

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Apollinaire historien du présent :

invention et destin de l'orphisme

1. Modernité, nouveauté et historicité

Le concept de « modernité », dans sa formulation baudelairienne devenue classique, est complice de la dimension historique: il suppose un regard au futur antérieur sur le présent¹. Est « moderne » ce qui restera de la vie contemporaine, du chaos de ses événements confus et débordants, dans la mémoire des générations à venir. Et le « peintre de la vie moderne » identifié, par Baudelaire, avec Constantin Guys, dont il affecta de préserver l'anonymat, en ne donnant que ses initiales, est un peintre à la fois proche et éloigné de ce qu'il vit: tel « l'homme de la foule » qu'Edgar Allan Poe avait introduit en 1840 dans le cosmos urbain contemporain, il regarde ce qui l'entoure comme un convalescent, avec la naïveté de quelqu'un qui a pris ses distances. Guys portraiture les foules, non pas les individus, en les fixant, pendant la nuit, à l'aide de sa mémoire encore fraîche, mais déjà assez distante pour avoir supprimé l'accidentel, pour avoir choisi l'essentiel de son époque.

Considérer le présent comme un tout signifiant – voilà la perspective du regard au futur antérieur. Ce regard est à la fois dedans et dehors, il com-

1. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris 1950, p. 884-885. Voir aussi: Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1970, p. 50-57; Wolfgang Drost, *Kriterien der Kunstkritik Baudelaire. Versuch einer Analyse* [1971], in Alfred Noyer-Weidner (éd.), *Baudelaire*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgemeinschaft) 1976, p. 410-442;

idem: « Des principes esthétiques de la critique d'art du dernier Baudelaire. De Manet au Symbolisme », in Jean-Paul Bouillon (éd.), *La critique d'art en France, 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987*, Saint-Étienne (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine) 1989, p. 13-24.

porte en lui-même ce détachement indispensable à toute conception artistique véritablement « moderne »².

Ce détachement sera à la base de ce que le xx^e siècle définira comme ce que toutes les stratégies artistiques ont en commun : la *Verfremdung* de Berthold Brecht, ou bien l'*ostranenje*, notion que Victor Shklovskij a introduite, en 1916, dans la discussion des formalistes russes, qui décrivent des procédés pour rendre étrange le connu, le regard de tous les jours, et pour mettre en œuvre tout le registre de l'étrangeté, inquiétante ou non³. Baudelaire avait déjà décrit en 1863 les stratégies par lesquelles Constantin Guys créait ce regard distancié, nouveau sur la vie qu'il partageait avec ses contemporains. Ce n'est pas seulement le détachement de Guys, mais aussi celui de son critique : complice de Poe, Baudelaire également voit son monde à lui comme celui d'un autre. Guys, avec sa naïveté soigneusement construite, est le complice du poète. Ce n'est pas seulement le voile de la poésie qui nous fait apparaître le monde comme nouveau. C'est le regard de celui qui anticipe celui du futur, qui anticipe la mort du transitoire pour se concentrer sur ce qui reste, sur l'éternel dans le transitoire même. L'artiste et le critique « moderne » sont les historiens du contemporain⁴.

2. L'historicisme a reconnu que les époques historiques étaient un tout signifiant par rapport à l'ensemble d'une utopie qui leur était spécifique. Les historicistes ont refusé de juger des époques tels l'Antiquité tardive et le Moyen Âge comme des périodes de transition dont le sens était une plénitude atteinte plus tard, par exemple dans une renaissance ou dans une modernité surpassant l'antiquité. La libération du jugement historique d'un regard téléologique n'a pas seulement rendu une valeur intrinsèque aux époques historiques. C'est le mérite de Hans-Georg Gadamer (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen – Siebeck – 1972) d'avoir montré que l'idée d'époque de l'historiciste est tributaire de l'idée de l'esthétique surtout d'Emmanuel Kant : l'unité d'une époque est une unité esthétique. Peut-être la valeur persistante de son livre consiste dans cette découverte. L'unité esthétique d'une époque antérieure pouvait devenir également l'unité du présent : au lieu de le considérer comme un stade transitoire dont le sens était quelque progrès (de technique, de civilisation, de politique), on pouvait considérer l'élément persistant dans le présent, son sens pour ainsi dire esthétique. Voir mon entrée : „Moderne. Bildende Kunst“, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, édité par Gert Ueding, fondé par Walter Jens, vol. 4, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2001, col. 1422-1448.

3. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung*

aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1978, p. 19-42.

4. De plus, vers la fin du xix^e siècle, le critique d'art, au lieu d'exprimer des jugements ancrés dans une subjectivité consciente, a de plus en plus accepté le rôle de théoricien des mouvements d'avant-garde. Des critiques tels Félix Fénéon, Paul Adam ou Gustave Kahn ont accepté le rôle de médiateur entre des réflexions d'avant-garde sur le médium de la peinture, réinventé par les artistes, et un public de plus en plus désireux d'explications. Pourtant, la critique autour du symbolisme expliquait encore des théories autour d'une subjectivité radicalisée pour se transformer en introspection perpétuelle. À l'époque du cubisme, il était bien établi que le critique avait le rôle d'expliquer des considérations sur l'objet-tableau, la simultanéité, la peinture pure ou la quatrième dimension. Les critiques étaient devenus les théoriciens d'une vision du monde, dans le sens de la perception, radicalement nouvelle. Guillaume Apollinaire combinait ce rôle avec celui d'historien du présent, racontant le parcours des mouvements esthétiques actuels comme s'ils étaient déjà entrés dans l'histoire que le futur allait un jour écrire du présent. Voir mon : „Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler“, in *Prenez garde à la peinture! Kunst-kritik in Frankreich, 1900-1945*, éd. par Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens ; en même temps vol. 1 de la série *Passagen/Passages*. Deutsches Forum für

Guillaume Apollinaire pouvait se permettre de ne pas connaître le détail des discussions d'atelier. De nombreux artistes le lui reprochaient – tout en le pardonnant. D'autres critiques tel le marchand d'art et théoricien Daniel-Henri Kahnweiler étaient moins indulgents: le 4 avril 1913, il souligna, dans une note au poète, son désaccord « avec Guillaume Apollinaire, critique d'art [...] J'aime et j'admire le poète Guillaume Apollinaire. Nous sommes quelque peu à regretter que ce poète perde son temps à faire du journalisme »⁵. Apollinaire ne se posa pas en apologiste et en théoricien des mouvements d'avant-garde, tels que le fauvisme ou surtout le cubisme. Plus que d'autres, il refusa de s'adapter aux habitudes d'un public qui attendait des critiques une défense des nouveaux « ismes » par une sorte de mode d'emploi érudit, liant les tentatives de réinventer les arts aux découvertes scientifiques, mathématiques, psychologiques ou bien philosophiques. Chez lui, les discours sur la complémentarité des couleurs, la géométrie non euclidienne ou sur les arrières-plans de la quatrième dimension restent allusives. Il garda sa distance en projetant le mouvement artistique contemporain sur l'arrière-plan d'une vaste culture classique, acquise dans les lycées de Monaco et de Nice. La poésie classique sustentait aussi son idée de l'œuvre qui, dans et par sa forme même, doit se dépasser vers un au-delà, vers un sublime qui garde une structure radicalement ouverte.

C'est cet instinct classique qui permet à Apollinaire de regarder le présent depuis l'avenir, comme une étape vers une nouveauté révélatrice. Mais le nouveau, ce serait moins l'énigme actuelle résolue par quelque futur plus savant, que l'éternité qui, tout en continuant à déborder le regard humain, tout en le dépassant, reste en elle-même éternellement la même. Par ce débordement, l'éternité met l'histoire en marche. Pour le souligner clairement: à la notion baudelairienne de « l'éternel » correspond, chez Apollinaire, l'idée du « nouveau ». La nouveauté, chez Apollinaire critique, est toujours une notion eschatologique, ouvrant le présent vers quelque au-delà, et définissant l'actualité par ce qui la dépasse. Pour Apollinaire, notre imperfection ne nous condamne pas seulement à la temporalité du vécu, de la mort – et de l'histoire. Elle nous condamne à nous réinventer continuellement, à nous créer à nouveau, en tant qu'êtres humains. Voilà la structure baudelairienne qui se cache derrière le jugement artistique de celui à qui sa mère, Angelica de Kostrowitzky, avait donné les prénoms Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire.

