: „Il faut oser le dire. Il ne s'agit plus de recherches, d'archaïsme ou de cubisme”¹⁷. Et, en conclusion de son compte rendu de ce même salon pour la revue "Montjoie!", il exclame: „Si le cubisme est mort, vive le cubisme. Le règne d'Orphée commence”¹⁸.

Mais avec le temps, surtout vers 1914, toutes les dénominations employées jusque-là pour désigner les nouvelles tendances dans l'art, commencent à apparaître à Apollinaire comme trop cloisonnées, trop étroites. Dans la rubrique des Arts de "Paris-Journal", il notera en juin 1914:

¹⁶ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.16-17

¹⁷ Guillaume Apollinaire, *Les nouvelles tendances et les artistes personnels*, "Le Petit Bleu", 20 mars 1912, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.437

¹⁸ Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, textes réunis avec préface et notes par L. C. Breunig, Gallimard, Paris, 1960, p.304

On pourrait dire que, en réalité, il n'y a aujourd'hui plus d'écoles, mais des peintres de tempéraments et de talents divers, s'efforçant de réaliser plastiquement ce qu'ils ressentent de la vie. Il pouvait être intéressant de se grouper par écoles quand il s'agissait de conquérir des libertés qui faisaient défaut. Aujourd'hui, les artistes se croient libres. Il faut qu'ils se découvrent de nouvelles chaînes, pour conquérir de nouvelles libertés. Aussi ne faut-il point prendre à la lettre les dénominations de cubistes, orphistes, futuristes, simultanéistes, etc. Il y a longtemps déjà qu'elles ne signifient plus rien¹⁹.

Mais avant que cela n'arrive, Apollinaire publiera un livre qui comportera dans le titre l'une de ces dénominations, un livre qui liera inévitablement son nom à celui du cubisme. Ce seront ses *Peintres cubistes*, parus en mars 1913, dont le sous-titre *Méditations esthétiques*, que le poète aurait voulu comme titre principal, s'était trouvé sacrifié par l'éditeur pour des raisons d'opportunité commerciale. Apollinaire a construit ce livre en forme de dyptique, dont la première partie est intitulée *Sur la peinture* et la seconde *Peintres nouveaux*. En véritable maître du montage, lequel est d'ailleurs une forme privilégiée de son écriture, il y a inséré des textes dont la plupart c'étaient des articles rédigés et parus antérieurement qu'il avait ensuite légèrement remaniés pour les besoins de cette publication. Breunig suggère qu'en publiant l'opuscule, Apollinaire a voulu sauver de la perte quelques-uns de ses écrits particulièrement réussis. L'hypothèse qui paraît bien fondée, si on prend en considération, par exemple, le passage très ample sur le Douanier Rousseau, dont la présence dans le chapitre consacré à l'art de Marie Laurencin ne trouve pas d'autre justification.

Les critiques qui, en majorité, ont mal accueilli l'ouvrage, l'ont pris pour ce qu'il n'était pas en réalité: un exposé doctrinaire sur le cubisme et une défense des peintres appartenant à l'école cubiste. Mais, comme le souligne Breunig ainsi que d'autres spécialistes, „il n'y avait rien d'exclusivement cubiste dans tout cela”²⁰. On est même allé jusqu'à dire que, ce qu'il y a de plus cubiste dans cet ouvrage, c'est sa composition en collage de textes anciens. Il est vrai que les thèmes essentiels de ce livre ne concernent pas le cubisme en particulier. L'ouvrage traite plutôt de la peinture nouvelle, en général, et semble annoncer l'avènement de la *peinture pure*. Comme le notent Michel Décaudin et Pierre Caizergues, le terme même de

¹⁹ Guillaume Apollinaire, *Écoles*, "Paris-Journal", 16 juin 1914, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.772

²⁰ Guillaume Apollinaire, *Méditations Esthétiques - Les Peintres cubistes*, présentation et notes par L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, Hermann, Paris, 1965, p.11

cubisme n'apparaît qu'une seule fois dans la première partie et ne se retrouve, ensuite, que dans les chapitres sur Gleizes, Metzinger et Gris²¹, les seuls trois peintres considérés par Apollinaire comme de véritables cubistes. Là où l'auteur parle proprement du mouvement, il s'agit surtout de son écartèlement.

En France le livre a eu une influence restreinte par rapport à la carrière qu'il a fait en Amérique et dans d'autres pays de l'Europe où les *Méditations esthétiques* ont été, pendant plus de vingt ans, une référence pour les avant-gardes. Apollinaire y retrace brièvement l'histoire du mouvement: première exposition de Georges Braque en 1908, premier portrait cubiste par Metzinger (nota bene celui d'Apollinaire) en 1910, premières oeuvres cubistes exposées au Salon d'Automne et aux Indépendants de la même année, première exposition d'ensemble du cubisme aux Indépendants de 1911, première manifestation des cubistes à l'étranger (à Bruxelles) en 1911, nouveaux adeptes en 1911 (Marcel Duchamp et Duchamp-Villon) et 1912 (Juan Gris et Francis Picabia), et finalement l'écartèlement du mouvement.

En évoquant les origines du cubisme dans *Sur la peinture*, Apollinaire constate: „Cette esthétique nouvelle s'élabora d'abord dans l'esprit d'André Derain, mais les œuvres les plus importantes et les plus audacieuses qu'elle produisit aussitôt furent celles d'un grand artiste que l'on doit considérer comme un fondateur: Pablo Picasso”²². En réalité, ce sont les deux artistes placés en tête des *Peintres nouveaux*, qui sont considérés par Apollinaire comme véritables créateurs et maîtres du cubisme. Dans une lettre à Roger Allard, du 17 septembre 1918, Apollinaire écrit: „Il [le cubisme] eut pour inventeurs et j'ose dire pour seuls peintres véritablement doués pour être ce que l'on appelle des chefs d'école Picasso et Braque. La question peut être débattue de savoir lequel a la plus grande part dans cette invention. Mais on ne peut contester que cette question doive rester limitée à ces deux noms”²³. L'auteur des

²¹ Michel Décaudin et Pierre Caizergues, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1504

²² Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.14; Comparer avec le fragment de l'article *Art et curiosité. Les commencements du cubisme*, publié dans "Le Temps", le 16 octobre 1912: „De Vlaminck avait acheté chez les brocanteurs, durant ses randonnées à travers les villages des bords de la Seine, des sculptures, des masques, fétiches taillés dans le bois par des artistes nègres de l'Afrique française (...) Ces singuliers simulacres africains causèrent une profonde impression sur André Derain, qui les considérait non sans complaisance, admirant avec quel art les imagiers de la Guinée ou du Congo arrivaient à reproduire la figure humaine en n'utilisant aucun élément emprunté à la vision directe. Le goût de Maurice de Vlaminck pour les sculptures barbares des nègres et les méditations d'André Derain sur ces objets bizarres (...) devaient avoir une grande influence sur les destinées de l'art français”.

