

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Artikel: Entre "antitradition futuriste" et "tradition du nouveau" : "L'esprit nouveau" d'Apollinaire

Autor: Vicovanu, Roxana

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006369>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Roxana Vicovanu

Entre “antitradition futuriste” et “tradition du nouveau”

“L’esprit nouveau” d’Apollinaire

Apollinaire ou le double visage de l’autorité

“Ceux qui ne l’auront pas connu, ou qui ne l’auront fait qu’entrevoir, ne sauront peut-être jamais ce que c’est que l’autorité.”¹ La figure de Guillaume Apollinaire se profile dans ces propos d’Aragon datant de 1920. De tous ceux qui ont connu Apollinaire et témoigné de son charisme naturel, de sa culture immense, de sa façon d’incarner la poésie même – il était, d’après Breton, “le lyrisme en personne”² – ce sont sans doute les futurs surréalistes qui ont saisi le plus ce que cette autorité pouvait avoir d’ambigu et qui ont joué, par leurs déclarations et comportements, sur la polysémie du mot. Breton livre ainsi en 1924 une histoire de l’“esprit moderne” dans laquelle Apollinaire figure comme “le dernier poète, au sens le plus général du mot”.³ Le modèle rayonnant de prestige passe d’un seul geste au statut de père encombrant et le surréalisme peut s’installer dans un “après Apollinaire” définitif et radicalement différent.

Si la désaffection de Breton a valeur stratégique, car il s’agit de se démarquer de ses devanciers en les dévalorisant, elle constitue aussi le

1 L. Aragon, “Calligrammes”, *L’Esprit nouveau*, n° 1, oct. 1920, p. 107.

2 A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, coll. “Idées”, 1969, p. 23. Sur les rapports entre Apollinaire et les surréalistes, voir M. Bonnet, “Aux sources du surréalisme: place d’Apollinaire”, *Revue des Lettres Modernes*, n° 104-107, 1964, p. 34-74; H. Béhar, “La jambe et la roue”, *Que Vlo-Ve?*, série 4, n° 21, janv.-mars 2003, p. 5-27; M.-L. Lentengre, *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 26-39; A. Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, coll. “Liber”, 2001, p. 236-243.

3 “Caractères de l’évolution moderne et ce qui en participe”, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969 [1924], p. 158.

point de départ de nombreux débats autour de l'attitude du poète aîné pendant la guerre. En effet, Breton non seulement revendique un autre type de poésie, différente de celle pratiquée par un Apollinaire ou par un Valéry; il met également en cause la contribution du poète au retour à l'ordre des années 1910 et 1920, sa complicité avec un discours dominant qui érige la tradition en modèle et la France en pays par excellence du classicisme.⁴

Aux sources de cette mise à distance se trouvent les poèmes d'Apollinaire inspirés par la guerre, ses articles appelant au triple "salut de la France, de la civilisation et de l'humanité"⁵ et surtout la conférence controversée de 1917, "L'Esprit nouveau et les poètes". Dans cette conférence, Apollinaire semble en effet confirmer le repli conservateur que son œuvre avait pris durant la guerre, tout en contredisant cette tendance par l'expression d'une foi non démentie en le pouvoir d'invention de l'esprit humain et en la capacité des poètes à transformer le monde. Pour Apollinaire, "l'esprit nouveau" désigne ainsi "un solide bon sens" hérité des classiques, une "forte discipline intellectuelle" toute française et un "sens du devoir" qui appelle l'impersonnalité dans l'expression des sentiments. Mais il désigne également la liberté poétique, la surprise, la capacité d'équilibrer l'essor de l'invention et la curiosité romantique avec des principes poétiques déjà éprouvés (*Œpr* II, p. 943–954).

L'"esprit nouveau" est à la fois universel et national, au sens où, "de même que l'esprit classique [il] est, par excellence, une expression sublime de la même nation" (*Œpr* II, p. 946). Ce qui surprend dans cette conception de "l'esprit nouveau" est qu'elle semble être plus proche du projet de définition du "classicisme moderne" de la NRF⁶

4 "Si nous trouvons bon de le voir confirmer qu'en poésie et en art "la surprise est le grand ressort nouveau" et revendiquer "une liberté d'une opulence inimaginable", nous nous inquiétons du souci qu'il marque de renouer avec "l'esprit critique" des classiques, ce qui nous paraît terriblement limitatif, aussi bien qu'avec leur "sens du devoir" que nous tenons pour contestable, en tout cas périmé et, de toute manière, hors de question. La volonté de situer le débat sur le plan national et même nationaliste ("La France – dit Apollinaire – détentrice de tout le secret de la civilisation ...") nous semble plus inadmissible encore. [...]" *Entretiens 1913-1952, op. cit.*, p. 44.

5 "La guerre et nous autres", *Œuvres complètes en prose* [désormais *Œpr* directement dans le texte], Paris, Gallimard, coll. "Bibl. de la Pléiade", 1991, t. III, p. 604.

6 Ce que remarque avec justesse E. Costadura: "La parenté avec les idées de Montfort, Gide ou Ghéon est telle qu'elle en est presque irritante." *D'un classicisme à*

que des revendications avant-gardistes contemporaines, et cela malgré le dépassement des formes institutionnalisées de l'art que "l'esprit nouveau" implique (Apollinaire prophétise dans la même conférence le dépassement du livre par le cinéma et le phonographe). Le futurisme avec ses "paroles en liberté" est d'ailleurs ouvertement condamné, sous prétexte que "la France répugne au désordre" (*Œpr* II, p. 945).

