



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ NANCY 2

ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

U. F. R. DE LETTRES

LES LIVRES DE DIALOGUE DE GUILLAUME APOLLINAIRE,
UN MOMENT DANS L'HISTOIRE DU LIVRE

VOLUME I

Par Stéphanie DÉPOISSE

Thèse de Doctorat de Lettres modernes

dirigée par le Professeur Pierre GILLE

Soutenue le 12 mars 2009

Jury composé de :

Mme Lise SABOURIN, Professeur à l'Université Nancy 2

M. Pierre CAIZERGUES, Professeur à l'Université Montpellier III – Paul Valéry

M. Daniel DELBREIL, Professeur à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

M. Pierre GILLE, Professeur à l'Université Nancy 2

M. Yves PEYRÉ, Directeur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	4
LISTE DES ABRÉVIATIONS	5
INTRODUCTION	6
PARTIE I : LE LIVRE ILLUSTRÉ AU XIX ^e SIÈCLE ET LA NAISSANCE DU LIVRE DE DIALOGUE	12
I. RAPPEL HISTORIQUE ET SOCIOLOGIQUE : L'IMPRIMÉ ET LA BOURGEOISIE, UNE RELATION PRIVILÉGIÉE	12
1. Le rôle du livre dans l'émergence d'une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie	13
a. L'invention de l'imprimerie	14
b. L'imprimé comme moyen de communication	16
2. Le livre aux mains de la bourgeoisie : les oeuvres des Lumières ou la diffusion de l'idée d'un nouvel ordre social.	19
a. Les valeurs des Lumières ou l'idée d'un nouvel ordre social	19
* La raison, le progrès, la quête du bonheur, des valeurs communes aux Lumières et à la bourgeoisie industrielle	19
* Le livre, interface entre philosophie et réalité	22
b. La production littéraire des Lumières ou la reconnaissance de la bourgeoisie industrielle.	26
c. La remise en cause de la légitimité du pouvoir religieux et monarchique.	29
3. 1789 ou lorsque la bourgeoisie gagne le privilège de l'écrit.	31
a. L'imprimé sous contrôle	32
* Le contrôle des manuscrits et des imprimeurs	32
* La surveillance des diffuseurs	33
* L'œuvre des Lumières difficilement accessible à tous les lecteurs	35
b. La perte du contrôle des textes et des idées	37
* Le livre clandestin	37
* Le rôle des colporteurs	38
* La lecture à haute voix ou la propagation des idées des Lumières dans les campagnes	39
c. La Révolution française ou lorsque l'imprimé descend dans la rue	40
* L'imprimé au cœur de la bataille entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires	40
* Le placard sous la Révolution	43
II. L'IMPRIMÉ ET L'IMAGE, PILIERS DE LA SOCIÉTÉ BOURGEOISE	46
1. La démocratisation de l'imprimé	46
a. Le développement de l'industrie de l'imprimerie et l'accès à l'information	46
b. L'accès aux livres	48
c. « Quand le peuple est dit souverain, il est décent que le souverain sache lire »	50
d. L'apparition de nouveaux lectorats	52
* Les enfants	52
* Les femmes	53
* Les ouvriers	55
e. Une bourgeoisie humaniste ?	56
2. L'image, symbole de la société bourgeoise et moyen de communication idéal	59
a. Les Expositions Universelles ou la représentation de la réussite selon la classe dirigeante	59

* 1878, pour faire oublier la défaite de Sedan et le massacre de la Commune	59
* 1889, l'image d'une société tournée vers l'avenir	63
* L'Exposition Universelle de 1900 ou le triomphe éclatant des valeurs bourgeoises	65
b. Des images pour l'éducation et le commerce	68
* Du musée à l'œuvre d'art, l'image pédagogique	69
* L'affiche, support commercial de la société bourgeoise	71
c. Intégrer l'image dans l'imprimé	77
* De l'image à l'illustration	78
* L'image photographique et son intégration dans le livre	81

III. LE LIVRE ILLUSTRÉ AU XIX^e SIÈCLE : DU BIEN DE CONSOMMATION AU LIVRE DE DIALOGUE 87

1. Panorama du marché du livre illustré populaire à la fin du XIX^e siècle : le culte de l'image	87
a. Les romans	87
b. Les ouvrages de vulgarisation et de connaissance générale	88
c. Les manuels scolaires et les livres pour la jeunesse	91
2. Le livre de peintre, une réaction à l'industrialisation du livre illustré	93
a. Les sociétés de bibliophilie, le berceau du livre de peintre	94
b. Trois chefs-d'œuvre parmi les livres de peintre	96
* <i>Faust</i> illustré par Eugène Delacroix	96
* Les livres de peintres édités par Ambroise Vollard : <i>Parallèlement</i> et <i>Daphnis et Chloé</i>	98
3. Le livre de dialogue, né de la rencontre entre un artiste et un poète	103
a. Daniel-Henry Kahnweiler et le livre de dialogue	103
b. <i>L'Enchanteur pourrissant</i> , <i>Le Bestiaire</i> et <i>Vitam impendere amoris</i> , des livres de dialogue ?	105

PARTIE II : L'ENCHANTEUR POURRISSANT, UN PROTOTYPE DU LIVRE DE DIALOGUE. 109

I. L'ENCHANTEUR POURRISSANT OU L'AUTOBIOGRAPHIE LÉGENDAIRE DE WILHELM DE KOSTROWITZKY ET GUILLAUME APOLLINAIRE. 109

1. Les différents états du texte de <i>L'Enchanteur pourrissant</i>.	110
a. La Noël funéraire et la suite de Stavelot.	111
b. La parution dans <i>Le Festin d'Ésope</i> .	113
c. 1909 : <i>L'Enchanteur pourrissant</i> illustré par André Derain.	114
2. Un aspect légendaire inspiré des vastes lectures de Guillaume Apollinaire.	115
a. Les lectures de Wilhelm à l'origine de <i>L'Enchanteur pourrissant</i> .	115
b. Le merveilleux des contes de fées et des romans médiévaux.	117
c. L'esthétique symboliste dans <i>L'Enchanteur pourrissant</i> .	120
* L'ésotérisme.	121
* L'érotisme	127
3. Derrière la légende, l'autobiographie d'un adolescent seul et révolté	131
a. L'imaginaire de Guillaume Apollinaire	132
b. L'enfant sans père	134
c. La révolte contre la foi de son enfance.	136
d. « Les éternités différentes de l'homme et la femme ».	139
4. Guillaume Apollinaire, homme et poète	141
a. Vers l'indépendance.	141
* Marie Laurencin ou l'autre femme de la vie d'Apollinaire	141
* La fréquentation de la bohème parisienne	145
b. <i>L'Enchanteur pourrissant</i> ou le signe de la reconnaissance	146

II. GUILLAUME APOLLINAIRE, ANDRÉ DERAÏN, DANIEL-HENRY KAHNWEILER : DE LA RENCONTRE A LA COLLABORATION	149
1. La rencontre entre le poète, l'artiste et l'éditeur	149
a. L'art d'André Derain, entre audace et tradition	149
b. Un goût commun pour l'ésotérisme	154
c. Daniel-Henry Kahnweiler, à l'origine de la rencontre entre deux créateurs	157
2. André Derain et l'illustration.	159
a. Derain, dessinateur de presse et illustrateur de Vlaminck	159
b. <i>Tout pour ça</i> ou la naissance du projet d'un livre de dialogue	161
c. Les arts premiers, renouveau du livre illustré	166
* La découverte de <i>Noa Noa</i> de Paul Gauguin	166
* Le choc de l'esthétique africaine	171
d. Les petits bois de 1906	175
3. Entre indépendance et collaboration, les traces du dialogue	176
a. Une édition sous le signe d'un triple commencement	176
b. Le choix du texte	177
c. La réalisation des planches de <i>L'Enchanteur pourrissant</i>	179
d. L'impression et l'édition de <i>L'Enchanteur pourrissant</i>	181
III. UN LIVRE DE DIALOGUE PRÉPARANT ET PRÉFIGURANT L'ŒUVRE À VENIR	184
1. <i>L'Enchanteur pourrissant</i>, un ouvrage d'avant-garde	184
a. La parution et la réception de <i>L'Enchanteur pourrissant</i>	184
b. Le choc du primitivisme	186
* L'évocation du Moyen Age	186
* Les arts africains	188
c. Le rejet de la paraphrase ou la naissance du dialogue entre le texte et l'image.	190
2. La puissance de suggestion, fondement du dialogue entre le texte et l'image dans <i>L'Enchanteur pourrissant</i>	194
a. Recréer et enrichir l'univers de <i>L'Enchanteur pourrissant</i>	194
* Viviane et Merlin, symboles de la Femme et de l'Homme universels	194
* Les bois de <i>L'Enchanteur</i> , témoignages de la richesse et du savoir-faire artistiques médiévaux	196
* La forêt ou les réminiscences de peurs ancestrales	197
b. L'expression du désarroi du poète	200
3. <i>L'Enchanteur ressuscité</i> ou l'avènement d'une nouvelle conception des arts	202
a. Le retour des enchanteurs, le retour de l'imaginaire	203
* <i>L'Enchanteur pourrissant</i> , une invitation à la rêverie	203
* L'harmonie suggérée par la référence au monde celte	206
b. Le dialogue dans <i>L'Enchanteur pourrissant</i> , reflet des vérités universelles	208
c. <i>L'Enchanteur pourrissant</i> , les prémices de l'Esprit nouveau	210

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier les membres du jury, le Professeur Sabourin,
le Professeur Caizergues, le Professeur Delbreil et Monsieur Yves Peyré,
d'avoir accepté de lire mon mémoire.

Ma sincère reconnaissance va à mon Directeur de thèse, le Professeur Gille,
car le résultat de mon travail doit beaucoup à son attention,
à ses suggestions et à sa compréhension.

Je tiens également à remercier tout particulièrement Madame Sabourin
pour son soutien et ses conseils.

Jean-Paul, *mon partenaire*, merci pour ton amour, ton énergie et ta patience.
Tu sais mieux que quiconque ce que la fin de ce travail signifie pour moi...

Un grand merci à mes parents, ma sœur, ma famille, à Monsieur et Madame Marczak.

Toute mon amitié va à Marie-Chat, David et Armelle,
avec qui j'ai partagé mes années d'études en Lettres et en Histoire de l'Art
à l'Université de Nancy...

Merci enfin à tous ceux qui m'ont soutenue.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- ◆ *A* : *Alcools. Poèmes 1898-1913*
- ◆ *B* : *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*
- ◆ *Call.* : *Calligrammes*
- ◆ *EP* : *L'Enchanteur pourrissant*
- ◆ *OP* : *Œuvres poétiques*
- ◆ *OPC I* : *Œuvres en prose complètes I*
- ◆ *OPC II* : *Œuvres en prose complètes II*
- ◆ *OPC III* : *Œuvres en prose complètes III*
- ◆ *PA* : *Le Poète assassiné*
- ◆ *PC* : *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*
- ◆ *VIA* : *Vitam impendere amori*

INTRODUCTION

De Guillaume Apollinaire, nous connaissons l'homme de lettres, le prosateur, le conteur, le dramaturge, le journaliste et, bien sûr, le poète. Si la part de la littérature occupe une place majeure dans sa vie, celle de l'art ne peut être tenue pour négligeable : il fut l'amant de Marie Laurencin et l'ami d'artistes comme André Derain, Raoul Dufy, Picasso, le Douanier Rousseau ou bien encore Matisse ; de 1902 à 1918, il rédigea de nombreuses chroniques d'art pour *L'Intransigeant*, le *Mercure de France*, *Les Soirées de Paris*, entre autres, et défendit la jeune peinture contre la critique de l'époque grâce à ses articles et à son ouvrage *Les Peintres cubistes*, parut en mars 1913.

Or, les recherches et les expériences picturales de ses amis ont également influencé l'évolution esthétique du poète : l'audace et la nouveauté, qui caractérisent la manière de Picasso, l'intriguent et l'inspirent à tel point, qu'au moment de faire paraître *Alcools*, il décide de supprimer la ponctuation des poèmes ; séduit par les toiles de Robert Delaunay, il invente le terme « orphisme » et rédige « Les Fenêtres » qu'il insère dans *Calligrammes* ; en 1917, il fait de la synthèse des arts l'une des caractéristiques de l'Esprit nouveau¹ – cette tendance dont il devient le chef de file et qu'illustreront les poèmes et les idéogrammes lyriques de *Calligrammes*. Durant toute sa carrière, Guillaume Apollinaire ne va cesser de jeter des ponts entre la poésie et la peinture.

L'art a sa place – au sens propre – à l'intérieur même des ouvrages d'Apollinaire puisque la plupart de ses œuvres se trouvent accompagnés d'images² ; ceci tend à prouver que le duo texte-image n'est pas factice et qu'il s'agit bien là d'une volonté, et du poète, et de l'artiste, de travailler ensemble à la réalisation d'un ouvrage. Dans le fond et/ou dans la forme, les œuvres de Guillaume Apollinaire sont le reflet de sa volonté de rapprochement entre les arts.

¹ Cf. le prologue des *Mamelles de Tirésias* et le texte de la conférence intitulé *L'Esprit nouveau et les poètes*.

² *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913) est illustré de reproductions photographiques qui présentent les portraits et les toiles de quelques-uns des principaux artistes évoqués dans l'ouvrage. Le texte de la pièce *Les Mamelles de Tirésias* (1918) est publié avec des dessins de Serge Férat ; *Alcools* (1913) et *Calligrammes* (1918) s'ouvrent sur des frontispices de Picasso ; *Le Poète assassiné* (1916) et *Vitam impendere amori* (1917) sont accompagnés de dessins réalisés par André Rouveyre. Enfin, André Derain et Raoul Dufy ont gravé les bois de *L'Enchanteur pourrissant* (1909) et du *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911).

Bien que la fraternité entre la poésie et la peinture soit primordiale dans la vie et dans l'œuvre du poète, il semble que la critique se soit concentrée soit sur l'aspect littéraire, soit sur l'aspect artistique ; en effet, sa production ne représente pas à sa juste valeur la force et la constance de cet échange. Si la publication d'études et d'articles³ tend à démontrer que les frontières entre les disciplines commencent à s'estomper, pour la critique littéraire, l'essentiel reste le texte. De son côté, la critique artistique étudie ces œuvres graphiques, dans le cadre de monographies de peintres ou de catalogues d'exposition, mais essaie rarement les rattacher au texte pour lequel elles ont été réalisées. De plus, ces œuvres souffrent de n'être considérées *que comme* des illustrations : en effet, si la première les voit comme de simples ornements qui n'ajoutent rien à la compréhension du texte, la seconde juge qu'en raison de leur subordination – prétendue – au texte elles ne constituent pas de véritables œuvres d'art. Enfin, nous nous heurtons à un problème de terminologie : certes, du moment où elles sont accompagnées de gravures ou de dessins, les œuvres de Guillaume Apollinaire sont des livres illustrés ; mais on sent d'instinct que cette appellation, trop généraliste, laisse de côté, pour *L'Enchanteur pourrissant*, *Le Bestiaire* et *Vitam impendere amori*, un aspect essentiel du livre, c'est-à-dire la présence de l'artiste aux côtés du poète lors de la réalisation du recueil.

Leur dénomination pose question : Anne Greet⁴, tout comme Blandine Bouret⁵, classe *Le Bestiaire* dans la catégorie des « livres de peintre » ; concernant *L'Enchanteur*, Laurence Campa hésite entre « livre d'artiste », « livre de poète » et opte finalement pour « livre de créateurs »⁶ – de loin la meilleure appellation car elle est la seule à rendre compte d'un travail commun. En outre, le livre d'artiste et le livre de peintre désignent d'autres réalités – que nous étudierons par ailleurs. Selon nous, c'est Yves Peyré qui a trouvé la solution à ce problème de terminologie : parce que la rencontre entre un poète et un peintre est à l'origine de ces livres illustrés, il a leur donné le nom de « livre de dialogue »⁷. Or, après avoir étudié les caractéristiques de ces ouvrages, il nous a semblé qu'il était possible d'y adjoindre *Vitam impendere amori*, une plaquette parue en 1917, réunissant six poèmes d'Apollinaire et huit dessins d'André Rouveyre.

Ainsi, notre corpus se composera des trois livres de dialogue – *L'Enchanteur pourrissant*, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* et *Vitam impendere amori* – que le poète a

³ Apollinaire et le Livre de peintre (1977) par A. Greet, *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme* (1979) par G. Bertrand, « Les décors du *Bestiaire* » in *Que Vlo-ve ?* (1981) par W. Bohn, « De l'espace figuré à l'espace signifiant » par M. Décaudin in *Poésure et peinture* (1993), Apollinaire et le Portrait, n° 21 de *La Revue des Lettres modernes* (2001), pour les plus significatifs.

⁴ A. Greet. *Apollinaire et le Livre de peintre*

⁵ B. Bouret. « Guillaume Apollinaire, l'Arlequin des avant-gardes » in *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, n°27, juillet 2002

⁶ L. Campa. « Derain aux yeux gris comme l'aube » in *Cahiers André Derain*

⁷ Y. Peyré. *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre* (2001)

réalisés avec, respectivement, André Derain, Raoul Dufy et André Rouveyre. Nous tenons cependant à souligner que notre intérêt particulier pour ces recueils ne nous empêchera pas d'évoquer d'autres œuvres qui, comme *Alcools*, *Calligrammes* ou *Le Poète assassiné*, nous permettront d'élargir ou de nuancer notre propos.

Mais avant de nous intéresser au livre de dialogue chez Apollinaire, il nous faut connaître le contexte particulier dans lequel il est apparu.

À la fin du XIX^e siècle, le monde de l'art est en pleine mutation. Avec le développement des techniques d'impression et de reproduction du texte et de l'image, le travail de l'artiste, l'œuvre elle-même, ont été désacralisés. En outre, avec l'arrivée de la photographie, le peintre a perdu sa mainmise sur la représentation de la réalité. Des questions essentielles se posent alors : que doit maintenant donner à voir l'œuvre ? Comment doit-elle le faire ? Que devient l'artiste ? Ce bouleversement touche tous les domaines artistiques, mais plus particulièrement celui de l'image, et s'étend au livre illustré, en passe de devenir un produit de consommation de masse. Le phénomène atteint son apogée entre 1880 et 1910 ; il constitue la troisième révolution de l'histoire du livre – après le passage du *volumen* au *codex* et l'invention de l'imprimerie – et a la puissance d'un raz de marée car l'image imprimée est devenue un véritable enjeu politique ; elle est le moyen de communication de masse idéal qui permet à la classe dirigeante de diffuser largement ses valeurs et ses idéaux. Face à cette production, qui représente la quasi-totalité du marché de l'édition, on trouve celle d'écrivains et d'artistes regroupés en sociétés de bibliophilie. Opposés à la vulgarisation du savoir et à la banalisation de l'œuvre d'art, les membres de ces sociétés sont à l'origine de la réalisation d'ouvrages rares et coûteux, les livres de peintre, à l'intérieur desquels l'image retrouve son statut d'œuvre d'art. Pour finir, le marché du livre illustré présente également la production marginale de poètes et de peintres décidés à trouver de nouvelles voies artistiques en s'ouvrant aux autres disciplines. Ainsi naît le livre de dialogue qui met à l'honneur la collaboration entre deux créateurs autour d'un travail original et d'une réalisation artisanale. Nous voyons donc que l'étude des ressorts profonds de la création dialogique chez Apollinaire relève, sur le plan méthodologique, d'une démarche plurielle qui met en jeu la littérature, l'art, mais également l'histoire et l'histoire du livre.

Ce contexte mis en place, nous nous attacherons tout d'abord à démontrer que la collaboration est effectivement au cœur de la réalisation des trois œuvres de notre corpus ; nous essaierons de montrer précisément en quoi *L'Enchanteur* et *Le Bestiaire* constituent bien des livres de dialogue, et, avec l'aide des notes inédites d'André Rouveyre, nous tenterons

d'expliquer dans quelle mesure nous pensons que *Vitam impendere amori* peut également être considéré comme un livre de dialogue. Nous verrons ensuite que ce dialogue n'est pas marginal dans l'œuvre d'Apollinaire et qu'il s'est développé d'œuvre en œuvre jusqu'à occuper une place majeure dans son esthétique. Enfin, nous espérons montrer que ces trois ouvrages, qui ne comptent pas parmi les plus connus du poète, constituent non seulement un moment dans la carrière de Guillaume Apollinaire, mais aussi un moment dans l'histoire du livre illustré, puisque rarement jusque-là le rapport entre le texte et l'image au sein du livre n'avait atteint une telle harmonie.

En outre, nous désirons justifier le déroulement chronologique de notre démarche qui nous est imposé par le fait que chaque collaboration constitue une aventure unique en soi.

Par les différents domaines – principalement historique, artistique et littéraire – et niveaux – général et particulier – qu'elles font intervenir, ces options méthodologiques soulignent déjà quelques articulations problématiques de notre étude.

Il s'agit tout d'abord de comprendre comment l'imprimé, destiné à l'origine à l'élite et au clergé, a pu, à la fin du XIX^e siècle, devenir un bien de consommation de masse. Pour cela, nous devons nous interroger sur l'interaction entre la bourgeoisie et le livre, en nous intéressant, à la fois, à la façon dont cette classe marginale s'est appuyée sur l'imprimé pour se hisser à la tête de l'État, et à son rôle décisif dans l'évolution de la pratique de la lecture, l'élargissement du lectorat et le développement des techniques liées à la diffusion de l'image imprimée.

Nous nous pencherons ensuite sur le statut de l'art et de l'artiste et nous nous interrogerons sur leur devenir dans une société où l'image et le savoir constituent avant tout des enjeux politiques et où la production littéraire est aux mains des hommes d'affaires. Alors que le livre de peintre et le livre populaire restent centrés sur l'image, nous verrons comment nos trois livres de dialogue, en se fondant sur la rencontre entre deux créateurs, amorcent le renouveau du livre illustré.

Or, l'instauration d'un échange entre un poète et un artiste implique des rapports inédits entre le texte et l'image à l'intérieur du livre. Aussi, nous verrons de quelle façon Apollinaire, Derain, Dufy et Rouveyre ont établi une collaboration unique, dont chaque livre de dialogue se trouve être le reflet. Enfin, nous constaterons que cet échange n'est pas anodin puisqu'il touche à la fois le plan humain – chaque livre de dialogue correspond à un moment fort partagé par les deux créateurs – et le plan artistique – le livre de dialogue est un champ d'expérimentations sans cesse fécondé par la nouveauté de la rencontre.

L'objectif visé est donc vaste : en montrant comment poésie et œuvres graphiques cohabitent au sein du livre, et comment du multiple on passe à l'unique, on aura reposé la question de la différence entre le texte et l'image, des frontières et de la hiérarchie entre les arts.

Dans un premier temps, nous réaliserons un rappel historique et sociologique qui, non seulement, servira de toile de fond à notre étude – en précisant le panorama historique, culturel, politique, éditorial dans lequel vécut Guillaume Apollinaire à l'apogée du règne de l'image imprimée –, mais présentera également le contexte dans lequel est né le livre de dialogue. Pour cela, nous essaierons de voir comment le livre, le texte et l'image sont passés du statut d'objets sacrés, à celui d'objets de consommation et de communication de masse. Nous insisterons sur le rôle de l'image qui, dès le milieu du XIX^e siècle, prendra rapidement le pas sur le texte et deviendra l'un des piliers de la société bourgeoise. Nous verrons que cette situation va générer de nouveaux types d'ouvrages illustrés, dont le livre de dialogue. Au terme de cette première partie, il nous apparaîtra que ce dernier constitue un espace où l'art reprend sa place à travers la collaboration, créant une harmonie unique dans l'histoire du livre illustré. En nous appuyant sur la réflexion d'Yves Peyré, nous définirons *L'Enchanteur pourrissant*, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* et *Vitam impendere amori* comme des livres de dialogue.

Notre seconde partie sera consacrée à *L'Enchanteur pourrissant* comme prototype du livre de dialogue chez Apollinaire. Après une analyse littéraire du texte, où nous rencontrons le jeune Guillaume enfin débarrassé des oripeaux de son passé – comme l'enchanteur débarrassé de son enveloppe charnelle –, et prêt à naître à sa vocation de poète, nous verrons comment la fréquentation des milieux artistiques montmartrois va l'amener à rencontrer Daniel-Henry Kahnweiler et à travailler à l'édition illustrée de son premier ouvrage. Afin de démontrer que, dès *L'Enchanteur*, un dialogue se met en place entre Apollinaire et André Derain, nous étudierons précisément leur connivence intellectuelle et artistique, ainsi que leur collaboration autour des gravures, de l'impression et de l'édition du livre. Enfin, nous verrons qu'en juxtaposant des bois gravés aux influences océaniques et africaines et un texte s'inspirant du cycle de Merlin, Apollinaire et Derain ouvrent la voie à un art universel, tourné vers la modernité mais régénéré aux sources de l'art.

Le Bestiaire, réalisé en collaboration avec Raoul Dufy, sera évoqué dans un troisième temps. Nous verrons de quelle façon Guillaume Apollinaire resserre les liens et le dialogue entre les arts, en apparaissant sous les traits d'Hermès, puis Orphée, symbole du poète

universel et du créateur tout-puissant. En outre, l'abandon de Picasso, qui devait être le collaborateur d'Apollinaire pour la première version illustrée du *Bestiaire*, nous permettra de soulever les problèmes liés aux exigences de la collaboration. Nous verrons comment alors un dialogue subtil, centré autour de la tradition littéraire, du savoir-faire artistique, de l'ésotérisme et de la lumière se met en place entre Dufy et Apollinaire. Nous insisterons sur le fait que, dans ce recueil, le poète a pris possession de ses pouvoirs et que cette évolution annonce déjà les grandes œuvres à venir.

Dans un quatrième et dernier temps, nous montrerons qu'avec *Alcools* et les idéogrammes lyriques, le poète est devenu petit à petit tout puissant ; tel un dieu créateur, il est symboliquement devenu le maître du temps et de l'espace et a effacé les frontières entre art poétique et art plastique. Mais la réalité le rattrape et 1916 le voit revenir du front, blessé. La guerre, la souffrance et la proximité de la mort ont inspiré les poèmes de *Vitam impendere amori* ; elles ont également inspiré à André Rouveyre les quatre dessins qui ouvrent le recueil. La collaboration avec le dessinateur naîtra de cet état d'esprit commun et se prolongera à travers l'espoir que tous deux mettent dans leur art. Or, grâce aux notes inédites de Rouveyre, nous pourrions suivre l'émouvant dialogue qui s'établit entre les poèmes et les dessins.

De *L'Enchanteur* à *Vitam*, de 1909 à 1917, nous constatons que la recherche du dialogue avec les artistes est constante et croissante, c'est pourquoi notre étude tentera de cerner le rôle du livre de dialogue dans le processus de création chez Guillaume Apollinaire.