²³ Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1517

Peintres cubistes est d'accord sur ce point aussi bien avec Gleize et Metzinger, eux-mêmes peintres et théoriciens du cubisme (*Du Cubisme*, 1912), qu'avec Delaunay qui n'aimait ni l'art de Picasso, ni celui des autres cubistes.

Nous avons déjà dit qu'Apollinaire déclarait, dès le début, que le cubisme n'était pas une doctrine et qu'il refusait d'enfermer le mouvement dans la simple formule de géométrisme, de *cubicage*. En l'art inauguré par Picasso et Braque, le poète voit non seulement une manière révolutionnaire de représenter plastiquement l'univers. Pour lui, le cubisme c'est avant tout une nouvelle conception de l'art, conception qui implique une rupture brutale avec les conventions mimétiques du passé et qui postule que l'œuvre d'art doit, non seulement être vraie, mais aussi s'élever à la création. À propos des peintres nouveaux, Apollinaire écrit: „Ces peintres, s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l'étude. La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans la découvrir”, „le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité”²⁴.

Denis Milhau écrit qu'aux yeux d'Apollinaire, „le cubisme n'est pas un nouveau style de la peinture et de la mimesis, c'est, véritablement, une nouvelle pratique qui inaugure un nouvel humanisme (...) une conception et une pratique nouvelles du rapport du sujet au monde”²⁵. En effet, c'est un nouvel humanisme que de vouloir se libérer des illusions que nous procurent nos sens et de vouloir atteindre l'idéal qui ne soit plus uniquement l'expression de la sensualité de l'homme. C'est ainsi qu'Apollinaire décrit les aspirations esthétiques et métaphysiques de la nouvelle génération des peintres:

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. (...) L'école moderne de peinture me paraît la plus audacieuse qui ait jamais été. Elle a posé la question du beau en soi. Elle veut se figurer le beau dégagé de la délectation que l'homme cause à l'homme, et depuis le commencement des temps historiques aucun artiste européen n'avait osé cela. Il faut aux

²⁴ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.9 et p.7

²⁵ Denis Milhau, *Lecture du cubisme par deux poètes, Apollinaire et Reverdy*, "Europe", n°638-639, 1982, p.46-47

nouveaux artistes une beauté idéale qui ne soit plus seulement l'expression orgueilleuse de l'espèce, mais l'expression de l'univers, dans la mesure où il s'est humanisé dans la lumière²⁶.

Apollinaire ne considère pas le cubisme, cet „art de créer des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception”²⁷, comme une contestation du réalisme dans l’art. Au contraire, cette nouvelle peinture est, selon lui, profondément réaliste. Il est vrai qu’elle exprime une autre réalité que celle perceptible directement avec les sens, mais celle-là n’est pas moins importante, ni moins authentique. Le cubisme étend, donc, la notion du réalisme dans ce sens qu’il veut exprimer une réalité essentielle, pluridimensionnelle, qui n’est accessible immédiatement qu’à l’esprit. „Nombre des gens superficiels crient à l'anarchie devant ces tableaux, parce qu'ils ne peuvent suivre dans le domaine pictural toute l'évolution de la vie courante qu'elle fixe (...) elle n'a jamais été autant réaliste et collée à son époque, comme aujourd'hui. Une peinture réaliste dans son sens le plus haut commence à naître et ne s'arrêtera pas de sitôt”, affirme Apollinaire dans un article de 1914²⁸. Le poète semble comprendre que „le cubisme – malgré les apparences – n’est pas la destruction du réalisme; il met simplement en question le réalisme illusionniste né à l’époque de la Renaissance avec la découverte de la perspective; il n’est ni objectif, ni absolu, ni le seul possible – étant un fruit pur et simple de la convention”²⁹.

Toujours est-il que le nouvel art des cubistes est illusionniste, lui aussi. Mais dans un autre sens. Apollinaire, qui se rend compte des limites qu’impose à chaque artiste sa condition d’homme, écrit: „On pourrait donner de l'art la définition suivante: création de nouvelles illusions. En effet tout ce que nous ressentons n'est qu'illusion et le propre des artistes est de modifier les illusions du public dans le sens de leur création”³⁰. Dans le cubisme, où les objets ne sont pas imités de la nature, mais des signes simplifiés ayant pour but de révéler leurs traits essentiels, l’illusion n’est plus créée au niveau des sens et des sensations, mais à celui de la

²⁶ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.16-17

²⁷ Guillaume Apollinaire, *Art et curiosité. Les commencements du cubisme*, "Le Temps", 16 octobre 1912, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1515

²⁸ Guillaume Apollinaire, *Les réalisations picturales actuelles*, "Paris-Journal", 24 juin 1914, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.787

²⁹ Augustin de Butler, *Kubizm*, "Wielcy malarze" ("Les Grands Peintres"), n°93, 2000, p.4

³⁰ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1513

conception, de la construction intellectuelle. Toutefois, les illusions sont nécessaires, selon Apollinaire qui déclare:

Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes. Sans les poètes, sans les artistes les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos.

Les illusions dans l'art sont, donc, indispensables dans la mesure où elles ordonnent et maîtrisent l'univers pour le rendre plus familier et plus attrayant à l'homme. Voilà la fonction civilisatrice et transformatrice de l'art, selon Apollinaire. Noémie Blumenkranz-Onimus la commente ainsi: „L'art nous permet en quelque sorte de découvrir le visage que le monde peut nous offrir, et ces aspects du monde étant multiples, on peut croire que sans cesse l'artiste aura à découvrir, à faire découvrir la nouvelle apparence de la nature”³¹. Autant dire: „La vérité sera toujours nouvelle”³².