Cette conférence suscite par conséquent un certain nombre de questions auxquelles cet article tentera de répondre. Quelle est la valeur de l'ordre invoqué par Apollinaire et dans quelle mesure la conception de "l'esprit nouveau" énoncée en 1917 participe-t-elle au mouvement de restauration des valeurs manifeste dans la France durant les années de la première guerre? En condamnant les expérimentations futuristes, Apollinaire s'érige-t-il en gardien des lettres et des arts, en instance d'arbitrage, endossant un rôle normatif dévolu plutôt au groupe de Gide? Comment concilier une telle posture avec une nature qui est, comme l'attestent une grande partie des écrits d'Apollinaire et comme le soulignent les commentateurs du poète, profondément réfractaire à toute forme d'autorité, à toute manifestation de dogmatisme, à tout rassemblement qui pourrait se dégrader en norme?

Relire cette conférence aujourd'hui, c'est donc se poser à nouveau la question de l'autorité et des formes qu'elle peut prendre au moment où l'art se confronte aux institutions sociales et politiques. En effet, tout comme Picasso, ami proche du poète, longtemps critiqué pour l'abandon de ses expérimentations cubistes et le retour à la figuration, en d'autres mots, pour avoir participé à ce que Kenneth Silver identifie comme "le discrédit progressif, mais réel, de la fonction de critique, contestataire et adversaire de l'ordre établi, qu'exerçait l'avant-garde",⁷ Apollinaire illustre bien, par son œuvre et ses positions critiques, les intersections complexes des sphères idéologique et esthétique à son époque. Dans cette perspective, et c'est ce que cet article voudrait montrer, "l'esprit nouveau" apparaît comme le point nodal de deux affrontements constitutifs, et largement consubstan-

l'autre. France-Italie, 1919-1939, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 53.

7 K. E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale. 1914-1925*, tr. fr., Paris, Flammarion, 1991, p. 48.

tiels, de la modernité artistique des années 1910 et 1920. Il s'agit d'une part de la tension entre deux séries de phénomènes longtemps considérés comme inconciliables dans l'histoire des avant-gardes, mais en réalité étroitement imbriqués, voire inséparables: l'internationalisme (ainsi que, bien que ne se confondant pas, l'universalisme, la conscience européenne) et le nationalisme.⁸ Il s'agit d'autre part du statut ambivalent de la tradition: tantôt érigée en autorité servant à légitimer ou à marginaliser les différents acteurs de la scène artistique parisienne; tantôt invoquée comme source d'une énergie que partagent et réactivent toutes les innovations artistiques.

“L'esprit nouveau” ou le paradoxe d'une avant-garde classique

Lorsque Maurice Denis constate en 1909 que la “jeunesse est devenue farouchement classique” et que “dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde, le mot ‘classique’ est le suprême éloge, et sert pas conséquent à désigner les tendances ‘avancées’”,⁹ le critique d'art fonde ses considérations sur un texte d'Apollinaire consacré à l'exposition de Georges Braque à la Galerie Kahnweiler en 1908. En parlant des peintres nouveaux, le poète invoque des valeurs habituellement associées au classicisme: leurs recherches ont “l'ordre et l'harmonie, la grâce et la mesure, ces qualités sans lesquelles il n'y a point d'art” (*Œpr* II, p. 110–112). Apollinaire identifie déjà les repères d'une généalogie de la peinture moderne qu'il contribuera à rendre canonique – Cézanne, Picasso, Matisse, Derain – mais ne sait pas encore que ce qu'il défend est le cubisme.¹⁰ Ce qui lui importe de souligner est une

8 À partir des études de K. E. Silver (*op. cit.*) et de Ch. Green (*Cubism and Its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928*, New Haven/London, Yale University Press, 1987), l'histoire sociale de l'art a beaucoup contribué à montrer l'inséparabilité des deux tendances, remettant en question les lectures formalistes du cubisme et les distinctions entre avant-garde et arrière-garde.

9 *Du symbolisme au classicisme. Théories*, textes réunis et présentés par O. Revault d'Allonnes, Hermann, Coll. “Miroirs de l'art”, 1964, p. 117–118.

10 C'est à l'occasion de l'exposition du 9 au 28 novembre 1908 chez Kahnweiler, commentée par Apollinaire dans sa préface au catalogue de l'exposition, que le critique Louis Vauxcelles parle de réductions “à des schémas géométriques, à des cubes”.

évolution générale vers "un art plus noble, plus mesuré, mieux ordonné, plus cultivé" dont le principal mérite est de sauver la peinture de l'impasse impressionniste et de la mettre sur sa vraie voie qui est la création et non l'imitation de la réalité. Les mots le plus importants ici sont "cultivé" et "culture".¹¹ Le cubisme, pas encore nommé, est "cultivé", tandis que l'impressionnisme pêche par "manque de culture".

Apollinaire entend valoriser de la sorte une peinture qui s'attaque à la réinvention de la réalité et qui élargit le domaine de l'art en tenant compte des principes plastiques eux-mêmes. Une constante de son "esprit nouveau" se manifeste dans cette assimilation du cubisme avec du classicisme: la nouveauté est fonction d'un rapport fécond avec l'art du passé et avec une tradition entendue comme quête, définition et réinvention des principes artistiques, c'est-à-dire ultimement comme conquête progressive de l'autonomie de l'art. Se met ainsi en place la doxa moderniste défendue plus tard par Clement Greenberg: "Pour le peintre, pour le poète, pour les artistes (c'est ce qui les différencie des autres hommes, et surtout des savants), chaque œuvre devient un univers nouveau avec ses lois particulières" (*Œpr* II, p. 112).