PARTIE I : LE LIVRE ILLUSTRÉ AU XIX^o SIÈCLE ET LA NAISSANCE DU LIVRE DE DIALOGUE

I. RAPPEL HISTORIQUE ET SOCIOLOGIQUE : L'IMPRIMÉ ET LA BOURGEOISIE, UNE RELATION PRIVILÉGIÉE

Nous avons tenu à élaborer un rappel historique et sociologique, afin d'expliciter les valeurs attachées à l'imprimé et au livre illustré, dans la société bourgeoise de la fin du XIX^o siècle, et de présenter le contexte dans lequel est né ce genre particulier d'ouvrage illustré, le livre de dialogue. Pour étayer cette situation, nous avons jugé utile d'étudier les valeurs engagées dans le livre à partir de l'invention de l'imprimerie.

Lorsque Angelica Kostrowitzky s'installe définitivement à Paris avec ses deux fils, Guillaume Apollinaire est âgé de dix-neuf ans. Bien que la capitale française ne lui soit pas totalement étrangère – il y a déjà séjourné plusieurs fois en compagnie de sa mère –, on ne peut s'empêcher d'imaginer les impressions du jeune poète à son arrivée dans la Ville-Lumière. L'animation des rues, la modernité des installations, la douceur de vivre à la française et le luxe des toilettes des femmes viennent ajouter à la surexcitation qui accompagne l'attente d'un grand événement : dans quelques mois, l'Exposition Universelle 1900 inaugurerait symboliquement le XX^o siècle :

L'Exposition Universelle de 1900 offre aux visiteurs ébahis une profusion d'inventions, comme dans la Galerie des machines ou le Palais de l'électricité. Les avions permettent rien de moins que de réaliser le rêve d'Icare ! En imaginant que les hommes voleraient un jour, les poètes n'ont-ils pas largement devancé les ingénieurs ? Quelle chance pour Guillaume que de vivre à l'époque merveilleuse où les fables se réalisent !⁸

⁸ L. Campa, M. Décaudin. *Passion Apollinaire*, p. 48

Décor grandiose et féérique d'une immense réclame, l'Exposition Universelle célèbre triomphalement Paris, la France et, implicitement aussi, la réussite de la classe dominante, la bourgeoisie, censée avoir mené à bien la mission qu'elle s'était fixée, c'est-à-dire le rétablissement de la France après la répression sanglante de la Commune.

Mais cette victoire n'aurait sans doute pas été possible sans le soutien de son indéfectible allié, l'imprimé. À l'heure où Apollinaire, comme des milliers d'autres Parisiens, s'apprête à vivre le triomphe de la bourgeoisie, l'ère du papier est à son apogée. Le marché éditorial explose, l'image imprimée est devenue un bien de consommation courante et est désormais omniprésente : sous forme d'affiche, de tract, de carte postale, de photographie, de reproduction d'œuvre d'art ou d'illustration, dans l'espace public ou dans la sphère privée, elle s'est insinuée partout et diffuse avec elle les valeurs et les idéaux de la société nouvelle.

C'est pourtant dans cette atmosphère bruyante, survoltée et saturée de couleurs, alors que le livre illustré semble entièrement dédié à la diffusion des idées d'une classe sociale, que fut relancée la problématique de l'illustration, et que naquit le livre de dialogue.

1. Le rôle du livre dans l'émergence d'une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie

De son essor à son triomphe, en passant par la Révolution Française, cette classe ambitieuse n'a jamais eu de plus fidèle allié que l'imprimé. Parce qu'elle fut la première à le considérer autrement que comme le gardien inaccessible et sacré des traditions et des savoirs, et parce qu'elle s'en servit comme un outil pour s'enrichir – tant personnellement que financièrement –, pour communiquer ou diffuser ses propres valeurs, l'imprimé la conduisit à la victoire.

a. L'invention de l'imprimerie

Dans toute forme de société, le prêtre et le livre symbolisent la liturgie, le rite et la conservation de ce qui est acquis. À l'inverse, le couple laïc-livre évoque la contestation de l'ordre établi. C'est pourquoi, du moment où, dans la société française, les laïcs s'étaient intéressés au livre, celui-ci allait entamer son déclin, en tant qu'instrument autoritaire et impersonnel du pouvoir royal et religieux, et paramètre indispensable de la discipline sociale. Deux facteurs sont à l'origine de la désacralisation et de la laïcisation du livre : l'invention de l'imprimerie et son utilisation par la bourgeoisie, non plus seulement comme gardien des connaissances, mais comme moyen de communication.

Privilège des clercs et des rois, le livre des livres, la Bible, fut – tout particulièrement, entre le Moyen Age et la Révolution –, bien plus qu'un livre sacré, considérée comme un instrument de pouvoir : des siècles durant, elle assura la puissance et la cohérence de la monarchie française ; un système mis à mal, pourtant, par l'invention de l'imprimerie qui représente l'un des temps forts du processus de démocratisation de l'imprimé.

Fruits de cette invention révolutionnaire, les premiers **incunables**⁹ de Gutenberg sont au nombre de quatre : on trouve ainsi les fragments d'une grammaire destinée aux écoliers, le *Donat*, le *Psautier de Mayence*¹⁰, terminé le 14 août 1457, le *Catholicon* de Jean Balbi de Janua – visant à regrouper, par ordre alphabétique, toutes les connaissances du monde –, et bien sûr, la célèbre B 42 ou Bible « à quarante-deux lignes »¹¹. Cette Bible **in-folio**, dont le tirage supposé se situe entre cent soixante et cent quatre-vingt exemplaires, fut imprimée sur deux colonnes de quarante-deux lignes, particularité qui justifie son appellation. Chacun de ces exemplaires se compose de deux volumes et comprend, au total, mille trois cent cinquante pages environ. En ces débuts, l'imprimerie apparaissait surtout comme le prolongement de l'écriture manuscrite ; c'est pourquoi le souci principal de l'imprimeur était de rivaliser avec le scribe et de parvenir à réaliser des éditions aussi luxueuses que les ouvrages calligraphiés. Parce qu'elle porte le message de Dieu aux Hommes, il était important que la Bible conservât

⁹ On peut trouver la définition des mots notés en gras dans la rubrique « Glossaire » des *Annexes*

¹⁰ Il fut imprimé en trois couleurs, rouge, bleu et noir. C'est le premier ouvrage identifié complètement, puisque son **colophon**, le premier de l'histoire du livre, indique que « Le présent livre des Psaumes, orné par la beauté des capitales et des **rubrications**, fut fabriqué grâce à l'invention mécanique d'imprimer et de façonner des caractères, sans aucune écriture à la plume, pour la gloire de Dieu, par les soins de Johann Fust, citoyen de Mayence, et de Petrus Schöffer de Gensheim, l'année du Seigneur 1457, la veille de l'Assomption. » Cité par Bruno Blasselle in *A Pleines pages. Histoire du livre*. p. 51.

¹¹ Sa date d'achèvement pourrait se situer entre 1452 et 1454, puisque le seul véritable indice daté est une mention manuscrite de Heinrich Cremer, vicaire de la collégiale Saint-Étienne de Mayence, rubricateur et relieur, précisant la fin de son travail en août 1456.

les marques distinctives qui faisaient d'elle *le* Livre. Dans ce but, Gutenberg s'attacha tout particulièrement à l'harmonie des caractères typographiques : tous ont la même taille, le même dessin, et imitent les lettres gothiques d'un Missel manuscrit de Mayence. Les abréviations, les **ligatures**, ainsi qu'un grand nombre de capitales ou minuscules, s'en inspirent également. Souhaitant égaler la beauté et la somptuosité des manuscrits, Gutenberg choisit de faire réaliser les majuscules et les lettrines de la B 42 par un **rubricateur**.

Ces premières impressions ouvrirent de larges perspectives à la diffusion de l'imprimé : dans son ouvrage, Bruno Blasselle cite une lettre du 16 mars 1455, adressée au légat du Pape, et dans laquelle l'évêque Piccolomini rapporte qu'il a rencontré à Francfort, un an plus tôt, un homme vendant les cahiers d'une Bible, disponibles en grand nombre d'exemplaires, d'une écriture très nette et correcte.¹² À cette lisibilité nouvelle venaient s'ajouter une réalisation et une diffusion plus rapides de l'imprimé : dans les *scriptoria*, bien que les moines travaillaient à la chaîne, en reproduisant inlassablement les mêmes feuillets, il n'était envisageable d'en transcrire que deux ou trois par jour, ce qui, pour un manuscrit de deux cents feuillets, signifiait deux mois et demi de travail. En France, le premier atelier typographique fut fondé à la Sorbonne, entre 1470 et 1473. Trente années plus tard, une quarantaine d'imprimeries s'étaient implantées dans les grandes villes et prenaient le relais des copistes.

Le développement du procédé de Gutenberg connut un succès rapide : la lisibilité des caractères et le moindre coût des exemplaires séduisit les ecclésiastiques comme les laïcs. En outre, pour la première fois, l'homme découvrait la répétition et l'exactitude¹³, qui bouleversèrent la vision qu'il avait de lui-même et du monde dans lequel il évoluait : jamais auparavant, il n'avait été concevable de reproduire exactement et indéfiniment un énoncé écrit. Lors de sa retranscription, le texte se retrouvait bien souvent modifié au gré des copistes qui, en plus des erreurs involontaires, ajoutaient des lettres parasites pour achever une ligne – les moines étaient payés à la ligne –, se permettaient d'apporter des modifications personnelles ou d'insérer, à l'intérieur même du texte, leur point de vue. Avec l'imprimerie, tout manuscrit prenait une forme définitive et durable, et donnait le départ d'une prolifération des imprimés qui ne devait pas s'arrêter.

Alors que le quasi-monopole de l'Église sur le livre vacillait, que la décadence du clergé était avérée¹⁴, et qu'ils s'interrogeaient sur la validité des intermédiaires qu'étaient les

¹² B. Blasselle. *À Pleines pages. Histoire du livre*. p. 51

¹³ M. Mac Luhan. *Pour comprendre les médias*. p. 186

¹⁴ L'Église est aux prises avec l'indiscipline ecclésiastique : c'est vers 1500 qu'apparut l'image du moine paillard. En 1515, Hugues des Hazards, évêque de Toul, promulgua des statuts synodaux et se plaignit de

prêtres, les laïcs, de plus en plus préoccupés par leur salut, recherchèrent une approche plus personnelle avec Dieu. Les ordres mendiants, nés au XIII^e siècle, avaient déjà gagné la faveur de la population, tandis que les couches alphabétisées tentaient de satisfaire leur foi par la lecture de la Bible, devenue plus proche, plus familière, depuis qu'une multitude d'éditions, financièrement plus accessibles qu'un manuscrit et traduites en langue française, avaient fait leur apparition sur le marché de l'imprimé. Désormais, tout un chacun, du moment où il savait lire et écrire, pouvait méditer, tenter d'interpréter pour lui-même le Livre sacré, ou communiquer aisément ses opinions à un public toujours plus étendu. Bien sûr, cette proximité ne fut pas sans inquiéter l'Église et le pouvoir monarchique, dont l'influence restait fondée sur une interprétation unique et officielle des Saintes Écritures. Bien avant Gutenberg, l'Église avait poursuivi les prédicateurs, mais elle avait négligé, tenant le livre comme un instrument de travail réservé aux clercs, de se soucier de la propagande écrite, et ce, bien qu'elle eut constaté très tôt que la diffusion de l'hérésie s'accompagnât la plupart du temps de la traduction de textes sacrés. C'est pourquoi elle ne réagit pas immédiatement quand les imprimeurs commencèrent à multiplier les ouvrages d'édification et les bibles. Et pourtant, ces éditions menaçaient les fondements de l'autorité spirituelle et politique, puisqu'elles allaient constituer un atout pour la naissance et l'affirmation du Protestantisme, et permettre à la bourgeoisie – la classe la plus aisée et la plus cultivée après le clergé et l'aristocratie – de s'émanciper.

b. L'imprimé comme moyen de communication

Bien avant l'invention de l'imprimerie, dès la fin du XII^e siècle, les scribes laïcs, qui collaboraient avec les moines, s'organisèrent peu à peu en ateliers et en guildes, créant ainsi une nouvelle catégorie professionnelle, celle des artisans du livre : le domaine de l'édition, qui jusqu'alors n'avait connu pour commanditaires que la noblesse et le clergé, s'étendit très rapidement à la bourgeoisie. Lettrée et en passe de s'enrichir, celle-ci avait pour la première fois accès à l'écrit. Aussi, en plus des ouvrages de luxe, destinés à l'aristocratie, des missels et

l'ignorance du bas clergé qui ne connaissait plus le latin ; il fallut également réagir contre les abbés commendataires, c'est-à-dire, qui cumulaient des bénéfices liés à leur statut d'homme d'église, sans pour autant en supporter les charges spirituelles, qu'ils laissaient à des prêtres plus pauvres. Ainsi, le Cardinal Jean de Lorraine, fils de René II, devint évêque de Metz – à six ans ! – de Toul, Verdun, Valence, Nantes et archevêque de Narbonne.

des manuels de théologie pour le clergé, apparut toute une gamme d'œuvres profanes – traités de philosophie, de mathématiques, de logique, d'astronomie, de médecine ou bien encore des romans – et pratiques, comme des livres de cuisine ou des manuels d'éducation, clairement destinée à un public instruit, mais bien souvent rédigée dans la langue maternelle de l'auteur. En outre, à une époque où les échanges commerciaux se développaient, grâce à une monnaie plus abondante, les scribes devinrent également les rédacteurs des documents officiels de la toute nouvelle bourgeoisie marchande. Ainsi, dès la fin du Moyen Âge, les livres, parce qu'ils n'étaient plus exclusivement rédigés en latin et ne traitaient plus uniquement de sujets religieux, ne constituaient plus le privilège exclusif des deux classes dirigeantes : la bourgeoisie, qui tout en reconnaissant le rôle de gardien du savoir et des connaissances dévolu à l'imprimé, lui conférait la fonction originale et inédite de moyen de communication, grâce à laquelle il devenait désormais possible d'exprimer et d'échanger des idées sur des sujets profanes ou pratiques. Cette fonction, développée au fil du temps, allait révéler le rapport tout à fait particulier que cette classe sociale entretiendrait avec l'imprimé, à une période charnière de l'Histoire, à l'aube de la Révolution française.

Au XVIII^e siècle, l'imprimé a pénétré toutes les couches sociales lettrées, et pour chacune d'entre elles, il se charge de fonctions différentes. Pour l'aristocratie, le livre est synonyme d'éducation, de plaisir, mais également de prestige ; son aspect extérieur, sa reliure en particulier, met l'accent, à l'instar des objets rares, anciens et précieux, sur le goût et la richesse de son détenteur. A l'autre extrémité de la pyramide sociale des lettrés se situe le lecteur populaire, intéressé non pas par l'aspect de l'ouvrage mais par son contenu, promesse d'évasion et de mystère grâce à l'évocation de l'exotisme de pays lointains et à la magie des récits **hagiographiques**. Pour l'aristocratie, les livres font sens en tant qu'objet ; pour les plus humbles, l'imprimé prend toute sa valeur en fonction de son contenu ; pour les deux, le livre est ancré dans le passé, la tradition ou la fiction.

Entre ces deux classes sociales, se situe la bourgeoisie. Hétérogène, elle englobe aussi bien des magistrats, des petits bourgeois de province, ou encore des artisans. Pourtant, à l'intérieur de cette classe, deux groupes, que l'on rencontre tous deux à Paris ou dans les grandes villes de province, se dégagent nettement quant à leur rapport à l'imprimé : le premier est constitué de la haute bourgeoisie, qui regroupe des magistrats, des avocats, des médecins et des financiers ; conservatrice par intérêt, celle-ci tend à se rapprocher de l'aristocratie en concluant des alliances entre familles. Il faut remarquer que la plupart des représentants des

Lumières¹⁵, dont le rôle fut primordial dans la diffusion des textes et des idées au XVIII^e siècle, sont issus de cette bourgeoisie érudite.

Face à elle se trouve la bourgeoisie dite « industrielle », qui comprend les artisans, les commerçants et les négociants qui se sont enrichis. Grâce à son esprit utilitariste, sa volonté de progresser, sa capacité à l'effort, elle tire sa force de sa faculté à agir sur le réel. Cette classe se caractérise également par un goût prononcé pour la lecture, comme s'il s'agissait de s'approprier ce qui, jusqu'alors, n'avait été détenu que par un petit nombre, de conjurer l'interdiction qui lui a été faite de certaines lectures, comme celle de la Bible, mais surtout parce que nul autre médium n'était mieux en mesure d'assumer son goût pour une communication permanente, en vue de développer le champ de ses connaissances sur elle-même et sur son environnement. Selon elle, la culture de l'écrit, parce qu'elle élargit son horizon moral et spirituel, fait de l'homme un citoyen utile à la société, tout en servant sa carrière sociale. De fait, le livre est à la fois signe d'épanouissement personnel et de réussite professionnelle ; hommage lui est rendu en en faisant un objet familier et en l'intégrant à la vie quotidienne. Michel Vernus nous donne l'exemple de Jean Ranson, négociant à La Rochelle :

[Jean Ranson] s'approvisionne en livres par correspondance auprès de la S. T. N. (Société Typographique de Neuchâtel) ou chez son libraire local. On le voit commander de 1775 à 1785 59 ouvrages à l'éditeur suisse. Il achète *L'Encyclopédie*, mais aussi beaucoup d'ouvrages de religion (12 titres), ce père de famille s'intéresse à l'éducation de ses enfants et acquiert des ouvrages de pédagogie, *Le Magasin des enfants*, par exemple. Il se révèle dans sa correspondance, comme un rousseauiste convaincu et passionné, il a lu de son auteur préféré les *Confessions* et *La Nouvelle Héloïse*. Ce lecteur cherche dans ses lectures des règles de vie, elles modifient et modèlent sa façon de vivre.¹⁶

L'exemple de ce Jean Ranson est significatif sur bien des points : tout d'abord, il montre l'importance et l'influence des livres dans la vie quotidienne bourgeoise. Mais, il insiste tout particulièrement sur la quête passionnée de repères concernant la place de l'homme au sein de la famille, de la société, du monde, voire de l'univers, et révèle le malaise d'une catégorie d'individus se sentant trop à l'étroit dans le système politique et religieux du XVIII^e siècle.

¹⁵ Le père de Voltaire était notaire, receveur à la Chambre des Comptes, et fortuné ; sa mère était noble. Montesquieu, quant à lui, était fonctionnaire, magistrat au parlement de Bordeaux.

¹⁶ M. Vernus. *Histoire du Livre et de la lecture*. p. 59

2. Le livre aux mains de la bourgeoisie : les oeuvres des Lumières ou la diffusion de l'idée d'un nouvel ordre social.

Le lien entre la classe érudite et la classe industrielle de la bourgeoisie n'allait pas de soi à l'origine : ces dernières regroupaient des intérêts divergents, lorsqu'ils n'étaient pas totalement opposés. C'est pourquoi il faut nous demander ce qui, dans le contenu des écrits des Lumières, retint l'attention de la classe industrielle. Comment un idéal philosophique va-t-il rencontrer la réalité ? Comment, à partir d'idées littéraires, parfaitement utopiques, dans le sens où elles ne semblent que théoriques, vont-elles forger ensemble le projet réel d'un nouvel ordre social ?

a. Les valeurs des Lumières ou l'idée d'un nouvel ordre social

* La raison, le progrès, la quête du bonheur, des valeurs communes aux Lumières et à la bourgeoisie industrielle

S'il n'existe pas de doctrine homogène pour définir le mouvement des Lumières, malgré des thèmes communs d'un philosophe à l'autre, c'est vraisemblablement parce que son essence réside plus sûrement dans ce vers quoi il tend et ce qu'il combat, que dans le statisme d'une théorie aux contours bien dessinés. Ce que prônent les Lumières, c'est l'émancipation du sujet humain, devant prendre son destin individuel et politique en main ; c'est l'affirmation de l'autonomie du peuple, mais qui doit passer par l'exercice de la raison, cette faculté de bien juger, commune à tous les hommes. Ce qu'elles combattent, ce sont les tutelles extérieures – l'Inquisition, les prêtres, la censure – empêchant l'homme d'exercer son droit le plus fondamental, se servir librement de sa faculté de raisonner, en le maintenant dans les ténèbres des préjugés ; ce combat fut mené grâce aux livres, car il semble que la profusion

d'imprimés – entre 1680 et 1780, la production éditoriale a été multipliée par dix¹⁷ – soit encore le plus sûr rempart contre la tyrannie de l'interprétation unique de la Bible, et le meilleur allié pour réapprendre l'homme à appréhender par lui-même le monde qui l'entoure.

Source inépuisable d'étonnement et de plaisir, la nature inspira les poètes éclairés qui, à partir de 1750, se firent les chantres, non pas de l'œuvre de Dieu¹⁸, mais simplement de la beauté qui s'offrait à leurs yeux, stimulant à la fois le génie poétique et la réflexion philosophique. Ainsi, dans le poème intitulé *La Bourrasque d'été*, Jean-François de Saint-Lambert évoque le passage d'un orage ; ne faisant aucune allusion au courroux divin, il se contente d'être à l'écoute de ses sens, de décrire ce qu'il voit, entend et ressent face à ce déchaînement grandiose de forces naturelles :

On voit à l'horizon des deux points opposés
Des nuages monter dans les airs embrasés ;
On les voit s'épaissir, s'élever et s'étendre.
D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre :
Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
Et le long du vallon le feuillage a tremblé.¹⁹

L'homme du XVIII^e siècle s'étonne face à cet environnement qu'il perçoit pour la première fois à taille humaine : tandis que se dissipe l'épaisse nuit des croyances, des superstitions et des préjugés, il prend tout à coup conscience qu'à l'aune de ses sens, de sa raison, grâce à la science – grâce au livre –, il peut désormais s'attacher à observer et à tenter de comprendre la diversité d'êtres, de lieux, de choses que recèle le monde.

L'être humain, dans ce qu'il a de charnel et d'éphémère, dans ses propos et dans ses actions, dans son individualité et dans ce qui le rattache au reste de ses congénères, reste à découvrir : sous la Monarchie, toutes les connaissances sur l'homme, son histoire, ses origines, étaient consignées dans la Bible ; l'être humain était à l'image de Dieu, son environnement existait par Sa Volonté. Dès lors, il semblait inconcevable de tenter d'y réfléchir sans remettre en question le Dogme et faire offense au Créateur. Libérés des préjugés

¹⁷ M. Vernus. *Histoire du Livre et de la lecture*. p. 47

¹⁸ Dans la première partie du XVIII^e siècle, la production poétique laisse une large part à la poésie sacrée, au style solennel et codifié, et s'inspirant de la Bible. L'un de ses représentants fut Louis Racine, dernier fils de Jean Racine, auteur de deux grands poèmes, *La Grâce*, de 1720, et *La Religion*, datant de 1747. La première de ces œuvres, parce qu'elle reprend avec émotion l'histoire du Christianisme et évoque les grands personnages et les plus célèbres épisodes des Saintes Écritures, constitue un acte de foi en faveur de Dieu et de ses Dogmes, à une période où, face au protestantisme et aux premières critiques des Lumières, le pouvoir des autorités religieuses commence à se déliter. Document électronique extrait de la base de données textuelles Frantext, disponible sur : <http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl/>

¹⁹ J.-F. de Saint-Lambert. *La Bourrasque d'été*. Document électronique disponible sur : <http://www.poesie.webnet.fr>

religieux, les philosophes des Lumières estiment qu'il n'y a plus aucun problème à vouloir connaître et comprendre l'univers ; les sciences peuvent alors prendre librement leur essor pour assurer le progrès technique et moral de l'humanité.

Le progrès – qu'il concerne la technique ou l'individu – est une autre des valeurs communes aux Lumières et à la bourgeoisie industrielle, puisque la culture, l'aisance financière et l'indépendance de cette dernière en sont le fruit : nécessairement lié au développement des sciences et des techniques, qui engendre des capitaux, enrichit la société et permet de mener une vie confortable, le progrès technique ne peut être dissocié de l'apprentissage des connaissances, donc du progrès moral. Si cette corrélation ne fait aucun doute pour la majorité des représentants de la bourgeoisie, les philosophes, sur ce point, sont loin de s'accorder : si certains, comme Voltaire, voient dans le développement des sciences et des arts l'indice de bonheur d'une époque, d'autres, comme Rousseau, inquiets du mauvais usage qui pourrait en être fait, affirment que ces avancées ne s'accompagnent pas forcément d'un progrès moral. Tous cependant s'entendent sur un point : l'humanité peut et doit s'améliorer.

Or, c'est précisément cet homme-là que les Lumières célèbrent dans leurs écrits : libre, acteur de sa vie, responsable de ses actes, cherchant sans cesse à s'améliorer, pour faire progresser l'humanité, même s'il reste soumis aux déterminismes naturels qui le conditionnent. Aussi, pour la première fois depuis l'avènement du Christianisme, les philosophes du XVIII^e siècle, avec des héros comme Candide, ou des personnages comme les Troglodytes de Montesquieu, soulignent l'importance du bonheur humain. Marqués par la faute originelle, bonheur et plaisir furent longtemps disqualifiés au nom du salut spirituel et de la vie future auprès de Dieu ; les philosophes réhabilitent la nature humaine et font de la liberté d'exercer sa raison et de la recherche du bonheur – qu'il se trouve dans la nature ou dans la société – des droits inaliénables.

* Le livre, interface entre philosophie et réalité

Dans cette quête identitaire, le livre fut un partenaire de premier choix : grâce à son concours, les Lumières peuvent vulgariser leurs idées, afin les rendre accessibles au plus grand nombre, et diffuser ainsi leur conception du monde. Leurs recherches sur l'homme, en tant qu'être vivant et dans sa relation aux autres, font l'objet d'une multitude d'ouvrages scientifiques et littéraires, éclairant chacun l'une des multiples facettes de l'être humain : la science étudie son corps, les mécanismes de son esprit, son langage, à la lumière de la théorie du **sensualisme**. La littérature elle aussi, en racontant l'homme, se charge de sonder les profondeurs de son âme : en mettant en scène les émois du cœur, à l'instar des œuvres de Jean-Jacques Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre, ou en s'attachant à décrire les mystères et les plaisirs du corps, ainsi que le fit Choderlos de Laclos dans *Les Liaisons dangereuses*, le lecteur s'instruit sur l'homme et sur lui-même. L'autobiographie constitue elle aussi le moyen d'accéder à des éléments de réponse concernant la nature humaine : apparue à cette époque, elle constitue une trace singulière qui porte en elle une part d'universalité, car l'autre façon d'en apprendre sur l'homme, c'est de se raconter soi-même. Avec l'autobiographie, toute vie peut devenir un récit, un objet de réflexion et d'analyse, car contrairement au siècle précédent, au XVIII^e siècle, on estime que se raconter n'est pas céder à la vanité, mais participer à l'histoire de l'homme en favorisant un fragment de son anthropologie.