Kunstgeschichte/Centre Allemand d'Histoire de l'Art, Berlin (Akademie-Verlag) 1999, p. 425-480, notamment p. 425-433.

5. Je suis redevable à Monsieur Maurice Jardot, qui, en 1987, m'a donné accès, à la galerie Louise Leiris, aux notes de Kahnweiler. Il s'agit de volumes reliés contenant des copies de la correspondance de

Kahnweiler, produites sur du papier velin sur lequel l'encre fraîche a reproduit les lettres écrites sur du papier normal. Quant au rôle de Kahnweiler, voir le chapitre fondamental "Kahnweiler's lesson" in Yve-Alain Bois, *Painting as model*, Cambridge MA et Londres GB (MIT Press) [1990] 1993, p. 65-97.

Dans un article paru en 1909, repris dans son livre *Méditations esthétiques*, connu surtout sous le sous-titre *Les peintres cubistes*, publié le 17 mars 1913, Apollinaire a formulé ce credo à propos de la peinture: « Le tableau existera inéluctablement. La vision sera entière, complète et son infini, au lieu de marquer une imperfection, fera seulement ressortir le rapport d'une nouvelle créature à un nouveau créateur et rien d'autre. [...] Chaque divinité crée à son image; ainsi des peintres »⁶. C'est donc à la fois vers un commencement et vers une fin que les artistes souhaitent déborder le contemporain: « Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains. Ils cherchent péniblement les traces de l'inhumanité, traces que l'on ne rencontre nulle part dans la nature. Elles sont la vérité et en dehors d'elles nous ne connaissons aucune réalité »⁷. L'artiste, à la fois prométhéen et dionysiaque dans le sens de Nietzsche, devenu créateur de lui-même, devient l'agent d'un réel condamné à devenir historique: « Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle. Autrement, elle n'est qu'un système plus misérable que la nature »⁸. La vérité, et la réalité avec elle, est misérable, parce que dépourvue de durée. Elle se place dans un devenir duquel l'artiste est le principal agent. Ce devenir se dépasse donc dans le temps historique, tendant toujours vers le nouveau, aussi bien que, dans l'espace, vers l'infini. La vérité, et la réalité avec elle, sont nouvelles. Jean-Luc Nancy nous a rendus sensible au caractère violent de la vérité, d'une violence qui, après s'être retranchée du réel, s'efface⁹.

2. La quatrième dimension – et le sublime

Aussi, pour Apollinaire, la quatrième dimension n'est qu'un chiffre « dans le langage des ateliers modernes » pour les « nouvelles mesures possibles de l'étendue », pour « l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé ». Pour Apollinaire, l'infini est la raison d'être du fini, du concret, de l'accidentel: en se référant à « l'immensité de l'espace », il continue: « Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui dote de plasticité les objets »¹⁰. Déjà Linda Henderson a manifesté, dans l'ouvrage

6. Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, in idem *Œuvres en prose complètes*, vol. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) 1991, p. 2-52, cit. p. 7-8.

7. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 8.

8. *Ibid.*

9. Jean-Luc Nancy, *Au fond de l'image*, Paris (Galilée) 2003, p. 35-56, chap. « Image et violence ».

10. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 11. Apollinaire clôt cette réflexion en la référant aux proportions inhérentes dans l'œuvre: « L'art des peintres nouveaux prend l'univers infini comme idéal et c'est à cet idéal que l'on doit une

de référence qu'elle a consacré à la quatrième dimension, sa déception face à la manière vague, géométriquement peu informée, par laquelle Apollinaire a fait allusion à la quatrième dimension¹¹. Pour lui, la quatrième dimension n'était qu'un autre terme pour désigner, dans un sens de l'espace, ce que la nouveauté était, pour lui, dans le temps. Il s'agit de définir l'œuvre d'art à la fois comme une unité signifiante, à la fois comme un tout et comme une œuvre d'art ouverte, et, ce qui est plus, comme une œuvre qui par sa structure se dépasse elle-même, se définit par son ouverture vers un au-delà. Ainsi, le poète n'hésite-t-il pas à déclarer que « l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation directe de croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est-à-dire de l'Art religieux »¹².

L'œuvre d'art se dépassant elle-même, soit dans le temps soit dans l'espace, chez Apollinaire, diffère de l'œuvre d'art « ouverte » définie par Umberto Eco¹³. L'œuvre ouverte est en effet structurée de manière à être complétée par le spectateur ou par un public; elle se prête à des lectures multiples. Elle ouvre un champ discursif, elle inaugure la prise de conscience d'une collectivité. La structure de l'œuvre se dépassant dans le temps et dans l'espace, telle qu'Apollinaire l'évoque dans ses critiques, ne saurait se réduire à cette ouverture vers la réception, ouverture pour ainsi dire raisonnable.

Elle témoigne de l'attente d'« un art sublime », et Apollinaire voit la quatrième dimension comme « manifestation des aspirations, des inquiétudes d'un grand nombre de jeunes artistes »¹⁴. L'ouverture de l'œuvre, chez Apollinaire, implique donc plus qu'une ouverture vers le spectateur, plus qu'une polysémie offrant au spectateur de choisir et rechoisir sa lecture par une multiplicité d'interprétations possibles. Soit dans l'espace soit dans le temps, soit

nouvelle mesure de la perfection qui permet à l'artiste-peintre de donner à l'objet des proportions conformes au degré de plasticité où il souhaite l'amener. »

11. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton NJ (Princeton University Press) 1983, p. 75-76. Apollinaire "had been more explicit on the fourth dimension" dans son texte « La peinture nouvelle », publié en avril 1912 dans *Les Soirées de Paris*, que dans le 3^e chapitre de *Les peintres cubistes*. Ce n'est que dans le livre qu'apparaît le "rather antimathematical final paragraph". "For Apollinaire, then, the fourth dimension was closely associated with the 'infinite universe' or the ideal that the young painters were seeking in art. Indeed, beyond its more specific applications in painting, the fourth dimension played an important part in the development of an idealism tailored to Cubist philosophy (p. 76)."

12. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 12.

13. Umberto Eco, *Opera aperta*, Milan (Bompiani) [1962] 1967. Eco se réfère d'abord à des œuvres musicales de Karl-Heinz Stockhausen et de Luciano Berio qui invitent l'instrumentaliste à intervenir activement dans l'œuvre, en lui procurant des actes de liberté consciente. L'exemple de l'œuvre ouverte est pour Eco l'*Ulysse*, et, plus encore, *Finnegans wake* de James Joyce, où il trouve le réalisation d'une polysémie interne, un monde qui se constitue et se reconstitue dans la conscience du lecteur, indépendamment de la réalité à laquelle il se réfère.

14. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 12. Citons le passage dans lequel Apollinaire lit la quatrième dimension comme manifestation de l'aspiration du sublime dans son entier: « Ajoutons que cette imagination: la quatrième dimension, n'a été que la manifestation des aspirations, des inquiétudes d'un grand nombre de jeunes artistes regardant les sculptures égyptiennes, nègres et océaniques, méditant les ouvrages de science, attendant un art sublime, et qu'on n'attache plus aujourd'hui à cette expression utopique, qu'il

comme « immensité » de la quatrième dimension soit comme le moment historique se dépassant soi-même dans le « nouveau », l'ouverture de l'œuvre, chez Apollinaire, s'oriente vers des non-lieux, vers une dimension inscrutable, vers un avenir eschatologique.

Chez Apollinaire, la quatrième dimension entre dans la catégorie du sublime telle qu'elle a été définie par le philosophe Edmund Burke et développée par Emmanuel Kant dans sa *Critique du jugement téléologique*¹⁵. Dans la catégorie du beau esthétique, la nature extérieure, qui ne nous est connue que dans la mesure où elle est façonnée selon la structure de notre jugement, donne l'impression de correspondre à notre entendement, homologique à la fois épistémologique et évidente. Par contre, dans la catégorie du sublime esthétique, la nature extérieure, dépassant notre entendement, nous transporte dans un au-delà de nous-même. Similairement, le sublime éthique, tel qu'il se présente dans l'acte du sacrifice, dépasse systématiquement toute rationalité compréhensible, même celle de la simple morale¹⁶.