Est-il conscient de raviver par l'opposition, fréquente par la suite, du cubisme et de l'impressionnisme, une autre opposition tout aussi fréquente en ce début de siècle, celle du classicisme et du romantisme? Il est en effet possible de lire derrière cette définition de la dérive impressionniste comme "furieuse tempête de tempéraments divers [...] essayant d'exprimer fiévreusement, hâtivement, déraisonnablement leur étonnement devant la nature" (*Œpr* II, p. 110), le soupçon d'individualisme anarchique qui pèse sur les manifestations du romantisme. La promotion d'un art classique et national qui est menée par les milieux nationalistes dès le début du siècle dans des revues comme *L'Occident* (1901-1914), *Les Guêpes* (1909-1912) ou la *Revue critique des idées et des livres* (1908-1924) passe en effet par le procès virulent des valeurs romantiques. Ce qui est sûr est qu'à cette époque

11 Une "haute culture" (*Œpr* II, p. 241) est l'atout le plus important des peintres qu'Apollinaire loue en 1910: "Peignant d'après nature, il [Cézanne] concentre son génie jusqu'à hausser l'impressionnisme à être un art de raison et de culture" (*Œpr* II, p. 220); "La décoration importante que M. Sert appelle *La Danse de l'Amour* témoigne d'une longue culture et d'une sûre discipline artistique" (*Œpr* II, p. 226).

Apollinaire garde ses distances par rapport à un discours confondant classicisme et nationalisme, bien que l'idée de la supériorité de la France soit déjà présente. Ainsi, dans deux conférences de 1909 ("Les poèmes de l'année", "Les poètes aujourd'hui", *Œpr* II, p. 903–916) où il salue la volonté des poètes contemporains de produire un lyrisme à signification universelle, volonté selon lui "caractéristique des époques de classicisme", Apollinaire prend position contre les théories véhiculées par Charles Maurras et Maurice Barrès et défend une poésie française "avant tout internationale", non restreinte par "un but strictement nationaliste".

De par ses origines, qu'Apollinaire fait remonter aux légendes et épopées celtiques, de par ses valeurs humanistes héritées de la Renaissance, de par son sens des traditions poétiques venant d'aussi loin qu'Ovide, la poésie française s'affirme ici comme la manifestation exemplaire d'une république des lettres à dimension européenne. L'internationalisme, tel qu'il est revendiqué dans ces conférences, est donc à comprendre dans le sens d'un sentiment d'appartenance à un espace d'interrogations et de préoccupations communes, qui ne connaît pas de frontières mais qui ne gomme pas non plus les particularités nationales.¹² C'est en vertu de ce principe qu'Apollinaire défend à ce moment le futurisme de Marinetti contre les reproches de "barbarie" émis par le camp des nationalistes. Car son manifeste fondateur, bien que "destiné seulement à l'Italie", précise Apollinaire, c'est-à-dire bien qu'issu de la situation culturelle spécifique italienne, n'en est pas moins "la manifestation brutale et incertaine des inquiétudes lyriques qui nous agitent tous, et que beaucoup d'entre nous n'osent point exprimer" (*Œpr* II, p. 907). Apollinaire évite d'entrer sur le terrain des oppositions tranchées entre classicisme et romantisme, civilisation et

12 Sur le sentiment d'eupéanité chez Apollinaire, cf. L. Campa, "Avant-garde européenne ou avant-gardes européennes?", *Apollinaire devant les avant-gardes européennes. Quaderni del Novecento francese*, n° 17, éd. par M. Décaudin et S. Zoppi, Rome, Bulzoni, 1997, p. 29-45. Apollinaire envisage déjà la poésie dans sa double dimension internationale et nationale, définie cette fois-ci non pas par son classicisme mais par son celtisme. Dans les années 1911-1914, des artistes comme Henri Martin Barzun et Jean Metzinger opposeront en effet au nationalisme latin de l'*Action française* l'idée d'un nationalisme celtique, fondé sur la préférence pour le gothique et le romantique et sur l'adhésion aux principes de la philosophie bergsonienne. Sur ce point, cf. M. Antliff, "Cubism, Celtism, and the Body Politics", *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 4, déc. 1992, p. 655–668; M. Antliff et P. Leighton, *Cubisme et culture*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 111–135.

barbarie. Dans ses chroniques littéraires, son intérêt va autant au représentant de ce qui est considéré alors comme un classicisme étroit, Jean Moréas, qu'aux romantiques, pourtant dénigrés par *L'Action française*.

Si, en plus, Apollinaire reprend des oppositions fréquentes chez les détracteurs de l'art moderne qui n'y voient que décadence et barbarie, telle celle de l'ordre et du chaos, c'est pour leur donner un sens précis, qui les sauvegarde de toute interprétation idéologique, de tout amalgame avec les discours qui, jouant sur la duplicité des concepts, associent intentions artistiques et programme social et politique: "les audaces [poétiques] tendent toutes vers l'ordre qui est la plus divine des audaces puisque créer n'est rien autre qu'ordonner un chaos" (*Œpr* II, p. 903). L'ordre est ici l'attribut par excellence d'un artiste-démiurge dont les créations ont une réalité propre et renouvellent les apparences du monde connu. En tant que fruit d'une conception et non d'une imitation, toute nouvelle réalité artistique tient pour Apollinaire de la mise en ordre, même lorsque cette conception détruit complètement des conceptions précédemment admises (*Œpr* II, p. 12-13, 1129-1130).