L'homme du XVIII^e siècle s'intéresse à ce qu'il est, à ce qu'il ressent, mais aussi à ce qui l'entourne : la nature, ses beautés, ses humeurs l'intriguent, tout comme les innombrables créatures qui la peuplent. C'est pour tenter d'y voir plus clair sur ce point que Buffon, entre 1749 et 1804, fit paraître les quarante-quatre volumes de son *Histoire naturelle*. Buffon était l'ami de Diderot mais ne s'engagea pas dans la bataille philosophique menée par les Lumières. Malgré cela, l'auteur développe dans son œuvre des idées révolutionnaires dans sa façon d'appréhender le monde : pour les théologiens, qui se fondent sur le récit biblique, la création de la Terre remonterait à quatre mille ans. Cette assertion fut contestée par Buffon qui, s'appuyant sur des éléments scientifiques, data la formation de la planète à au moins soixante-quinze mille ans. Pour lui, elle serait un fragment détaché du Soleil qui, peu à peu, se serait refroidi. De même, il avance que la vie serait apparue de façon naturelle, à une période où, sur terre, auraient été rassemblées la présence de diverses substances et les conditions

idéales de température. Même involontairement, Buffon, en voulant donner à son *Histoire naturelle* des fondements scientifiques, ce qui, jusque-là avait été impossible, parce que les discours sur la science avaient toujours été fortement marqués par des présupposés théologiques, remet véritablement en question la conception biblique concernant la création de la Terre et des êtres vivants.

Parce qu'elle met en valeur la raison, en dressant un bilan qui se veut objectif et exhaustif des connaissances et des savoir-faire humains, et parce qu'elle est le fruit de la collaboration d'une multitude d'auteurs éclairés, comme s'il s'agissait d'un seul homme, *L'Encyclopédie*, avec ses dix-sept volumes de texte et ses onze volumes de planches, réalisée sous la direction de Diderot et de d'Alembert, reste l'œuvre-phare du XVIII^e siècle, celui des Lumières. Ceux-ci explicitent la raison d'être d'une telle œuvre dans leur « Discours préliminaire » :

L'ouvrage que nous commençons (et que nous désirons finir) a deux objets : comme *Encyclopédie*, il doit exposer, autant que possible, l'ordre et l'enchaînement des connaissances humaines ; comme *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, il doit contenir sur chaque science et sur chaque art, soit libéral soit mécanique, les principes généraux qui en sont la base, et les détails les plus essentiels qui en font le corps et la substance.²⁰

L'Encyclopédie rassemble et met en lumière des techniques restées dans le secret des corporations depuis des siècles. L'abondance des planches, et le soin accordé à chacune d'entre elles, frappent d'emblée le lecteur et trahissent une préoccupation et un but autres que la simple ornementation ; Diderot s'en explique dans le prospectus de 1750 où il prévoyait déjà un complément de six cents planches en deux volumes :

Mais le peu d'habitude qu'on a et d'écrire et de lire des écrits sur les Arts rend les choses difficiles à expliquer d'une manière intelligible. De là naît le besoin de figures.²¹

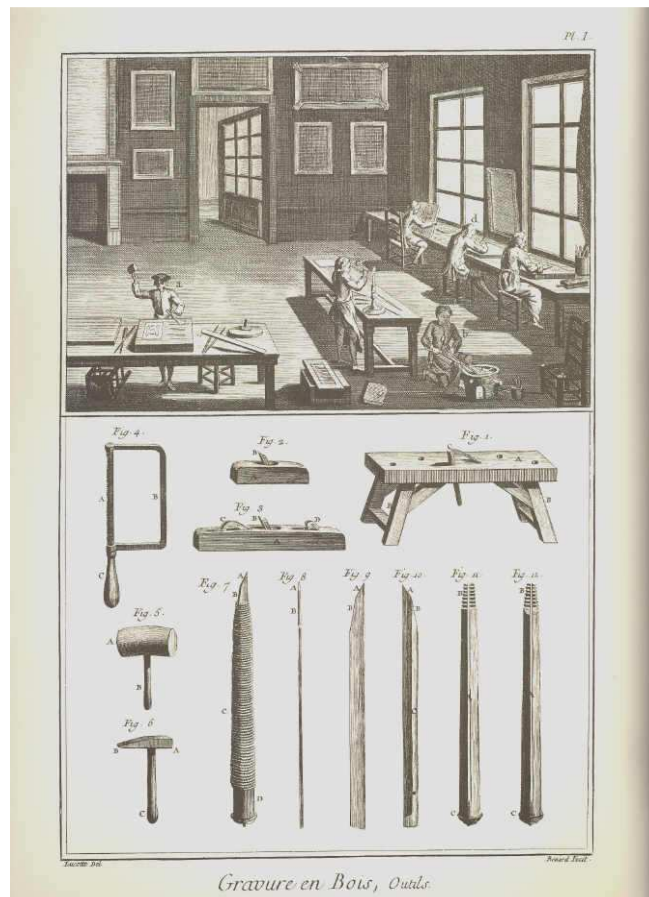
Parce que les croquis se devaient d'apparaître les plus clairs et les plus précis possible, les Lumières ont directement interrogé les ouvriers et ont fait appel à des dessinateurs. Enfin, ils

²⁰ « Discours préliminaire » de *L'Encyclopédie*, cité par Béatrice Didier, in *Histoire de la Littérature française du XVIII^e siècle*, p. 241

²¹ Cité par M. Melot in *L'Illustration, histoire d'un art*. p. 126

se sont appuyés sur une mise en page qui s'efforce de mettre en relief, sur une seule planche, les outils et le moment le plus explicite de l'opération :

On n'en finirait jamais, écrit Diderot, si l'on se proposait de rendre en figures tous les états par lesquels passe un morceau de fer avant que d'être transformé en aiguille. Que le discours suive le procédé de l'artiste, à la bonne heure. Quant aux figures, nous les avons restreintes aux mouvements importants de l'ouvrier et aux seuls moments de l'opération qu'il est très facile de peindre et très difficile d'expliquer.²²



« La gravure en bois. Outils », planche I, in *L'Encyclopédie*.

²² *Ibid.*

L'image endosse une fonction pédagogique et, en présentant une réalité, des faits, des choses qui existent, devient synonyme de vérité : pour l'homme du XVIII^e siècle, elle ne peut être trompeuse puisque tout un chacun est capable de la déchiffrer et de la comprendre ; son interprétation est unique, sans équivoque, à la différence du texte. *L'Encyclopédie*, ce monument de l'édition, reprend les connaissances de l'homme en matière de savoirs et de techniques et montre que l'être humain, si loin qu'il soit d'être parfait, a évolué et est résolument capable de maîtriser des sciences, des techniques, des arts, qui lui ont permis de faciliter et d'embellir sa vie, en somme, de cheminer sur la voie du progrès. Si les planches de *L'Encyclopédie* préfigurent également le rôle prédominant de l'image, et de l'usage pédagogique, scientifique et commercial qu'en fera la classe dirigeante bourgeoise au XIX^e siècle, elles montrent déjà de quelle façon cette dernière s'en servira pour diffuser ses valeurs : certes, ces planches furent conçues pour vanter les objets d'art, les produits manufacturés et ceux qui les fabriquent, mais également pour mettre à l'honneur la bourgeoisie, puisqu'en effet, aucun personnage, qui pourrait représenter la noblesse ou le clergé, n'apparaît en arrière-plan.

Les Lumières ont fait du livre un objet vivant, un objet de partage des connaissances, d'apprentissage, de réflexion et d'analyse sur l'homme et le monde dans lequel il vit ; un objet à l'image de la bourgeoisie, dont le symbole serait l'encyclopédie ou le dictionnaire. Répondant à une laïcisation de la culture, à un goût pour l'utile et le pratique, et permettant d'embrasser, grâce à une vision à la fois synthétique, détaillée et ordonnée, n'importe quel sujet, ces ouvrages se révélaient parfaitement adaptés à satisfaire la soif de connaissances de la bourgeoisie, et remporta un succès prodigieux au XVIII^e siècle. Mais le livre sera aussi l'objet grâce auquel la bourgeoisie affirmera son indépendance face aux autorités monarchique et spirituelle : elle y lira, noir sur blanc, l'idée d'un nouvel ordre social où elle pourrait occuper une place légitime et, grâce à l'argent et au pouvoir de l'imprimé, mettre la main sur le pouvoir politique et intellectuel.

b. La production littéraire des Lumières ou la reconnaissance de la bourgeoisie industrielle.

Marginale, cette catégorie de la bourgeoisie l'est assurément : le clergé la méprise parce qu'elle travaille à s'enrichir ; l'aristocratie la dénigre parce qu'elle n'est pas « bien née » et qu'elle ne peut prétendre à aucun privilège ; et il est cependant impossible de l'assimiler aux classes populaires puisque, selon elle, l'instruction est primordiale. Certes, cette partie de la population est en marge de la société, mais elle est aisée, lettrée, et a ses propres valeurs, fondées sur l'éducation, le travail et le progrès. En somme, elle est indépendante financièrement et socialement de l'autorité monarchique et de l'Église, et deviendra un danger certain pour la monarchie, du moment où les Lumières attireront l'attention sur elle.

C'est l'imprimé, tout d'abord, qui, parce qu'il constitue un moyen de communication – diffusion des idées pour les uns, et moyen d'acquisition des connaissances pour les autres –, créa une véritable interface entre les Lumières et la bourgeoisie industrielle. Les philosophes ne vivaient pas reclus, ils ne s'enfermaient pas exclusivement dans la philosophie ou les belles-lettres, et parce qu'ils réfléchissaient et s'occupaient de questions touchant au gouvernement, ils n'étaient pas totalement étrangers à la politique :

On les entendait tous les jours discourir sur l'origine des sociétés et leurs formes primitives, sur les droits primordiaux des citoyens et sur ceux de l'autorité, sur les rapports naturels et artificiels des hommes entre eux, sur l'erreur ou la légitimité de la coutume, et sur les principes même des lois. Pénétrant ainsi chaque jour jusqu'aux bases de la constitution de leur temps, ils en examinaient curieusement la structure et en critiquaient le plan général.²³

Cette analyse théorique de la société contemporaine – en forme de réflexion sur l'autorité monarchique et spirituelle –, que les philosophes souhaitaient désormais appréhender non plus comme une masse indéterminée, mais comme un ensemble d'individus, revenait à s'interroger sur le bien-fondé du pouvoir en place et la cohérence du système. Cette remise en question n'échappa pas à la bourgeoisie industrielle, qui y entrevit alors une chance de trouver sa place dans la hiérarchie sociale.

²³ A. de Tocqueville. *L'Ancien Régime et la Révolution*. p. 230

Or, le rôle des Lumières ne s'arrêta pas à la simple formulation de cette problématique liée au gouvernement monarchique : parce qu'ils étaient tous écrivains, les philosophes conférèrent à leurs idées un style, une passion, communiquèrent une force incroyable à leurs écrits et à leurs propos, à tel point que :

[...] toute la nation, en les lisant, finit par contracter leurs instincts, le tour d'esprit, les goûts et jusqu'aux travers naturels à ceux qui écrivent ; de telle sorte que, quand elle eut enfin à agir, elle transporta dans la politique toutes les habitudes de la littérature.

[...] La langue de la politique elle-même prit alors quelque chose de celle que parlaient les auteurs ; elle se remplit d'expressions générales, de termes abstraits, de mots ambitieux, de tournures littéraires. Ce style, aidé par les passions politiques qui l'employaient, pénétra dans toutes les classes et descendit avec une singulière facilité jusqu'aux dernières.²⁴

On comprend alors pourquoi les idées et le programme de réforme, proposés par Voltaire et Diderot à Frédéric II de Prusse et Catherine II de Russie, ne remportèrent que peu de succès ; ces princes éclairés y avaient peut-être pressenti la perte inéluctable de leur pouvoir...

Les Lumières se tournèrent alors vers un public enthousiaste et avide de leurs préceptes, la bourgeoisie industrielle : entre 1720 et 1770, la production éditoriale tripla, car certains auteurs, Diderot en l'occurrence, se plurent à valoriser cette classe : le premier, il exalta ses vertus en la mettant en scène dans le drame bourgeois. Tandis que ses *Entretiens sur Le Fils naturel* firent de lui le théoricien de ce nouveau genre théâtral, Diderot, avec entre autres, *Le Fils naturel*, datant de 1757, en devint, avec Beaumarchais, le plus digne représentant. Né de l'extinction progressive de la tragédie et de la comédie, le drame bourgeois se définit à travers la remise en cause des règles du théâtre classique. Certes, les unités de lieu et de temps sont conservées²⁵, mais la fatalité, qui, dans la tragédie classique touche exclusivement des personnages aristocratiques, s'abat désormais sur des protagonistes qui ne sont ni des rois, ni des princes, mais des négociants et des commerçants. Avec le drame bourgeois, il s'agit de mettre en scène une oeuvre où interviennent, non plus des personnages aux destins exceptionnels, mais des individus appartenant au monde quotidien ; un choix que Diderot justifie ainsi :

Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des

²⁴ *Ibid.* p. 239-240

²⁵ Diderot s'en explique dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 71-72.

événements rares ; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome.²⁶

L'auteur illustra ces nouvelles perspectives par la représentation, en 1771, du *Fils naturel*, pièce dans laquelle on voit deux personnages masculins, Dorval et Clairville, tous deux amoureux de Rosalie, lutter de générosité pour se faire aimer d'elle. On découvre alors que Dorval n'est autre que le fils naturel du père de la jeune fille. Une intrigue vraisemblable, appuyée par un souci de réalisme, qui apparaît à travers un style abandonnant souvent l'alexandrin et l'expression lyrique au profit de la prose, et usant de points d'exclamation, de points de suspension, censés traduire la perplexité ou l'embarras des personnages²⁷. Refusant le mélange des genres, et désireux de ne présenter ni une comédie, ni une tragédie, Diderot adopte un ton sérieux et moralisant, convenant, selon lui, à la représentation des *actions les plus communes de la vie*²⁸. Les personnages, l'intrigue, mais aussi les décors²⁹ et les costumes doivent donner l'illusion de la réalité ; les gestes sont simples et proportionnés aux actions ; les conséquences des dangers encourus par les protagonistes pourraient affliger n'importe quel spectateur présent. Affirmant la bonté naturelle de l'homme, opposée à la corruption de la société, prenant la défense des faibles et des opprimés, contre les préjugés et les superstitions, et se conformant à l'idéologie puritaine bourgeoise, puisque la famille y est à l'honneur, le drame bourgeois passionna le public qui s'identifia facilement aux personnages aux prises avec les vicissitudes de la vie.

En somme, ce nouveau genre théâtral constitua le point de rencontre entre haute bourgeoisie et bourgeoisie industrielle, le carrefour où se retrouvèrent idéal et réalité : vulgarisant leurs idées en les mettant en scène, les Lumières les rendirent accessibles au public ; un public qui se plaisait à voir représenter les valeurs en lesquelles il croyait et le monde en devenir auquel il contribuait.

²⁶ *Ibid.* p. 131

²⁷ Diderot. *Le Fils naturel*, p. 62. La scène V de l'acte II est toute entière consacrée à un monologue de Dorval et constitue un bon exemple de l'utilisation de la ponctuation dans le drame bourgeois.

²⁸ Diderot. *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 119

²⁹ Diderot, D. *Le Fils naturel*, p. 46. Acte I, scène 1, la première didascalie indique : « La scène est dans un salon. On y entrevoit un clavecin, des chaises, des tables de jeu ; sur une de ces tables un trictrac ; sur une autre quelques brochures ; d'un côté un métier à tapisserie, etc. ; dans le fond un canapé, etc. » La note qui lui est associée précise que de telles indications constituent une originalité de la part du dramaturge et insistent sur son souhait de rendre la réalité.

c. La remise en cause de la légitimité du pouvoir religieux et monarchique.

À travers la conception du monde qu'ils développent dans leurs écrits, les philosophes des Lumières légitiment, non seulement, les interrogations de la bourgeoisie industrielle, quant la validité du système en place ; mais donnent aussi comme recevables, pour la construction d'un nouvel ordre social, les valeurs qu'elle prône. Une nouvelle hiérarchie est alors envisageable : la position d'un individu devrait refléter sa valeur humaine, jaugée au désir et aux efforts de celui-ci pour devenir meilleur. Quant à la Bible, elle ne pourrait préfigurer la place, et encore moins légitimer la position d'un individu dans la société. Cette nouvelle société serait d'autant plus avantageuse pour la bourgeoisie industrielle que, fondée sur le droit naturel, elle lui offrirait une place de premier choix dans la hiérarchie sociale : son aspiration à la culture lui servirait à se démarquer d'une aristocratie trop sûre de ses acquis, tandis que sa réussite, placée sous le signe de la raison, de la tolérance, de l'humanité et de la vertu, lui permettrait, financièrement, de rivaliser avec elle. Enfin, l'identité individuelle, remplaçant le statut octroyé par la naissance, placerait la bourgeoisie sur un pied d'égalité avec sa rivale.

Mais, dans ce projet de gouvernement éclairé, la classe industrielle et la classe érudite rencontrent un ennemi commun, le clergé. À l'origine de ce conflit, il y a pour la première, une différence de points de vue : sa devise, « Enrichissez-vous ! », ne correspond pas aux idées développées par la morale chrétienne. Mais plus encore, la bourgeoisie industrielle est excédée par le pouvoir, non seulement spirituel, mais financier et politique, des ecclésiastiques :

[...] c'était bien moins comme doctrine religieuse que comme institution politique que le christianisme avait allumé ces furieuses haines ; non parce que les prêtres prétendaient régler les choses de l'autre monde, mais parce qu'ils étaient propriétaires, seigneurs, décimateurs, administrateurs dans celui-ci ; non parce que l'Église ne pouvait prendre place dans la société nouvelle qu'on allait fonder, mais parce qu'elle occupait alors la place la plus privilégiée et la plus forte dans cette vieille société qu'il s'agissait de réduire en poudre.³⁰

Une fois encore, c'est dans les livres que la bourgeoisie trouve une justification à sa colère ; car pour les Lumières, c'est évidemment dans le domaine de la religion que les préjugés,

³⁰ A. de Tocqueville. *L'Ancien Régime et la Révolution*. p. 64.

fléaux s'il en est, sont les plus nombreux. Or, ce n'est pas l'idée de Dieu que les philosophes critiquent – la majorité d'entre eux sont déistes et prônent une religion personnelle – mais bien l'absurdité des croyances, le pouvoir qui en découle, enchaînant le fidèle dans la peur du courroux divin et paralysant sa raison :

L'homme ne doit pas être dominé par la religion comme par une force étrangère, il doit l'assumer et la créer lui-même dans sa liberté intérieure.³¹

Cette critique contre les préjugés religieux s'organise grâce à l'imprimé : pamphlets et satires sont publiés à l'étranger et diffusés clandestinement en France. La poésie, parce qu'elle apparaît aux écrivains et au public comme le moyen idéal de transmettre des idées sous une forme achevée, est considérée par les Lumières comme un genre littéraire privilégié pour la défense de leurs idées. Lorsqu'il s'agira, pour Voltaire, de démontrer la vanité de l'espérance en un Dieu bienfaisant et juste, après l'effroyable tremblement de terre qui toucha Lisbonne en 1755, celui-ci s'exprimera en vers :

Aux cris demi formés de leurs voix expirantes,
 Au spectacle effrayant de leurs cendres fumantes,
 Direz-vous, ce sont-là les salutaires loix,
 D'un être bienfaisant qui fit tout par son choix ?
 Direz-vous en voyant ces amas de victimes,
 Dieu s'est vengé : leur mort est le prix de leurs crimes ?
 Quels crimes ? Quelle faute ont commis ces enfans
 Sur le sein maternel écrasés et sanglans ?
 Lisbonne qui n'est plus, eut-elle plus de vices
 Que Londres et que Paris plongés dans les délices ?
 Lisbonne est abîmée et l'on danse à Paris.³²

Or, la diffusion de telles idées anticléricales ne pouvait être sans effet sur l'État monarchique, à la tête duquel se trouve un roi de droit divin ; car dénoncer les croyances liées à la religion, cela signifiait dénoncer l'interprétation unique et officielle des Saintes Écritures, la donner comme fausse, volontairement trompeuse ; cela signifiait remettre en cause la légitimité du roi et, par conséquent, tout le système social. Alors que le trouble est semé dans tous les esprits, paraissent, à cette époque, des livres érotiques prohibés, parce qu'ils blessent la religion et les

³¹ E. Cassirer, cité par B. Didier, in *Histoire de la Littérature française du XVIII^e siècle*. p.211.

³² Voltaire. *Poème sur le Désastre de Lisbonne*. Document électronique disponible sur <http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl>

mœurs, mais également parce que certains d'entre eux dressent un portrait satirique de la famille royale : Marie-Antoinette, Louis XVI et certains courtisans sont présentés comme des êtres dépravés, à la vie totalement dissolue, et donc indignes de figurer à la tête de la France. Ces ouvrages remettent en cause l'autorité conférée par Dieu au monarque et, parce qu'ils désacralisent la fonction royale, contribuent à déstabiliser la monarchie absolue et à réduire en poussière l'équilibre entier d'une hiérarchie sociale séculaire.

Certes, à la fin du XVIII^e siècle, la bourgeoisie est une catégorie de population hétérogène, mais des valeurs – celles des Lumières – et des intérêts communs – s'extraire de la marge de la société monarchique et y trouver une place véritable – relie la plupart des individus qui la composent ; l'imprimé, en diffusant les points de vue et les idéaux de cette nouvelle classe sociale, assure la cohésion de l'ensemble, tout en propageant des idées révolutionnaires et dangereuses pour le pouvoir en place. La force de la bourgeoisie est d'avoir utilisé le livre comme moyen de communication : le pouvoir de l'imprimé lui avait permis de prendre son indépendance, par rapport aux autorités politiques et religieuses ; c'est lui qui, de nouveau, l'aidera à se hisser à la tête de l'État.

3. 1789 ou lorsque la bourgeoisie gagne le privilège de l'écrit.

Parce que les autorités royales et religieuses avaient depuis longtemps pressenti les dangers que leur ferait encourir l'imprimé, s'il venait à tomber aux mains du peuple, l'ensemble des professions du livre avait toujours fait l'objet d'une surveillance étroite. C'est pourquoi François Ier, mais surtout Louis XIV, s'étaient employés à établir une législation toujours plus stricte et répressive, réglementant toutes les étapes de la réalisation et de la diffusion des livres. Mais ces mesures de contrôle des textes, plus que jamais en vigueur en 1789, ne purent empêcher la propagation des idées révolutionnaires des Lumières et les bouleversements qui en découlèrent.

a. L'imprimé sous contrôle* Le contrôle des manuscrits et des imprimeurs

Avec la crise de la Réforme, les autorités dirigeantes ont soudainement pris la mesure de la puissance de l'imprimé. François Ier l'a compris : si l'on ne peut empêcher les auteurs d'écrire, il faut néanmoins surveiller étroitement les idées véhiculées par les livres. Et pour être certain qu'aucun écrit n'échappe à cet examen, le mieux est d'imposer un contrôle à chaque étape de leur diffusion. Pour le roi, la priorité est d'éviter que toutes sortes d'interprétations de la Bible, ou que des ouvrages remettant en cause les principes catholiques, n'affluent sur le marché et ne troublent l'ordre public déjà menacé. Il organise alors un système de censure permanent qui se compose de trois organes, la Chancellerie, la faculté de Théologie et le Parlement. En 1521 paraît la première réglementation concernant le contrôle des imprimés : le Parlement de Paris interdit à quiconque d'imprimer *en français et en latin des textes touchant la foi chrétienne*³³ sans que le manuscrit ait été approuvé par la faculté de Théologie. Quelques années plus tard, le 28 décembre 1537, le roi fait paraître l'ordonnance de Montpellier, un texte à l'origine de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de dépôt légal.

La surveillance organisée par François Ier visait particulièrement l'auteur et son manuscrit. Mais en février 1566, à la suite de l'Édit de Moulins, cette réglementation commença à toucher les imprimeurs, lorsque le roi Charles IX³⁴ mit en place le système du privilège³⁵. Cette autorisation d'imprimer, accordée, après contrôle du texte par le Chancelier, a une double finalité : tout d'abord, elle offre un monopole commercial sur l'ouvrage, pendant la durée du privilège, à l'imprimeur bénéficiaire, mais elle instaure surtout un contrôle systématique des textes. Le règne de Louis XIV³⁶ voit cette réglementation se durcir : en effet, ce dernier, dans sa volonté de mainmise sur l'imprimé, confie au seul pouvoir royal le contrôle des textes – et exclut de la censure la faculté de Théologie. En outre, ce n'est plus un exemplaire de son manuscrit que l'auteur doit fournir, mais trois : l'un est remis au Censeur

³³ M. Vernus. *Histoire du livre et de la lecture*. p. 20

³⁴ Charles IX (1560-1574)

³⁵ H. J. Martin. *Histoire et Pouvoirs de l'écrit*, p. 272.

³⁶ Louis XIV (1643-1715)

royal, le second au Chancelier et le dernier au Garde des Sceaux. Dès 1683, Louis XIV exigea l'arrêt de l'installation de nouveaux imprimeurs à Paris : seuls trente-six sont autorisés à exercer – ce plafond resta le même jusqu'en 1789. Or, en amont, le roi avait déjà commencé à organiser la concentration de l'édition à la capitale, en accordant des privilèges pour ouvrages nouveaux et anciens aux imprimeurs parisiens, à la défaveur des imprimeurs de province. En 1701, il redéfinit le privilège, dont le bénéfice peut désormais s'étendre à tout le royaume, à un lieu donné, ou se transformer en simple permission. Enfin, tout ouvrage édité hors de la capitale doit subir un contrôle policier, organisé par les conseils de ville pour les imprimés émanant de la province, à Paris même pour ceux provenant de l'étranger.

* La surveillance des diffuseurs

Parallèlement au contrôle des textes et des imprimeurs, Louis XIV met en place diverses mesures de surveillance et de restriction de la diffusion des imprimés : seuls les maîtres-libraires, les colporteurs et les marchands ambulants, soumis eux aussi à une réglementation très stricte, ont la permission de se livrer à la vente des livres. Les premiers, installés dans les villes, n'obtiennent leur titre qu'au terme d'un long parcours :

On ne peut être reçu libraire qu'après un examen subi devant le syndic et adjoints de la librairie, et avec un certificat du recteur de l'Université portant que le candidat est congru en langue latine et sait lire le grec. Cette réception faite par les syndics et adjoints doit être suivie d'un serment prêté au lieutenant de police, [...]. Enfin, pour être reçu, il faut avoir été apprenti pendant quatre années au moins, et compagnon pendant trois ans [...].³⁷

Les réseaux de colporteurs, vendeurs nomades, généralement d'origine montagnarde ou paysanne, que l'on trouve tant dans les villes que dans les campagnes, se sont développés dès les débuts de l'imprimerie : initialement, ils étaient autorisés à vendre des édits, des arrêts, des ordonnances et des petits livres non censurés. Mais alors que la censure s'organise peu à peu, en 1607³⁸, ce commerce s'arrête brusquement avec une sentence du prévôt de Paris :

³⁷ Malesherbes cité par M. Vernus. *Histoire du livre et de la lecture*. p. 52.