Noémie Blumenkranz-Onimus attire notre attention sur un autre motif encore. Aux yeux d'Apollinaire, dans la peinture cubiste, „loin d'être un donné décelé, découvert par l'intelligence purificatrice, le réel est une construction nouvelle créée par la discipline, par le travail de l'artiste”³³. Cela veut dire qu'une œuvre construite par l'artiste constitue une réalité à part, un univers nouveau à l'image de celui qui l'a créée. Elle gagne une existence réelle et indépendante. Il paraît que c'est à cela que pense le poète, quand il écrit: „Le tableau existera inéluctablement”³⁴. Ainsi grâce à Apollinaire, le tableau, pure création artistique, devient un fait autonome qui ne sert plus à représenter la réalité extérieure, mais à exprimer sa propre réalité exclusive. „Il ne s'agit pas, écrit Blumenkranz, de rendre les apparences des couleurs et des formes de la nature, mais de traduire en quelque sorte leur autonomie”³⁵.

L'engagement courageux d'Apollinaire dans la bataille du cubisme explique, comme nous l'avons déjà mentionné, le fait que cet art réalise certaines des aspirations artistiques et

³¹ Noémie Blumenkranz-Onimus, *Vers une esthétique de «la raison ardente»*, "Europe", n°451-452, 1966, p.188

³² Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.8

³³ Noémie Blumenkranz-Onimus, op. cit., p.177

³⁴ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.7

³⁵ Noémie Blumenkranz-Onimus, op. cit., p.180

intellectuelles du poète. Mais il y a un autre facteur encore qui force l'admiration de l'auteur de *La Jolie Rousse*. C'est l'esprit, en quelque sorte, héroïque de l'entreprise cubiste. En effet, oser mettre en question l'ancien idéal de beauté ainsi que les moyens picturaux hérités des aïeux, renoncer volontairement à la tradition séculaire pour aller chercher des solutions nouvelles et incertaines, était une œuvre exigeant des efforts héroïques. Car il fallait non seulement vaincre l'inquiétude qui accompagne toujours l'exploration des régions inconnues, mais aussi surmonter les réticences, sinon l'hostilité, de la nation qui assistait à la révolution et „qui n'a pas coutume de se montrer tendre vis-à-vis des inventeurs et des novateurs”³⁶. D'ailleurs, Apollinaire se montre impitoyable pour les institutions d'art françaises dont il critique sévèrement les goûts académiques et le manque d'intérêt pour les efforts des jeunes artistes: „L'État se soucie peu de soutenir ceux qui s'efforcent. Il se désintéresse de tous ceux qui s'écartent des sentiers battus, réservant ses sourires à ceux dont les talents s'exercent [selon] les goûts et les habitudes pris par une administration”³⁷. D'un autre côté, conscient de l'intérêt grandissant pour l'art moderne français à l'étranger, le poète appelle les amateurs d'art à recueillir les nouveaux chefs-d'oeuvre et à ne pas les laisser partir hors de France.

Le poète s'indigne que, tandis que d'illustres musées étrangers (Amsterdam, Bruxelles, Zurich, Düsseldorf, Copenhague, Prague, Rome) accueillent avec joie les œuvres de Braque ou de Picasso, en les exposant souvent à côté des Rembrandt, à Paris on se moque toujours de ces jeunes peintres originaux et si créateurs. Les railleries dirigées contre les oeuvres des cubistes scandalisent le poète, mais il sait bien les retourner contre les railleurs eux-mêmes. Aux critiques d'art hostiles à l'égard du cubisme, il demande ironiquement:

Pourquoi tant de colères, messieurs les censeurs? Les cubistes ne vous intéressent-ils point? Ne vous y intéressez donc point. Mais voilà des cris, des grincements de dents, des appels au gouvernement. Tant de fiel entre-t-il au coeur des critiques d'art, cette violence, ces lamentations prouvent la vitalité de la nouvelle peinture et les oeuvres qu'elle produit feront l'admiration des siècles, tandis que les pauvres détracteurs de l'art français seront vite oubliés³⁸.

³⁶ Guillaume Apollinaire, *Le cubisme et «La Parade»*, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.867

³⁷ Guillaume Apollinaire, *[Puisqu'on vous a dit...]*, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.871-872

³⁸ Guillaume Apollinaire, *Jeunes peintres ne vous frappez pas!*, p.485

Michel Décaudin et Pierre Caizergues ont raison, quand à propos d'Apollinaire, ils écrivent: „plus peut-être que tout autre (...) il a l'intuition du devenir de la peinture”³⁹. Pour s'en convaincre, il suffit de lire le passage suivant des *Peintres cubistes* :

Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure. C'est un art plastique entièrement nouveau. Il n'en est qu'à son commencement et n'est pas encore aussi abstrait qu'il voudrait l'être. (...) Cet art de la peinture pure s'il parvient à se dégager entièrement de l'ancienne peinture, ne causera pas nécessairement la disparition de celle-ci, pas plus que le développement de la musique n'a causé la disparition des différents genres littéraires, pas plus que l'âcreté du tabac n'a remplacé la saveur des aliments.

Le poète fait ici preuve d'une grande prévoyance et d'une perspicacité qui n'est pas moindre, en annonçant ainsi l'approche de la peinture abstraite dont les prémices il a observées dans l'abandon progressif par les artistes du sujet et de la figuration traditionnels.

Les *Peintres cubistes* en tant que manifeste du mouvement ont aujourd'hui, comme le notent Breunig et Chevalier, une valeur plutôt historique. Certaines idées de l'auteur, bien qu'intéressantes, n'ont pas trouvé de continuateurs. Prenons l'exemple de la classification des tendances existant au sein du cubisme établie par Apollinaire. Les noms des quatre catégories distinguées par le poète n'ont pas été conservés dans la terminologie courante par les historiens d'art.