"L'esprit nouveau" ou la suprématie de l'esprit français

En signalant l'existence d'une paradoxale avant-garde classique, l'une des premières formes de "l'esprit nouveau", Maurice Denis réagit à une transformation culturelle qui se met en place bien avant la guerre, mais dont le conflit mondial ne fait qu'exacerber la dimension nationaliste déjà existante. Il s'agit de la promotion de l'art moderne, notamment du cubisme, ensuite de sa défense contre les attaques prétextant son origine germanique et ennemie, dans des termes qui font du cubisme le représentant par excellence non seulement des valeurs d'un classique perçu comme "essence abstraite",¹³ censé garantir l'autonomie des arts plastiques et les préserver de la normativité aca-

13 E. Cowling, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910-1930*, éd. par E. Cowling et J. Mundy, Londres, Tate Gallery, 1990, p. 21.

démique, mais aussi de la tradition classique française, du génie même de la France.¹⁴

En l'espace de quelques années seulement, Apollinaire se retrouve en position de combattant sur un triple, voire quadruple front: il veut assurer sa place à la pointe de l'avant-garde poétique, continuer à défendre les innovations plastiques, cette fois-ci non plus seulement pour leur nouveauté mais contre l'offensive nationaliste, et négocier sa place au sein d'une avant-garde européenne, faite non pas de solidarité et d'entente dans les préoccupations poétiques par-delà les particularités nationales, mais de concurrence entre mouvements et groupes. Il y a enfin le front réel sur lequel Apollinaire, d'origine étrangère, se porte volontaire pour prouver sa loyauté à la nation française, et au retour duquel le poète pose fièrement dans son uniforme militaire pour un portrait de facture naturaliste réalisé par Picasso. Tous ces éléments contribuent à une reconfiguration de "l'esprit nouveau" et expliquent l'épaisseur spécifique, faite d'éléments à première vue incompatibles, qu'il a dans la conférence de 1917.

La rivalité entre groupes et mouvements, Apollinaire la découvre très tôt. Elle se manifeste, par exemple, lorsqu'il s'agit pour le poète de se démarquer des unanimistes réunis autour de Jules Romains. Mais ce n'est que lorsque les cubistes français et les futuristes italiens se disputent l'antériorité sur le plan des innovations poétiques et plastiques que cette rivalité prend une dimension nationaliste. En signant un "Manifeste de l'antitradition futuriste" en 1913, Apollinaire ne prête pas allégeance aux déclarations de Marinetti, mais parodie plutôt le style de ses manifestes et revendique, comme il le déclare dans des lettres à André Billy et Ardengo Soffici, une vocation de "bâtitseur"¹⁵ et de rassembleur sur le plan des "efforts artistiques nou-

14 Voir l'article de Th. Hunkeler dans ce volume ("Le cubisme: art barbare ou art national?") et la reconstitution du climat culturel austère et nationaliste pendant la guerre par K. E. Silver, *op. cit.*

15 "En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur, je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire, essayé de construire. [...] Je ne me suis jamais présenté en destructeur, mais comme bâtisseur. Le *Merde* en musique de mon manifeste-synthèse publié par les futuristes ne s'appliquait pas à l'œuvre des anciens, mais à leur nom opposé comme barrière aux nouvelles générations." Lettre à A. Billy du 29 juillet 1918, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, éd. par M. Décaudin, A. Balland et J. Lecat, 1966, p. 778.

veaux".¹⁶ On peut présupposer qu'à cette époque il y a encore chez lui la croyance en une communauté de préoccupations fondée sur un même "esprit nouveau", ne se confondant nullement avec l'attaque futuriste envers la culture mais étant plutôt à comprendre dans le sens général d'un anti-académisme, d'une liberté d'expérimentation en dehors des formules canoniques. Ce qui explique qu'en 1914 il sente encore le besoin de réduire les mouvements contemporains précisément à ce dénominateur commun:

Il y a tellement d'écoles artistiques aujourd'hui, qu'elles n'ont plus d'importance en tant qu'écoles particulières et on pourrait dire que, en réalité, il n'y a aujourd'hui plus d'écoles, mais des peintres de tempéraments et de talents différents, 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. [...] Aussi ne faut-il plus prendre à la lettre les dénominations de cubistes, orphistes, futuristes, simultanéristes, etc. Il y a longtemps déjà qu'elles ne signifient plus rien. [...] (*Œpr* II, p. 772)

Pendant quelque temps, Apollinaire croit d'ailleurs encore à la spécificité italienne du futurisme, celle de pouvoir présenter un antidote à une culture en proie à la torpeur (*Œpr* II, p. 408-409), et songe à la possibilité de faire un livre avec Marinetti, qui cependant ne répond pas à ses lettres, occupé par ses conférences et manifestations à étendre l'empire futuriste à travers l'Europe.¹⁷

Parallèlement à cet aspect de "l'esprit nouveau" qui prolonge les convictions exprimées en 1909, il y a un autre qui se manifeste très tôt et qui engage la défense de la scène parisienne comme capitale de la république des lettres et des arts. Il a été déjà établi qu'en réclamant l'antériorité de préoccupations artistiques comme la simultanété, le futurisme s'attaque, à travers Apollinaire et le cubisme, au mythe de Paris comme centre artistique du monde et tente une décentralisation

16 "Non seulement j'ai compris le mouvement futuriste, mais je prétends être un pionnier de l'art varié, le nom du futurisme ne fait rien à l'affaire. [...] je tente cette synthèse de tous les efforts artistiques nouveaux [...]." Lettre à A. Soffici du 23 juillet 1913, *id.*, p. 760. Voir F. Viriat, "Intentions manifestes et cachées dans *L'Antitradition Futuriste*", *Que Vlo-Ve?*, n° 15, juillet-août 2001, p. 65-76.