³⁸ Sous le règne d'Henri IV (1589-1610)

[Il est interdit aux colporteurs] d'exposer en vente aucuns livres qu'ils n'ayent esté vus et approuvés, ensemble visitez par les syndics et adjoints de la librairie et imprimerie.³⁹

Sous Louis XIII⁴⁰, en 1618, une autre loi restreint définitivement leur champ d'activité :

Les colporteurs [...] ne pourront tenir apprentifs, magazin ny boutique, ny imprimerie ny faire imprimer en leur nom, mais porteront au col, dans une balle, pour vendre les almanachs [...] et petits livres qui ne passeront huit feuilles, brochez ou reliez à la corde et imprimez par un libraire ou maistre libraire de cette ville de Paris.⁴¹

En 1723, les colporteurs doivent savoir lire et écrire ; ainsi, s'ils venaient à se faire arrêter, il leur serait impossible d'invoquer la méconnaissance du contenu des livres qu'ils vendent. Enfin, en 1757, on annonce que la mort sera le châtement de ceux qui seront arrêtés pour avoir écoulé des livres clandestins ou prohibés. Le dernier échelon de la diffusion de l'imprimé est occupé par les merciers et les **porte-balles** : en 1686, toute vente d'imprimés leur avait été interdite, mais en 1748, cette règle est adoucie puisque les **almanachs** et les livres de prières en sont exceptés.

Ainsi, le contenu des bibliothèques d'Ancien Régime est le reflet du travail de la censure et le résultat de toute la série de réglementations cumulées depuis François Ier. Dans son ouvrage *Histoire du Livre et de la lecture*⁴², Michel Vernus constate qu'à la ville comme à la campagne, à Paris comme en province, la répartition des volumes par discipline est quasiment identique, et nous donne l'exemple d'une bibliothèque en Franche-Comté à la fin du XVII^e siècle : sur 5219 volumes, la religion se taille la part du lion puisqu'elle représente 32 % des titres. Vient ensuite le droit, avec 24 %, puis loin derrière les belles-lettres (16 %), l'histoire (14 %) et la catégorie sciences / arts qui représente 14 % de la totalité des livres. Les ouvrages remettant en question la morale, la religion ou le pouvoir en place font partie des livres prohibés ; il en va ainsi de la production des Lumières, insupportable au pouvoir monarchique et aux autorités religieuses. Jugés subversifs, l'État promulgue à leur rencontre des édits et des lois de silence :

³⁹ G. Gersmann « Le Monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789 » in *Colportage et Lectures populaires*, p. 38.

⁴⁰ Louis XIII (1610-1643)

⁴¹ G. Gersmann. « Le Monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789 » in *Colportage et Lectures populaires*, p. 38.

⁴² M. Vernus, *Histoire du Livre et de la lecture*. p. 42.

Nous avons reconnu de tous les temps que le silence est le moyen le plus efficace pour arrêter le cours d'un mal aussi dangereux, et la plus capable de rétablir l'ordre et la tranquillité publique.⁴³

Ainsi, *Du Contrat social*⁴⁴ est saisi à son arrivée en France et *L'Émile*⁴⁵ est condamné au feu pour *La Profession de foi du vicaire savoyard* qui y est incluse.

* L'œuvre des Lumières difficilement accessible à tous les lecteurs

Outre ces mesures émanant des autorités royales et religieuses, viennent s'ajouter d'autres obstacles – qui arrangent particulièrement le pouvoir – à la diffusion de l'imprimé. Il y a tout d'abord le prix des ouvrages : à la veille de la Révolution, le livre reste destiné à un lectorat aisé parce que, avant tout, le marché produit de grands ensembles : *L'Encyclopédie* et *l'Histoire naturelle* de Buffon ne comptent rien moins que trente-cinq et quarante-quatre volumes. Outre le luxe de certaines éditions, les matières premières mêmes du livre sont onéreuses ; l'encre, mais le papier surtout, puisqu'il constitue plus de la moitié du coût de fabrication d'un ouvrage. Même si depuis 1760 les fabricants effectuent des recherches pour faciliter sa production, le papier est toujours produit feuille à feuille⁴⁶. Il faut également compter avec la dorure et la reliure – réalisée en cuir de mouton, de chèvre ou de veau⁴⁷ – qui ajoutent encore au prix du livre⁴⁸. Le coût élevé des imprimés provient également de leur processus de fabrication : bien que toutes les villes de France soient désormais munies d'une ou plusieurs imprimeries, jusqu'à la veille de la Révolution, peu d'avancées techniques – si ce n'est l'invention de nouveaux caractères typographiques⁴⁹ – ont vu le jour dans ce domaine. L'impression proprement dite, ainsi que l'encrage, sont encore réalisés de façon artisanale. De même, la reliure, composée d'une succession d'opérations très différentes et minutieuses – dont le pliage, le battage – qui chasse l'air des plis des cahiers –, le massicotage, l'assemblage

⁴³ Extrait de la loi du 8 octobre 1754 cité par A. Kupiec in *Le Livre Sauveur*, p. 28.

⁴⁴ J.-J. Rousseau. *Du Contrat social* (1761)

⁴⁵ J.-J. Rousseau. *L'Émile* (1762)

⁴⁶ Ce n'est qu'en 1811 qu'arrivera, dans l'atelier des Didot, la première machine à fabrication en continu, et seulement vers la moitié du XIX^e siècle que la pâte à papier mécanique, constituée de sciure de bois, remplacera la pâte à papier traditionnelle faite de chiffons collectés par un réseau de vingt mille chiffonniers à travers la France.

⁴⁷ Le parchemin de mouton est meilleur marché ; celui de chèvre se situe à un niveau intermédiaire, tandis que le parchemin de veau, ou vélin, fabriqué avec la peau d'un veau mort-né, est utilisé pour les reliures de grand luxe.

⁴⁸ Les couvertures cartonnées, appelées « reliures d'éditeurs », confectionnées séparément du livre, et collées au dernier moment, ne feront leur apparition que vers 1850.

⁴⁹ On trouve ainsi les baskervilles, les didots, les elzévir, les garaldes...

des cahiers et la couture –, restera longtemps encore confiée aux mains des femmes. Enfin, des illustrations⁵⁰ éventuelles – et l'on sait l'importance qu'elles revêtent dans les ouvrages des Lumières – allongent considérablement le temps de fabrication d'un imprimé puisqu'elles mettent en œuvre le travail d'un artiste, ou d'un dessinateur, d'un graveur et d'un coloriste, le cas échéant.

Bien sûr, les œuvres des Lumières sont plus difficilement accessibles en province, où les libraires et les imprimeurs sont rares, et les moyens de diffusion restreints et contrôlés. Enfin, tout porterait logiquement à croire qu'aucun imprimé, si ce ne sont ceux autorisés par le pouvoir, ne parvient dans le monde rural : hormis le coût et les problèmes de diffusion, il semblerait – mais semblerait seulement – que cette population ne s'intéresse guère aux livres et aux idées développées par les philosophes. À la veille de la Révolution, l'analphabétisme touche 90 % des Français dont la majorité vit dans les campagnes et reste très fortement empreinte de culture orale : en transmettant expérience et informations, la voix répond simplement et concrètement aux problèmes pratiques de la vie quotidienne. Ainsi, elle constitue un mode de communication privilégié qui se fait en patois, et non en français ou en latin, langues des livres et méconnues de la population des campagnes dont l'existence peut se dérouler avec une connaissance minimale de la lecture et de l'écriture.

Cette prédominance de l'oral dans les campagnes, alliée au prix des livres et aux mesures destinées à contrôler le plus étroitement possible la diffusion de l'imprimé, nous fait penser que celui-ci reste le privilège d'une minorité composée de l'aristocratie, du clergé et de la bourgeoisie. Et pourtant, dès 1750, les idées des Lumières s'étaient propagées à toutes les classes sociales, même les plus pauvres.

⁵⁰ À l'époque des Lumières, les illustrations, réalisées à partir de gravures sur cuivre, ne peuvent être imprimées qu'en hors-texte : en effet, il est impossible d'imprimer sur une seule page une image, gravée en creux, et un texte, dont les caractères sont gravés en relief.

b. La perte du contrôle des textes et des idées

* Le livre clandestin

Pour contrer les Lumières, le pouvoir politique a tenté, appuyé par l'autorité religieuse, d'appliquer les méthodes de censure habituelles, mais il n'y parvient pas. À chaque étape de la diffusion de l'imprimé, les obstacles et les réglementations sont outrepassés : les auteurs, les imprimeurs, les libraires, les colporteurs et les lecteurs eux-mêmes, trouvent à tous coups les moyens de contourner les interdictions. Ainsi, pour contrecarrer la censure, les auteurs se protègent en gardant l'anonymat, en faisant imprimer leur texte en Suisse, en Hollande, ou en France, mais ainsi que l'explique Gudrun Gersmann, en passant par des imprimeurs clandestins :

Dans la capitale travaillaient au XVIII^e siècle de nombreux ateliers typographiques clandestins, établis par des compagnons imprimeurs ou des ouvriers imprimeurs, qui se servaient de caractères volés et de presses portables parce que celles-ci ne faisaient pas beaucoup de bruit et pouvaient être assez aisément cachées lorsqu'on entendait la police frapper à la porte.⁵¹

D'autres bénéficient d'une protection qui leur permet de faire imprimer leur ouvrage malgré la controverse ; ainsi Diderot put faire paraître *L'Encyclopédie* grâce à l'aide de Malesherbes⁵². Lorsqu'il est imprimé, le livre clandestin peut emprunter différentes voies de diffusion : il peut être écoulé chez des libraires qui, bien qu'ils aient toutes les qualités requises par les autorités, font commerce, à l'arrière-boutique, de livres défendus. Puis il y a les réseaux des colporteurs et des marchands merciers.

⁵¹ G. Gersmann. « Le Monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789 » in *Colportage et lecture populaire*, p. 39

⁵² Guillaume-Chrétien de Lamoignon de Malesherbes (1721-1794). En 1750, il est nommé directeur de la Librairie, c'est-à-dire responsable de la censure royale sur les imprimés. Partisan de la liberté de penser et des idées de justice et d'humanité, il favorisa à maintes reprises, grâce à sa fonction, les écrits de ses amis encyclopédistes.

* Le rôle des colporteurs

Les colporteurs jouèrent un rôle actif dans la diffusion d'imprimés diffamatoires à l'encontre de la monarchie – brochures pornographiques mettant en scène des personnages célèbres de la cour et pamphlets. En effet, dans les villes, en plus des livres non censurés qu'ils ont l'autorisation de vendre, les colporteurs écoulent des imprimés prohibés que, quelquefois, ils ont écrits et imprimés eux-mêmes. Dans son article⁵³, Gudrun Gersmann nous donne l'exemple de l'arrestation, en mars 1786, d'un colporteur accusé d'avoir rédigé, imprimé et colporté un pamphlet, *La Lettre d'un garde du roi*, appartenant à toute une gamme d'écrits se rapportant à l'affaire du collier de la reine. Un autre, nous dit-elle, le colporteur Gonthier, réussit, en 1757, à soutirer dix louis à un client en lui faisant accroire qu'il parviendrait à lui procurer une souscription de *L'Encyclopédie*⁵⁴ ; car dans ce trafic, les lecteurs ne sont pas en reste :

Souvent le colporteur était assailli par ses clients qui le pressaient de leur procurer un livre prohibé à la mode, tel *Le Mémoire de Voltaire sur le roi de Prusse*.⁵⁵

Touchant le public le plus important – avant la Révolution, 80 % de la population française vit à la campagne – et représentant le seul véritable lien entre les auteurs et la population rurale, les colporteurs clandestins et les **porte-balles** constituent un maillon indispensable dans la chaîne de propagation des idées révolutionnaires. Pour vendre leurs marchandises, ils sillonnent la France, s'arrêtant dans les petites villes, les châteaux, les foires ou les villages. En raison de leur nomadisme et de la souplesse de leurs circuits, ces marchands ambulants sont les mieux placés pour distribuer les brochures censurées et échapper à la vigilance des autorités ; un fait dont témoigne Malesherbes en 1759 :

Tout est rempli dans les provinces de marchands vagabonds, qui étalent des livres dans les foires, les marchés, les rues des petites villes. Ils vendent sur les grands chemins ; ils arrivent dans les châteaux, et y étalent leurs marchandises ; en un mot, leur commerce est si public, qu'on a peine à croire qu'il ne soit pas autorisé. Si on voulait remédier à cet abus en exécutant strictement la loi, il faudrait interdire tout à fait la vente des livres à ces colporteurs ou marchands forains [...].⁵⁶

⁵³ G. Gersmann. « Le Monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789 » in *Colportage et lecture populaire*, p. 40

⁵⁴ *Ibid.* p. 41

⁵⁵ *Ibid.* p. 43-44

⁵⁶ M. Vernus *Histoire du livre et de la lecture*. p. 53.

Du châtelain aux paysans, en passant par les bourgeois, les imprimés du colporteur touchent tous les publics. En distribuant des imprimés, ces marchands ont jeté le trouble dans les esprits des lecteurs provinciaux et, sans forcément en être conscients, ont préparé le terrain à la Révolution :

Même si les colporteurs clandestins ne ressentent pas de désir didactiques vis-à-vis de leurs clients, ils contribuent à la politisation et à la radicalisation de leurs contemporains – ils étaient donc des moteurs de la Révolution malgré eux, comme l'avait soupçonné Louis Sébastien Mercier, qui rendait hommage dans son *Tableau de Paris* à ceux qui « font circuler les rares productions du génie sans savoir lire, qui servent à leur insu la liberté publique pour gagner un morceau de pain ».⁵⁷

* La lecture à haute voix ou la propagation des idées des Lumières dans les campagnes

Sans les marchands ambulants, les idées des Lumières n'auraient pu atteindre les lecteurs des campagnes. Et si l'on comprend qu'elles aient touché les nobles et les bourgeois de province, il faut pourtant se demander comment ces idées ont pu faire leur chemin dans l'esprit des populations les plus pauvres. Nous l'avons vu, en milieu rural, la voix constitue un instrument de première importance ; la pratique de la lecture oralisée crée un large public incluant les mal alphabétisés comme les analphabètes, public qui, grâce à la médiation de la voix lectrice, devient familier des œuvres et des genres de la littérature :

Étant donné l'importance que la voix continuait à avoir dans la transmission des textes, le public de la littérature écrite ne se limitait pas à ses « lecteurs », au sens moderne du terme, mais il comprenait un grand nombre d'auditeurs. Chaque exemplaire d'un imprimé ou d'un manuscrit était un foyer virtuel de rayonnement d'où pouvaient émaner d'innombrables réceptions, soit par sa lecture orale, soit parce qu'il servait de base à la mémorisation ou à la répétition libre. Le fort taux d'analphabétisme ne constituait pas lui-même un obstacle à l'existence d'un public très nombreux : il suffisait que dans une famille ou une communauté il y ait *une* personne qui sût lire pour que, virtuellement, n'importe quel texte pût être largement apprécié.⁵⁸

⁵⁷ G. Gersmann. « Le Monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789 » in *Colportage et lecture populaire*, p. 45

⁵⁸ M. Frenk citée par R. Chartier in *La Lecture dans le monde occidental*. p. 347.

À cette époque, la lecture silencieuse et la lecture à voix haute se font concurrence, mais il nous faut garder à l'esprit que cette dernière constituait un mode ordinaire, attendu et visé de l'appropriation des œuvres, quel que soit leur genre. Paradoxalement, l'oralité qui dans les milieux ruraux constitue une barrière à l'alphabétisation, se révèle le moyen le plus efficace pour la diffusion des idées des Lumières dans les classes indigentes.

Les mesures prises sous le règne de Louis XVI pour tenter de mettre l'imprimé sous contrôle n'ont en rien empêché la propagation des idées révolutionnaires. On a pensé que les contraintes imposées aux divers organes de diffusion du livre, le manque d'argent et l'analphabétisme pourraient limiter la diffusion des écrits des Lumières ; mais dans une France où, à la veille de la Révolution, le peuple est exsangue et la bourgeoisie conquérante, les idées prennent toutes sortes de chemins, voyagent à vive allure et s'enracinent d'autant plus fortement dans l'esprit du lecteur. Avec la Révolution, les textes, les idées et le pouvoir de l'imprimé ont échappé définitivement au clergé et à la monarchie ; les idées des Lumières, la parole révolutionnaire ne se cachent plus et descendent dans la rue.

c. La Révolution française ou lorsque l'imprimé descend dans la rue

En même temps que la Révolution met à bas le système monarchique, le privilège, les organes de censure et les bases éditoriales de l'Ancien Régime s'effondrent. Les écrits et les paroles fusent, mais dans tout ce tumulte la bourgeoisie peut enfin espérer jeter les bases de ce nouvel ordre social, maintes fois rêvé, dirigé par elle et au cœur duquel se trouverait l'instrument de la Raison, l'imprimé.

* L'imprimé au cœur de la bataille entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires

« Liberté, Égalité, Fraternité », grâce à la philosophie des Lumières, ces mots sont déjà inscrits dans les réalités sociales et intellectuelles de la bourgeoisie industrielle et cultivée, et font leur chemin dans l'esprit du reste de la population. Mais lorsque le 26 août 1789 paraît la

Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, ces valeurs entrent officiellement pour tous dans la réalité des lois. La Révolution est en route et la contagion du « Printemps des Peuples » se propage de ville en ville, de classe en classe. La bourgeoisie a pris les armes, la Bastille, la parole aussi ; et parce que celle-ci est signe de liberté et de pouvoir, on n'hésitera pas à se battre pour la conserver. Elle est d'ailleurs si précieuse que, pour la protéger, l'article 11 de *La Déclaration des Droits de l'Homme* stipule :

La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi.⁵⁹

Dès lors, la parole conquiert tout, sublime, éloquente ou brutale et sanguinaire. Dans les assemblées, elle jaillit énergiquement, tendue par des siècles de frustration ; l'imprimerie explose :

À Paris, en 1789, il y avait 36 imprimeurs, 200 presses et un millier d'ouvriers. Le chiffre des ateliers passe à 400 (certains avançaient même le chiffre de 700).⁶⁰

L'événement crée une soif inextinguible d'informations, c'est pourquoi on imprime en masse et dans l'urgence des feuilles volantes qui rendent compte de l'actualité ; les journaux, revues et gazettes qui avaient déjà commencé à se multiplier à partir de 1750⁶¹, paraissent par milliers, meurent par centaines, se diffusent comme ils peuvent, analysent, insultent, dénoncent. Les lois et les censures sont inefficaces car il est désormais impossible, malgré les condamnations à mort, de museler la presse. Bien qu'il soit de médiocre qualité⁶², c'est autour de l'imprimé que s'organise la terrible lutte idéologique opposant révolutionnaires et contre-révolutionnaires.

La période révolutionnaire constitue le temps fort de la politisation de la masse rurale, grâce à une forte pénétration du support écrit dans les campagnes : si depuis le XVI^e siècle l'imprimé avait servi la propagande religieuse, à partir de 1788-1789, il devient l'instrument d'une propagande politique massive. Du côté des révolutionnaires paraissent des milliers de feuilles volantes – procès-verbaux, chansons, discours, comptes-rendus de fêtes... –

⁵⁹ *La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (1789) consultable sur :

<http://www.conseil-constitutionnel.fr/textes/d1789.html>

⁶⁰ M. Vernus. *Histoire du Livre et de la lecture*, p. 64

⁶¹ On trouve parmi les premiers le *Mercur de France*, le *Journal des Savants*, le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*...

⁶² Les ateliers, médiocrement équipés, produisent ces imprimés avec des caractères usés et les tirent sur du mauvais papier – le problème de la production massive de papier n'a pas encore été résolu.

imprimées par les institutions ou les sociétés patriotiques. Pour les contrer, des prêtres, habitués à utiliser le livre comme objet missionnaire, importent de Suisse des brefs du Pape, mais surtout des catéchismes et des **almanachs**, qu'ils diffusent ensuite sur tout le territoire. En effet, pour un camp comme pour l'autre, il s'agit de contrôler les zones rurales où se concentre 80 % de la population. Sous l'Ancien Régime, les almanachs mêlaient religion, superstition et conseils pratiques, mais sous la Révolution, ces petites brochures sont devenues des outils de propagande. Alors que les contre-révolutionnaires distribuent le *Messenger boiteux de Berne et de Neuchâtel*, les révolutionnaires répliquent avec divers almanachs républicains et des catéchismes politiques de la Révolution :

[Ces imprimés traduisent] une volonté rationnelle, d'ancrer la nouvelle littérature de colportage didactique et politique dans des formes et des genres traditionnels bien connus du public – comme l'almanach et le catéchisme – tout en procédant à leur transformation radicale, notamment dans le sens d'une laïcisation et d'une politisation.⁶³

Ces opuscules diffusent un ordre nouveau, celui de l'ère républicaine, donnent de nouveaux repères, en indiquant le nouveau système de poids et mesures, participent à l'éducation patriotique du peuple en remplaçant les saints par les philosophes, en racontant les journées révolutionnaires et en propageant une nouvelle symbolique. *L'Almanach du père Gérard*, de Collot d'Herbois, diffusé en plus de six éditions, en est la réussite la plus notable. Enfin, il y a les placards, dévolus à la circulation administrative des textes officiels, ainsi qu'à la propagande révolutionnaire – *Les XVI Commandemens patriotiques*, *Les XXX Conseils de la Raison* ou *Le Serment républicain* sont les intitulés de certains d'entre eux. Sous l'Ancien Régime, et dès que, grâce à l'imprimerie, les placards avaient atteint une diffusion – et donc une efficacité – qui surpassait de beaucoup celle du « criage », le pouvoir s'en était emparé, et toute information que l'on voulait convaincante se communiquait par l'intermédiaire du placard. À l'époque révolutionnaire, leur tirage, nous dit Michel Vernus, oscille entre huit cents, mille, voire trois mille⁶⁴ car plus qu'aucun autre, l'affiche est le support approprié à la situation.

⁶³ H.-J. Lüsebrink, R. Reichardt. « "Colporter la Révolution" : Médias et prises de parole populaires », p. 76

⁶⁴ M. Vernus. *Histoire du Livre et de la lecture*, p. 64

* Le placard sous la Révolution

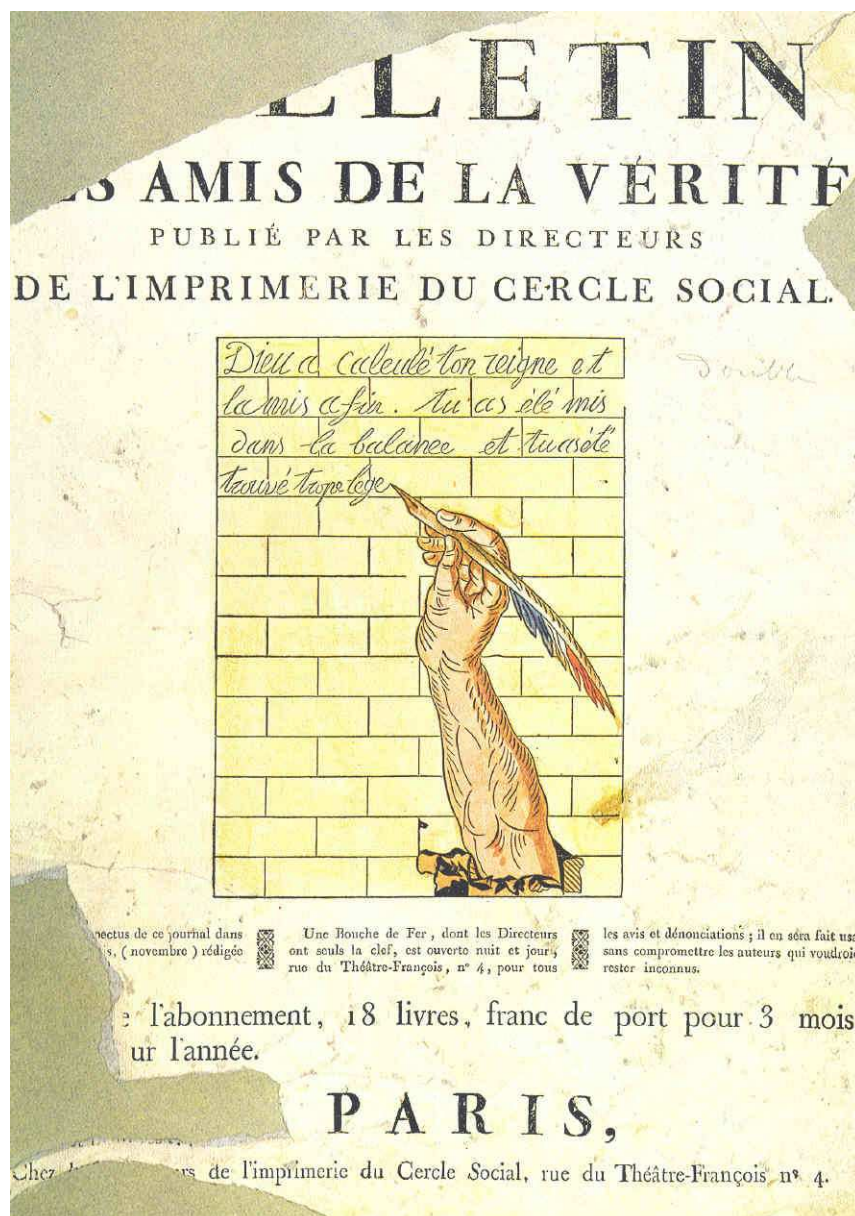
Révolution française et placard⁶⁵ sont intimement liés : en effet, les événements de 1789 constituent la première étape de l'essor fulgurant que connaîtra ce support au XIX^e siècle – la seconde étape sera directement liée aux progrès techniques de l'industrie de l'imprimé à partir de 1850. En outre, le placard est véritablement le moyen de communication le plus approprié à la situation économique et politique. Tout d'abord, il est peu coûteux : peu importe, en effet, qu'il soit tiré sur du mauvais papier et qu'il se dégrade rapidement ; puisque son rôle est de rendre compte de l'actualité, l'essentiel est qu'il soit lisible au moment où il paraît. Mais le placard constitue surtout le moyen de communication de masse par excellence : la rue, qui se trouve être le décor principal de l'action de la Révolution, est son domaine : c'est là que, dans ce lieu de vie quotidienne, sur les murs qui sont autant de cymaises, il s'expose aux yeux de tous, répété, démultiplié. Un véritable dialogue s'engage entre eux ; les placards se répondent, s'appuient, s'opposent. L'époque ne souffre pas de demi-mesure ; c'est pourquoi les textes sont courts, percutants, incisifs :

Dieu a calculé ton règne et la mis a fin. Tu as été mis dans la balance et tu as été trouvé trop léger.⁶⁶

Le message est direct, sans ambages : il annonce, oriente, exige, invite à s'enrôler ou à dénoncer. Mais toute l'efficacité de ce support repose sur le fait que, alliant texte et image, il s'adresse à tous les publics. Malgré l'analphabétisme, le contenu des placards révolutionnaires fait sens pour tous : en plus des mots d'ordre – « Vive la République ! » – et des mots clés – « Vérité », « Liberté »... –, les symboles, identifiables par tous, cristallisent en un motif figuré sens et émotion.