Quatre tendances se sont maintenant manifestées dans le cubisme tel que je l'ai écartelé. Dont deux tendances parallèles et pures. Le « cubisme scientifique » [ou authentique] est l'une de ces tendances pures. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de connaissance (...) Les peintres qui ressortissent à cet art sont: Picasso, dont l'art lumineux appartient encore à l'autre tendance pure du cubisme, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Mlle Laurencin et Juan Gris. Le «cubisme physique», qui est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés pour la plupart à la réalité de vision. Cet art ressortit cependant au cubisme par la discipline constructive (...) Le peintre physicien qui a créé cette tendance est Le Fauconnier. Le « cubisme orphique » [ou dramatique] est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par

³⁹ Michel Décaudin et Pierre Caizergues, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1506

l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les oeuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des oeuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp. Le « cubisme instinctif », art de peindre des ensembles nouveaux empruntés non à la réalité visuelle, mais à celle que suggèrent à l'artiste l'instinct et l'intuition, tend depuis longtemps à l'orphisme (...) le cubisme instinctif comprend un très grand nombre d'artistes⁴⁰.

À l'écartèlement apollinarien du cubisme, que déjà à son époque l'on trouvait „hasardeux” et „embrouillant singulièrement les choses”⁴¹, on a préféré une division chronologique des tendances, comportant trois étapes successives du mouvement: phase cézannienne ou précubiste, 1907-1910 (réduction des formes géométriques, suppression de la perspective); phase analytique ou cubisme hermétique, 1910-1912 (fragmentation et discontinuité des volumes, monochromatisme grandissant); phase synthétique, 1912-1914 (introduction des papiers collés, retour à la composition plus lisible et à la couleur, simplification maximale de la structure); cette division prenant en compte l'évolution du cubisme opérée par ses maîtres, Picasso et Braque. Mis à part l'art de Léger, de Gris, de Duchamp et des Delaunay, étant considéré comme un art personnel d'inspiration cubiste, les historiens d'art distinguent aussi le cubisme des salons que constituent les oeuvres de Gleizes, de Metzinger et de La Fresnaye.

Dans les textes d'Apollinaire consacrés à l'art, il n'est pas difficile de trouver des inconséquences, des ambiguïtés ou même des erreurs. Pourtant, malgré ces points faibles évidents, on ne saurait nier l'intérêt ni la valeur des écrits d'Apollinaire critique d'art. Tout d'abord, il est impossible, ce que soulignent Breunig et Chevalier dans l'introduction à leur édition des *Peintres cubistes*, „rester insensible au ton lyrique qui anime l'ensemble de l'oeuvre”⁴². Ils parlent, bien évidemment, des *Méditations esthétiques*, mais cette appréciation pourrait s'appliquer également à de nombreux autres textes critiques du poète. Aussi, il faut

⁴⁰ Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.16 (Apollinaire considère comme des cubistes instinctifs, entre autre: Matisse, Derain, Dufy, Van Dongen, Severini, Boccioni. Parmi les sculpteurs cubistes qu'il énumère aussi, Apollinaire compte: Duchamp-Villon, Auguste Agéro, Archipenko et Brancusi.)

⁴¹ Gino Severini, *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*, "Mercure de France", 1 février 1916, (dans:) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.1518

⁴² Guillaume Apollinaire, *Méditations Esthétiques - Les Peintres cubistes*, présentation et notes par L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, Hermann, Paris, 1965, p.2

bien voir l'effort d'Apollinaire à saisir et à transposer poétiquement les particularités du style de chacun des peintres nouveaux, ainsi que les métaphores exquises dont fourmillent ses écrits sur l'art⁴³. Il ne serait pas excessif de dire qu'une grande part de ceux-ci constituent une véritable œuvre de transposition de l'art pictural en poésie. De l'autre côté, nous serions injustes envers Apollinaire, en soutenant que ses théories sur la peinture n'ont aucune valeur de fond. Peut-être, „il manque du sens continu de la rigueur intellectuelle (...) mais il dispose de remarquables facultés intuitives, d'un don de sympathie et de séduction non moins étonnant”, comme l'écrit Georges Dupeyron⁴⁴, grâce auxquels il saisit sans peine le message essentiel des transformations qui s'accomplissent dans l'art. Les remarques profondes et justes, ainsi que des jugements sûrs sur la peinture nouvelle ne manquent pas dans son œuvre critique. Il serait malhonnête de dire que le cubisme est sorti déformé ou mutilé de sa plume.

*

Le cubisme a été avant tout une révolution dans les arts plastiques. Mais on a parlé également, non sans provoquer des polémiques passionnées, d'un cubisme en poésie. „La plupart des historiens littéraires du XXe siècle prononcent ce mot à contre-cœur quand il s'agit de qualités poétiques plutôt que picturales”⁴⁵, note Breunig. Effectivement, le point d'interrogation placé à la fin du terme *cubisme littéraire* ou l'expression *écriture dite cubiste* indiquent assez clairement la position prise par la majorité des spécialistes dans cette matière. Les poètes, même, que l'on range traditionnellement sous cette étiquette, Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, ont toujours récusé cette appellation, en déclarant que c'est un terme plutôt ridicule.

La critique semble, donc, être unanime en ce qui concerne l'efficacité d'un rapprochement entre l'esthétique cubiste et la poétique apollinarienne. Claude Debon écrit, par exemple, que „le rapprochement entre les techniques picturales et les techniques de l'écriture ne saurait qu'être acrobatique et peu pertinent”⁴⁶. En effet, étant donné la spécificité

⁴³ Cf. les textes consacrés à Picasso ou ce passage de la préface au catalogue de l'exposition Braque en 1908: „Il ne doit plus rien à ce qui l'entoure. Son esprit a provoqué volontairement le crépuscule de la réalité et voici que s'élabore plastiquement en lui-même et hors de lui-même une renaissance universelle. Il exprime une beauté pleine de tendresse et la nacre de ses tableaux irise notre entendement”.

⁴⁴ Georges Dupeyron, *Espace et temps dans la poésie de Guillaume Apollinaire*, "Europe", n°451-452, nov./déc. 1966, p.195

⁴⁵ L. C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme*, p.7

⁴⁶ Claude Debon, *L'«écriture cubiste» d'Apollinaire*, "Europe", n°638-639, Paris, juin/juillet 1982, p.124

des moyens dont dispose chaque art et des applications qu'il permet, il ne paraît pas bien fondé d'aller chercher ici des parallèles trop poussées. Ainsi, il faut bien voir, par exemple, la différence qui existe entre les couleurs du peintre et celles auxquelles donne la vie le poète. Debon l'explique très bien en donnant l'exemple du poème *Fenêtres* où „les formes et les couleurs sont non des matières pures comme en peinture, mais des effets de sens. (...) Il s'agit de produire un effet sémantique qui soit comparable à celui, pictural et presque purement sensible, produit par un tableau de Delaunay”⁴⁷.