17 Voir sa lettre à Marinetti du 18 mai 1914, *Guillaume Apollinaire 202 Boulevard Saint-Germain, Quaderni del Novecento francese*, n° 13, éd. par L. Bonato, Rome, Bulzoni, 1992, p. 27.

de l'avant-garde.¹⁸ Tout en saluant dans le mouvement futuriste une attitude qui est fondamentalement sienne aussi, la résistance au moindre soupçon d'académisme et d'esprit pompier,¹⁹ Apollinaire participe de fait à la marginalisation du futurisme.²⁰

En effet, une attitude parcourt la plupart de ses articles sur le futurisme: le mouvement italien est vu comme un imitateur des écoles françaises récentes avec, en plus, des attributs qui font de lui un avatar du romantisme et de l'impressionnisme attaqués par les partisans de l'ordre. Au contraire du cubisme qui privilégie la discipline, le futurisme se complait, selon Apollinaire, dans l'arbitraire, la dispersion et la confusion: "Une discipline rigoureuse régit l'art des cubistes. L'arbitraire est la règle de l'art futuriste en dépit des explications et des manifestes" (*Œpr* II, p. 488). Évitée auparavant, la duplicité des concepts comme "discipline" et "arbitraire" se fait présente lorsqu'il s'agit de la concurrence entre cubisme et futurisme.

Même lorsque le poète reconnaît ouvertement la rivalité futuriste, il continue à attribuer au mouvement de Marinetti un statut secondaire par rapport au cubisme et le réduit à un rôle d'internalisation des "conquêtes" française en peinture:

Paris est aujourd'hui encore comme il l'est depuis deux siècles le centre de la peinture. Par l'examen de ce qui s'y élabore et au moyen d'informations qui y affluent du monde entier j'estime que l'on peut se proposer d'esquisser succinctement l'état actuel de cet art. Si en outre on voyage en province et à l'étranger on arrive à cette conclusion que *c'est à Paris que s'achèvent les ouvrages qui comptent. C'est ainsi que les futuristes italiens, dont le dessein est de surmonter la peinture française actuelle et*

18 Cf. Th. Hunkeler, "Cultural Hegemony and Avant-Gardist Rivalry. The Ambivalent Reception of Futurism in France, England and Russia", *The Invention of Politics in the European Avant-garde*, éd. par S. Bru et G. Martens, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 203–215.

19 Ce qu'il exprime clairement dans une lettre à Ardengo Soffici, le janvier 1914: "Je suis extrêmement favorable à votre mouvement en tout ce qu'il a de large d'international de joyeux de brutal de non compassé, de non pompier." In *Guillaume Apollinaire 202 Boulevard Germain*, op. cit., p. 79. En 1903, il écrivait: "Le mépris est un sentiment libérateur. Il exalte une belle âme et l'incite aux grandes entreprises", *Œpr* II, p. 74.

20 Pour une perspective sociologique sur la marginalisation du futurisme en France, cf. A. Giladi, "Marginalisation de l'avant-garde italienne en France, 1900–1920. Le cas de 'La Vraie Italie'", *Transeo*, n° 1, "Marginalité dans les espaces symboliques / processus symboliques de marginalisation", avril 2010, [en ligne], URL: <http://www.transeo-review.eu/marginalisation-de-lavant-garde.html>.

de la remplacer dans l'estime universelle, n'ont encore fait qu'internationaliser avec les conquêtes cézaniennes les découvertes de la grande peinture provinciale française ou impressionnisme, les audaces des fauves fixés à Paris et les libertés créatrices et constructives du cubisme parisien. ("Paris est aujourd'hui ...", inédit, 1913?, ŒC II, p. 506. Je souligne.)

Dans ces articles où Apollinaire se fait l'historien d'un art moderne qui se répand depuis Paris à travers l'Europe (*Œpr* II, p. 646, 798), le futurisme, qu'il soit italien ou russe, reste l'annexe d'un art qui s'internationalise en exportant une spécificité nationale. La tradition française, représentée par les références obligées de l'époque – Ingres, Corot, les frères Le Nain – arrive à se confondre en effet avec "la vraie tradition occidentale" (*Œpr* II, p. 798), et cela à travers sa dernière manifestation, le cubisme, qui a le premier rendu à l'art son autonomie en dehors de toute visée de reproduction de la réalité. C'est ainsi qu'Apollinaire peut écrire: "Du point de vue de la culture artistique, on peut affirmer que la France joue le rôle que l'Italie a joué pour la peinture ancienne" (*Œpr* II, p. 501) et "la peinture française, la seule peinture qui compte aujourd'hui et qui poursuive à la face de l'univers la logique des grandes traditions" (*Œpr* II, p. 529).