⁶⁵ Nous utilisons ce mot parce qu'il désigne « un écrit ou un imprimé affiché dans les places et les rues pour donner un avis au public », mais également un « écrit injurieux ou séditieux appliqué au coin des rues, ou répandu parmi le peuple » (Cf. Littré) ; nous estimons que le mot « affiche » est trop neutre pour être employé dans ce contexte historique.

⁶⁶ M. Gallo. *L'Affiche, miroir de la vie*, p. 16



Affiche réalisée pour le *Bulletin des Amis de la Vérité*, 1792.
Imprimée par le Cercle social, Paris.

Ainsi, dans l'affiche présentée ci-dessus, la muraille, comme une synecdoque « visuelle » de la Bastille, suggère au spectateur l'Ancien Régime, l'enfermement, l'injustice, l'ignorance et les préjugés. Ce bras anonyme mais fort évoque quant à lui l'unité et la force du peuple ; la main tenant la plume figure la liberté d'opinion et d'expression, chèrement gagnées, puisque ce bras semble s'extraire véritablement de la muraille. La Révolution génère des symboles

forts que les affiches diffusent : la cocarde et le drapeau tricolores, le bonnet phrygien⁶⁷, ou bien encore l'allégorie de la Liberté – une femme tenant à la main une pique surmontée d'un bonnet –, s'opposent à la Bastille. Point n'est besoin de savoir lire pour comprendre les placards : les motifs, les couleurs, que l'on retrouve sur les barbes de la plume, ont une puissance suggestive violente pour tous⁶⁸. Le sens même du message est contenu dans ces symboles qui résument l'expéditeur et le destinataire, frappant les esprits en simplifiant, en transfigurant et en magnifiant les événements, afin qu'ils restent gravés dans les mémoires et rassemblent un maximum d'individus autour de la cause des insurgés.

L'épisode révolutionnaire a permis à la bourgeoisie de prendre pleinement la mesure de la puissance de l'imprimé et plus particulièrement du mode de communication du placard. Son actualité, sa présence, sa lisibilité, alliées à la force des émotions véhiculées par les symboles, font de lui un outil adapté et un moyen de communication de masse redoutable. C'est avec le concours de l'imprimé que la bourgeoisie réussit à ébranler les valeurs et les institutions de l'Ancien Régime, c'est avec lui qu'elle compte reconstruire un état nouveau.

Pendant des siècles, l'imprimé fut considéré comme le gardien du savoir, des connaissances et des coutumes. Il était l'apanage des puissants et leur permettait de tenir le peuple, ses misères et ses revendications, à distance. Pourtant, grâce au support écrit, une classe marginale de la population put aussi prendre son essor : en s'en servant non seulement comme d'un outil d'apprentissage, mais également comme d'un moyen de communication, la bourgeoisie réussit à s'enrichir et à s'élever socialement. Armée de son indépendance économique, de ses valeurs, celles des Lumières, soutenue par le peuple et par son fidèle allié, l'imprimé, plus rien ne l'empêchait de prendre la tête de la France. Nous l'avons vu, l'imprimé a joué un rôle majeur pendant la Révolution, mais en 1789 nous ne sommes qu'aux prémices de l'ère du papier car pendant tout le XIX^e siècle, la bourgeoisie va travailler à développer l'industrie de l'imprimé qui atteindra son apogée entre 1880 et 1910.

⁶⁷ C'est un bonnet de laine rouge, porté par les gens du peuple à la fin de l'Ancien Régime, que les révolutionnaires, épris d'Antiquité classique, confondirent avec le bonnet conique d'affranchi, porté à Rome par les esclaves récemment libérés.

⁶⁸ Le bleu et le rouge sont les couleurs du blason de la ville de Paris ; le blanc fait référence à la couleur des rois. Cependant, ces deux dernières couleurs ne peuvent manquer de faire penser également à la pureté et au sang versé par les révolutionnaires.

II. L'IMPRIMÉ ET L'IMAGE, PILIERS DE LA SOCIÉTÉ BOURGEOISE

1. La démocratisation de l'imprimé

Si l'imprimé reste le meilleur atout de la bourgeoisie pour propager ses valeurs, et légitimer ainsi les fondements d'un nouvel ordre social, il faut se rappeler qu'au sortir de la Révolution, peu de Français y ont véritablement accès. Aussi, avant que de pouvoir espérer que ce moyen de communication touche le public le plus large possible, encore faut-il qu'il lui soit accessible financièrement et intellectuellement ; c'est à ce projet de grande envergure que va s'employer la classe dirigeante durant tout le XIX^e siècle.

a. Le développement de l'industrie de l'imprimerie et l'accès à l'information

Dès 1760, l'accroissement de la production d'imprimés avait déjà commencé à soulever la question des capacités techniques à reproduire des textes et des images à moindre coût. Mais il fallut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour que l'industrie, grâce à la machine à vapeur, apporte des solutions réellement efficaces à chacune des étapes de la reproduction des textes.

En raison de son prix élevé, le papier est le premier à susciter des recherches : en 1811, la machine à fabrication en continu, remplaçant la fabrication feuille à feuille, fait son apparition dans l'atelier des Didot ; cette première avancée fait chuter de 50 % le prix du papier entre 1825 et 1848. Mais le véritable progrès concerne la composition de la pâte à papier : alors qu'auparavant celle-ci était élaborée à partir de pâte de chiffon et de sciure de bois, en 1860, elle est remplacée par une pâte à papier chimique, dont le solvant permet de mieux défibrer le bois ; la texture du papier est alors moins cassante et de meilleure qualité. À la fin du siècle, les papetiers peuvent enfin mettre à la disposition de leurs clients un large éventail de papiers, plus ou moins chers, selon qu'ils sont composés de chiffon, de paille ou

de bois. Mais pour l'industrie du livre, l'abandon des procédés traditionnels est une chance, puisqu'elle offre à l'édition un produit abondant et donc moins cher.

Le premier progrès dans le domaine de l'imprimerie est lié au nom de Stanhope. Cet Anglais qui, dès 1807, proposa de remplacer les presses en bois par des presses en fonte et acier, offrit en même temps la possibilité d'imprimer d'un seul coup une surface plus grande avec une meilleure uniformité de pression. En 1819, l'encrage, assuré par des rouleaux, devient automatique, et la première presse moderne est inventée en 1846 à Philadelphie ; Chaque heure, elle est capable de produire environ quatre-vingt-quinze mille exemplaires.

En matière de composition, seule la fin du siècle apporte des améliorations décisives. En effet, jusque-là, les gestes du typographe n'avaient pas évolué depuis Gutenberg : le texte est toujours composé à la main, lettre par lettre, et lorsqu'il est imprimé, l'ouvrier doit ranger les plombs un à un dans les **casses**. Grâce à la Linotype, datant de 1884, et à la Monotype, dont le brevet fut déposé en 1887, les inventeurs règlent les problèmes liés à cette étape de l'impression : tandis qu'une composition manuelle ne dépassait pas mille cinq cent caractères à l'heure, le calcul automatique des blancs et le reclassement des matrices utilisées permettent désormais au claviste de composer sept mille caractères par heure.

Constituée d'une suite d'opérations minutieuses, la fabrication de la reliure reste une étape délicate dans la fabrication et la reproduction des imprimés. Malgré tout, de grands ateliers tentent de mettre au point des machines – plieuses automatiques, batteuses, massicots, **machines à grecquer...** – permettant d'en simplifier les différents moments. En outre, ils sont à l'origine de l'invention de la « reliure d'éditeur » qui, laissant de côté les savoir-faire traditionnels, peut être fabriquée à un moindre coût et à grande échelle. Ces progrès, dus à l'avènement des machines dans la fabrication des imprimés, et qui s'étalèrent sur la totalité du XIX^e siècle, favorisèrent la baisse sensible du prix du livre. Et s'ils profitèrent au développement de l'édition, on imagine quelle fut leur importance dans le développement du journal qui ne nécessite ni reliure, ni papier de qualité, et dont la seule exigence est le grand tirage.

Cependant, jusqu'à la fin du siècle, seule une famille aisée peut se permettre la dépense d'un quotidien : comme il n'existe pas de vente au numéro et que l'on ne peut l'acquérir que par abonnement d'au moins un trimestre, le journal reste une denrée coûteuse et son prix, le principal obstacle à la hausse des tirages. Mais en attendant que ces progrès infléchissent considérablement le prix des imprimés, Émile Girardin, en précurseur, tenta de faire baisser le prix de son journal *La Presse* en ouvrant, en 1836, les colonnes de son quotidien aux annonces publicitaires. Cette idée lui assura quelques revenus, mais

malheureusement insuffisants. Il décida alors de se lancer à la conquête du lectorat féminin, en intégrant à ses numéros un feuilleton romanesque. Cette initiative lui permit d'atteindre l'objectif qu'il s'était fixé puisque *La Presse* fut tirée à dix mille exemplaires. Si ces mesures permettent aux journaux de se vendre meilleur marché, ils sont toujours loin d'être accessibles aux classes populaires. Pour cela, il faudra attendre la fin du Second Empire avec le *Petit Journal*, qui, parce qu'il ne donne pas de nouvelles politiques, et donc ne paye pas de droit de timbre, est vendu cinq centimes le numéro. Les idées des directeurs de gazettes pour élargir leur lectorat, alliées au développement de l'industrie du livre, font qu'à la fin du siècle l'information est devenue accessible à tous et que la « petite presse » triomphe : le *Petit Journal*, *Le Journal*, *Le Matin* et *Le Petit Parisien* atteignent tous le million d'exemplaires vendus quotidiennement.

À ces efforts pour faire baisser le prix de la presse s'ajoute encore le combat contre la censure. Ce dernier, mené tout au long du XIX^e siècle, fut âpre et se déroula sur fond de répression, avec de très brèves périodes de grande liberté qui résultaient des révoltes successives⁶⁹. Sous le règne de Louis-Philippe⁷⁰, la presse connut une expansion rapide : les périodiques se renouvelèrent et se diversifièrent ; la presse satirique prit son essor, profitant du libéralisme affiché par le nouveau régime en matière de censure. La presse quotidienne ne fut pas en reste, puisque la diversité des opinions exprimées sous la Restauration avait permis aux échos politiques de développer leur audience. Mais elle ne s'affranchit complètement de ses entraves que sous la Troisième République, lorsque la loi du 29 juillet 1881 vint proclamer la liberté de l'imprimerie et de la librairie.

b. L'accès aux livres

Si l'on considère les signatures figurant sur les registres de mariage, en 1855, environ 51 % des Françaises et plus de 65 % des Français savent lire et écrire⁷¹. Cependant, seule la moitié d'entre eux peut consacrer une partie de son budget à l'achat d'un ouvrage. Aussi, pour

⁶⁹ La première période, faisant suite à la Révolution de Juillet, s'étend de 1830 à 1835 ; la seconde dure deux ans, entre 1848 et 1850, et correspond aux premières années de la Deuxième République ; la troisième a lieu peu après la Commune.

⁷⁰ Il s'étend du 9 août 1830 au 24 février 1848.

⁷¹ M. Lyons. *Le Triomphe du livre*. p.28.

permettre à tous d'accéder au livre, sans pour autant avoir à acheter des volumes encore coûteux, on décida de multiplier les lieux d'emprunt.

Riche des ouvrages collectés pendant la Révolution, l'État fait ouvrir, dès 1803, des bibliothèques où ceux-ci seraient consultables. Pourtant, en 1848, moins de deux cents villes possèdent une bibliothèque : leur fonctionnement, délégué aux municipalités, ne peut être correctement assumé que par celles qui en ont les moyens. En outre, lorsqu'elles existent, elles proposent, certes, un fonds impressionnant – constitué de traités de théologie, de droit, de œuvres classiques grecs et latins, d'ouvrages d'histoire ou d'archéologie locale –, mais dont les volumes ne peuvent être empruntés, et difficilement consultable, puisque ces « temples du savoir » ne sont ouverts au public que quelques heures par semaine. Ainsi, seuls les érudits fréquentent les bibliothèques municipales, d'autant plus que, faute de moyens, elles ne proposent que rarement des ouvrages de littérature moderne ou de culture générale. À la recherche d'ouvrages récents, les nouveaux lecteurs se tournent alors plus volontiers vers les cabinets de lecture ou les bibliothèques populaires.

Tenus dans la plupart des cas par un libraire, les cabinets de lecture sont apparus un siècle plus tôt, se sont multipliés et ont connu leur apogée dans la première moitié du XIX^e siècle. Grâce à ce commerce, il est possible, en s'acquittant d'une certaine somme par mois, d'emporter chez soi des revues, des journaux, des ouvrages de littérature récents. Ces établissements offrent ainsi la possibilité à de nouvelles couches de lecteurs, la petite bourgeoisie en particulier, d'avoir accès aux livres, alors que ceux-ci demeurent encore coûteux. Mais à partir de 1850, période qui voit apparaître les éditions à bas prix, les cabinets de lecture commenceront à décliner.

Enfin, entre 1860 et 1880, se mettent en place différents réseaux de bibliothèques populaires, fruits d'initiatives religieuses ou laïques, dans le but d'éduquer le « grand enfant », c'est-à-dire, spécialement destinées aux classes populaires. Ainsi, des ecclésiastiques, aidés de fidèles, ouvrent des bibliothèques paroissiales, toutes garnies de livres de morale et de piété. Quant aux tenants de la laïcité, ils organisent des bibliothèques installées dans les écoles de campagne. Ouvertes aux familles de la commune, elles rassemblent des ouvrages offrant des connaissances générales sur l'histoire, la géographie, l'économie rurale, mais aussi un fonds de textes portant sur le dessin technique, l'arpentage, l'horticulture, l'agriculture, l'agronomie, la pharmacie et l'hygiène. Viennent enfin les bibliothèques d'entreprises, créées par les patrons de grandes sociétés, à l'image de la société Franklin, située dans le Haut-Rhin, dont les rayonnages alignaient nombre d'ouvrages éducatifs sur le plan des connaissances générales et pratiques.

c. « Quand le peuple est dit souverain, il est décent que le souverain sache lire »⁷²

À quoi bon permettre à tous d'accéder au savoir et à l'information si la majorité de la population est analphabète ? Ce projet d'envergure – l'alphabétisation de la France – pour la nouvelle classe dirigeante fut le fruit d'une politique volontariste et se déroula en plusieurs étapes.

Entre 1830 et 1850, les libéraux, alors majoritaires, se concentrèrent, dans la continuité de la politique napoléonienne, sur l'enseignement secondaire. Le baccalauréat, créé en 1807, constitue une institution essentielle de la société bourgeoise de la première partie du XIX^e siècle :

[...] il [le baccalauréat] appartient à tout le système de la Révolution, repensé par Napoléon, d'une instruction canalisée, disciplinée, organisée, sanctionnée par des diplômes, ouvrant l'accès à des écoles recrutant sur concours.⁷³

Théoriquement, tous les jeunes Français ont désormais la possibilité d'entreprendre des études secondaires, de se présenter au baccalauréat, de poursuivre à l'Université ou de tenter leur chance aux concours d'entrée de Normale ou Polytechnique, pour envisager une carrière universitaire, politique ou journalistique. Mais en s'attachant à développer l'enseignement secondaire, les libéraux laissent place à la culture et au talent, du moment où l'on en a les capacités intellectuelles et financières. Aussi, puisque l'instruction reste réservée à une élite, l'accès à la promotion, à la réussite et au pouvoir continuent à être le lot d'un petit groupe de privilégiés. Il faut cependant saluer les efforts de la bourgeoisie libérale qui, la première, prit l'initiative d'étendre la base de l'enseignement : toujours très attachée aux idées des Lumières, elle souhaite que l'enseignement primaire puisse donner à chaque enfant les rudiments d'instruction indispensables qui feront de lui un citoyen responsable et avisé. Ce projet se concrétisa en 1833, lors de la promulgation de la loi Guizot, obligeant toutes les communes de plus de cinq cents habitants à ouvrir une école, et à mettre à disposition tous les moyens nécessaires pour qui désire s'instruire. Le nombre des établissements d'enseignement

⁷² É. de Girardin, entrepreneur de presse, cité par M. Lyons in *Le Triomphe du livre*, p. 169.

⁷³ R. Rémond. *Le XIX^e siècle, 1815-1914*. p. 49.

primaire croît alors de 42000, en 1832, à 63000 en 1848⁷⁴. Grâce à cette loi, la société bourgeoise met à la portée de tous la chance, encore impensable un siècle auparavant, d'apprendre à lire, écrire et compter.

Mais les disparités entre capitale et province, ville et campagne, hommes et femmes, bourgeoisie et classe populaire demeurent importantes. C'est pourquoi les grandes lois contre l'illettrisme restent attachées à la Troisième République et au mouvement démocrate qui, dès le milieu du XIX^e siècle, travailla à niveler ces écarts. Bien que le baccalauréat matérialisât toujours la ligne de démarcation entre la bourgeoisie traditionnelle et les classes moyennes, les mesures prises par Jules Ferry⁷⁵ – l'école devient gratuite en 1881, puis laïque et obligatoire en 1882 – généralisèrent l'alphabétisation de façon spectaculaire. En 1880, il n'existe plus guère alors en France que cent cinquante-trois communes sans école primaire et en 1890, le taux de 90 % d'alphabétisés est presque partout atteint : en 1832, chez les hommes, 53 % étaient analphabètes ; en 1892, seuls 8,5% d'entre eux ne savent toujours pas lire et écrire⁷⁶. En 1900, 90 % des femmes sont alphabétisées, contre 35 % dans les années 1820⁷⁷. Or, le progrès dans l'alphabétisation est également synonyme d'uniformisation du paysage linguistique français, et seules des mesures aussi radicales que celles proposées par Jules Ferry ont pu sortir les populations rurales de l'enclave du patois, considéré à l'époque comme une *affligeante bigarrure qui flatte l'esprit et l'oreille de l'artiste, mais qui est nuisible au progrès de la civilisation et de l'industrie*.⁷⁸ En effet, il ne faut pas oublier qu'à la fin du XVIII^e siècle, une minorité de Français était francophone :

Selon une statistique gouvernementale de 1806, l'Empire français comptait presque un million de personnes de langue bretonne, et environ 100 000 de langue basque. Même sans prendre en compte les conquêtes impériales, il y avait encore environ un million de personnes de langue allemande, et un petit nombre de langue flamande et italienne. Ces chiffres n'incluent même pas les différents patois du Centre, du Sud et particulièrement du Sud-Ouest, décrits par Chaunu comme « un midi profond imperméable au français ».⁷⁹

L'alphabétisation massive réalisée au XIX^e siècle diffusa la langue française, généralisa au niveau national la culture littéraire, assura le passage d'une langue et d'une culture parlées à

⁷⁴ E. Parinet. *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine*. p. 15.

⁷⁵ Jules Ferry fut Ministre de l'Instruction publique entre 1879 et 1885.

⁷⁶ M. Vernus. *Histoire du Livre et de la lecture*. p. 72

⁷⁷ M. Lyons. *Le Triomphe du livre*. p. 28, fig. 2

⁷⁸ *Ibid.* M. Lyons cite l'éditeur Léon Curmer, p. 177

⁷⁹ *Ibid.* p. 25

une langue et une culture écrites, mais constitua surtout la condition première à l'accès à l'imprimé pour toute une partie de nouveaux lecteurs, les femmes, les ouvriers et les enfants.

d. L'apparition de nouveaux lectorats

* Les enfants

Parce qu'ils sont directement concernés par l'alphabétisation de masse, les enfants nés durant les vingt dernières années du XIX^e siècle constituent un lectorat de taille, et une aubaine pour les éditeurs qui travaillent à imaginer une littérature répondant en propre aux besoins des jeunes lecteurs.

Depuis toujours, les seuls ouvrages exclusivement réservés aux enfants avaient été les manuels scolaires, mais ce uniquement dans les familles aisées : pour les enfants issus de la classe populaire, l'apprentissage de la lecture passait après les besoins de l'économie familiale, se déroulait grâce à une marraine ou une à grand-mère, et par l'intermédiaire de la Bible qui constituait bien souvent le seul livre de la maison. Avec les mesures de Jules Ferry, la société bourgeoise montre sa détermination quant à l'alphabétisation des enfants : cet apprentissage doit primer sur toute autre chose, il doit se faire à l'école – dans un cadre vierge de tout préjugé religieux – et par l'intermédiaire de textes laïcs que les éditeurs se chargent de sélectionner parmi divers ouvrages d'auteurs du XVII^e et XVIII^e siècles. Ainsi, l'exotisme de *Robinson Crusoë* doit attiser la curiosité des jeunes élèves pour le monde qui les entoure, tout comme *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, de l'abbé Barthélemy, doit ouvrir l'esprit des enfants à d'autres civilisations, d'autres arts, mais surtout d'autres religions ; la lecture des *Fables* de La Fontaine a pour but de sensibiliser l'oreille des écoliers à une langue nouvelle pour certains, la langue française. Grâce à l'*Histoire naturelle* de Buffon, abrégée en *Petit Buffon* et en *Buffon des enfants*, on transgresse les tabous religieux en étudiant l'environnement et l'univers du vivant à la lumière des sciences. Enfin, *La Morale en action* de Béranger doit leur inculquer, par l'intermédiaire des personnages – des enfants ou de

riches marchands –, qui prêchent le courage, la modestie, la fidélité, l'honnêteté et la solidarité familiale, une morale laïque.

A côté des manuels scolaires fleurissent aussi toutes sortes d'ouvrages, édités pour la plupart chez Hachette ou Hetzel, maîtres incontestés en matière de livres de jeunesse, et destinés à être lus en dehors du cadre scolaire. Leur rôle est de distraire les enfants et de leur donner le goût de la lecture, une lecture teintée des valeurs bourgeoises, à l'image des *Contes* de Perrault, dont la morale, nous dit Martyn Lyons, fut retouchée et adaptée à l'âge du public au XIX^e siècle :

[Les *Contes*] s'inspiraient à la fois de lectures savantes et de traditions orales, mais Perrault les avait refondus en fonction de la morale de son temps et des exigences de la bienséance, supprimant toutes les inconvenances, grossièretés et références ouvertes à la sexualité qui auraient choqué la bonne société du XVII^e siècle. Ce processus de transformation du texte se poursuivait au XIX^e siècle, les éditeurs continuant à édulcorer ces contes : ainsi, la seconde partie de *La Belle au bois dormant*, qui met en scène une ogresse, était-elle souvent supprimée à la fin du siècle, pour que le conte se termine sur le mariage du prince et de la Belle.⁸⁰

Grâce à l'alphabétisation de masse imposée par l'État et à l'attrait des livres, la société bourgeoise a pu facilement rallier à sa cause les jeunes esprits qui ne demandaient qu'à être éduqués. Cependant, il fallait encore maîtriser les lectures de ces enfants hors du cadre scolaire et minimiser l'influence de parents qui auraient pu être hostiles à la classe dirigeante ; tel était le rôle attribué aux contes de fées et autres ouvrages d'évasion destinés aux enfants.

* Les femmes

Souvent représenté dans les toiles contemporaines par Fantin-Latour⁸¹ ou Renoir⁸², le lectorat féminin se développe également au XIX^e siècle. Deux attitudes distinctes en face de la lecture se font jour entre les femmes appartenant à la bourgeoisie et celles appartenant à la

⁸⁰ M. Lyons. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. p. 412.

⁸¹ H. Fantin-Latour. *La Liseuse*, 1861. Huile sur toile, 100 x 83 cm, Paris, Musée d'Orsay

⁸² P.-A. Renoir. *La Lecture*, 1875-1876. Huile sur toile, 47 x 38 cm, Paris, Musée d'Orsay

classe populaire. Pour les premières, cultivées et aisées, la lecture compose *un doux passe-temps*⁸³, que leur vie quotidienne leur permet de pratiquer sans retenue :

Il n'y a guère de femmes de province qui ne lisent leurs cinq à six volumes par mois ; beaucoup en lisent quinze ou vingt ; et l'on ne trouve pas de petite ville qui n'ait deux ou trois cabinets de lecture.⁸⁴

Pour ces femmes d'intérieur, les maisons d'éditions conçoivent des publications, romans, livres de cuisine rédigés par des femmes – *La Cuisinière bourgeoise* –, magazines de mode – le *Journal des Dames et des modes*, entre autres –, qui leur sont tout particulièrement destinées. Mais il n'en va pas de même pour celles appartenant à la classe ouvrière : bien que, comme le fait remarquer Martyn Lyons⁸⁵, il soit possible que le nombre de femmes capables de lire ait été supérieur à ce que l'on croit, et ce, surtout chez les artisans, peu d'entre elles, en tant que gardiennes des traditions et des rituels de la famille, avouent lire d'autres ouvrages imprimés que la Bible. Dans ce sens, bien des témoignages⁸⁶ démontrent que leur première réaction est de dénigrer la lecture qu'elles considèrent comme une perte de temps. Mais pour ce lectorat le besoin d'évasion est souvent le plus fort et se satisfait en cachette, dans les rares moments de pause :

Moi, mon feuilleton, je ne le manquais pas ! Je le lisais dans le magasin quand il n'y avait pas de clients.⁸⁷

De la maîtresse de maison à la femme de chambre, le roman a trouvé de fidèles clientes : si les femmes de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie achètent des romans sentimentaux ou les empruntent aux cabinets de lecture, les femmes issues des classes populaires en font la lecture dans le journal, grâce aux romans-feuilletons : alors que leurs maris lisent les nouvelles politiques ou sportives dans la presse, les femmes s'approprient ces derniers et vont jusqu'à les découper, les coller, les coudre ou les relier ensemble, pour se confectionner une « bibliothèque ». Ce besoin furieux de lecture et d'évasion, né de siècles de frustration durant lesquels la lecture n'avait été autorisée qu'aux hommes, induisit des comportements extrêmes et desservit la réputation du roman, considéré comme un véritable fléau : parce que son objet

⁸³ M. Vernus. *Histoire d'une pratique ordinaire. La lecture en France*. p. 114.

⁸⁴ Stendhal cité par M. Lyons in *Histoire de la Lecture dans le monde occidental*. p. 400.

⁸⁵ *Ibid.* p. 396.

⁸⁶ *Ibid.* p. 403

⁸⁷ Une lectrice parisienne citée par M. Vernus in *Histoire d'une pratique ordinaire. La lecture en France*. p. 114.

est la simple distraction, il constitue l'antithèse même de la littérature instructive. En outre, cette fiction, qui excite les passions féminines et fait naître des attentes sentimentales impensables, tend à accentuer dangereusement, dit-on, le caractère irrationnel chez la femme.