Cette idée d'une structure par laquelle l'œuvre se dépasse systématiquement a été portée par des œuvres du courant romantique, puis de l'expressionnisme abstrait et de l'art sériel du début des années soixante aux États-Unis¹⁷. En 1948, le peintre Barnett Newman a introduit la notion d'un sublime dépassant toute idée « européenne » de la beauté et en a fait un objectif d'un art spécifiquement américain. En 1964, le peintre Frank Stella et l'artiste minimal Donald Judd ont défini un art américain qui n'établit pas de relations, évite toute composition, comme une ouverture de l'œuvre vers une évidence totale. Par son caractère sériel, l'œuvre, par principe, cherche à être perçue comme un tout absolument évident. Pour Stella et Judd, la composition « européenne » avait toujours invité à sauter dans l'œuvre, à observer les différents poids qui ont été balancés esthétiquement au lieu de regarder, pour ainsi dire, la balance. Aussi les « peintures noires » de Stella et les objets en série de Judd invitent le spectateur, malgré leur unité absolument évidente, à les continuer, compléter à l'infini. Mais tandis que Newman avait invité à suivre un « désir naturel de l'homme pour l'exalté », des « émotions absolues », Stella et Judd ont insisté sur le caractère peu émotionnel d'évidence de leurs objets. Newman n'a pas hésité

fallait noter et expliquer, qu'un intérêt en quelque sorte historique. »

15. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, [1756] éd. par J.T. Boulton, Londres (Routledge & Kegan Paul) 1958; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, éd. par Wilhelm Windelband, *Kants Werke. Akademie-Testausgabe*, Berlin [1908] (De Gruyter) 1968, vol. V, p. 165-485, notamment p. 244-266; notes et introduction: *Anmerkungen der Bände*

I-V, Berlin et New York (De Gruyter) 1977, p. 513-547 [numérotation de l'ancien vol. V, à la fin du volume]. Voir: Jens Kulenkampff (éd.), *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1974.

16. Giorgio Agamben, *L'uomo sacro. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin (Einaudi) 1998.

17. Robert Rosenblum, "The Abstract Sublime", in *Art News* LIX, février 1961, p. 38 sq.

à définir cette structure comme un sublime américain¹⁸. Avant cela, en 1954-1955, Jasper Johns, par ses réalisations à l'encaustique sur toile du drapeau américain, avait rappelé au monde de l'art que les treize États fondateurs, représentés par les rayons blancs et rouges, ne connaissaient pas leur frontière à l'ouest¹⁹. Pourtant, on ne saurait écrire l'histoire du « sublime américain ». C'est une série de prises de positions indépendantes, de discours qui ne reprennent les positions antérieures que de manière sous-jacente, en évitant de construire la continuité d'une tradition. Stella et Judd ne se sont référés ni à Newman ni au sublime.

En 1975, Robert Rosenblum, qui avait défendu Newman dès 1961, a été critiqué pour sa tentative de construction d'une "*northern romantic tradition*" allant de Caspar David Friedrich à travers Van Gogh, Kandinsky et Piet Mondrian à Mark Rothko et aux peintres de l'expressionnisme abstrait. On a davantage critiqué le cadre géographique, le "*northern*", que l'analyse du phénomène d'une tradition du sublime dans l'art moderne²⁰. Pourtant, le concept de « tradition » mérite d'être critiqué autant que celui de « nordique ». La tradition, ou mieux l'antitradition, n'est au fond qu'une série de reprises par rupture.

Plus tard, Rosalind Krauss a refaçonné ce débat, sans se référer aux prédécesseurs, et en substituant la notion de "*modern art's will to silence*" à celle de « sublime ». Peter Weibel a montré qu'il était absolument possible d'écrire une tradition de cette « aspiration au silence »²¹. Rosalind Krauss a retracé la tradition des structures en réseau, du cubisme aux tableaux de Mondrian, des « tableaux-nombres » de Jasper Johns aux "*grids*" chez Agnès Martin, montrant comment se réalise de manière radicale une structure ouverte, réduite, dans ce cas, à un champ sémiotique vidé de tout contenu, donc, pour ainsi dire, au silence²².

18. Barnett Newman, "The sublime is now" [1948], in David Shapiro, Cecile Shapiro (éd.), *Abstract Expressionism. A critical record*, Cambridge University Press [1990] 1999, p. 325-328; Interview par Bruce Glaser édité par Lucie Lippard, "Questions to Stella and Judd" [1964, 1966], in Gregory Battcock, *Minimal art. A critical anthology*, [1968] Berkeley, Los Angeles et Londres (University of California Press) 1995, p. 148-164.

19. Jasper Johns, *Flag*, 1954-1955, Encaustique, huile et collage sur toile, fixée sur du bois, 107,3x153,8 cm, New York, The Museum of Modern Art. Voir: Fred Orton, *Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers*, [éd. originale en anglais 1994] Klagenfurt und Wien (Ritter) 1998, p. 116-204.

20. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London (Thames and Hudson) 1975, p. 141. Rosenblum ne mentionne Apollinaire que par rapport à Franz Marc qui a été influencé par l'orphisme.

Soucieux de construire une « northern tradition », il ne prend pas en considération de dévoiler, dans le texte d'Apollinaire notamment sur Delaunay, une structure du sublime. De plus, son argument va trop dans le sens d'une définition formaliste du sublime pour qu'il discute la notion de l'« éternel » Baudelaire, et celle du « nouveau » chez Apollinaire, sur l'arrière-plan du débat philosophique autour de la notion du sublime.

21. Peter Weibel, „Das Bild nach dem letzten Bild", in Peter Weibel et Christian Meyer (éd.), *Das Bild nach dem letzten Bild*, cat. exp. Galerie Metropol, Wien, Dorotheergasse 12, Vienne (Galerie Metropol) et Cologne (Buchhandlung Walter König) 1991, p. 183-213.

22. Rosalind Krauss, "Grids" [1978], in eadem, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge MA et Londres GB (MIT Press) [1986] 1999, p. 9-22.

Déjà chez Apollinaire, la volonté de la pureté, de la clarté, d'une évidence totale était liée au sublime qu'il introduisait ainsi, plutôt que de le définir comme un philosophe, dans la structure et dans la rhétorique de ses textes – des simples descriptions aux constructions de mouvements historiques. Le concept de pureté, chez le poète, partagé avec ceux de « nouveau » et de « quatrième dimension » la structure de paradoxe. La pureté est à la fois pleine et vide, éloquente et silencieuse, présente dans l'œuvre, mais en tant que promesse. La pureté « est l'oubli après l'étude »²³. Elle reste victorieuse de la vie dans le malentendu, de l'avalanche des images, de l'énigme scientifique²⁴. La pureté, liée en même temps à l'unité et à la nouveauté, est au centre d'un sublime qui n'est, certes, pas « nordique » – mais latin. Apollinaire replace les stratégies du sublime dans le cœur même de l'avant-garde française.

3. Apollinaire inventeur de l'orphisme

Il y avait, pour Apollinaire, un mouvement historique dans lequel l'art dépassait sa présence concrète pour entrer dans son propre au-delà, situé à la fois dans l'espace et dans le temps – entendu comme le temps de la simple vision d'un mouvement et celui de l'histoire. C'était l'orphisme. Les œuvres de l'orphisme, tout en s'ouvrant sur un au-delà temporel et spatial, comportent quand même l'idée d'une pureté, d'une unité, d'un classique contemporain. Dans *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, publié un mois avant le recueil intitulé *Alcools, poèmes 1898-1913*, Apollinaire essaya d'introduire une sous-tendance du cubisme censée pouvoir s'en émanciper, le « cubisme orphique » ou bien l'« orphisme ». La publication de ce livre, prévue d'abord pour octobre 1912, fut retardée, sans doute pour permettre à Apollinaire d'introduire jusque dans les épreuves une vision plus personnelle, plus originale de l'avenir artistique. Cette vision du nouveau, d'une possible eschatologie à l'intérieur du

23. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 6.