"L'esprit nouveau" ou l'hétérogénéité temporelle des œuvres

Comme on peut le voir, l'opposition entre "l'esprit nouveau" et le futurisme est en grande partie une querelle idéologique de type nationaliste, mais ne s'y réduit pourtant pas. Les prises de positions nationalistes sont moins tranchées dès qu'il s'agit pour Apollinaire d'opposer aux autres auteurs et groupes dont il veut se distinguer leur propre passéisme et leur manque d'"audace". La critique à l'encontre du projet d'un nouveau théâtre de Jacques Copeau en 1913, projet associé avec l'esprit de la NRF, érige ainsi le futurisme en exemple et critère de valeur:

Tandis que Marinetti souhaite l'ouverture d'un théâtre de variétés où les acteurs ne seraient qu'acrobates, clowns et danseurs [...], M. Jacques Copeau vient d'ouvrir le théâtre du Vieux-Colombier. Ses intentions sont si nobles et si raisonnables que tous ceux qui aiment ou croient aimer l'art dramatique l'encourageront et le soutiendront au début. Toutefois, son but et son programme sont si modérés que s'il n'accentue point ce qu'il peut y avoir de nouveautés dans cette tendance, il n'aura bientôt plus avec lui que les plus tièdes et les plus mesquins des auteurs, peintres, musiciens et spectateurs.

Le danger pour une entreprise de ce genre est de tomber dans cette tiédeur raffinée, pauvre et prétentieuse, mi-munichoise, mi-Salon d'automne, qui est bien ce qu'il y a de plus odieusement pompier de nos jours.

Si M. Copeau veut renouveler l'art dramatique, qu'il ait le courage d'avoir parfois du mauvais goût [...]. (*Œpr* II, p. 969)

Pour mieux comprendre l'ambivalence de cette opposition, on peut étudier comment la double nature, idéologique et esthétique, de "l'esprit nouveau" se manifeste dans le compte rendu de la première exposition de sculpture du peintre et sculpteur futuriste Boccioni à Paris en 1913 (*Œpr* II, p. 599–600). Apollinaire ne manque pas de rappeler que Boccioni a été précédé, avec plus de succès, par Picasso et par Auguste Agéro dans ses recherches sur des "formes-forces" capables de rendre le dynamisme et l'énergie des corps. Néanmoins, le poète ne juge pas les résultats de l'artiste italien uniquement à l'aune des productions françaises pour, une nouvelle fois, les marginaliser. L'analyse d'Apollinaire est cette fois-ci d'une simplicité qui n'a d'égal que son efficacité à invalider les prétentions du futurisme à être mouvement et, donc, exaltation de l'essence même de la vie.²¹ Selon Apollinaire, Boccioni a échoué dans ses recherches et a produit, au lieu du mouvement lui-même, l'apparence du mouvement dans des formes "modelées d'après nature", ce qui a finalement donné "un vrai cimetière d'athlètes":

Boccioni institue le mouvement dans la sculpture. Hogarth a fait don à Boccioni de sa spirale, cette "ligne de beauté", dont il fut tant parlé au XVIII^e siècle.

La variété des matières, la simultanéité sculpturale, la violence du mouvement, voilà les nouveautés qu'apporte la sculpture de Boccioni. [...]

Les "ensembles plastiques" de Boccioni sont variés. Ils célèbrent tous avec bonheur l'énergie: *Muscles en vitesse*, *Synthèse du dynamisme humain*, *Expansion spiraliqque des muscles en mouvement*, un vrai cimetière d'athlètes [...]. (*Œpr* II, p. 599–600)

21 Apollinaire se montre également critique envers le mouvement confondu avec la vitesse et le progrès (cf. *Œpr* III, p. 244, 245, 259–260). Comme le fait remarquer P. Read, la sculpture occupe une place importante dans la critique d'art d'Apollinaire, inspirant quelques-unes de ses réflexions les plus "clairvoyantes". Cf. "Apollinaire critique d'art: la sculpture en question", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 47, 1995, p. 405–420. C'est ainsi dans un article de 1913 sur le sculpteur François Rude que le poète énonce le principe de ce qui sera son "surréalisme": "Quand l'homme voulut pour son utilité donner du mouvement aux choses inertes, il n'imita point les jambes mais créa la roue" (*Œpr* II, p. 525).

En rappelant le principe de la spirale théorisé par Hogarth sous le nom de "ligne de beauté" au XVIII^e siècle, Apollinaire n'est plus sur le terrain de la mesquine rivalité nationale. Il reproche tout simplement à Boccioni d'avoir eu recours à des formes et lignes qui ont toujours servi à peindre et à sculpter le mouvement, sans toutefois arriver à animer les formes de ses ensembles plastiques. Ironiquement, c'est la boutade finale du compte rendu qui va donner vie à ces sculptures: "*Dernière heure*. – Le bruit court que les *Muscles en vitesse*, de Boccioni, ont pris le mors aux dents. On n'a pas pu encore les rattraper" (*Œpr* II, p. 600).

Peu importe qu'Apollinaire ait effectivement lu le traité d'esthétique de William Hogarth, *Analyse de la beauté* (*The Analysis of Beauty*, 1753), ou qu'il ait lu à la place *Le Salon de 1765* de Diderot où le critique français emprunte longuement à l'Anglais.²² Chez le théoricien, comme chez le critique, la ligne onduleuse ou "ligne de beauté" et la ligne serpentine ou "ligne de grâce" ont une fonction d'ordonnance et d'animation de la composition. Se référer à Hogarth est pour Apollinaire une manière d'opposer à l'esprit d'avant-garde, qui se définit par sa rupture avec le passé, sa propre conception de "l'esprit nouveau", plus proche de la manière dont les arts évoluent, par mutations et non par ruptures. Ce qu'il appelle en 1912 la "loi de Renaissance" démontre l'extraordinaire acuité esthétique du poète:

Je crois que la loi de constance qui gouverne les arts pourrait être heureusement appelée "loi de Renaissance". En effet ce mot qui promet l'avenir exprime aussi le plus grand effort du passé dans les temps modernes. [...] La fable antique du Phénix paraît être une illustration excellente de cette doctrine. L'oiseau de l'éternité se consume et ne change point, les flammes le préservent de la décrépitude et l'on a dit qu'il renaissait de ses cendres. De même le sublime renaît des cendres des arts. Ils changent, et le sublime ne change point, et s'il changerait il ne pourrait qu'être abaissé et deviendrait la médiocrité. (*ŒC* II, p. 963)

La référence à Hogarth suggère alors que les formes artistiques ont une mémoire à laquelle tout artiste, qu'il suive ou non la tradition, arrive de toute manière à se confronter. C'est une conviction qu'Apollinaire exprime déjà en 1911, en citant un critique contempo-

22 Cf. E. Lavezzi, "Diderot et Hogarth: la pyramide et la ligne serpentine", *Les "Salons" de Diderot: théorie et écriture*, dir. par P. Frantz et E. Lavezzi, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 73–88.

rain et l'une de ces formules par lesquelles, de Maurice Denis jusqu'à Le Corbusier, on a inlassablement décliné l'idée d'une "tradition du nouveau": "Ce qui justifie les peintres nouveaux, c'est qu'ils n'ont bousculé les préceptes, gratté les formules que pour retrouver les lois de la peinture" (*Œpr* II, p. 277–278). À ce sujet, la conférence de 1917 ne dit pas autre chose:

[S]i loin qu'on aille dans la voie des libertés, celles-ci ne feront que renforcer la plupart des anciennes disciplines et il en surgira de nouvelles qui n'auront pas moins d'exigences que les anciennes. (*Œpr* II, p. 946)

Cela était d'ailleurs clairement énoncé comme prémisses nécessaires pour atteindre aux "vertus plastiques" qu'Apollinaire avait définies en 1908, avant de les reprendre en 1913 dans ses *Méditations esthétiques*:

On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. [...] Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts. (*Œpr* II, p. 6)

On peut certes soutenir que l'attitude envers Boccioni relève d'une incompréhension foncière du projet futuriste, mais cette incompréhension repose sur le fait qu'Apollinaire ne perd jamais de vue les deux critères qui le guident dans la création et l'appréciation des œuvres: l'expérimentation et la façon dont l'expérimentation remet en cause les enjeux déjà présents dans l'histoire des formes et des idées poétiques et plastiques. On retrouve la même attitude envers les "mots en liberté" futuristes; selon Apollinaire, ces essais ont eu beau s'attaquer à la syntaxe, ils n'ont pas remplacé le vers et sa musicalité, "ainsi ils sont didactiques et antilyriques" (*Œpr* II, p. 971). Ceci ne veut cependant pas dire qu'Apollinaire propose à Boccioni le retour à la "ligne de beauté". Le sens de son propos est autre: il faut réactualiser tout le potentiel de mouvement et de vie de cette ligne en refusant le mimétisme de la réalité, ou chercher un principe qui soit équivalent par sa force et son efficacité à rendre dynamique la sculpture. La pertinence du recours à Hogarth repose ici moins sur l'autorité du passé que sur son exemplarité, sa capacité à rayonner dans le présent.

Les critères du poète critique d'art n'ont pas changé: comme l'impressionnisme, le futurisme n'a pas de "culture", cette culture formée par l'étude patiente des "traditions authentiques" (*Œpr* II, p. 644). Dans ses productions, Apollinaire ne détecte pas ce qui, à travers l'expérimentation la plus audacieuse, assure la survie de

l'ancien dans le nouveau, la concentration de mémoire et de préfiguration qui fait la force et le temps des œuvres.²³ À lire son œuvre poétique peuplée d'Orphées et d'Hermès traversant en toute impunité les mondes, on comprend à quel point Apollinaire est sensible dans l'œuvre nouvelle au bruissement des voix lointaines dont elle se fait l'écho. L'œuvre ne peut pas, pour ce poète, s'abolir dans un présent instantané, comme les futuristes le prétendent en privilégiant la logique des manifestes (*Œpr* III, p. 245). Toute temporalité artistique est, pour lui, hétérogène par excellence. Si Archipenko, et non Boccioni, retient l'attention d'Apollinaire, c'est parce qu'il a compris et transposé dans sa sculpture les secrets fort anciens mais encore actuels des égyptiens et des fétiches africains: "En examinant ces sculptures antiques, qui sont plus jeunes que nous-mêmes, Archipenko fut illuminé" (*Œpr* II, p. 659). L'artiste se doit ainsi de réaliser l'"unité", l'une des trois "vertus plastiques" définies par le poète, qui désigne l'énergie spécifique de l'œuvre, son pouvoir de renvoyer à un ailleurs temporel tout un restant actuelle et, par là même, sa capacité d'ouvrir la voie à d'autres créations. "Il faut pour cela embrasser d'un coup d'œil: le passé, le présent et l'avenir. La toile doit présenter cette unité essentielle qui seule provoque l'extase" (*Œpr* II, p. 7).