Mais ce genre de mise en rapport ne peut pas être très efficace pour une autre raison encore: „des éternités différentes du pinceau et de la plume”⁴⁸. Apollinaire s'en rendait très bien compte, puisqu'il a écrit: „Dans la peinture tout se présente à la fois, l'œil peut errer sur le tableau, revenir sur telle couleur, regarder d'abord de bas en haut, ou faire le contraire; dans la littérature, dans la musique, tout se succède et l'on ne peut revenir sur tel mot, sur tel son au hasard”⁴⁹. Il formulait ainsi une distinction très nette entre la poésie, qui est dynamique et linéaire, et la représentation picturale, qui est simultanée et statique, et dont la perception ne peut pas, de ce fait, être pareille.

Toutefois, bien que les analogies existant entre la poésie d'Apollinaire et la peinture cubiste ne soient qu'approximatives, on ne peut pas les nier entièrement. Dans son étude sur les rapports d'Apollinaire avec le cubisme, Breunig énumère quelques-uns des procédés poétiques qui rappelleraient la technique cubiste⁵⁰: l'emploi du temps présent qui unit tous les temps dans un seul moment immédiat, procédé qui ferait penser à la suppression de la perspective dans la peinture; l'alternance des pronoms personnels je et tu pour désigner un seul individu, qui serait analogue à la représentation sur une toile d'une personne de profil et de face simultanément; la juxtaposition des vers qui ne sont pas liés logiquement, qui rappellerait la technique des papiers collés et des collages; et enfin, les calligrammes qui réaliseraient en écriture l'idée des tableaux-objets.

Selon Peter Read, c'est la simultanité cubiste qui rapproche surtout cette peinture des vers apollinariens. Il remarque: „Toute la poésie d'Apollinaire est une stratégie de résistance

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Peter Read, op. cit., p.30

⁴⁹ Guillaume Apollinaire, *Salon d'automne*, "Les Soirées de Paris", 15 novembre 1913, (dans:) *Œuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol. II, p.620

⁵⁰ L. C. Breunig, *Apollinaire et le cubisme*, pp.21-22

contre l'écoulement du temps, les enchaînements fatals et l'effritement tragique du monde matériel"⁵¹. Le poète désire enregistrer la vie dans sa multiplicité infinie, ne rien laisser échapper d'un instant et d'un lieu, tout voir et tout entendre, tout vivre et tout exprimer. De ce désir de traduire poétiquement la réalité telle quelle, donc dans sa multiplicité d'événements et de sensations simultanés, naît la discontinuité du discours visible dans les poèmes tels que *Zone*, *Musicien de Saint-Merry* ou *Lundi rue Christine*. Grâce à l'approche simultaniste, Apollinaire cherche dans sa poésie, comme les peintres cubistes dans leurs tableaux, à atteindre une sorte de synthèse qui exprimerait la vie dans sa complexité et ses contradictions.

Dans son livre *Od czystej formy do literatury faktu*, Artur Hutnikiewicz observe, à propos de la poétique du cubisme, qu'elle „élève la discontinuité au rang d'un principe de composition, le desserrement des liens logiques au rang de la plus grande valeur stylistique"⁵². Ici, également, la technique cubiste n'est pas restée sans influence sur le poète. Les nouvelles formes picturales qui impliquent des ruptures, la discontinuité et la fragmentation, suscitent l'admiration d'Apollinaire par leur lyrisme entièrement nouveau qui leur confère la grandeur et qui les élève à la création. Enchanté par ce nouveau réalisme, par la structure plus dynamique qui, selon lui, exprime mieux la réalité, le poète tentera, à partir de 1909, d'obtenir le même effet lyrique dans ses vers.

„Une des particularités essentielles du cubisme est qu'il refuse de définir la réalité d'une façon exclusive, en admettant la diversité d'interprétations", signale Rosenblum dans son *Cubism and Twentieth-Century Art*⁵³. Dans les poèmes-conversations d'Apollinaire, qui sont entièrement tournés vers le monde extérieur, vers la vérité objective, toute perspective et toute hiérarchie sont abolies. Comme dans les toiles cubistes, aucun point de vue ne l'emporte sur les autres. Et par la suite, aucun élément ne vient imposer l'interprétation de l'ensemble de l'oeuvre.

Un autre point commun entre Apollinaire et les peintres cubistes, c'est qu'ils intègrent tous, dans leurs œuvres le réel à l'état brut. Les artistes utilisent les découpures de journaux ou morceaux de papiers peints, le poète les bribes de conversations entendues ça et là ou les

⁵¹ Peter Read, op. cit., p.30

⁵² Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu (De la forme pure à la littérature documentaire)*, Wiedza Powszechna, Varsovie, 1974, p.60

⁵³ R. Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Londres, 1961, p.57; Nous citons la phrase d'après Maciej Żurowski (dans: Maciej Żurowski, *Kubizm w poezji francuskiej [Le cubisme dans la poésie française]*, "Przegląd Humanistyczny" ["Revue Humaniste"], n°6, 1964, p.55)

images prises sur le vif. „Ce sont des matériaux qu’amasse le poète, qu’amasse l’esprit nouveau, et ces matériaux formeront un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter, car les conséquences, les résultats peuvent être de grandes, de bien grandes choses”, écrit avec une lucidité et une sûreté de jugement impressionnantes Apollinaire⁵⁴. Dans sa poésie comme dans les tableaux des peintres nouveaux, „les éléments les plus humbles de la vie quotidienne servent de tremplin aux aspirations esthétiques les plus élevées”⁵⁵. C’est par le travail de conception et de création que ces matériaux bruts, quelquefois banaux et vulgaires, prennent une nouvelle signification, gagnent une valeur artistique. Ici nous rejoignons l’esthétique d’Apollinaire selon lequel toute forme est bonne pourvu qu’elle soit sincère et pour qui l’effort de l’artiste, le travail intellectuel et matériel que celui-ci accomplit, afin d’élever à la création ce qu’il a entrepris, confèrent de la noblesse à l’oeuvre la plus imparfaite.