24. *Ibidem*, p. 5: « En vain, on bande l'arc-en ciel, les saisons frémissent, les foules se ruent vers la mort, la science défait et refait ce qui existe, les mondes s'éloignent à jamais de notre conception, nos images mobiles se répètent ou ressuscitent leur inconscience et les couleurs, les odeurs, les bruits qu'on mène nous étonnent, puis disparaissent de la nature ». La première phrase de *Les peintres cubistes* prête au malentendu: « Les vertus plastiques: la pureté, l'unité et la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée. » Plus tard, Apollinaire contredit cette rhétorique en relativisant la valeur de la vérité par rapport à la nou-

veauté: « Autrement, elle [la vérité] n'est qu'un système plus misérable que la nature. En ce cas, la déplorable vérité, plus lointaine, moins distincte, moins réelle chaque jour réduirait la peinture à l'état d'écriture plastique simplement destinée à faciliter les relations entre gens de la même race. De nos jours, on trouverait vite la machine à reproduire de tels signes, sans entendement. » *Ibid.*, p. 8. Tandis que dans la première phrase, Apollinaire place la vérité, avec la pureté et l'unité, dans l'au-delà du « nouveau », plus tard, il l'associe à la réalité, pour la faire entrer dans « ce monde ancien » duquel « tu es las » dans la première ligne du poème « Zone ». Voir *infra*.

mouvement artistique qu'il présentait était plus qu'une prophétie. Apollinaire y faisait plus que d'établir un diagnostic, poétiquement sensible à ce qu'il y avait de plus moderne dans le contemporain. C'était une stratégie littéraire qui a fourni à Apollinaire à la fois l'argument et l'épilogue, la *peroratio* de son discours. L'élément nouveau qui était l'« orphisme » a donc permis au discours du poète-critique de prendre sa part dans la nouveauté transcendante qu'il attribuait du même coup aux artistes. Ce stratagème rhétorique était d'autant plus indispensable qu'Apollinaire avait réutilisé dans son texte qui se voulait nouveau, beaucoup d'écrits antérieurs comme la préface qu'il avait écrite, en novembre 1908, pour une exposition Braque, chez Kahnweiler, ainsi que des articles sur le cubisme qu'il avait publiés en octobre 1912 dans *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* et dans *Le Temps*²⁵.

La chronologie des expositions du cubisme et celle des publications importantes sur les différents courants cubistes nous fournissent d'autres outils pour reconstruire le contexte du livre d'Apollinaire. Tandis que les fondateurs du cubisme, Picasso et Braque, sous l'égide de leur marchand Kahnweiler, n'exposèrent que rarement à Paris, les « satellites » du cubisme avaient, depuis 1911, introduit le mouvement dans le monde des salons. En ce qui concerne les expositions, les années 1911-1912 marquent la percée du cubisme auprès du public instruit. Avant et après l'été 1911, le Salon des indépendants, dans la fameuse salle 41, et le Salon d'automne avaient permis de voir des œuvres de Marie Laurencin, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger et (en automne) de Marcel Duchamp. En printemps 1912, au Salon des indépendants, c'étaient les mêmes plus Juan Gris. Au Salon d'automne, 1912, manquait Gris. Mais en octobre 1912, à la galerie la Boétie, l'exposition *La Section d'or* rassembla des œuvres de tous les peintres cités aussi bien que de Louis Marcoussis et de Jacques Villon²⁶.

Cette activité était accompagnée par une critique d'art qui défendait le cubisme en évoquant ses découvertes héroïques et en établissant du même coup sa théorie: en octobre 1912, André Salmon publia *La Jeune peinture française*, dont le chapitre « Histoire anecdotique du cubisme » chanta les « conquêtes » de Picasso dans les *Demoiselles d'Avignon*, ce « bordel philosophique ». La part de Georges Braque y était injustement réduite, afin de mieux servir le mythe

25. L'histoire de l'édition et de la compilation de textes antérieurs a été retracée par Leroy C. Breunig et Jean-Claude Chevalier, dans leur introduction du volume: Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris (Hermann) [1965] 1980, p. 7-43, et par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, dans leur notice sur les *Méditations esthétiques*, in Apollinaire, *Œuvres en prose*, 1991, II, p. 1503-1508.

26. L'histoire des expositions et des différents factions du cubisme est décrite dans: John Golding, *Cubism. A history and an analysis, 1907-1914*, Londres (Faber & Faber) 1959, 20, 27; Malcolm Gee, *Dealers, critics, and collectors of modern painting. Aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930* [Courtauld Institute of Art, University of London, 1977] New York und London (Garland), 1981.

Picasso que Salmon contribua pour beaucoup à lancer²⁷. Le livre des artistes Albert Gleizes et Jean Metzinger *Du cubisme*, imprimé le 27 décembre 1912, adopta un autre ton; tout en chantant l'autonomie de l'art, qui ne tire son origine et sa destination de rien d'autre que de lui-même, les auteurs justifiaient par des découvertes de la géométrie non euclidienne sur la quatrième dimension les techniques cubistes telles la géométrisation et la simultanéité de plusieurs vues d'un objet sur la même toile. Au nom d'une peinture qui, au lieu de montrer, démontre, et qui, au lieu d'illuminer, révèle, ils réécrivirent l'histoire de la peinture à partir de l'impressionnisme comme une succession de philosophies de la peinture aboutissant à la plus savante, le cubisme²⁸.

Après les ouvrages dans lesquels la critique semblait réduite à une suite d'anecdotes héroïques ou bien hissée au rang de philosophie aussi prosélyte qu'obscur, le livre du poète peut être lu comme une tentative de restituer ses droits à la critique. Il s'ouvre par une formulation classique, à la manière d'une construction allégorique: « Les vertus plastiques: la pureté, l'unité et la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée »²⁹. Les confessions esthétiques qui introduisent le livre d'Apollinaire sont reprises d'un article sur « les trois vertus plastiques » qui servit, en juin 1908, d'introduction à la 3^e exposition du Cercle de l'art moderne du Havre. C'est là déjà qu'il avait chanté la flamme de la peinture pure dévorant tout ce qui se rend esclave de la nature – des saisons, de l'homme et de son destin, des plantes, des pierres, de l'onde. Cette peinture pure « sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature »³⁰. Aussi le rapport de l'œuvre à la réalité, Apollinaire le décrit par une structure de dépassement!

« Sur la peinture », la première partie de son livre, – celle qui correspond le plus au titre *Méditations esthétiques* – n'est donc qu'une reprise des affirmations que le poète avait publiées déjà en 1909. Mais en 1913, à la fin de ce chapitre introductif, Apollinaire concrétise sa pensée pour la faire aboutir au cubisme. Il introduit alors quatre versions différentes du cubisme, qui, au

27. Anthologie du débat critique autour du Cubisme, avec bibliographie utile: Edward Fry (éd.), *Cubism*, Londres et New York (Thames & Hudson), 1966.

28. Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du « Cubisme »*, Paris (Figuière) 1912; nouvelle éd. par Daniel Robbins, Sisteron (Ed. Présence) 1989.

29. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 5.

30. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 9; p. 1510, note 2. L'article d'introduction de la 3^e exposition du Cercle de l'art moderne du Havre n'est pas repris dans les éditions modernes. Il avait été publié dans *Le Feu*, Nr. 39, 1.7.1908. Voir aussi l'édition de Breunig et de Chevalier, [1965] 1980, dans les « notes et commentaires sur le texte », p. 117-118. Voir aussi: Gabrielle

Buffet-Picabia, *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Paris (Belfont) 1977, p. 68. Parlant de l'exposition *La section d'or*, l'épouse de Picabia et musicienne se souvient: « Je crois bien que c'est à cette même occasion qu'il [Apollinaire] cita un aphorisme que l'un de nous avait jeté à l'état embryonnaire et interrogatif lors de nos habituelles discussions, et qui était à peu près ceci: la peinture nouvelle est à la peinture représentative ce que la musique est à la poésie et l'une ne peut ni remplacer ni supprimer la raison d'être de l'autre; aphorisme qu'il développa par la suite en plusieurs occasions et spécialement dans ses fameuses *Méditations esthétiques* qui parurent en 1913 et dont l'histoire mérite d'être racontée en détail. » Cit. par Hajo Düchting, *Robert Delaunays*

fond, se réduisent aux deux grands termes de l'alternative de l'art contemporain : le cubisme scientifique et le cubisme orphique. Le premier renvoie « non à la réalité de vision », mais à la « réalité de connaissance ». C'est une affirmation à laquelle Gleizes et Metzinger auraient pu consentir. Le second utilise des éléments qu'il n'emprunte pas « à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité »³¹. On comprend que c'est le second qui correspond aux convictions profondes d'Apollinaire sur l'art novateur-créateur autant en 1909 qu'en 1913. « Les œuvres 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 »³². Dans la catégorie du cubisme scientifique, Apollinaire énumère les inventeurs du cubisme aussi bien que leurs successeurs de loin moins géniaux : Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin et Gris – et aussi Picasso, qui pourtant dépasse ce courant, « dont l'art lumineux appartient encore à l'autre tendance pure du cubisme »³³. Donc, Picasso est aussi l'inventeur de l'autre courant, il fait partie « des artistes orphiques » : « La lumière de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp »³⁴. Les deux autres tendances ne sont que dérivées des deux premières : le cubisme physique utilise le nouveau langage du cubisme scientifique afin de créer une nouvelle peinture d'histoire, son seul représentant étant Roger de la Fresnaye ; « ce n'est pas un art pur »³⁵. Et le « cubisme instinctif » n'est qu'une tendance de beaucoup de successeurs tardifs de l'impressionnisme vers « l'orphisme »³⁶.

On l'a compris : ce schéma est plus qu'une proposition parmi d'autres de mettre de l'ordre dans la multitude des tendances. C'est la tentative d'Apollinaire de faire déboucher le delta des « ismes » dans une mer qui est la sienne,

„Fenêtres“ : peinture pure et simultanée [sic]. *Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform*, München (Minerva-Fachserie) 1982, p. 54.

31. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 16.

32. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 17. On a, à juste titre, souligné récemment le fait que le concept de « peinture pure » d'Apollinaire n'implique pas une adhésion à l'abstraction, mais plutôt un accent sur le matériel qui constitue la fiction artistique, tel, en poésie, la qualité sonore et même typographique de la lettre et du mot, et, en peinture, l'harmonie des éléments colorés. La réalité serait donc reconstruite à partir du matériel sémiologique, et non par reproduite. Georges Roque, « Les vibrations colorées de Delaunay : une des voies de l'abstraction », in Pascal Rousseau (éd.), *Robert Delaunay, 1906-1914, De l'impressionnisme à l'abstraction*, cat. exp. Paris, centre Georges Pompidou, juin-août 1999, Paris

(centre Georges Pompidou) 1999, p. 53-64, notamment p. 54-55. Cet argument contredit – sans le dire – celui de Sherry A. Buckenrough, qui a par ailleurs reconstruit de manière soignée le parcours artistique de Delaunay avant 1914. Voir son : *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, Ann Arbor MI (UMI Research Press) 1982, p. 197-201.

33. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 16.

34. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 17.

35. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 16.

36. Düring, *op. cit.* à la note 30, p. 52-53. C'était probablement à travers le mysticisme d'Édouard Schuré qu'Apollinaire avait pris connaissance des traditions orphiques de l'antiquité. Dans son livre *Les grands initiés : esquisse de l'histoire secrète des religions – Ramakrishna, Hermès, Moïse, Orphée*,

dans une poésie tout apollinarienne, et orphique. En 1911, il avait publié, illustré par Raoul Dufy, son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, dans lequel il salua le pouvoir enchanteur de la poésie en des termes empruntés au registre de la synesthésie :

« Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre »³⁷

L'identité orphique du poète date de 1910 quand Apollinaire avait trouvé le titre qu'il donna à son premier recueil de poèmes. Déjà dans le texte de 1909, repris en 1913, il avait attribué à la peinture le même pouvoir « orphique » de réinventer le monde, de captiver les secrets des dimensions nous débordant. L'organisateur du nouveau « cortège d'Orphée », celui de la peinture, avait besoin d'un témoin clé. C'était Delaunay. Bien sûr, il fallait donner la palme à Picasso. Mais après lui – et, on le lit entre les lignes, en partie sans lui – Delaunay l'« invente de son côté ».

4. Delaunay orphiste

Jetons maintenant un regard sur les artistes de l'« orphisme » avant et après son invention par Apollinaire, en commençant par Delaunay. On le verra, le poète n'avait pas le pouvoir d'enchanter, de réinventer l'histoire – sauf l'histoire de l'art, particulièrement avide de se laisser enchanter par la critique d'art. C'était le destin de l'histoire de l'art de reprendre le système des valeurs de la critique d'art au lieu d'étudier les textes comme ce qu'ils sont, des œuvres littéraires de leur propre droit. Bien qu'Apollinaire, dans son livre, rendît hommage à Delaunay en tant que témoin clé de l'« orphisme », il ne consacra pas de chapitre à cet artiste qui était plutôt pour lui un complice qu'un héros³⁸.

Pythagore, Platon, Jésus, Paris (Perrin), 1889, Schuré avait dédié un chapitre à Orphée. Voir aussi : Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris (Nizet) 1961 ; Hermine B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et styles surnaturalistes*, Paris (Nizet) 1970.

37. Guillaume Apollinaire, *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, in *idem, Oeuvres poétiques*, préface par André Billy ; texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michael Décaudin, Paris (Gallimard ; Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 1-35 ; le poème

introductif intitulé « Orphée » p. 3. Voir également la note p. 1037-1038.

38. Düchting, *op. cit.* à la note 30, p. 45. C'est à l'occasion de l'enterrement du douanier Rousseau qu'Apollinaire avait connu Delaunay. Quand le poète était accusé dans l'affaire du vol de la Joconde, quand il passait une crise après sa séparation de Marie Laurencin, les Delaunay figuraient parmi les rares amis qui lui restaient fidèles. De novembre à décembre 1912, quand son appartement à Saint-Germain fut remanié, Apollinaire resta chez les Delaunay. Robert Delaunay travailla déjà à la série

Apollinaire avait déjà témoigné de son estime amicale: dès le 5 mars 1912, dans *l'Intransigeant*, le poète avait salué le mouvement et la force présents dans l'art de Delaunay³⁹. Le 19 et encore le 20 mars, il avait loué son étrange toile *La Ville de Paris* (1910-12, huile sur toile, 267 x 406 cm, Paris, Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou) comme le chef-d'œuvre du Salon des indépendants: « C'est un tableau, un vrai tableau, et il y a longtemps qu'on n'en avait pas »⁴⁰. Et encore: « Il ne s'agit plus de recherches, d'archaïsmes ou de cubisme. Voilà un franc tableau, noble [...]. À gauche la Seine, Montmartre, à droite la tour Eiffel et des maisons, au centre trois corps élancés et puissants que les censeurs disent copiés de Pompéi et qui sont cependant la grâce et la force françaises, comme les avait ainsi conçues Jean Goujon »⁴¹.

En décembre 1912, dans les *Soirées de Paris* qu'il codirigeait, Apollinaire rendit publiques les idées quelque peu obscures de Delaunay sur la « peinture pure »⁴². La publication de ces idées se réfère vaguement et sans le dire aux *Formes circulaires*, aux *Soleils* et aux *Lunes* de Delaunay, à la série qui l'occupa pendant la première partie de l'année 1913 et qu'il exposa en automne, à nouveau à Berlin, chez Herwarth Walden. Mais Apollinaire, qui connut ces tentatives, n'y fait pas ouvertement allusion. Il n'était pas encore évident que ces essais novateurs du peintre aboutiraient à des résultats convaincants, et les toiles n'étaient pas encore exposées publiquement. Pourtant, ces expérimentations étaient à l'arrière-plan des prises de position du critique d'art⁴³.