"L'esprit nouveau" connaît donc un double emploi: il est censé saisir une constante de la réalité et du fonctionnement des œuvres, au cœur desquelles l'ancien et le nouveau, loin de s'opposer, sont consubstantiels. En ce sens, il n'est ni moderniste ni futuriste ni cubiste, il est universel. Mais il arrive aussi à définir, dans la rivalité avec le futurisme et dans le contexte socio-historique précis qui est le leur, une différence française promue universelle grâce à une dynamique d'expansion par absorption, que beaucoup de contemporains associent à un phénomène considéré lui aussi spécifiquement français: la civilisation.²⁴ En vertu de cette dynamique, "les futuristes ressortissent aussi au mouvement artistique qui a Paris pour capitale" (*Œpr* II, p. 621). L'"esprit nouveau" décrit alors un universel francophile.

23 Cf. *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, éd. par J. Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001; *Canto d'Amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, éd. par G. Boehm, U. Mosch et K. Schmidt, Basel, Kunstmuseum, 1996.

24 Cf. E. R. Curtius, "L'idée de civilisation dans la conscience française", tr. fr. par H. Jourdan, *Bulletin de la conciliation internationale*, n° 1, 1929, p. 3-64; A. Gide, "Réflexions sur l'Allemagne", *NRF*, nouvelle série, n° 69, juillet 1919, p. 35-46.

Ce sont en fait ce double emploi et cette double composante, esthétique et idéologique, qui le rapprochent, par-delà leurs différences, du “classicisme moderne”. Dans ses querelles avec Maurras au sujet d’une littérature nationale, le groupe de la *NRF* oppose en effet à l’idée d’un paradigme classique étroit, non contaminé par des éléments étrangers, la dynamique d’un esprit français qui intègre les acquis de la tradition ainsi que les emprunts et les influences étrangères en les transformant par son énergie propre:

Depuis le XVII^e siècle, notre patrimoine national s’est accru de l’apport anglais de l’Encyclopédie, du romantisme, de la philosophie allemande, de l’impressionnisme, de la psychologie russe et Scandinave, du symbolisme, de l’exotisme et de toute la musique des siècles! *Suivant son rôle éternel, l’esprit français a accueilli et absorbé la pensée et l’art de tout l’univers!* Et quand enfin il tente de “réduire à la mesure, à l’équilibre, à la beauté” son originalité propre et l’originalité diverse du monde, au vingtième siècle commençant, l’équilibre qu’il réalise serait celui-là même qu’il réalisait voilà trois cents ans [...], dans une langue qui n’aurait pas changé? [...] La chose est risible, tout simplement.²⁵

On peut remarquer à quel point l’idée d’“esprit français” définie ici par Henri Ghéon ressemble à “l’esprit nouveau” incarné par les tendances impérialistes du cubisme parisien sous la plume d’Apollinaire.

Une référence commune vient confirmer la nature ambivalente de ces deux notions et la similarité de leur rôle dans le domaine artistique. Il s’agit de Goethe, dont Apollinaire tient pour fondamentales les *Conversations avec Eckermann* (*Œpr* II, p. 397). En faisant sienne l’idée goethéenne d’une nostalgie productive et dirigée vers l’avenir, Apollinaire se rapproche de Gide.²⁶ C’est cet aspect de “l’esprit nouveau” qu’Apollinaire choisit de privilégier à la fin. Au lendemain de la guerre cependant, cet aspect est problématique, comme l’atteste ce souvenir d’Aragon: “Mais peut-être le bruit des trains allemands sur la rive ennemie m’hallucina quand j’entendis Guillaume Apollinaire dire

25 H. Ghéon, “Le classicisme et M. Moréas”, *NRF*, n° 6, juillet 1909, p. 500–501. Je souligne.

26 E. Costadura souligne la parenté d’Apollinaire et de la *NRF*, *op. cit.*, p. 53. Sur la “référence absolue” qu’est Goethe pour Apollinaire, cf. L. Campa, *Apollinaire critique littéraire*, Honoré Champion, 2002, p. 91, 107–111. Au sujet de l’attitude complexe d’Apollinaire envers la culture allemande, cf. M. Décaudin, “Une relation conflictuelle: Apollinaire et le monde germanique”, *Distanz und Aneignung: relations artistiques entre la France et l’Allemagne, 1870–1945*, éd. par A. Kostka et F. Lucbert, Berlin, Akademie Verlag, 2004, p. 189–206.

comme jadis avec assurance: *J'ai l'esprit goethien [sic]*.²⁷ "Dernier poète" aux yeux de Breton, Apollinaire l'a peut-être été, plus que par son nationalisme, en vertu de cette filiation de son "esprit nouveau" avec une idée de culture universelle et de civilisation dont le surréalisme, rejetant l'image d'une Europe intellectuelle pacifiée sous le signe de ces valeurs, exigeait la révision de fond en comble.

27 L. Aragon, "Oraison funèbre", *SIC*, nos 37-38-39, janv.-fév. 1919, p. 283; *L'Œuvre poétique*, Paris, Messidor, 1980, t. I, p. 75.

Abstract

By reconstructing the aesthetic and ideological components of Guillaume Apollinaire's concept of "esprit nouveau," this essay aims to highlight the different forms of authority endorsed by the poet during the avant-garde period and the "return to order" of the 1920s. The "esprit nouveau" thus appears as an exemplary manifestation of two interlinked and constitutive tensions of early 20th century modernity: first, the seemingly contradictory existence of internationalist and nationalist ambitions, and second, the ambivalent approach to tradition. The latter oscillates between a reductive vision which serves as a pretext to marginalize Futurism from the Parisian artistic scene, and a wider vision which recognizes the coexistence of the old and the new in works of art, and which serves as an aesthetic criterion.