Apollinaire a toujours rêvé à pouvoir créer une sorte de synthèse des arts, synthèse dont résulterait un art plus complet de chacun des arts particuliers traditionnels. Il se rendait compte pourtant des difficultés de telle entreprise, vu les particularités inconciliables de différentes disciplines. Néanmoins, séduit par les possibilités suggérées par la peinture cubiste, il a tenté de rapprocher sa poésie de la plastique. „C’est surtout le désir de rivaliser avec la peinture qui le pousse à réaliser ses calligrammes”⁵⁶, écrit Claude Bonnefoy. Et en effet, Apollinaire, n’aimant pas se faire devancer par qui que ce soit, se lance dans cette recherche de nouveaux moyens poétiques aussi, en quelque sorte, par envie de rivaliser avec les peintres. Dans ses idéogrammes lyriques, on voit non seulement l’effort de simultaniser l’esprit des vers mais aussi leur lettre.

Apollinaire veut parvenir à une sorte d’expression totale de la pensée qui permettrait au lecteur de saisir d’un seul regard l’ensemble du poème. Peter Read commente ainsi la tentative du poète: „À la lecture linéaire relativement lente, s’ajoute l’impact immédiat de la disposition plastique. Cette restructuration de l’expression littéraire est complice de la restructuration du temps et de l’espace qu’opère la peinture cubiste”⁵⁷. Apollinaire souhaite

⁵⁴ Guillaume Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes*, "Mercure de France", 1 décembre 1918, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, p.948

⁵⁵ Peter Read, op. cit., p.30

⁵⁶ Claude Bonnefoy, *Apollinaire*, Éditions universitaires, Paris, 1969, p.108

⁵⁷ Idem

dépasser, de cette façon, les contraintes de la lecture linéaire, dynamique par nature, en disposant les mots de façon à ce qu'ils agissent sur nous plastiquement à travers l'image qu'ils forment, image qui est par sa nature statique et immédiatement déchiffrable. Claude Debon donne à ce genre d'initiative le nom d'un „flirt avec les représentations graphiques”⁵⁸, en suggérant que tel dépassement est impossible en réalité. L'intérêt de l'entreprise d'Apollinaire est, cependant, incontestable. Ces „gentilles plaisanteries”, comme on a parfois injustement appelé les calligrammes, introduisent dans la poésie un lyrisme visuel presque inconnu jusque-là.

Quoi que l'on puisse dire sur l'efficacité d'un rapprochement entre la poésie d'Apollinaire et la peinture cubiste, l'on ne saurait nier les affinités intellectuelles qui unissaient les artistes et le poète, ainsi que les influences qu'ils ont exercées sur soi réciproquement. Dans sa monographie sur Apollinaire, Claude Bonnefoy écrit: „Les peintres cubistes qui ont voulu traduire notre représentation des objets et non copier des apparences, lui ont-ils permis de mieux comprendre comment pouvait se définir un nouveau rapport au réel. Aussi bien, quand il dit que le poète doit s'en rapporter à la nature, à la vie, cela signifie qu'il doit écouter les bruits du monde, se mêler au mouvement du monde pour ensuite les transcrire, mais selon d'autres lois, celles de l'oeuvre qu'il veut faire”⁵⁹. Les peintres ont appris, ainsi, à Apollinaire l'indépendance à l'égard des conventions traditionnelles telles la vraisemblance ou l'harmonie classique, et ils l'ont stimulé à rechercher d'autres lois, moins rigides, qui lui permettent d'exprimer mieux la réalité et d'approcher de plus près la vérité.

*

La fréquentation de la peinture cubiste qu'Apollinaire a soutenue avec tant de discernement et de courage a non seulement nourri l'oeuvre lyrique du poète, elle lui a „également permis d'indiquer, à ceux qui voulaient bien l'entendre, les voies principales que devait emprunter l'art de son siècle”. Si Apollinaire s'est engagé si profondément dans la défense du cubisme, c'est parce qu'il y voyait l'incarnation de la force créatrice et de la vitalité, parce qu'il y reconnaissait *L'Esprit nouveau* et la modernité. Parce qu'à ses yeux, cet

⁵⁸ Claude Debon, op. cit., p.124

⁵⁹ Claude Bonnefoy, op. cit., p.103

art était „tout ardeur vers la vérité”⁶⁰. Parce que, voulant accorder les moyens picturaux avec le monde moderne dont les métamorphoses avaient modifié la perception et la sensibilité de l’homme, il a exploré et utilisé à ses fins toutes les innovations techniques et vérifié toutes les possibilités que lui suggérait la civilisation en transformation. Parce qu’enfin, c’était un art qui, contrairement à la peinture mimétique dont il a rejeté la passivité, postulait une attitude active et investigatrice envers la réalité. Apollinaire a défendu le cubisme parce qu’il y croyait sincèrement.

Aucune époque ne peut se comparer à la nôtre.

*Et ceux qui ne s'en rendent pas compte n'entendent rien à leur temps. Ils ont des yeux qui ne voient pas quelle neuve perfection, quelle audacieuse beauté, quelle jeunesse délicate et forte! Comme fit la Grèce dans l'Antiquité, la France propose aujourd'hui à l'univers charmé des modèles qui nourriront les méditations sublimes de longs siècles et exigeront l'imitation investigatrice de milliers d'artistes de toutes nations. (...) Cet art moderne, qui a résisté victorieusement à tant d'assauts, est bien celui qui domine aujourd'hui dans l'univers et on ne peut lui en opposer un autre. (...) Voici donc l'art de la jeune France au génie tempéré, libre et fier. C'est une clarté qui illumine le monde, mais sans l'aveugler, car cette lumière est si douce que l'on peut à son aise en scruter la profondeur*⁶¹.