En janvier 1913, Apollinaire avait accompagné Sonia et Robert Delaunay à Berlin où ils exposaient à la galerie *Der Sturm*, dirigée par Walden. Apollinaire honora l'exposition par une conférence sur l'orphisme, et il publia, en février, dans la revue *Der Sturm*, un article « Sur la lumière ». Le poète saisit l'occasion

des « Fenêtres ». En octobre, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « La section d'or », Apollinaire avait lancé l'« orphisme ».

39. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 22 « L'art de Robert Delaunay est mouvementé et ne manque pas de force. Les pâtés des maisons, les perspectives architecturales des villes, la tour Eiffel surtout, voilà quels sont les thèmes les plus caractéristiques d'un artiste qui a de l'univers une vision monumentale, décomposée en lumières violentes ».
40. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 428; et DÜCHTING, *op. cit.* à la note 30, p. 44. Déjà à l'occasion du Salon d'Automne 1911 Apollinaire ne considérait le cubisme que comme un mouvement de passage. Quand en printemps 1912, il loua *La ville de Paris* de Delaunay dont la clarté pourrait, selon lui, rivaliser avec Jean Goujon, il allait plus loin dans cette même direction.
41. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 437.

42. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 494-496.

43. Pascal Rousseau a réinterprété le développement de Delaunay des séries de la « tour Eiffel » à travers les « Fenêtres » jusqu'au « Soleils », « Lunes » et au « Premier disque simultané » sur l'arrière-fond de « la culture urbaine de l'œil », c'est-à-dire des média techniques du panorama à l'« ophtalmomètre », et de la vue d'en haut (de la tour Eiffel aux dirigeables). Pascal Rousseau, « Visions simultanées. L'optique de Robert Delaunay », in *idem* (éd.), *op. cit.* à la note 32, p. 77-91. Voir aussi mon « Delaunays "formes circulaires" und die Philosophie Henri Bergsons. Zur Methode der Interpretation abstrakte Kunst. », in *Walraff-Richartz-Jahrbuch*, 1987/88, p. 335-364. Je contredis la datation traditionnelle de la série à l'été 1913 en faveur d'une datation qui fait commencer la série déjà à la fin 1912, comme les datations sur les toiles l'indiquent. Voir *ibid.*, p. 338-339, *op. cit.*, Paris 1999

pour réinsérer Seurat dans le mouvement qui conduit vers la nouvelle peinture, couronné par Delaunay. Pour Apollinaire, celui-ci a choisi, dans le domaine de la couleur, un parti pris fort classicisant, en la faisant apparaître en totalité dans chacun des éléments – suivant en cela Goethe qui, dans sa théorie des couleurs, avait postulé que l'intégralité des couleurs serait présente dans chacune. « Delaunay croyait que si vraiment une couleur simple conditionne sa couleur complémentaire, elle ne la détermine pas en brisant la lumière, mais en suscitant à la fois toutes les couleurs du prisme. Cette tendance, qu'on peut appeler orphisme »⁴⁴, serait présente également chez Marie Laurencin, Picabia, Duchamp, et les « peintres allemands » tels « Kandinsky, Marc, Meidner, Macke, Jawlensky, Münter, Otto Freundlich, etc. ». L'abstraction pratiquée par Kandinsky et surtout par les membres du groupe *Der Blaue Reiter* a donné à Apollinaire le courage de définir le nouveau courant également dans le contexte français. Il est vrai que toutes ces tendances vers l'abstraction dépassent, ou bien tendent vers d'autres buts que le cubisme, son analyse de l'objet et sa traduction dans le médium de cet autre objet qu'est le tableau. Le poète déclare : « Ce sont des mouvements de l'art pur parce qu'ils s'élèvent au sublime sans s'appuyer sur aucune convention artistique, littéraire ou scientifique. Nous sommes ivres d'enthousiasme. Nous nous élevons ici vers le lyrisme plastique. » Et Apollinaire n'hésite pas à lier cet art à sa vision d'une créativité prométhéenne : « Cette tendance créatrice s'étend maintenant à l'univers. La peinture n'est pas un art reproducteur mais créateur ». Dans la version poétique de la théologie négative que professe Apollinaire, la lumière nous vient de ces artistes prométhéens : « J'aime l'art des jeunes peintres parce que j'aime avant tout la lumière. Et comme tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu »⁴⁵.

À Paris, Apollinaire prend plus de précautions pour confesser son adhésion. Quand Delaunay expose dans la salle 45 du Salon des indépendants, Apollinaire, dans « Montjoie! », article publié le 18 mars, parcourt presque toutes les 44 salles, avant de déclarer le tableau *L'Équipe de Cardiff, troisième représentation* (1912-1913, huile sur toile, 326 x 208 cm, Musée d'art moderne de la ville de Paris) de Delaunay « la toile la plus moderne du Salon » : « La lumière est ici dans toute sa vérité! » Apollinaire se réjouit du « caractère populaire » de ce tableau, qui se différencie de sa peinture « qui semblait intellectuelle, ce dont se réjouissaient les privat-dozents allemands ». Suit un éloge de

44. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 504.

45. Les dernières trois citations sont tirées d'Apolli-

naire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 505.

Picabia⁴⁶. Le 29 mars, dans la suite de cet article, Apollinaire prophétise : « Si le cubisme est mort, vive le cubisme. Le règne d'Orphée commence »⁴⁷.

Plus que les textes de critique d'art, ce sont les poèmes d'hommages qui témoignent de la proximité de la pensée poétique d'Apollinaire et de Delaunay. Aucun peintre ne s'est acquitté d'un hommage semblable au poème *Les Fenêtres* qu'Apollinaire avait publié dans l'album-catalogue de l'exposition de Delaunay au *Sturm* de Berlin, poème repris, en 1918, dans *Calligrammes*, avec la dédicace au peintre. Ce poème-manifeste joue un double jeu entre des descriptions métaphoriques des toiles de Delaunay et des sons onomato-poétiques, exotiques et abstraits. Nous ne citons que les passages les plus descriptifs :

« Du rouge au vert tout le jaune se meurt
 [...] Tu soulèveras le rideau
 Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
 Araignées quand les mains tissaient la lumière
 Beauté Pâleur insondable des violets
 Nous tenterons en vain de prendre du repos
 [...]
 Tours
 Les Tours ce sont les rues
 [...] Ô Paris
 Du rouge au vert tout le jaune se meurt
 [...]
 La fenêtre s'ouvre comme une orange
 Le beau fruit de la lumière »⁴⁸.

Déjà dans le recueil *Alcools* publié en 1913 peu de temps après *Les Méditations esthétiques*, il y a un hommage subtil, mais clair pour un public français, d'Apollinaire à Delaunay. La seconde ligne du poème introductif *Zone* fait, avec son double sens, allusion à la série des « Tours Eiffel » de Delaunay qui avait précédé celle des « Fenêtres ». À la simultanéité des multiples vues du peintre, correspond le double sens des mots « ô tour Eiffel » du poète :

« À la fin tu es las de ce monde ancien
 Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin »⁴⁹.

46. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 537.

47. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 540.

48. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes* [1918], in *idem*, *Œuvres poétiques*, 1965, p. 163-203; le poème « Les Fenêtres » est aux p. 168-169.

49. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, 1965, p. 39.

Et les dernières lignes semblent tributaires des « Soleils » que Delaunay peignit lors de la publication du recueil :

« Adieu Adieu
Soleil cou coupé »⁵⁰.