Ainsi, l'engouement du lectorat féminin pour le roman représente l'un des effets pervers de l'alphabétisation de masse : non seulement il détourne les femmes des tâches qui leur sont dévolues, mais menace également leur raison, leur chasteté et les bonnes mœurs, ce qui n'est pas sans danger pour le mari, le père de famille et la morale bourgeoise.

* Les ouvriers

Au XIX^e siècle, arrivant des campagnes ou habitant les faubourgs, des hommes, poussés par la misère, envahissent les villes à la recherche d'un emploi dans les industries et les usines. Contrairement à la vie rurale, où les occupations et l'éloignement des centres culturels ne facilitent pas l'accès au livre, la vie citadine incite les ouvriers à lire : ce mode d'existence, plus individuel, les trajets quotidiens dans les transports en commun, les périodes de chômage et la réduction de la journée de travail durant l'hiver, leur imposent des plages de temps libre que la lecture vient facilement combler :

On lit peu dans les campagnes, les paysans ne possèdent guère que des almanachs. Il n'en est pas ainsi dans la classe ouvrière, où le goût de la lecture est très répandu [...] ⁸⁸

Selon leurs motivations, l'intérêt des ouvriers se porte sur divers imprimés : certains lisent pour apprendre et se cultiver, espérant ainsi une promotion sociale, à l'image d'Agricol Perdiguier, figure de l'autodidacte au XIX^e siècle ⁸⁹ :

Jamais je n'ai vu tant de livres chez un ouvrier. Avec le gain si minime de ses journées de travail, il est évident qu'Agricol Perdiguier s'était imposé de grandes et bien dures privations pour acquérir ses trésors. Il y avait une *Histoire de France* fort étendue ; les *Œuvres complètes* de J.-J. Rousseau et de Voltaire, en petits volumes portatifs ; l'*Histoire universelle* de Bossuet, dans le même format ; les *Essais* de Montaigne, les *Beautés de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre, les *Tragédies*

⁸⁸ Le préfet de Tours, cité par Martyn Lyons, in *Le Triomphe du livre*, p. 162.

⁸⁹ Agricol Perdiguier était fils d'un menuisier et d'une couturière. Il réussit, par son travail et sa volonté, à devenir député entre 1848 et 1851.

de Corneille et de Racine, les *Comédies* de Molière, les *Fables* de La Fontaine. Il y avait aussi dans la bibliothèque de l'ouvrier beaucoup d'ouvrages des anciens comme Homère, Virgile, Plutarque, Cicéron, Eschyle, etc. [...] ⁹⁰

Mais c'est surtout parce qu'elle représente un véritable remède au labeur du quotidien que la lecture, plus qu'une simple pratique, déchaîne un véritable engouement dans la classe ouvrière. Partout, et dès que la moindre opportunité se présente, on lit de petits livres achetés au colporteur, des romans bon marché et plus particulièrement des romans-feuilletons qui paraissent dans la presse :

Que fait le garçon boucher en allant prendre les commandes ? Il lit le journal. Que fait le cocher qui stationne ? Il lit le journal sur son siège [...] Quelqu'un, un matin, se promenait aux halles et prenait une allée où il n'y avait personne. Que faisaient toutes les marchandes au milieu de leurs étalages et de leurs monceaux de volaille ? Elles lisaient toutes le journal. Et qu'y lisaient-elles ? Le feuilleton !... ⁹¹

La lecture populaire, effectuée la plupart du temps dans un espace public, un lieu vil pour une activité réputée noble, et volée sur le temps de travail, est jugée scandaleuse par les autorités. En outre, dans cette société en devenir, toute littérature, et la bourgeoisie le sait d'autant plus qu'elle connaît le pouvoir de l'imprimé, n'est pas bonne à mettre entre toutes les mains.

À la fin du XIX^e siècle, la classe dirigeante a mené à bien son projet : grâce à l'alphabétisation de masse et à l'industrie, toutes les classes sociales ont désormais accès à l'imprimé. Mais peut-on pour autant affirmer que la bourgeoisie n'a agi que dans un but humaniste ?

e. Une bourgeoisie humaniste ?

Contrairement aux autorités de l'Ancien Régime, qui essayèrent de contrôler et de limiter au maximum l'accès aux textes et aux idées, la bourgeoisie s'est attachée à éduquer le

⁹⁰ Jérôme Gillard, journaliste, cité par Michel Vernus in *Histoire d'une pratique ordinaire. La lecture en France.* p. 109.

⁹¹ *Ibid.* p. 113.

peuple français ; alors qu'elle aurait pu profiter de sa supériorité financière et intellectuelle, celle-ci a décidé d'étendre l'instruction à toutes les couches de la société. Pourquoi ?

Idéologiquement, la classe bourgeoise croit aux valeurs des Lumières, elle croit en l'homme. Cette confiance se retrouve toute entière dans la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, entérinée le 26 août 1789. Le système social défendu par ce texte laïc, s'adressant à tous, s'inscrit en opposition totale avec le système d'Ancien Régime : l'autorité de l'État ne repose pas sur l'ignorance, la peur de Dieu et la toute-puissance d'un monarque ; si la société nouvelle a affranchi les citoyens des chaînes de l'absolutisme, leur a rendu leurs droits fondamentaux, elle compte, en retour, sur le sens des responsabilités de chacun pour mener à bien le destin du pays. Pour ce faire, chaque homme doit avoir reçu les rudiments d'instruction qui lui permettront d'user au mieux de sa raison et de sa liberté. Ce document, dont les idées n'étaient encore, quelque temps auparavant, qu'utopies philosophiques et littéraires, constitue désormais le premier véritable rempart contre le retour de l'absolutisme ; avec la *Déclaration des Droits de l'Homme*, les idées des Lumières sont entrées officiellement dans la réalité des lois, et avec elle, l'espoir d'une société plus juste.

Mais concrètement, si la bourgeoisie reste très attachée à ce texte fondateur de la République c'est parce qu'il lui permet de légitimer sa position et d'asseoir son pouvoir : en proclamant l'égalité entre les hommes, elle met fin au système tripartite – aristocratie, clergé, peuple – des classes, dans lequel elle était marginale. Elle supprime du même coup sa grande rivale, l'aristocratie, intouchable jusque-là en raison des privilèges héréditaires dont elle bénéficiait. En proclamant l'homme libre, elle garantit sa propre liberté d'entreprendre, de s'enrichir, sans plus avoir à s'inquiéter de la morale ; en établissant la raison comme fondement de la Constitution, elle porte le coup de grâce aux croyances et aux superstitions sur lesquelles le clergé avait fondé sa puissance ; en prônant l'esprit d'initiative et en promouvant le talent, elle s'assure sa place au sommet de la pyramide sociale et s'arroge le droit de contrôler l'accès au savoir et de profiter du pouvoir de l'imprimé . En outre, la jeune démocratie a besoin de capitaux pour assurer sa position. Ces capitaux elle les trouve, entre autres, dans l'industrie du livre qui s'est développée grâce à la diversification et à l'élargissement du lectorat. Maintenant que chaque Français a la possibilité, intellectuelle et financière, d'accéder à l'imprimé, il est devenu un « consommateur » potentiel ; il participe au fonctionnement de l'industrie du livre, industrie qui se trouve être le moteur de la société bourgeoise.

Mais cette nouvelle configuration sociale a un côté pervers : depuis 1789, les classes populaires ont pris conscience de leur pouvoir, celui de la masse, de la multitude. De plus,

certaines d'entre elles découvrent par elles-mêmes, petit à petit, la puissance inhérente à la connaissance et au savoir. Libérées de la pression religieuse, fuyant les campagnes et les faubourgs pour la ville afin de tenter d'échapper à la misère, ces milliers de personnes effraient la jeune classe dirigeante :

Les classes populaires inspirent aux classes dirigeantes, au XIX^e siècle, une terreur dont nous n'avons plus idée. [...]

Ces classes laborieuses représentent le nombre. Elles n'ont ni culture politique ni instruction, leurs revendications sont souvent anarchiques, leurs manifestations convulsives. Il y a, dans la société du XIX^e siècle, toutes sortes d'éléments instables, qui sont facteurs de désordre.⁹²

Pour stabiliser sa position, elle doit avant tout canaliser la masse populaire. C'est pourquoi en lui donnant l'accès à l'alphabétisation et à l'imprimé, la classe dirigeante n'a pas seulement fait œuvre d'humaniste ; elle lui a permis de bénéficier d'un privilège qui, il y a peu, était réservé aux plus hautes classes de la société ; une manœuvre ayant pour but de susciter la bienveillance du peuple envers la classe dirigeante, d'endormir les tensions et de calmer les esprits enflammés par le souvenir de la Révolution. D'ailleurs, pour lutter contre la diffusion d'idées qui pourraient mettre en danger la société, l'État a déjà mis en place un contrôle sur les lectures des classes populaires : depuis que les écoles sont gratuites et obligatoires, tous les enfants sont éduqués aux valeurs de la République ; le roman, parce qu'il pourrait donner envie aux lectorat féminin de s'émanciper et de remettre en question l'institution du mariage fait encore problème. Mais le plus grand danger reste lié aux lectures ouvrières, difficiles à surveiller puisqu'elles empruntent toujours la voie du colportage. On comprend alors l'importance des bibliothèques populaires, dont le rôle, en proposant des ouvrages de connaissances générales et pratiques, est de lutter contre l'impiété, l'obscénité, la bigoterie, mais surtout le socialisme qui, en raison du caractère pénible des conditions de travail dans les usines, commence à se développer.

Le texte imprimé est un pilier de la société bourgeoise : son industrie est génératrice de capitaux essentiels au développement et à la stabilisation de la toute jeune démocratie. De plus, tout en combattant les idées dangereuses pour le régime, il sert également à véhiculer les valeurs bourgeoises – la foi dans le progrès et la science, l'anticléricisme –, un but pour lequel l'image va venir l'appuyer.

⁹² R. Rémond. *Le XIX^e siècle*, p. 65-66

2. L'image, symbole de la société bourgeoise et moyen de communication idéal

a. Les Expositions Universelles ou la représentation de la réussite selon la classe dirigeante

Depuis la fin de la Révolution, la France est devenue, pour les peuples d'Europe, le pays de la liberté, la terre des Droits de l'Homme. Cependant, deux faits viennent ébranler la société bourgeoise et les fondements des valeurs républicaines ; n'a-t-on pas bafoué la devise française, en 1871, lors du massacre de la Commune ? A-t-on respecté les droits fondamentaux de l'homme en condamnant à tort l'officier Alfred Dreyfus ? Inquiète des conséquences inhérentes à ces événements – déstabilisation de la nouvelle démocratie, perte de son prestige aux yeux du monde –, la France décide de redorer son blason en se chargeant de l'organisation des trois dernières Expositions Universelles du siècle.

* 1878, pour faire oublier la défaite de Sedan et le massacre de la Commune

Au pouvoir de 1852 à 1870, Napoléon III favorise la bourgeoisie ; jamais aucun régime n'avait été plus propice aux affaires. La France s'enrichit et Paris devient la capitale mondiale du commerce – avec l'ouverture du Bon Marché en 1852, du Printemps, en 1865, et, en 1869, celle de La Samaritaine –, la capitale du luxe, des modes et de la modernité : chaque soir, depuis 1857, les boulevards de la ville s'illuminent grâce aux becs de gaz, les vieux quartiers insalubres sont éventrés, et l'on trace, sous la direction du baron Haussmann, de longues et belles avenues. Pourtant, derrière la musique, les lumières et les toilettes des dames, les industriels et le clergé sont mécontents, les uns du fait de la politique commerciale de l'empereur avec l'Angleterre⁹³, et les autres de sa politique extérieure avec l'Italie⁹⁴. Refoulée dans les faubourgs, depuis le réaménagement du centre de Paris, la masse populaire

⁹³ En 1860, l'empereur signe un traité en faveur du libre échange avec l'Angleterre.

⁹⁴ Sa politique est en faveur de l'unification ; il s'aliène ainsi les catholiques français car l'unité de l'Italie du nord met les états pontificaux en péril.

est elle aussi décidée à se faire entendre : la première Internationale, fondée à Londres en 1864, marque les débuts du mouvement ouvrier qui conteste les conditions de travail imposées au nom du profit et revendique le droit de grève et la création de syndicats. À ce mécontentement général vient s'ajouter le despotisme ambiant : la presse est bâillonnée à nouveau et les effectifs policiers ont été doublés.

Mais l'Histoire prend un tournant, lorsque la France, dans le conflit qui l'oppose à l'Allemagne, se voit forcée de capituler, le 31 octobre 1870, après la bataille de Sedan⁹⁵. Cet échec, vécu comme un déshonneur, couplé à la misère, à la dette de guerre de la France – l'Alsace et la Lorraine sont annexées et elle doit verser cinq milliards de francs-or à l'Allemagne –, et aux maladroites d'un pouvoir exécutif installé à Versailles et commandé par Adolphe Thiers, font se soulever les Parisiens. Massés sur les collines de la ville, ils sont rejoints par les Gardes Nationaux à qui l'on vient de supprimer leur solde. Le 18 mars 1871, ces défenseurs de Paris proclament le gouvernement insurrectionnel la Commune :

Ceux qui firent la Commune, ils étaient, non des marginaux, mais des enracinés de la capitale, des artisans du quartier des Gobelins, de l'Observatoire et de la Butte-aux-Cailles. [...] Travailleurs et petits rentiers mêlés ; entente sur l'essentiel d'une vie simple, et non lutte des classes.⁹⁶

Rapidement, différentes réformes sociales sont votées, mais elles ne masquent pas longtemps l'anarchie qui règne dans les rangs du nouveau pouvoir. Pour Thiers il est temps de reprendre Paris : ses troupes, composées de soixante mille hommes et de cent trente mille prisonniers libérés d'Allemagne, font face à trente mille Communards. Deux mois plus tard, le 21 mai, cette armée entre dans la capitale ; commence alors la « Semaine sanglante » durant laquelle les Versaillais reprennent la ville rue par rue, maison par maison. Le 28 mai, la dernière barricade tombe aux mains des troupes de Thiers ; le Panthéon, le Parc Monceau, le Jardin du Luxembourg, et tout particulièrement le cimetière du Père-Lachaise, sont aussitôt le théâtre de la répression. Les belles idées de la Révolution n'ont pas encore fêté leur centenaire que l'on dénombre, à la suite de la Commune, plus de trente mille morts chez les Communards et huit cent soixante-dix-sept morts dans le camp de Thiers :

La Commune, c'est donc la fin de l'Empire, la tragique époque du règne dont la chute après Sedan et Metz a engendré *après coup* la « folie du sang », la « crise suprême » : neuf mois durant lesquels la

⁹⁵ Encerclées par les troupes prussiennes, les troupes françaises se battirent âprement mais furent vaincues. Napoléon III est forcé de se rendre.

⁹⁶ M.-C. Bancquart. *Paris « fin de siècle »*. p. 86.

fatalité entraîna aussi bien les chefs du gouvernement officiel, débordés par le désastre, que ceux de la Commune, installés sans même l'avoir voulu et incapables de diriger la situation.⁹⁷

En onze années, la France a connu la honte de la défaite, la chute de l'Empire et le déchirement de la Commune ; dans les esprits le traumatisme est grand et le pays semble se replier sur lui-même.

Le temps passe. La France paie son tribut, l'économie repart peu à peu et l'on veut croire en la Troisième République qui s'installe. Décidée à faire montre de ses capacités à relever la tête, la France se charge d'organiser l'Exposition Universelle de 1878 ; celles de 1855 et 1867 glorifiaient l'Empire, celle-ci servira l'image de la République. L'Exposition est inaugurée le 1^{er} mai 1878 ; elle fut, selon les mots de Jean-Jacques Bloch, *solide et calme*⁹⁸ ; calme, comme recueillie après Sedan et la Commune, et solide, résolue à se prouver à elle-même et aux autres pays que la France a retrouvé sa vitalité :

On vient de tous les points du monde [globe]

À la grande exhibition

La France a mis sa blanche robe,

Pour fêter l'Exposition...

Plus de discordes, plus de haines

Et plus de révolutions ;

Du travail les ruches son pleines :

C'est le réveil des Nations.⁹⁹

Peu de nouveautés, si ce ne sont la machine à écrire, le téléphone de Graham Bell ou le phonographe de Thomas Edison, sont présentées au public lors de cette Exposition de 1878. Répondant au désir de gaieté et d'allégresse des Français, le Trocadéro s'orne pourtant d'un nouveau palais semi-circulaire, dominé par deux tours carrées, pareilles à des minarets, et décoré de matières colorées, vernissées, de mosaïques et de dorures. Mais le véritable événement de la manifestation reste la découverte de l'Extrême-Orient : son art plaît par la nouveauté de ses matériaux – le cèdre odorant et le bambou –, par la finesse de ses laques, de ses ivoires, de ses porcelaines et de ses broderies, et son architecture, par le dépouillement de ses formes – le pavillon chinois est un grand carré noir quadrillé de blanc. Son art de vivre

⁹⁷ *Ibid.* p. 75

⁹⁸ J.-J. Bloch, M. Delort. *Quand Paris allait « à l'Expo »*. p.61.

⁹⁹ Chanson citée par P. Ory in *Les Expositions universelles de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs.* p. 29.

remporte un franc succès également. Si les artistes français, les Goncourt, Zola ou les Impressionnistes, connaissaient déjà la culture asiatique, le grand public le découvre avec ravissement.

Mais cette Exposition reste principalement tournée vers la France : désireuse de donner l'image d'un pays qui s'efforce de se reconstruire, elle mise sur ce qu'elle sait être fiable aux yeux de son peuple et des pays étrangers, la tradition. Ainsi, elle met en avant son savoir-faire artisanal, séculaire, symbole de prestige et de qualité, et ses productions artistiques fondées sur l'art académique¹⁰⁰ – et ce, bien que l'art français soit bien vivant, puisque Rodin est déjà célèbre, et que les Impressionnistes défraient la chronique. Ce retour aux sources s'accompagne d'un certain recueillement car les distractions ne sont pas légion à l'Exposition de 1878. Hors du lieu même de l'Exposition, le public est invité à admirer les améliorations – égouts, souterrains, nouvelles écoles municipales... – apportées à la ville par la Préfecture de la Seine. Si la fête ne se trouve pas à l'Exposition, on la rencontre dans les rues de Paris : comme pour rappeler son prestige et pour marquer sa confiance dans l'avenir, à la tombée de la nuit, la ville se couvre de lumières :

Tous les édifices publics, les ministères, les mairies, les églises, les gares de chemin de fer avaient leurs arêtes dessinées par des lignes régulières de feux ; sur les boulevards et dans les grandes rues, l'on suivait à perte de vue la perspective des lanternes vénitiennes attachées aux fenêtres ; mais le spectacle était encore plus pittoresque et certainement plus nouveau dans les faubourgs et les vieilles rues étroites et tortueuses.

Les feux multicolores s'y succédaient, s'y croisaient, s'y confondaient. C'étaient des guirlandes, des festons, des ponts de feux jetés d'une rue à l'autre

[...] La Place de l'Opéra, vue du Palais Royal, au bout de l'avenue de l'Opéra, couronné par un triple cordon de flammes, était admirable d'éclat, de bruit, de vie.¹⁰¹

Avec ses seize millions de visiteurs en dix-neuf jours, cette première Exposition a permis à Paris de renouer avec son image et amorce le processus de revalorisation de la France.

¹⁰⁰ Emmanuel Frémiet y expose sa sculpture intitulée *Jeune Éléphant pris au piège*, 1877. **Ronde-bosse** en fonte, 3,6 m x 2,2 m x 3,12 m, Paris, Musée d'Orsay. Alexandre Cabanel présente sa toile vedette, *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*, 1870. Huile sur toile, 184 cm x 255 cm, Paris, Musée d'Orsay.

¹⁰¹ Un chroniqueur cité par Jean-Jacques Bloch in *Quand Paris allait « à l'Expo »*. p.62.

* 1889, l'image d'une société tournée vers l'avenir

En 1789, la Bastille, symbole de l'Ancien Régime, tombait aux mains du peuple ; en 1889, l'Exposition universelle voit s'élever la Tour Eiffel, symbole fort et grandiose des progrès de la République, se dressant comme un défi face à l'avenir.

Depuis la manifestation de 1878, la République a pris de l'assurance : malgré les assauts répétés des partisans de la royauté ou de l'Empire, celle-ci s'est petit à petit enracinée dans les profondeurs de la nation¹⁰². Inaugurée le 6 mai par le Président Carnot, l'Exposition de 1889 est celle d'une France fière de son industrie, de son influence et qui, grâce à la science et à la technique, a foi en son avenir. Avec ses milliers de chevaux-vapeur, la Galerie des Machines constitue le pavillon le plus représentatif de la puissance industrielle et du savoir-faire français. D'ailleurs, la réalisation même de ce bâtiment fut une véritable gageure : dès l'ouverture, les visiteurs peuvent admirer un vaisseau de verre de quatre cent quinze mètres de long et de quarante-cinq mètres de haut, structuré grâce à une voûte gothique puissante et belle ; en somme, un édifice alliant esthétique et industrie.

Parce que la Troisième République est également la grande époque de l'impérialisme français, l'exposition coloniale se devait d'être à l'image du rayonnement du pays dans le monde entier. À la grande joie des visiteurs, la Tunisie, l'Annam, le Tonkin et Madagascar, devenus protectorats français entre 1881 et 1885, y sont représentés :

Certes nos hôtes ont vivement excité la curiosité publique : les plus humbles comme les plus fastueux se sont partagés, pendant six mois, la faveur populaire, à dose à peu près égale, depuis le petit et intéressant Ahmadou jusqu'au roi Dinah Salifou, depuis le *Pousse-pousse* annamite jusqu'à l'imposante et majestueuse mission royale envoyée par la cour de Hué, depuis le superbe Spahi jusqu'à l'instituteur canaque à l'oreille fortement entaillée. Tous les actes de ces personnages, si différents par leur rang social et leur aspect extérieur, ont été autant de nouveautés et d'attractions [...].¹⁰³

Si le rôle de la section coloniale est de séduire les visiteurs par l'exotisme de ces pays du bout du monde, elle permet surtout à la jeune démocratie de faire valoir, grâce à son prestige retrouvé, sa légitimité auprès de ses interlocuteurs étrangers. De même, souhaitant remonter

¹⁰² Le 1^{er} avril 1889 constitue une date importante pour la République : elle correspond au départ forcé pour la Belgique du très populaire Georges Boulanger, Ministre de la Guerre entre 1886 et 1887. À l'origine du boulangisme, il regroupa autour de lui divers opposants nationalistes, ainsi que tous les mécontents, réclamant une révision de la Constitution.

¹⁰³ Louis Henrique, cité par J.-J. Bloch in *Quand Paris allait « à l'Expo »*. p.96

dans l'estime des monarchies européennes, les autorités françaises ont essayé de ne pas amalgamer l'Exposition universelle et les festivités du Centenaire de la Révolution. C'est pourquoi elles ont choisi d'effacer le passé derrière l'avenir, l'Ancien Régime derrière la République, l'obscurantisme derrière la science et la technique, en remplaçant le symbole de la Bastille par celui de la Tour Eiffel.

Toute de métal, la Tour fut le clou de la manifestation de 1889 : le 7 mai, pour l'ouverture des festivités, elle s'illumine de dizaines de feux de Bengale ; sa hauteur, alors de trois cents mètres, fait d'elle l'édifice le plus haut du monde et manifeste la puissance de la France et de sa capitale aux yeux de tous. Un restaurant français est ouvert au premier étage. Au-dessus, *Le Figaro* a installé une salle de rédaction et une imprimerie qui éditent chaque jour un journal sur quatre pages. Au troisième étage se tient un bureau télégraphique. À cette hauteur, les visiteurs profitent du spectacle qui s'offre à leurs yeux : surplombant l'Exposition, ils ont une incroyable vue panoramique dont la portée peut atteindre quatre-vingt-huit kilomètres. Grandiose, la Tour Eiffel constitue également un prodige d'ingénierie : composée de quinze mille pièces de métal et de deux millions cinq cents mille rivets, ses fondations descendent, côté Seine, jusqu'à quinze mètres de profondeur ; résistante mais légère, elle peut supporter sans danger, par grand vent, des oscillations de trente centimètres. Or, sa célébrité tient également au scandale dont a bénéficié sa construction : évoquée en termes peu élogieux par Huysmans, qui voit en elle une « Notre-Dame de la Brocante » ou, pire encore, « un suppositoire solitaire et criblé de trous », elle a fait l'objet d'une pétition – signée par les riverains qui craignent que la Tour ne s'effondre sur leurs habitations, et adressée au Président –, et d'une protestation, parue sous forme d'un article dans *Le Temps*¹⁰⁴, qui regroupe les signatures d'artistes, d'écrivains et d'hommes d'état, au nom de « la beauté intacte de Paris ».

Malgré les protestations, l'Exposition universelle de 1889 montre que la Troisième République a gagné son pari : la France a redressé la tête et s'est tournée résolument vers un avenir rayonnant ; respectée et admirée pour son savoir-faire artisanal et ses traditions séculaires, elle étonne et fascine désormais, puisqu'en 1890, un néologisme, qualifiant quelque chose de très grand, apparaît : « C'est *toureffelesque* ! ».

¹⁰⁴ « Les Artistes contre la Tour Eiffel » in *Le Temps*, édition du 14 février 1887

* L'Exposition Universelle de 1900 ou le triomphe éclatant des valeurs
bourgeoises

Lorsque l'on inaugure l'Exposition universelle, le 14 avril 1900, la France vient à peine de sortir de la deuxième crise majeure de cette fin du XIX^o siècle ; l'affaire Dreyfus a purement et simplement divisé le pays en deux camps, les dreyfusards et les antidreyfusards. Débutant en octobre 1894, avec l'arrestation pour espionnage d'Alfred Dreyfus, officier de confession juive, cette affaire dévoile les faiblesses de la France de l'époque : un antisémitisme latent, attisé par la dépression économique, est palpable à différents niveaux de la société : en politique, les socialistes voient d'un œil soupçonneux la réussite des Juifs à des postes-clés, tout particulièrement dans le secteur financier ; la population les imagine fomentant des complots à l'origine du déclin national, et l'épiscopat français, qui ne dit mot, rappelle par son silence que, pour les catholiques, le peuple juif est un peuple déicide. En outre, alors que le traumatisme et la défaite de 1870 paraissent surmontés et que la France se croyait réconciliée avec son armée, cette affaire met au jour un véritable malaise : seule une minorité des officiers est encore composée de républicains convaincus – la plupart d'entre eux sont issus de l'aristocratie, ont préparé Polytechnique ou Saint-Cyr, et à l'instar du polytechnicien Dreyfus, représentent la nouvelle génération de militaires sélectionnés sur critères intellectuels. Après les rebondissements que nous connaissons, le 3 juin 1899, la condamnation de l'officier est cassée ; il est gracié le 19 septembre. Aussi, l'Exposition universelle tombe-t-elle à point nommé pour calmer les esprits, réunir les Français autour de divertissements et de nouveautés, et parachever le processus de revalorisation entamé en 1878.