⁶⁰ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, p.949

⁶¹ Guillaume Apollinaire, *Merveilleuse floraison de l'art française*, Préface au catalogue de l'exposition «Der Franske Utstilling», Oslo, novembre-décembre 1916, (dans:) *Oeuvres en prose complètes*, Éd. Gallimard, Paris, 1991, vol.II, pp.863-864

Conclusion

Apollinaire doit sa célébrité, comme nous l'avons déjà signalé dans l'avant-propos, surtout à sa poésie révolutionnaire qui marque une époque nouvelle dans l'histoire de la littérature. Les écrits d'art du poète sont beaucoup moins connus. Cependant, ils ne méritent pas d'être négligés. Ils témoignent non seulement de ses goûts artistiques, mais révèlent également ses idées esthétiques qui ne sont pas étrangères à l'évolution poétique qu'il a subie. Ils constituent aussi un formidable prolongement de sa création poétique. La problématique à laquelle nous avons consacré notre mémoire, l'art de Picasso et le cubisme, occupe une place privilégiée dans cette énorme œuvre critique, constituée par près de 900 pages d'articles, comptes rendus, préfaces aux catalogues d'expositions, etc., rassemblées en 1991, par Michel Décaudin et Pierre Caizergues.

Les motifs qui nous ont poussés à présenter les écrits d'Apollinaire sur Picasso et le cubisme étaient, d'un côté les influences évidentes de la peinture du maître espagnol et des cubistes sur la production littéraire d'Apollinaire, de l'autre une admiration profonde de celui-ci à l'égard des réalisations artistiques de ses amis peintres. Les textes consacrés à Picasso s'inscrivent entièrement, par leur fougue lyrique, dans l'œuvre poétique d'Apollinaire. À côté de ce peintre, rares étaient les artistes qui éveillaient en auteur des *Peintres cubistes* le lyrisme aussi magnifique, aussi sublime. Si Apollinaire a chanté l'art de son ami, il n'en a pas moins exalté son travail acharné, son audace et ses recherches passionnées. En plaçant Picasso au-dessus de tous les autres artistes de son époque, il a fait preuve d'une perspicacité étonnante, ainsi que d'un grand courage, car celui qu'il a choisi pour l'objet de ses éloges, était l'artiste

le plus révolutionnaire de tous. C'est lui qui presque seul, par ses investigations sévères, par ses recherches infatigables, *a tout changé alors dans l'Art*, en instaurant un idéal de beauté moderne, en étendant la notion de réalisme en peinture et en inventant de nouvelles techniques d'expression. Apollinaire ne s'est pas trompé, en reconnaissant tout de suite le génie de Picasso. Le temps a consacré ses prophéties: la grandeur du peintre tant critiqué à l'époque ne suscite plus aujourd'hui aucun doute.

Apollinaire ne s'est pas égaré non plus, quand il a défendu le cubisme. Son intuition formidable, ainsi que son sens de l'authentique, lui ont fait reconnaître dès le début l'importance et la valeur des manifestations du mouvement. Ce qui a séduit avant tout le poète, c'était la nouvelle conception de l'art qu'instaurait le cubisme. Il réalisait ses aspirations de renouveau, de recherche et d'aventure. Renouveler la conscience artistique de son temps, recréer l'esthétique et trouver de nouveaux moyens d'expressions, synchroniser ces derniers avec les transformations du monde moderne, exprimer la sensibilité de ses contemporains et rejeter tous les passéismes au nom de la liberté créatrice, tels étaient les rêves du poète que le cubisme accomplissait. Cette révolution opérée par les cubistes en peinture n'est pas restée sans influencer l'oeuvre d'Apollinaire qui aspirait à une libération analogue en poésie. Ce qu'il a d'ailleurs parfaitement réussi dans ses vers simultanés, ses poèmes-conversations ou calligrammes. Si Apollinaire a combattu pour le cubisme, c'est aussi en homme soucieux de l'avenir de l'art, ne pouvant souffrir que le public hostile et railleur ruine par ses injustices tant de force créatrice, tant de vitalité et tant d'ardeur investigatrice incarnées par la jeunesse artistique.

La critique d'Apollinaire témoigne à chaque pas de l'enthousiasme et de l'admiration du poète pour la nouvelle peinture. Sa sensibilité aiguë qui le guide dans ses fascinations artistiques, son intuition extraordinaire qui lui permet de deviner dans une foule d'artistes des talents véritables, et *parler la parole de l'avenir*, ainsi que son don d'envoûtement qu'il n'hésite à déployer font de sa critique d'art une oeuvre passionnante pour tous ceux qui aiment la peinture. Cette critique, malgré toutes les faiblesses qui la marquent et qu'on a tant reprochées à l'auteur, ne cesse d'exercer un charme profond et assure à Apollinaire une place importante dans l'histoire de l'art.

Bibliographie

Œuvres de Guillaume Apollinaire :

1. Apollinaire Guillaume, *Picasso, peintre et dessinateur*, "La Revue immoraliste", avril 1905
2. Apollinaire Guillaume, *Les jeunes: Picasso, peintre*, "La Plume", n° 372, 15 mai 1905
3. Apollinaire Guillaume, *Le Salon d'Automne*, "Poésie", automne 1910
4. Apollinaire Guillaume, *La jeunesse artistique et les nouvelles disciplines*, "L'Intransigeant", 21 avril 1911
5. Apollinaire Guillaume, *Préface au catalogue du 8^e Salon annuel du Cercle d'art Les indépendants au Musée moderne de Bruxelles*, du 10 juin au 3 juillet 1911
6. Apollinaire Guillaume, *Le Salon d'automne*, "L'Intransigeant", 10 octobre 1911
7. Apollinaire Guillaume, *De Michel-Ange à Picasso*, "Marches de Provence", n°1, février 1912
8. Apollinaire Guillaume, *Du sujet dans la peinture moderne*, "Soirées de Paris", n°1, février 1912
9. Apollinaire Guillaume, *Réponse à une enquête sur le cubisme*, "L'Action", 10 mars 1912
10. Apollinaire Guillaume, *Les nouvelles tendances et les artistes personnels*, "Le Petit Bleu", 20 mars 1912
11. Apollinaire Guillaume, *Jeunes peintres ne vous frappez pas!*, "Bulletin de la Section d'or", 9 octobre 1912
12. Apollinaire Guillaume, *Art et curiosité. Les commencements du cubisme*, "Le Temps", 16 octobre 1912
13. Apollinaire Guillaume, *La Peinture moderne*, "Der Sturm", février 1913
14. Apollinaire Guillaume, *Pablo Picasso*, "Montjoie!", mars 1913
15. Apollinaire Guillaume, *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes*, Eugène Figuière, Paris, mars 1913 ; rééd. avec présentation et notes par L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, Hermann, Paris, 1965 ; rééd. *Oeuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Éd. Gallimard, Paris, 1991
16. Apollinaire Guillaume, *Salon d'Automne*, "Les Soirées de Paris", 15 novembre et 15 décembre 1913