Pour Delaunay, ce n'était pas assez. Il attendait qu'Apollinaire le défende comme le héros du mouvement qu'il venait d'inventer. Mais le poète n'envisageait pas d'être plus doctrinal à son égard qu'il ne l'était à propos de ses propres croyances. Chez Apollinaire, tout était en mouvement, sa musique était l'ironie et la polyphonie des voix. Ne suivons pas le rapport du poète au peintre au-delà du mois de mars 1913, date de la parution de son livre de critique d'art. On sait que depuis l'été 1913, le refus d'Apollinaire de maintenir sa distance envers les futuristes italiens était mal vu par le peintre qui, en mars 1914, choisit la rupture avec Apollinaire. Ce dernier n'aurait-il pas parlé d'une possible influence des tableaux de Boccioni ou de Severini sur Delaunay ?⁵¹

5. Marcel Duchamp et Francis Picabia orphistes

La boîte verte que Marcel Duchamp confectionna en 1934 contenait, en 300 exemplaires, ses notes en fac-similé pour son chef-d'œuvre *Le Grand verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923, huile et fil de plomb sur verre, 278 x 176,5 cm, Philadelphia Museum of Art). En exergue, c'est-à-dire dans une des premières notices imprimées plus tard, quand les notices furent transcrites sous la direction de l'artiste, au début, quelques lignes étranges introduisent la situation en 1912, année dans laquelle Duchamp place le début de son travail. Le premier passage vante, sous une forme voilée, la voiture que Francis Picabia conduisait, lors d'un voyage qu'il fit en octobre 1912 pour

50. *Ibid.*, p. 44

51. Après 1913, Delaunay se distanca de la notion d'orphisme comme trop littéraire, trop poétique, ainsi que de la stratégie d'Apollinaire de vouloir rallier, sous ce drapeau, des peintres trop divergents. Voir Düchting, *op. cit.* à la note 30, p. 55-8; Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'Art Abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel*, Paris (École pratique des hautes études et SEVPEN), 1957, p. 169: « Il baptisa du nom d'orphisme toutes ces manifestations colorées qui étaient au sein du cubisme la première espérance de transformation après cette époque monotone, noire, grise, beige,

verte, vers la première délivrance d'une plastique académique » (note prise vers 1924). Voir aussi les textes de Delaunay écrits à l'occasion de la polémique avec le futurisme lors de l'exposition dans la galerie *Der Sturm* de Walden, *ibid.*, p. 144-150, et les notes se référant directement au futurisme, *ibid.*, p. 135-143. Voir également mon: „Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im 'Sturm'. – Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern" in *Delaunay und Deutschland*, cat. exp. (Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, Munich, October 1985 – January 1986), Cologne (DuMont) 1985, p. 318-325.

rejoindre la maison de campagne que possédait sa femme Gabrielle Buffet à Étival, dans le Jura⁵². Le couple était accompagné par Apollinaire et Duchamp, qui, dans son texte, mêle une métaphore cosmologique dans le style d'Apollinaire et de Delaunay à une description soi-disant exacte du machinisme poétique liant Picabia à sa voiture :

« La machine à 5 cœurs, l'enfant pur, de nickel et de platine, doivent dominer la route Jura-Paris.

D'un côté, le chef des cinq nus sera en avant des quatre autres nus vers cette route Jura-Paris. De l'autre côté, l'enfant-phare sera l'instrument vainqueur de cette route Jura-Paris.

Cet enfant-phare pourra, graphiquement, être une comète, qui aurait sa queue en avant, cette queue étant appendice de l'enfant-phare, appendice qui absorbe en l'émettant (poussière d'or, graphiquement) cette route Jura-Paris »⁵³.

Suit une explication pseudo-mathématique de l'infini ou, mieux, de l'indéfini de la route Paris-Jura⁵⁴.

Le style de la notice de Duchamp n'est pas sans rapport avec le fameux poème *Zone* qui introduit *Alcools* et dont le titre aurait été trouvé, selon Duchamp qui en a parlé à Michel Sanouillet, lors de ce voyage. Les jeux de mots

52. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*; nouv. éd. revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris (Flammarion) 1975, p. 41, note 3 (en annotation d'un document de la Boîte verte daté 1912) : « Retour d'un voyage entrepris par Duchamp, Apollinaire, Picabia et sa femme Gabrielle Buffet dans la propriété familiale de cette dernière à Étival (Jura). C'est au cours de ce même voyage que fut décidée la publication des *Peintres cubistes* et que Guillaume Apollinaire aurait trouvé le titre de son poème d'*Alcools*: "Zone". » En effet, Apollinaire n'ajoute « Zone » que dans les épreuves reçues au début de novembre, en rajoutant également le titre *Alcools*. Voir: Apollinaire, *Œuvres poétiques*, 1965, note p. 1039-1040.

53. *Duchamp du signe*, 1975, p. 41; Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp. Third revised and expanded edition. With updated bibliography, 1969-1995, and exhibition history by Timothy Shipe*, New York (Delano Greenidge Editions) 1997, 2 vol., vol. 2, p. 723-724, Nr. 435: The Green Box; Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wir-*

kungsgeschichte in der Moderne, Köln (DuMont) 1992, p. 102-111.

54. *Duchamp du signe*, 1975, p. 42: « La route Jura-Paris, devant être infinie seulement humainement, ne perdra rien de son caractère d'infinité en trouvant un terme d'un côté dans le chef des 5 nus, de l'autre dans l'enfant-phare. Le terme "indéfini" me semble plus juste qu'infini. Elle aura un commencement dans le chef des 5 nus, et n'aura pas de fin dans l'enfant-phare. Graphiquement, cette route tendra vers la ligne pure géométrique sans épaisseur (rencontre de 2 plans me semble le seul moyen pictural d'arriver à une pureté). » Et Duchamp continue la note en concrétisant la traduction de cette sensation en toile, « Peut-être faire un tableau de charnière. » Comme Delaunay ou les futuristes italiens, il se montre préoccupé de traduire la sensation du mouvement dans la peinture. Mais la réflexion sur une géométrie à la fois de l'espace et du mouvement l'amène à inventer, sans le réaliser, un tableau qui, au lieu d'avoir seulement un nouveau sujet, aurait été un objet matériellement différent.

tels « enfant-phare » de Duchamp rappellent le mouvement du « troupeau des ponts » « ô tour Eiffel » du poème d'Apollinaire, comme ce dernier fait penser à la série des tableaux de la tour Eiffel de Delaunay.

Dans *Zone*, la métaphore des ponts-moutons et de la bergère-tour Eiffel (« Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ») ne fait pas référence à quelque chose d'extérieur au texte, mais réside dans le texte même, elle est construite non pas par un rappel poétique, mais à partir du matériel de la langue. De même, « l'enfant-phare » de Duchamp est une métaphore dont les deux termes résident dans le texte même évoquant ce voyage du Jura à Paris. De plus, l'« enfant-phare » comporte une synesthésie qui prend sa source à la matérialité des mots même. Dans le poème *Zone*, Apollinaire, résume, avec regret, l'ancienne culture et les amours passées, le vieux qui prête sa patine même au nouveau. Mais dans les dernières lignes il « te » fait, dans son monologue intérieur adressé à un lecteur dans la seconde personne, encore entrer dans le monde de la métaphore de Robert Delaunay : « Soleil cou coupé ». Pourtant, Apollinaire ne souligne pas l'unité de la vision du peintre, mais son procédé opérant par division, par coupure – radicalisant la coupure, la faille dans un monde en prise du « nouveau ».

Les *Soleils* qui font partie de la série des *Formes circulaires* de Robert Delaunay sont des métaphores totalisantes : à la rétine correspond le soleil – celui qui, selon un aphorisme attribué à Léonard, ne voyait jamais aucune ombre⁵⁵. Au mouvement des images lumineuses qui restent imprimées, les yeux fermés, sur la rétine, correspond peut-être le mouvement de la Grande roue érigée, pour l'exposition mondiale de 1900, sur le champ de mars à côté de la tour Eiffel. Bientôt, cette formule de « forme circulaire » pourra désigner l'hélice de l'avion avec lequel Blériot avait traversé la manche (Robert Delaunay, *Hommage à Blériot*, détrempe sur toile, 250,5 x 251,5 cm, 1914, Bâle, Kunstmuseum). C'est une métaphore omnivore, signifiant tant qu'elle ne signifie plus rien. Chez Duchamp, « l'enfant-phare » est une métaphore également complexe, mais plus concrètement construite à partir du matériel linguistique du texte : C'est à la fois le moteur, « l'enfant pur », le phare et la fanfare, c'est donc une métaphore synesthétique de la voiture et de son trajet.