Plus que jamais, en ce printemps 1900, venir à l'Exposition, c'est venir voir Paris. Outre la taille et la modernité de la ville, ce sont les contrastes de la capitale française qui attirent les touristes : foyer de crises, de discordances, Paris est aussi le centre mondial du luxe et de l'élégance. On peut y trouver des parfums, de l'argenterie, provenant de la maison Christofle, des vêtements de haute couture, confectionnés par les ateliers Werth et Paquin, de la joaillerie proposée par les bijouteries Boucheron ou Mélério. À Paris, la femme est à l'honneur : la Parisienne est présentée comme une femme moderne, dans son corps, son costume et ses mœurs ; elle est symbolisée par Colette dont les spectacles remportent un franc

succès. Paris se veut la reine de la Belle Époque et c'est sous la forme d'une statue féminine, haute de six mètres cinquante, vêtue, non à la manière d'une déesse grecque, mais à la dernière mode, qu'elle accueille à bras ouverts les visiteurs, arrivés par le chemin de fer jusqu'aux gares d'Orsay et des Invalides, et venus admirer ses deux cents seize hectares d'exposition – en 1878, elle n'est comptait que soixante-quinze. Pour les éblouir, la ville s'est parée de ses plus beaux atours : à l'occasion de l'Exposition, on a bâti le pont Alexandre III et remplacé, aux Champs-Élysées, le Palais de l'Industrie par le Petit et le Grand Palais. Pour rendre accessible ses merveilles, on a développé les transports urbains, les bateaux-mouches, le train électrique, le métropolitain – la ligne 1 qui dessert l'Exposition est inaugurée le 1^{er} juillet –, et d'autres, plus étonnants, comme le trottoir roulant. En ce début de siècle, la France accueille les représentants des pays les plus conservateurs : l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie, la Russie, qui avaient refusé de participer à la manifestation de 1889 en raison du centenaire de la Révolution, sont représentées au travers des pavillons (au total quatre-vingt-neuf) alignés le long de la rue des Nations.

Même si le savoir-faire traditionnel et l'académisme artistique sont représentés – grâce aux cinq mille œuvres montrées à la rétrospective qui se tient au Petit Palais –, ils se perdent dans la variété et la multitude des nouveautés. Il n'est plus temps de regarder en arrière ; la société française est à l'aube du XX^e siècle et l'on croit fermement que la technique et la science apporteront la paix, le bonheur et les réponses aux questions que l'homme se pose. La révolution industrielle a apporté avec elle le train, l'automobile, le cinéma, le téléphone, un véritable confort dans la vie quotidienne et au travail, ainsi que toutes sortes de divertissements. Mais le véritable phénomène de l'Exposition 1900, c'est l'électricité. Nouvelle énergie, nouvelle divinité, elle méritait bien un palais sur le Champ de mars, éblouissant comme un mur de lumière :

Cinq mille sept cent lampes à incandescence, dix-sept arcs et onze projecteurs à prisme, des vitraux, des fleurs de cristal permettaient des décors lumineux, changeants et colorés, des effets que les rampes linéaires du gaz étaient bien incapables de composer.¹⁰⁵

Couronnant l'édifice, la Fée électricité, une statue de six mètres cinquante de haut, se tient devant une étoile à trente-huit pointes, mesurant cinq mètres de diamètre. Enfin, de nombreuses distractions, comme les théâtres, les cabarets – où se produisent les ballets de

¹⁰⁵ J.-J. Bloch. *Quand Paris allait « à l'Expo »*. p.115.

Chine et d'Espagne, ou bien encore Loïe Fuller qui exécute ses danses lumineuses –, les restaurants, les guignols, les tableaux vivants ou les manèges, drainent un public considérable.

Alors que la dernière Exposition universelle du XIX^e siècle ferme ses portes, la France dresse le bilan de l'action qu'elle a menée depuis 1878. Sous Napoléon III, le rayonnement politique et culturel de la France était incontestable : le souvenir de la Révolution, l'abolition de l'esclavage en 1848, son rôle de terre d'asile pour les opprimés et les exilés, faisaient d'elle « la patrie universelle », selon le terme de Jules Michelet. Elle était supposée apporter au monde des idées de progrès, de liberté et illustrait le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Grâce à la politique de l'empereur, la langue française était restée, dans le prolongement du passé, la langue des diplomates, des hommes de lettres et des savants du monde entier ; la culture française était un signe de distinction parmi les élites européennes. Paris exerçait un véritable attrait culturel sur la province et l'étranger, dont les étudiants venaient à la Sorbonne et aux Beaux-Arts. Mais pour la Troisième République, la Commune et l'affaire Dreyfus sont deux échecs cuisants : que sont devenus les valeurs et les idéaux français ? Le peuple s'interroge et les monarchies étrangères voient d'un mauvais œil cette jeune démocratie perturbante.

Pour, à la fois, rassurer le peuple et reprendre sa place parmi les grandes puissances européennes, l'État français s'est servi des trois Expositions universelles comme d'une immense réclame pour illustrer ses progrès. Ainsi, à l'issue de l'Exposition 1900, la France a retrouvé l'image d'un pays qui se préoccupe de ses citoyens et d'une nation conquérante, mais qui respecte les valeurs humanitaires qu'elle prône depuis la Révolution. Elle donne ainsi aux Français la fierté d'appartenir à une grande nation, et aux étrangers l'envie de connaître le pays et sa culture. La dernière exposition du siècle est l'image éclatante d'une France qui a recouvré son prestige et a fait son retour parmi les grandes puissances européennes. Symboliquement, la société bourgeoise ne pouvait espérer meilleure publicité au seuil du siècle nouveau. Mieux encore, la progression que l'on constate tout au long des trois Expositions universelles illustre à la perfection la philosophie et les valeurs bourgeoises : malgré ses malheurs, la jeune démocratie française ne s'est pas apitoyée sur son sort ; sans renier ses erreurs, en s'appuyant sur son passé et sa tradition, à force d'efforts, elle a repris sa place parmi les grands pays européens. Triomphante à l'aube du XX^e siècle, elle est devenue le symbole d'un pays moderne qui souhaite continuer à progresser. En somme, les trois dernières Expositions du XIX^e siècle sont une apologie, une publicité pour le régime qui a permis à la France de surmonter ses traumatismes.

Grâce à cette réclame grandeur nature, la France attire à elle de nombreux étrangers et, parmi eux, Olga de Kostrowitzky, la mère de Guillaume Apollinaire. Wilhelm est un enfant de la fin du XIX^e siècle ; né à Rome en 1880, il arrive en France au moment où la classe dirigeante est à son apogée. Il a neuf ans lorsqu'il séjourne pour la première fois à Paris. Nous sommes en septembre 1889 et Mme de Kostrowitzky a souhaité que son fils découvre la ville en même temps que l'Exposition Universelle. Dix ans plus tard, au printemps 1899, la famille s'installe définitivement à Paris et, de nouveau, le jeune poète peut s'imprégner de l'atmosphère particulière liée aux préparatifs de l'Exposition 1900. La célèbre Tour Eiffel, les fameux ponts de la Ville-Lumière, la Galerie des Machines, ses incroyables engins volants, ou bien encore les Cosaques Zaporogues¹⁰⁶, qui lui rappellent ses origines slaves par sa mère, sont autant d'images et de symboles qui marquèrent l'imagination d'Apollinaire – il s'en souviendra dans « Zone » et dans « La Chanson du Mal-Aimé »¹⁰⁷.

La bourgeoisie connaît la puissance d'évocation des symboles et a su en user pour s'affirmer aux yeux du monde. De la même façon, elle en usera pour soutenir les piliers de la jeune démocratie, l'éducation et le commerce.

b. Des images pour l'éducation et le commerce

Représentation grandiose du triomphe des valeurs de la bourgeoisie et de ses idéaux, l'Exposition de 1900 a réaffirmé la puissance des symboles véhiculés par l'image, qu'on la considère au sens figuré ou au sens propre, puisqu'en effet, l'œuvre d'art et l'affiche vont venir elles aussi soutenir la jeune démocratie dans son développement et dans son projet d'éducation du peuple.

¹⁰⁶ Lors de l'Exposition 1900, le pavillon russe présenta la célèbre toile d'Ilya Repine, *La Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Turquie*, 1880-1891. Huile sur toile, 203 x 358 cm, Saint-Pétersbourg, Musée national de Russie, que le poète a pu voir dans un magazine.

¹⁰⁷ « Zone » et « Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople », A in *OP*, p. 40 et 52.

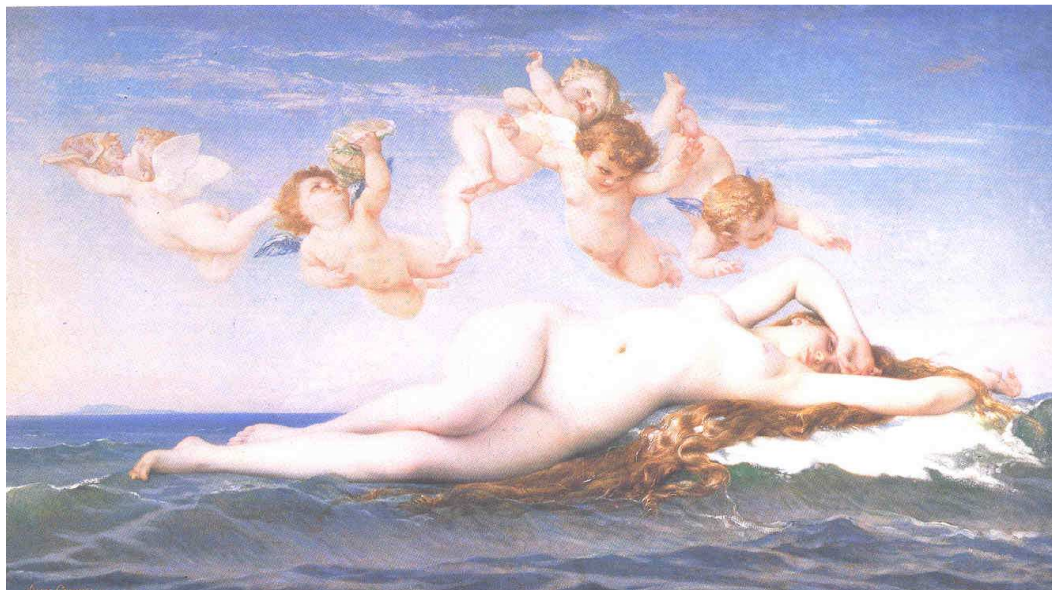
* Du musée à l'œuvre d'art, l'image pédagogique

Le XIX^o siècle constitue l'âge d'or des musées et, ainsi que le montrent les textes officiels, ceux-ci furent inventés et perçus dès l'origine comme des lieux d'étude des lettres, des arts et des sciences :

[...] le musée, « anciennement temple des muses », est aujourd'hui un lieu destiné soit à l'étude, soit à rassembler les monuments des beaux-arts et des sciences, les objets antiques.¹⁰⁸

Ainsi, une visite au musée n'est pas seulement synonyme de promenade divertissante pour l'œil ; à l'instar de la bibliothèque, son rôle est principalement pédagogique. Il est à la fois gardien et organe de diffusion des valeurs et des idéaux bourgeois. Fondé par l'Abbé Grégoire et installé depuis 1798 dans l'abbaye de Saint Martin des Champs, au cœur de Paris, le Conservatoire National des Arts et Métiers en est l'exemple : dans l'esprit de *L'Encyclopédie* de Diderot, ce lieu conserve non seulement outils et connaissances, mais transmet également des savoir-faire puisqu'on y forme des ouvriers. Dans le domaine des sciences de la vie, c'est le Muséum d'Histoire Naturelle, à l'origine le Jardin des Plantes ouvert en 1793, qui permet d'étudier les diverses productions naturelles et de s'intéresser à leurs applications dans les sciences, l'agriculture ou les arts. Mais par-dessus tout, il y a le Musée et l'École Nationale des Beaux-Arts, tous deux gardiens du goût officiel du XIX^o siècle, à l'origine d'un mouvement artistique nommé « académisme ». Alexandre Cabanel est un maître du genre ; il obtient le prix de Rome en 1845 et l'une de ses toiles, la célèbre *Naissance de Vénus* en est l'un des fleurons.

¹⁰⁸ C. Geogel cite Littré in *La Jeunesse des musées*, p. 59.



A. Cabanel. *La Naissance de Vénus*, 1863. Huile sur toile, 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Comme Cabanel, les artistes issus des Beaux-Arts travaillent sur des sujets nobles – mythologie, histoire nationale, sujets pittoresques et littéraires. La composition des toiles est équilibrée et la virtuosité technique s'exprime par la maîtrise du dessin – la formation des peintres académiques s'axe autour de l'étude de l'anatomie, de la géométrie, de la perspective –, l'harmonie de la ligne et la recherche poussée du détail, comme le prouve le rendu de la chevelure de Vénus dans la toile de Cabanel. En outre, l'aspect du tableau doit être lisse et brossé. Bien souvent, la figure humaine et plus particulièrement le nu prime ; ainsi, l'érotisme de cette Vénus, langoureusement allongée au milieu des flots, ne se justifie que par l'idéalisation du corps. Un contre-exemple bien connu est *Le Déjeuner sur l'herbe*¹⁰⁹, d'Édouard Manet. Exécutée la même année, cette dernière fut jugée scandaleuse et obscène en raison de la représentation non pas d'une déesse, mais d'une simple femme.

Cette conception codifiée de l'art est encouragée par les instances officielles ; elle se voit récompensée par le prestigieux prix de Rome et la possibilité d'exposer au Salon¹¹⁰. Quant à l'artiste dont les œuvres se trouvent accrochées aux cymaises des musées, temples de l'image, il est consacré par la société et entre au panthéon du Beau. Les collections des musées ne sont donc guère représentatives des réflexions artistiques contemporaines, mais

¹⁰⁹ É. Manet. *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Huile sur toile, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

¹¹⁰ Le Salon est une exposition régulière d'art contemporain. Il fut ainsi nommé d'après le Salon carré du Palais Royal du Louvre, dans lequel les membres de l'Académie Française présentaient leurs dernières œuvres au roi depuis 1667. Au XIX^e siècle, il constitue la plus grande présentation d'art organisée par l'Etat pour encourager et réglementer la production artistique.

correspondent à ce que la classe dirigeante a choisi de montrer afin de moraliser le peuple et d'assurer sa position. Dans ce sens, on assiste, tout au long du XIX^o siècle, à un débat sur l'architecture et la décoration des musées :

L'architecture et la décoration n'ont pas d'autre raison d'être que de faire valoir les objets exposés.
L'architecture ne doit pas être cause de distraction pour le visiteur.¹¹¹

L'agencement du musée ne doit en aucun cas venir troubler l'attention du spectateur s'imprégnant des valeurs – tempérance, sobriété, mesure, rigueur, respect de la tradition – suggérées par les toiles. Comme, selon les préceptes des Lumières, le progrès de la civilisation va de pair avec le progrès moral, les autorités espèrent que l'élargissement des centres d'intérêts du peuple l'éloignera des dangers et des tentations de la ville. Les modèles fournis par les musées, les livrets – au ton moralisateur, rappelant en quoi il est utile de se rendre au musée, temple du Beau, donc du Bien –, les sentences, qui s'égrènent tout au long de la visite¹¹², doivent lui donner le goût et le respect du savoir et du travail. Mais par-dessus tout, le rôle des musées est de *faire connaître toutes les richesses de notre beau pays, afin de le faire aimer d'avantage, et d'y fixer, intimement, son excellente population*¹¹³, c'est-à-dire d'exacerber le sentiment patriotique, de rassembler le peuple en ces temps troublés durant lesquels la Troisième République doit tenter de se maintenir au pouvoir et de calmer les esprits.

* L'affiche, support commercial de la société bourgeoise

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers¹¹⁴

¹¹¹ C. Georget cite J. Guadet in *La Jeunesse des musées*, p. 188.

¹¹² *Ibid.* p. 67. Au musée de Bagnols-sur-Cèze, on trouvait par exemple « L'ignorance est à l'origine de tous nos maux », « Voir, comprendre, se souvenir, c'est savoir. »...

¹¹³ *Ibid.* p. 108. C. Georget cite Joseph Denais, fondateur du musée de Beaufort-en-Vallée.

¹¹⁴ « Zone », A in *OP*, p. 39

Bien qu'entre 1848 et 1898 le développement capitaliste connaisse des crises, le marché abonde en produits manufacturés qu'il faut écouler ; car avant même l'éducation, le véritable pilier de la société bourgeoise, c'est le commerce et l'argent qu'il génère :

Or, l'argent, le profit, la vente, ces éléments qui caractérisent le système capitaliste, pénètrent tous les aspects de la vie. L'argent s'insinue. Il est corrosion. Il modèle. C'est vendre que l'on recherche. C'est pour vendre des produits que l'on multiplie les annonces, les affiches car l'argent vient du commerce.¹¹⁵

À la Tour Saint-Jacques, vers 1880.
Affiche non signée, non datée, Paris,
Musée des Arts décoratifs.



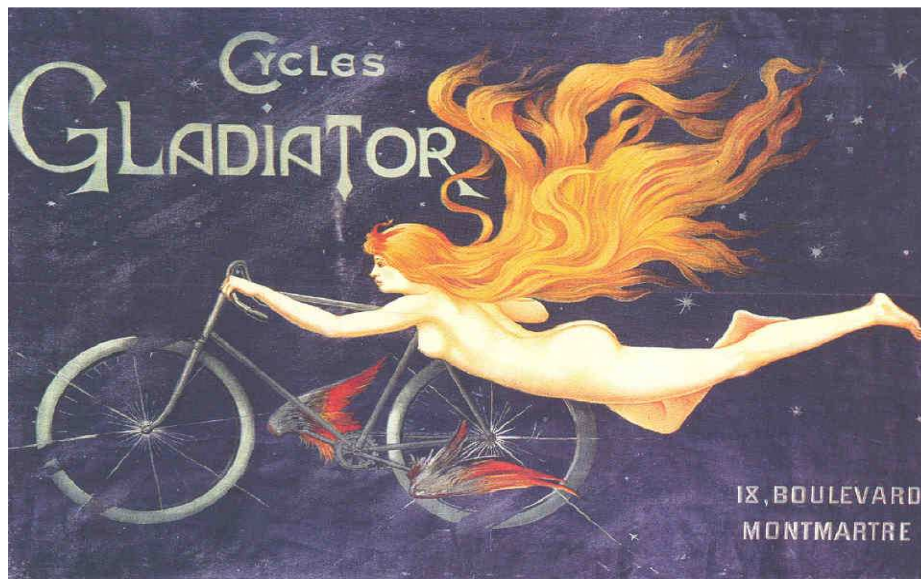
Ces affiches vantent les fruits de l'industrie chimique – médicaments, savons, produits d'hygiène et de beauté – ou encore ceux de l'industrie textile, et s'adressent tout particulièrement à la clientèle féminine issue de la bourgeoisie car ces femmes sont aisées – leur confort leur est garanti par les revenus de leurs maris –, ont du temps, mais, n'ayant aucun rôle concret dans la société, n'ont malheureusement aucune existence sociale.

¹¹⁵ M. Gallo *L'Affiche. Miroir de l'histoire. Miroir de la vie.* p. 24.

O. Orazi.
La Maison moderne, vers 1907.
Affiche, Paris,
Musée des Arts décoratifs.



C'est pourquoi, en échange de l'acquisition des produits dont elles font la publicité, ces affiches leur promettent la reconnaissance, la passion, les divertissements et la liberté.



Massias. *Cycles Gladiator*, vers 1905.
Affiche, Paris, Musée des Arts décoratifs.

Les secteurs du fer et du charbon sont également décisifs durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, puisqu'ils vont donner naissance au matériau du siècle, l'acier, que l'on retrouve aussi bien dans les objets du quotidien comme les rasoirs, les cycles, les charpentes ou dans

l'automobile, mise sur le marché au début du XX^e siècle, symbole suprême de vitesse, de puissance et de richesse.



H. BelleryDesfontaines. *Automobiles Richard-Brazier*, 1904.
Affiche (détail), Paris, Musée des Arts décoratifs.



Usine Carré, vers 1870.
Affiche non signée, non datée, Paris,
Musée des Arts décoratifs.



Lessiveuse-Soleil, vers 1870.
Affiche non signée, non datée,
Paris, Musée des Arts
décoratifs.

Les progrès scientifiques ont donné naissance à l'éclairage, puis au chauffage au gaz et à l'électricité. Mais la ville moderne soumet également le citadin à un rythme de vie effréné ; aussi, pour lui, le véritable luxe, c'est le temps ; le temps de profiter des plaisirs qu'offrent la capitale, la province, ou même l'étranger, comme des vacances au bord de mer ou à la montagne.



Roedel. *Moulin Rouge*, 1897.
Affiche, Paris, Musée des Arts
décoratifs.



R. Franzoni. *Pesaro*, 1910.
Affiche (détail), Trévise,
Museo Civico Luigi Bailo.

En faisant la réclame de produits manufacturés issus de l'industrie, l'affiche est le principal soutien du commerce ; mais elle constitue aussi le miroir dans lequel se reflètent les évolutions de la société. Ainsi, elle montre que l'argent ne donne pas seulement accès au confort et à l'hygiène, mais aussi au luxe, à la futilité et aux plaisirs. Les affiches représentent l'image d'un système politique triomphant et d'une société qui réussit. À la fin du XIX^e siècle, l'investissement dans les affiches était considérable, ce qui prouve qu'elles étaient considérées comme un moyen de communication efficace, et ce d'autant plus qu'on les trouve dans un lieu particulièrement stratégique, la rue.

Depuis la Révolution, la rue a été investie par la population ; elle est devenue un lieu unique où toutes les classes se côtoient, un lieu incontournable qui, avec ses faits divers et ses spectacles, est à l'origine de nouveaux types de spectateurs mobiles, les flâneurs et les badauds, nés de cet « univers visible [qui] n'est qu'un magasin d'images et de signes »¹¹⁶, appelés par la vitrine, l'enseigne, la statue, la cérémonie publique, promenant ses icônes, et surtout l'affiche commerciale. Dans ce milieu saturé d'images de toutes sortes, cette dernière s'impose grâce à son format, ses couleurs, sa mise en page, ses signes de ponctuations forts – qui font penser à une incursion artistique dans le texte – et ses slogans qui, plus sûrement

¹¹⁶ C. Baudelaire. « Le gouvernement de l'imagination » in *Curiosités esthétiques*, p. 328-329.

qu'un long argumentaire s'impriment dans l'esprit du passant. En plus de la vue, son mode de communication est l'oral. Impérieusement, l'affiche s'impose à lui, l'interpelle comme un son : « Tu lis les prospectus les catalogues les affichent qui chantent tout haut », nous dit Guillaume Apollinaire dans « Zone »¹¹⁷. Mais la grande originalité de l'affiche, c'est le rapport inédit qu'elle établit entre le texte et l'image ; un rapport dans lequel le texte est subordonné à l'image :

Les images, dans l'art classique, devaient être lues ; il existe désormais des textes à voir. Le sens doit en être fulgurant, la forme, emphatique et brève. Le texte emprunte à l'image sa manière immédiate, péremptoire de présenter les choses. A son tour, il se fond dans l'image, intellectuellement et graphiquement.¹¹⁸

Cette caractéristique lui confère des avantages non négligeables par rapport au texte : parce qu'elle est rythme, mouvement et couleurs, l'affiche donne naturellement envie au passant de s'arrêter pour la contempler. Parce qu'elle est avant tout image, le message qu'elle délivre peut être rapidement déchiffré et assimilé par n'importe quel public¹¹⁹. Ayant, en outre, la faculté de se multiplier et d'envahir un espace public tel que la rue, il ne fait pas de doute que l'affiche constitue, pour l'époque, le plus redoutable moyen de communication de masse. Redoutable, et ce d'autant plus que la population est ravie de ces images colorées qui viennent enjoliver les murs de la ville, avec en outre cette satisfaction que, désormais, l'image ne soit plus le privilège de l'élite.

Déjà à la fin du siècle précédent, Mercier, dans son *Tableau de Paris*, écrivait :

Que de tableaux éloquents qui frappent l'œil dans tous les coins des carrefours, et quelle galerie d'images, pleines de contrastes frappants pour qui sait voir et entendre !

À partir du milieu du XIX^e siècle, les images ont envahi les rues et les façades :

Nombre d'immeubles parisiens semblent actuellement décorés dans le goût des habits d'Arlequin ; c'est un assemblage de grands morceaux de papiers roses, [illisible], jaunes, verts. Les colleurs d'affiches se

¹¹⁷ A in *OP*, p. 39

¹¹⁸ M. Melot. *L'Illustration. Histoire d'un art*. p. 183.

¹¹⁹ L'affiche interpelle le passant de trois façons différentes ; par la démonstration, elle présente l'objet dont elle veut prouver la valeur comme une trouvaille, au moyen de l'affirmation péremptoire, du slogan ou des chiffres. La suggestion constitue le mode le plus subtil, puisqu'il use d'effets psychologiques dus aux couleurs et aux rythmes. Puis il y a l'évocation : le sujet est réduit à un symbole qui n'a rien à voir avec son objet, mais qui n'est est pas moins un appât. Jules Chéret fut le premier à user de cette technique.

disputent les murs et se battent pour un coin de rue. Le plus joli, dans tout cela, est que toutes ces affiches se recouvrent les unes les autres dix fois par jour.¹²⁰

Mais avec l'homme-affiche, à la poitrine recouverte de réclames, affublé d'une blouse et d'un énorme chapeau ou d'un bonnet ridicule pour attirer sur lui le regard des passants, ce support montre qu'il en est arrivé à annihiler la dignité même de l'homme : ce personnage n'existe que par la publicité, pour que se développe la société de consommation.

*L'Homme-Affiche du
Boulevard du Temple.*
Dessin colorié anonyme,
Paris, Musée Carnavalet.



c. Intégrer l'image dans l'imprimé

*Nous voulons des vignettes, le libraire veut des vignettes, le public veut des vignettes.*¹²¹ Cette phrase de l'éditeur Thierry résume parfaitement l'envie d'images de la population française à partir de 1850. Cette envie, toujours plus pressante, modifia profondément les habitudes qui jusque-là avaient prévalu dans les imprimeries et fit naître progressivement les conditions qui allaient présider aux progrès techniques réalisés dans ce domaine ; les « arts » graphiques étaient en train de se transformer en « industries » graphiques.

¹²⁰ Paris, capitale du XIX^e siècle, p. 197, W. Benjamin cite E. Krolloff, *Schilderungen aus Paris*, p. 57.