17. Apollinaire Guillaume, *Alcools*, Éd. Mercure de France, Paris, 1913 ; rééd. *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Éd. Gallimard, Paris, 1991
18. Apollinaire Guillaume, *La critique des poètes*, "Paris-Journal", 5 mai 1914
19. Apollinaire Guillaume, *Écoles*, "Paris-Journal", 16 juin 1914
20. Apollinaire Guillaume, *Montparnasse*, "Paris-Journal", 23 juin 1914
21. Apollinaire Guillaume, *Les réalisations picturales actuelles*, "Paris-Journal", 24 juin 1914
22. Apollinaire Guillaume, *Le Poète assassiné*, L'Édition, Paris, 1916, rééd. Gallimard, Paris, 1947
23. Apollinaire Guillaume, *Merveilleuse floraison de l'art française*, Préface au catalogue de l'exposition «Der Franske Utstilling», Oslo, novembre-décembre 1916
24. Apollinaire Guillaume, *Les Spectacles modernistes des Ballets russes - Parade et l'Esprit nouveau*, "Excelsior", 11 mai 1917
25. Apollinaire Guillaume, *Pablo Picasso*, "Sic", n°17, mai 1917
26. Apollinaire Guillaume, *Préface au catalogue de l'exposition Matisse-Picasso à la galerie Paul-Guillaume*, janvier/février 1918
27. Apollinaire Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes*, "Mercure de France", 1décembre 1918
28. Apollinaire Guillaume, *Journal intime 1898-1918*, annoté par Michel Décaudin, Éd. du limon, Paris, 1991
29. Apollinaire Guillaume, *Calligrammes*, Éd. Mercure de France, Paris, 1918 ; rééd. *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Éd. Gallimard, Paris, 1991
30. Apollinaire Guillaume, *Chroniques d'art*, textes réunis avec préface et notes par L. C. Breunig, Gallimard, Paris, 1960
31. Apollinaire Guillaume, *Le cubisme et «La Parade»*, (dans :) *Oeuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, vol.II, Éd. Gallimard, Paris, 1991
32. Apollinaire Guillaume, *[Puisqu'on vous a dit...]*, (dans :) *Oeuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, vol.II, Éd. Gallimard, Paris, 1991
33. Apollinaire Guillaume, *Propos de Pablo Picasso*, s.d., (dans :) *Oeuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, vol.II, Éd. Gallimard, Paris, 1991

34. Picasso - Apollinaire: Correspondance, Éd. de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, introduction de Pierre Caizergues, Gallimard et réunion des Musées nationaux, 1992
35. Apollinaire Guillaume, *Oeuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, vol.II, Éd. Gallimard, Paris, 1991

Ouvrages et articles consacrés à Apollinaire et à la peinture :

1. Adéma Pierre-Marcel, *Guillaume Apollinaire*, Éd. de la Table Ronde, 1968
2. Bachat Charles, *Picasso et les poètes*, "Europe", n°638-639, 1982
3. Baldassari Anne, *L'ABC-daire de Picasso*, Flammarion, Paris, 1996
4. Baudelaire Charles, *Le Salon de 1846*
5. Bauret Gabriel, « *Les Demoiselles d'Avignon* », *manifeste du cubisme?*, "Europe", n°638-639, Paris, juin/juillet 1982
6. Blumenkranz-Onimus Noémie, *Vers une esthétique de «la raison ardente»*, "Europe", n°451-452, 1966
7. Bonnefoy Claude, *Apollinaire*, Éditions universitaires, Paris, 1969
8. Breunig L. C., *Apollinaire as an early apologist for Picasso*, "Harvard Library Bulletin", vol. VII, n°3, automne 1953
9. Breunig L. C., *Apollinaire et le cubisme*, "Revue des Lettres Modernes", n° 69-70, 1962
10. Debon Claude, *L'«écriture cubiste» d'Apollinaire*, "Europe", n°638-639, Paris, juin/juillet 1982
11. De Butler Augustin, *Kubizm*, "Wielcy malarze" ("Les Grands Peintres"), n°93, 2000
12. Décaudin Michel, *Les trois tentations du poète*, "Magazine littéraire", n°348, novembre 1996
13. Décaudin Michel, *Apollinaire et Picasso*, "Esprit", n°1-3, 1982
14. Dupeyron Georges, *Espace et temps dans la poésie de Guillaume Apollinaire*, "Europe", n°451-452, nov./déc. 1966
15. Durry Marie-Jeanne, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, t.I, CDU et SEDÈS réunis, Paris, 1978

16. Garaudy Roger, *D'un réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963
17. Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu (De la forme pure à la littérature documentaire)*, Wiedza Powszechna, Varsovie, 1974
18. Milhau Denis, *Lecture du cubisme par deux poètes, Apollinaire et Reverdy*, "Europe", n°638-639, 1982
19. Raynal Maurice, "Montjoie!", n°1-2, 1914
20. Read Peter, *La révolution cubiste*, "Magazine littéraire", n°348, novembre 1996
21. Severini Gino, *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*, "Mercure de France", 1 février 1916
22. Stein Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933; Éd. polonaise dans la trad. de Mira Michałowska, Alfa-Wero, Varsovie, 1994
23. Thiesson, *Le Salon des indépendants et la Critique*, "L'Effort libre", avril 1914
24. Żurowski Maciej, *Kubizm w poezji francuskiej (Le cubisme dans la poésie française)*, Przegląd Humanistyczny, n°6, 1964

Table des matières

Avant-propos	3
Apollinaire critique d'art, ami des peintres d'avant-garde	4
Apollinaire admirateur de Picasso	18
Face au cubisme	35
Conclusion	56
Bibliographie	58