Le passage de Marcel Duchamp explique peut-être mieux que toute analyse de style le malentendu stratégique par lequel il se trouvait inclus, avec l'ami Picabia, dans l'« orphisme » que leur copain de voyage était en train de

55. Voir les réflexions de Léonard sur les ombres : Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. par Carlo Pedretti, transcrit par Carlo Vecce, 2 vol., Florence (Giunti) 1995, vol. 2, p. 361-467; Léonard

de Vinci, *Traité de la peinture, traduction nouvelle d'après le codex vaticanus avec un commentaire perpétuel par [Joséphin] Péladan*, Paris (Delagrave) 1910, p. 187-202 (« Du clair-obscur »).

construire. Dans *Der Sturm*, Apollinaire trouve l'orphisme également « représenté [...] dans les étranges tableaux de Marcel Duchamp qui essaye de symboliser le mouvement de la vie, etc. » Dans le même article, Apollinaire déclare que l'orphisme serait « représenté [...] dans les récentes œuvres de Picabia qui par leur franche violence révoltent le public du Salon d'automne et la *Section d'or* »⁵⁶. Dans *Montjoie!*, le 18 mars 1913, Apollinaire revient de nouveau à Picabia, tout en refusant pourtant de l'insérer à plein titre dans l'orphisme. « Sa toile *Procession* manque de sujet véritable, tout est surfaces mortes, mais il progresse tout de même [...] » Avec un instinct pour la tendance de Picabia vers la machine désirante, Apollinaire le compare lui-même à une machine. « Il faut regarder cet effort incomplet d'un peintre doué, comme on regarde une machine dont nous ne connaîtrions pas l'utilité, mais dont le mouvement, dont la force nous étonnent et nous inquiètent »⁵⁷. Le poète retient son jugement. « Cérébralité, instinct, attendons avant de louer, attendons avant de honnir »⁵⁸.

Dans *Les peintres cubistes*, Picabia est admis dans l'orphisme pour avoir « transposé la lumière en couleurs. [...] Il abordait ainsi un art où comme dans celui de Robert Delaunay, la dimension idéale, c'est la couleur »⁵⁹. Se référant à son tableau *Danses à la source* (1912, huile sur toile, 120,6 x 120,6 cm, Philadelphia Museum of Art), Apollinaire le loue comme un équivalent de la musique en peinture. Le titre évite qu'il soit appréhendé comme une spéculation intellectuelle, il concrétise cette « réalisation d'une émotion plastique naturelle ressentie dans les environs de Naples »⁶⁰.

L'adoption de Duchamp pose plus de difficultés. L'inscription du titre, « intellectuel à l'extrême », sur le tableau aurait la fonction d'« écarter de son art toutes les perceptions qui pourraient devenir notions ». Son art auquel on reproche d'être « ésotérique, sinon abscons », Apollinaire s'efforce de le décrire dans un style mêlant l'observation formelle à l'interprétation en profondeur : ce serait « le seul peintre qui se soucie aujourd'hui (automne 1912) de nu ». Le poète-critique, aussi fasciné que troublé, ne date pas seulement ses observations d'une demi-année avant la publication du livre, mais il nomme les tableaux auxquels il se réfère, sans respecter la chronologie : *Le Roi et la Reine entourés de nus vites*, (1912, huile sur toile, 114,5 x 128,5 cm, Philadelphia Museum of

56. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, op. cit. à la note 6, p. 504.

57. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, op. cit. à la note 6, p. 535.

58. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, op. cit. à la note 6, p. 536.

59. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, op. cit. à la note 6, p. 44.

60. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, op. cit. à la note 6, p. 46; Susanne Pagé, Gérard Audinet et al. (éds.), *Francis Picabia. Singulier idéal*, cat. exp. Musée d'art moderne de la ville de Paris, novembre 2002-mars 2003, Paris (Paris-Musées; éditions des Musées de la ville de Paris) 2002, p. 148-149.

Art); *Le Roi et la Reine traversés par des nus vite*, (1912, dessin sur papier, 27 x 39 cm, Philadelphia Museum of Art); *Nu descendant un escalier*, (1911, huile sur carton, 96,7 x 60,5 cm, Philadelphia Museum of Art, ou bien la seconde version: 1912, huile sur toile, 146 x 89 cm, *ibid.*) Tout en essayant « d'esthétiser des perceptions si musicales de la nature », il « s'interdit le caprice et l'arabesque inexpressive de la musique ». Son art serait chargé des traces que les hommes et les êtres qu'il aurait rencontrés ont laissées dans la mémoire. Et Apollinaire finit par prophétiser: peut-être, ce serait l'art « de dégager de la nature [...] des formes et des couleurs collectives dont la perception n'est pas encore devenue notion », une espèce de psychanalyse qui pourrait même jouer « un rôle social », voire « réconcilier l'art et le peuple ». Et seul un artiste « aussi dégagé de préoccupations esthétiques » pourrait atteindre ce but⁶¹.

Mais qu'est devenu cet « orphisme » de Picabia et de Duchamp? Quand Delaunay a peint, en 1913, ses « formes circulaires », il déclara: « J'ai trouvé, ça tourne. » Duchamp a également fait tourner des machines esthétiques, tels les moulins à chocolat qu'il réalisa en 1913 dans un style qui empruntait la perfection aux visions d'un de Chirico⁶².

Picabia avait, en janvier 1913, lors de son voyage à New York où il assistait à l'inauguration de l'Armory-Show, admiré la grâce d'une danseuse, Nadia Napierskowska, sur le navire. Elle était pour lui une machine, tout comme lui-même (et nous avons vu, il l'était également pour Apollinaire!), et l'acte de la vision se transforma en acte sexuel. Plus tard, il esthétisera les roues subtiles des machines désirantes⁶³.

Aussi l'optique de Seurat qui était derrière l'œuvre de Delaunay, Duchamp la reprit, mais pour transformer le plaisir esthétique en satisfaction machinale: c'est en 1920 qu'il exposa, à la foire du Trône, son instrument d'optique de précision, un appareil qui faisait tourner cinq plaques de verre. Et en 1925, il fabriqua, pour Jacques Doucet, un appareil semblable: un hémisphère décoré d'une spirale, qui, quand le moteur la fait tourner, décrit des mouvements assez lascifs d'approche et de recul⁶⁴.

On pourrait croire que ces machines anti-esthétiques auraient tué l'orphisme et son esthétique du sublime moderne. La machine désirante contre la métaphore surchargée! Non, ces appareils n'ont pas empêché l'histoire de

61. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, 1991, *op. cit.* à la note 6, p. 47-48.

62. Schwarz, *op. cit.* à la note 53, Nr. 264, p. 578; *ibid.*, Nr. 291, p. 606, « Broyeuse de chocolat – 1914 », Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection.

63. Susanne Pagé, Gérard Audinet *et al.*, *op. cit.* à la note 60, p. 162-195.

64. Schwarz 1997, n° 379, *Rotary Glass Plates (Precision Optics)*, Yale University Art Gallery, New Haven CO, p. 681; n° 380, *Stereoscopic photographs of the "Rotary Glass Plates"*, Man Ray, coll. Arturo Schwarz, Milan; n° 409, p. 706-709, *"Rotary Demisphere (Precision Optics)"*, New York, The Museum of Modern Art.

l'art de redéfinir la notion d'« orphisme », en 1979, dans un livre intitulé *Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914*⁶⁵. Bien sûr, il fallait exclure Picabia et Duchamp qui auraient fait éclater ce beau courant stylistique autour de Delaunay. Mais on pouvait coopter des nouveaux adeptes tel Franticek Kupka pour inscrire ce style inventé par Apollinaire dans l'histoire de l'art avec un grand « H ». Si nous croyons de telles constructions historiques peu utiles, ce n'est pas pour déclarer, du même coup, la faillite de la tentative de Guillaume Apollinaire de construire un nouveau style. L'orphisme d'Apollinaire est un style qui ne peut exister dans le devenir, comme coupure, comme « Soleil cou coupé ». Tandis que celui de Delaunay, après 1913, se transformait en décoration, en formule – bien assimilable pour l'histoire de l'art des traditions, et non pas des coupures.

Au fond, le poète avait décrit l'avenir de l'art comme apollinien. C'était une stratégie de critique d'art, d'un poète qui posait en tant qu'historien de l'art, mais qui posait, sans prétendre l'être – et, de plus, qui posait comme un historien de l'art *de l'avenir*.

65. Virginia Spate, *Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914*, Oxford (Clarendon Press), 1979.