¹²¹ M. Melot. *L'Illustration*, p. 130.

* De l'image à l'illustration

Face à une telle demande d'images de la part des éditeurs et du public, les graveurs et les imprimeurs réagirent en développant de nouvelles techniques de gravure¹²² plus aisées à manier, plus précises, permettant toutes sortes d'effets, en noir ou en couleurs, tout en étant financièrement rentables, c'est-à-dire capables de résister à de gros tirages.

Expérimentée par plusieurs Français dans les années 1760, la **gravure sur bois de bout**¹²³ fut véritablement mise au point par l'Anglais Thomas Bewick ; puis ce savoir-faire revint en France sous l'influence des Didot, célèbre famille d'imprimeurs-libraires. Contrairement à la **gravure sur bois de fil**, rapidement délaissée au profit de la **gravure sur cuivre**, la technique du bois de bout se pratique sur une planche de bois très serré, sciée transversalement au fil – généralement du buis. Parce que la texture est homogène et compacte, il devient alors possible de dégager des traits presque aussi fins et aussi précis que s'il s'agissait de cuivre. Grâce à cette technique, le graveur peut croiser ses tailles sans craindre que le support se désagrège sous les coups de la **gouge**, du **canif** ou du **burin**. En outre, même si la planche a quasiment la dureté du métal, elle n'a pas l'inconvénient de la **rebarbe**. Le bois de bout offre donc une maniabilité et une précision qu'il n'est possible d'obtenir avec la gravure sur bois de fil qu'au prix d'une grande dextérité – les veines du matériau s'opposent à une trop grande finesse des traits dégagés et interdit les hachures croisées¹²⁴ sous peine d'éclatement. M. de Lostalot fait d'ailleurs remarquer que :

En gravant sur buis et bois de bout, on atteint une plus grande promptitude d'exécution, que l'on peut estimer huit à neuf fois supérieure à celle de la gravure sur poirier et bois de fil.¹²⁵

À partir de 1825, le bois de bout est utilisé dans des ouvrages pour lesquels la proximité avec le texte explicatif s'avère essentielle. Ainsi, les définitions du *Dictionnaire complet de la langue française*, premier dictionnaire illustré paru en 1879, sont accompagnées de mille cinq cents gravures sur bois de bout. Dans *Les Français peints par eux-mêmes*¹²⁶, ou bien encore

¹²² Les techniques de gravure qui existent alors sont la **gravure sur bois de fil** et la **chalcographie**. Cf. *Annexes*, « Les quatre principaux procédés de gravure sur cuivre »

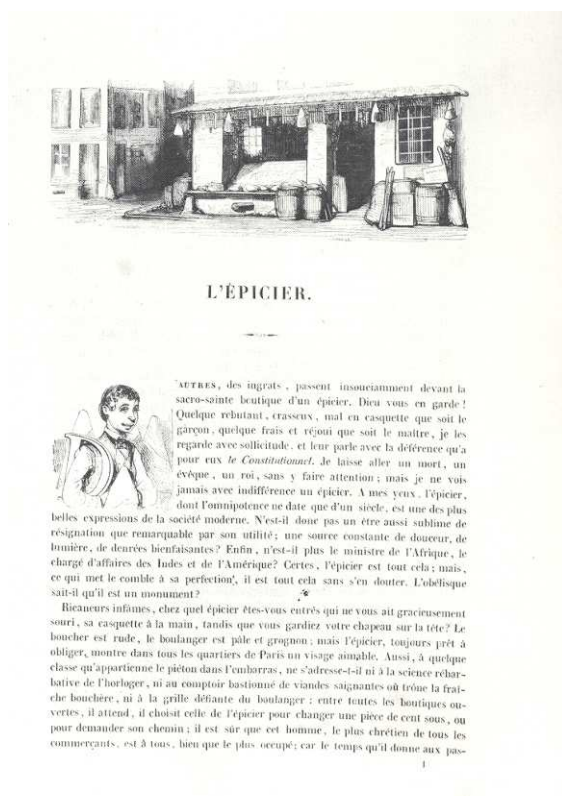
¹²³ Cf. *Annexes*, « La gravure sur bois de fil – La gravure sur bois de bout »

¹²⁴ Les hachures permettent de rendre les volumes.

¹²⁵ A. de Lostalot. *Les Procédés de la gravure*. p. 48.

¹²⁶ *Les Français peints par eux-mêmes*. Gravures sur bois de bout d'après Gavarni. Paris, L. Curmer, 1840-1842.

dans la *Physiologie de la portière*¹²⁷, le trait du dessinateur, parce qu'il insuffle la vie au lieu et confère un aspect « pris sur le vif » au personnage, est primordial ; grâce aux libertés offertes par le procédé du bois de bout, le graveur peut, par exemple, conserver intact le trait de la caricature de Daumier, ou bien reproduire dans les moindres détails la devanture et l'étal caractéristiques de la boutique de l'épicier, et rendre la cordiale bonhomie du personnage de Gavarni.



« L'Épicier »
Première page des *Français peints par eux-mêmes*.

Le bois de bout s'avère également idéal pour la réalisation de tirages en couleurs ; d'autant plus que, pour l'imprimeur, la manière de procéder ne diffère pas des tirages en couleurs sur métal :

[...] il s'agit de faire passer successivement la même feuille de papier sur des planches où sont gravées en relief : sur celle-ci, le dessin qui sera imprimé en noir, en même temps que le texte ; sur chacune des autres, un des tons employés. Des traits pleins ou surcoupés marquent dans chacune des planches la place occupée par un ton déterminé sur la maquette, peinte à l'aquarelle, dont le dessinateur a confié la

¹²⁷ J. Rousseau. *Physiologie de la portière*. Gravures sur bois d'après Honoré Daumier. Paris, 1841.

traduction au graveur ; le reste de la planche est évidé, il ne prendra pas l'encre de couleur que cette planche est chargée de déposer sur la papier. Autant de clichés et par conséquent d'impressions qu'il y a de couleurs.¹²⁸

Généralement employé dans les livres pour enfants, le bois de bout en couleurs, constitue la spécialité des illustrateurs anglais ; les graveurs français, quant à eux, ont toujours eu un penchant pour la gravure sur métal qu'ils pratiquent selon la technique du **lavis**, du **berceau** ou de l'**aquatinte**, leur permettant d'obtenir des tons variés, fondus et homogènes.

Enfin, l'introduction de l'**acier** en imprimerie résout une fois pour toutes les problèmes liés à l'usure du cuivre : les gravures destinées à illustrer les livres bon marché à gros tirage, à l'instar des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue¹²⁹, sont réalisées sur acier.

« Le Marché du Temple »
E. Sue. *Les Mystères de Paris*.
Eau-forte sur acier de
C. F. Daubigny, Paris, 1843-1844



En plus des découvertes techniques directement liées à la pratique de la gravure, l'édition bénéficia surtout du développement de la photographie et de la possibilité de l'intégrer dans les ouvrages.

¹²⁸ A. de Lostalot, *op. cit.* p. 160-162.

¹²⁹ La livraison des *Mystères de Paris* s'échelonna entre septembre 1842 et décembre 1843 ; soixante mille exemplaires auraient été tirés avant 1850. Ces chiffres sont donnés par Elisabeth Parinet in *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, p. 43.

* L'image photographique et son intégration dans le livre

Cinq hommes sont associés à la naissance et au développement de la photographie ; parce qu'elle se révéla rapidement comme le médium visuel le mieux adapté aux besoins de la société bourgeoise¹³⁰, on s'ingénia à tenter de la reproduire facilement, en série et à l'intégrer au livre.

Nicéphore Niepce fut l'homme des premières ébauches et l'inventeur de l'ancêtre de la photographie, l'**héliographie**. Grâce à ce procédé, il parvint à réaliser la copie d'une gravure sur une plaque d'étain ; en 1825, il lui était possible de la graver et de l'imprimer. Une année plus tard, il parvenait à fixer dans la chambre noire l'image de la vue de sa fenêtre à Saint-Loup-de-Varennes : depuis, le *Point de vue du Gras* constitue un véritable « incunable » photographique. Améliorant le procédé initial dans le sens d'une plus grande qualité et d'une plus grande finesse dans le rendu des détails, Jacques Louis Mandé Daguerre mit au point, en 1837, le **daguerréotype** qui connut un succès retentissant¹³¹.

E. Thiesson.
Portrait de Daguerre, 1844.
Daguerréotype.
Musée Carnavalet, Paris.



Ce fut William Talbot qui, faisant une communication devant la Royal Society de Londres en janvier 1839, prononça pour la première fois le terme « photographie ». Préfigurant la technique moderne, puisqu'il s'agissait déjà d'un négatif et d'un positif sur papier, Talbot baptisa sa trouvaille **calotype**.

¹³⁰ La photographie donne à voir le réel sans passer par la subjectivité de l'artiste. Autrement dit, cette image est objective et rend compte de la « vérité » des choses. En outre, elle constitue le pendant idéal au texte explicatif des dictionnaires et des encyclopédies.

¹³¹ Lors de sa célèbre allocution devant l'Académie des Sciences et des Beaux-Arts, François Arago déclara que le daguerréotype était synonyme de fidélité absolue au motif et libre de droits.



W. H. F. Talbot.
Arbres en hiver, 1841 (?)
 Calotype. Musée d'Orsay, Paris.

Même si ces images aux tons sépia, un peu floues, le rendent encore impropre au commerce, avec le calotype, la reproductibilité qui manquait au daguerréotype était née. Enfin, en 1851, Scott Archer et son **collodion** rendent envisageable l'exploitation commerciale et professionnelle de la photographie. Associé au papier de tirage à l'albumine, mis au point par l'imprimeur Blanquart-Evrard, ce procédé supplanta tous les autres à partir de 1860. Ainsi, Paris, qui ne comptait qu'une cinquantaine d'ateliers photographiques à la fin des années 1840, n'en comptabilisait pas moins de quatre cents vingt ans plus tard.

À peine avait-elle eu le temps d'atteindre une maturité technique suffisante, que la photographie était déjà devenue très populaire. En effet, contrairement aux autres techniques de représentation, son domaine *est* le réel ; elle en rend compte parfaitement, avec une fidélité et une objectivité qui ne cesse de s'affiner ; en outre, il est possible de la reproduire exactement, à l'infini, et en peu de temps. Enfin, à la différence d'une toile, elle n'exige qu'un temps de pose limité. Pour toutes ces qualités, la photographie s'impose dans le domaine privé¹³², dans les sciences¹³³, en médecine¹³⁴ ou bien encore dans l'industrie¹³⁵. Les pouvoirs publics s'intéressèrent eux aussi très tôt à la photographie :

¹³² Vers 1858, grâce au **collodion**, il devient possible d'exécuter des portraits très bon marché au format « carte de visite ». On faisait alors faire son portrait, ou l'on collectionnait celui des autres, qu'il s'agisse des membres de sa propre famille ou des célébrités de l'époque, comme la Comtesse de Castiglione, la maîtresse de Napoléon III, d'artistes, ou de comédiens, comme Sarah Bernhardt. Dans ces clichés, sérieux, agréables, de bon ton, se concentrent toutes les aspirations de la bourgeoisie ; ils rappellent les mots d'ordre – modernité, retenue, progrès – de cette société du « juste milieu » ; ils révèlent son besoin de reconnaissance et de respectabilité, puisqu'à l'instar de l'aristocratie, la bourgeoisie peut désormais, elle aussi, posséder sa « galerie des ancêtres », et témoignent du fait que la croyance en la société a remplacé la croyance en Dieu, puisque les nouvelles idoles incarnent la réussite sociale.

¹³³ Grâce à la photographie, les scientifiques sont désormais en mesure de fixer dans la chambre noire les images formées à partir d'une lunette astronomique ou d'un microscope ; ils peuvent ainsi vérifier concrètement et authentifier leurs découvertes.

À partir des années 1850, les commandes officielles se multiplient. Le phénomène est particulièrement observable en France, pays à fort pouvoir étatique.¹³⁶

Dès 1851, la Commission des Monuments historiques commanda à plusieurs professionnels, dans le cadre de la « Mission héliographique », des relevés photographiques du patrimoine national ; un projet pensé, certes, comme un inventaire scientifique, mais aussi sans doute comme un faire-valoir de la France, de l'Empire, et donc de la bourgeoisie. Ce catalogue succéda au *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France*¹³⁷, le premier à inventorier les innombrables richesses du territoire français. Ce long et minutieux travail, qui ne comprend pas moins de trois mille **lithographies**, constitua l'entreprise éditoriale la plus importante de cette période, et participa de cette recherche des traces d'un passé historique asphyxié par la modernité. Grâce à ces vingt volumes, le patrimoine acquiert une vie, une histoire, une légende teintée de romantisme, puisque des artistes tels que Géricault, Vernet, Devéria, Viollet-le-Duc, Daguerre lui-même, y collaborèrent.

¹³⁴ À partir de 1860, les aliénistes photographièrent leurs malades pour rendre compte des symptômes physiques extérieurs de la folie : ainsi le médecin Bourneville, travaillant dans le service du docteur Charcot, publia, en 1876, un album intitulé *L'Iconographie photographique de La Salpêtrière*, montrant les figures féminines de l'hystérie.

¹³⁵ En accompagnant l'avènement du fer et de la vapeur, elle constitua non seulement un moyen publicitaire, mais aussi une trace pérenne et réelle des grands travaux et des grandes entreprises du siècle.

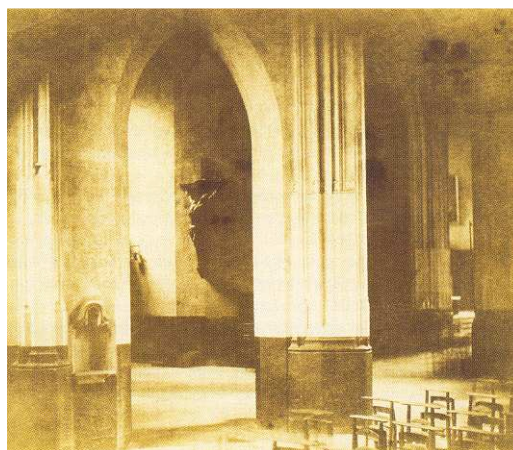
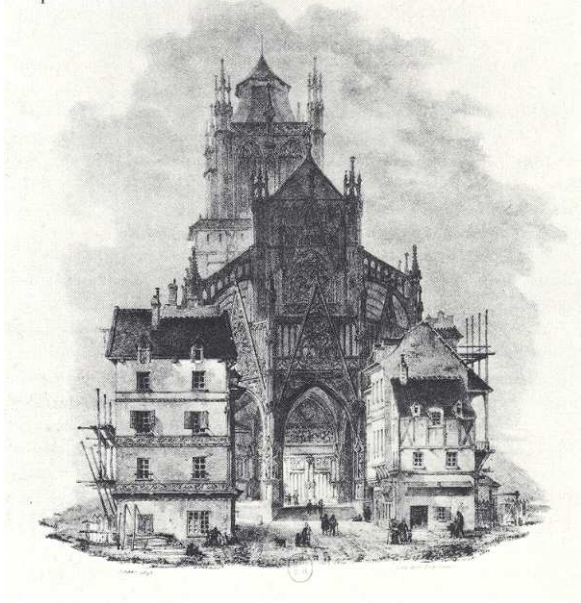
¹³⁶ Q. Bajac. *L'Image révélée. L'invention de la photographie*. p. 72.

¹³⁷ C. Nodier, J. Taylor, A. Cailleux. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Paris, 1820-1878.

ROUEN.

69

cienne splendeur qu'une partie des peintures de sa voûte. Là brilloient encore quand nous avons visité cette église pour la dernière fois, des caissons chargés de monogrammes et entourés de cartouches, dont l'ordonnance ne manquoit ni d'élégance ni de richesse. Cette opulence bizarre contraste d'une manière étrange avec le triste délabrement des murailles poudreuses, et l'œil ne redescend pas sans surprise le long des auges qui embrassent la nef, et sur la litière immonde qui cache les pavés du chœur.



Ci-dessus : H. Le Secq. *Intérieur d'église* (Mission héliographique). 1851. Calotype. Paris, Musée d'Orsay.

Ci-contre : *Ancienne Normandie, lithographies. Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. t. II, 1825.

Achevée en 1878, alors que la position de la photographie est depuis longtemps assurée, la grande entreprise des *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France*, ne recueillit qu'un faible écho car, ainsi que le constate l'un des membres de la Mission Héliographique, « [...] une médiocre héliogravure est toujours préférable, et comme fin et comme relief et comme précision, à la gravure la plus accomplie »¹³⁸. Éviter la subjectivité du regard de l'artiste – que l'on ressent très sensiblement lorsque l'on met côte à côte, comme ci-dessus, une gravure et un calotype –, là se concentrait tout l'intérêt des trois cents négatifs calotypes qui résultèrent de la Mission héliographique ; et le *Musée pittoresque et archéologique de la France*, qui devait en découler, ne vit pas le jour. Mais l'utilisation de la photographie par les autorités ne se cantonnait pas au domaine artistique : pendant la Commune, la microphotographie fut employée pour transmettre des informations par pigeons voyageurs ; sous le Second Empire, elle servit le domaine de la sécurité publique, en fixant systématiquement les visages des individus suspects détenus dans les prisons aux alentours de la capitale.

¹³⁸ Francis Wey cité par P.-J. Amar in *L'Abécédaire de la photographie*. p. 73.

La photographie constituait donc un médium aux qualités inestimables pour la société bourgeoise : elle répond au besoin d'images du public, tout en véhiculant les valeurs de la classe dominante, attestées par cette part de réalité incontestable, inhérente au procédé photographique. Il ne manquait plus, pour parfaire son rôle de moyen de communication de masse, que de pouvoir l'intégrer au texte, à l'intérieur d'un livre. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la seule manière d'y parvenir était de tirer les photographies et de les coller une à une sur une feuille insérée en hors-texte dans le livre¹³⁹. La difficulté restait donc de pouvoir imprimer ensemble le texte et l'image photographique. Les imprimeurs développèrent d'abord l'**héliogravure** ; mais parce que ce procédé exige une étape d'essuyage après l'encrage, et parce que le cuivre s'use relativement vite, les reproductions ne pouvaient être limitées qu'à quelques centaines d'exemplaires. Alors que pour toutes les techniques antérieures, le résultat final consistait en une copie de photographie originale, les nouveaux procédés produisent de véritables originaux. Parmi ces procédés de **photogravure**, la **similigravure** est une invention décisive : sa trame quadrillée rend enfin possible l'intégration de la photographie au texte. Enfin, la **galvanoplastie** et la **gravure sur acier** permirent la rapidité d'exécution et le tirage illimité recherchés par les éditeurs. En effet, la première technique, datant d'après 1830, rend désormais possible l'impression simultanée du texte et de l'image sur la même page. La seconde est adaptée à un tirage illimité, tel que celui des livres illustrés bon marché dont raffolent les classes moyennes en cette fin de XIX^e siècle.

S'affirmer aux yeux des pays étrangers et aux yeux des Français en démontrant, malgré les obstacles, le bien-fondé de ses valeurs est primordial pour la légitimité et la stabilité de la jeune république. Grâce à l'alphabétisation et aux capacités techniques qu'elle a su développer, la classe dirigeante a fait du texte imprimé un moyen de communication intellectuellement et financièrement accessible à tous. Si l'on ne peut douter des avantages du support écrit dans la diffusion des valeurs bourgeoises, il n'en reste pas moins que l'image – au sens de symbole, à l'instar des Expositions universelles, ou de support écrit – reste de loin la plus efficace. En effet, celle-ci, devenue de moins en moins onéreuse durant la seconde moitié du XIX^e siècle, véhicule un langage universel. En outre, elle constitue un moyen de communication moderne correspondant à la représentation d'elle-même que souhaite donner la société française. Mais plus que tout, elle a la faveur d'un public qui manifeste à son égard un véritable engouement : pendant de longs siècles, elle est restée un privilège réservé à une

¹³⁹ C'est ainsi que William Talbot réalisa le premier ouvrage entièrement illustré de photographies de natures mortes et de sites, *The Pencil of Nature*. En raison de ces difficultés techniques à produire cet album, Talbot réduisit de cinquante à vingt-quatre le nombre de planches présentées dans l'ouvrage, les fit coller à la main par des ouvrières, et, au final, mit deux ans, de 1844 à 1846, à sortir ses livraisons.

élite ; maintenant, elle enjolive et anime les lieux publics, décore tous les intérieurs. En outre, représentant la réalité, elle donne l'impression à celui qui la regarde que, contrairement au texte, elle ne peut mentir – ceci vaut plus encore pour la photographie.

Entre 1850 et 1920, l'image imprimée prend une ampleur considérable : après avoir envahi l'espace public et l'espace privé, elle en arrive à envahir le lieu même de l'écriture, du texte, le livre. C'est dans cet univers saturé d'images et au milieu du raz de marée des livres illustrés que naît pourtant cet ouvrage, si particulier, que constitue le livre de dialogue.

III. LE LIVRE ILLUSTRÉ AU XIX^o SIÈCLE : DU BIEN DE CONSOMMATION AU LIVRE DE DIALOGUE

1. Panorama du marché du livre illustré populaire à la fin du XIX^o siècle : le culte de l'image

a. Les romans

L'illustration touche tous les domaines de l'édition, elle s'adresse à tous, quel que soit l'âge du lecteur. L'image s'insinue partout et tout d'abord dans les livres de littérature illustrés comme les romans naturalistes.

Après 1870, les succès romanesques atteignent rapidement les 100 000 exemplaires : en 1902, on tire *L'Assommoir* à 150 000 exemplaires ; entre 1873 et 1904, *Le Tour du monde en 80 jours* est tiré à 108 000 exemplaires. Mais avant de constituer un volume à part entière, ces ouvrages ont paru en premier lieu sous forme de romans-feuilletons¹⁴⁰. Or, Michel Melot¹⁴¹ nous apprend que pour ces livraisons mensuelles, l'éditeur exigeait des scènes propices à l'illustration. Il attendait en outre de l'écrivain qu'il indiquât précisément les scènes à illustrer :

Ces instructions incitaient sans doute l'écrivain à « mieux voir » les personnages et à provoquer certaines scènes pittoresques.¹⁴²

D'autre part, la rapidité de publication des feuilletons faisait qu'illustrateur et écrivain travaillaient simultanément et que parfois l'illustrateur précédait l'écrivain, ou du moins l'excitait dans la composition des scènes à traiter par l'image. Lorsque ces romans-feuilletons

¹⁴⁰ *L'Assommoir* a connu un succès de scandale dès sa publication en feuilletons dans *Le Bien public*, puis dans *La République des lettres*, entre avril 1876 et janvier 1877. Publié chez Charpentier en janvier 1877, le roman nécessite 38 tirages cette année-là. De leur côté, Marpon et Flammarion ont mis sur le marché, en avril 1878, une édition illustrée qui a touché 20 000 lecteurs supplémentaires. Cf. É. Parinet. *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX^o-XX^o siècle*, p. 44

¹⁴¹ M. Melot. *L'Illustration*, p. 143

¹⁴² *Ibid.*

paraissent en ouvrage, l'image vient non seulement orner le texte, avec des vignettes décoratives ou des lettrines, mais se mêle à lui dans des frontispices de plus en plus sophistiqués ; en outre, elle s'impose au lecteur à l'intérieur même de sa lecture avec les illustrations in-texte. Campant le décor, donnant à voir une action ou présentant un personnage, en synthétisant les longs paragraphes descriptifs des romans naturalistes, ce type d'image est caractéristique des ouvrages illustrés qu'Yves Peyré nomme des « livres à figures » :

[Les livres à figures sont] ces livres où le texte est accompagné par l'image, mais où l'illustration reste servile, inféodée au texte, ayant pour vocation de traduire ce dernier, d'en donner moins une équivalence (il y a tout de même un écart de l'ordre de l'abîme entre la traduction et l'équivalence) qu'un écho piteusement anecdotique.¹⁴³

Bien qu'elles ne soient qu'« anecdotiques », les illustrations sont assez nombreuses pour souligner les articulations du récit et pour permettre au lecteur d'en comprendre les grandes lignes, sans forcément lire la totalité de l'ouvrage. L'image prend alors le pas sur le texte qui peut ne plus servir qu'à fournir les détails que n'aurait pas montrés l'illustration. L'image apparaît comme le moyen de parler au peuple car elle s'adresse directement à la sensibilité ; de plus, en soulignant les effets et en ménageant pauses et repères, elle rend la lecture plus facile.

Cherchant à satisfaire le goût du public pour les vignettes, et soutenus par les progrès techniques liés à l'impression et à la reproduction des images, les éditeurs étendent le domaine de l'image à toutes les parties du livre. Peu important leur qualité artistique, les rapports qu'elles entretiennent avec le texte, ou ce qu'elles apportent à la lecture, les vignettes ajoutent incontestablement au succès populaire du roman.

b. Les ouvrages de vulgarisation et de connaissance générale

Dans les années 1880, le marché de la vulgarisation scientifique, qui avait entamé son ascension avec les Lumières, s'essouffle :

¹⁴³ Y. Peyré. *Peinture et Poésie*, p. 43

Après les années d'enthousiasme vient le temps des désillusions ; la science garde son prestige, mais elle plus inaccessible au profane. Le rêve de l'éducation populaire s'effondre : elle ne peut, à elle seule, assurer le progrès social ; elle ne parvient même pas à intéresser à la vulgarisation scientifique les lecteurs des bibliothèques populaires, qui, selon les bibliothécaires, préfèrent les romans ou la presse populaire.¹⁴⁴

Toutefois, l'ouvrage clé de l'accès au savoir demeure avant tout le dictionnaire. La précision du vocabulaire apparaît comme le fondement de l'organisation de tout savoir, à quelque niveau que ce soit, de la vulgarisation à l'érudition. Le premier ouvrage de connaissance générale illustré paraît en 1879, chez Larousse, et s'intitule le *Dictionnaire complet de la Langue française*¹⁴⁵. Mais c'est en 1906 qu'a lieu la première publication du célèbre *Petit Larousse illustré*¹⁴⁶, présentant cinq mille huit cents gravures, cent trente tableaux, cent vingt cartes, en noir et blanc, gravés **au trait** :

Le dictionnaire devient l'ouvrage de référence indispensable à toute discipline. Par son volume et sa qualité, cette production de dictionnaires savants, dont certains ont fait autorité pendant plus d'un siècle, suffirait à faire du XIX^e siècle « le siècle des dictionnaires » ; mais il mérité plus encore ce titre pour avoir popularisé cet outil jusqu'à en faire le livre que tout foyer doit posséder.¹⁴⁷

Conciliant la masse des informations et un prix abordable – 5 F –, et correspondant au niveau de curiosité d'un vaste public, le *Petit Larousse illustré* connaît 175 éditions en quinze ans. Rapidement, il deviendra l'ouvrage de vulgarisation le plus vendu, développant, jusqu'à l'arrivée de la photographie, le nombre et la qualité de ses gravures.

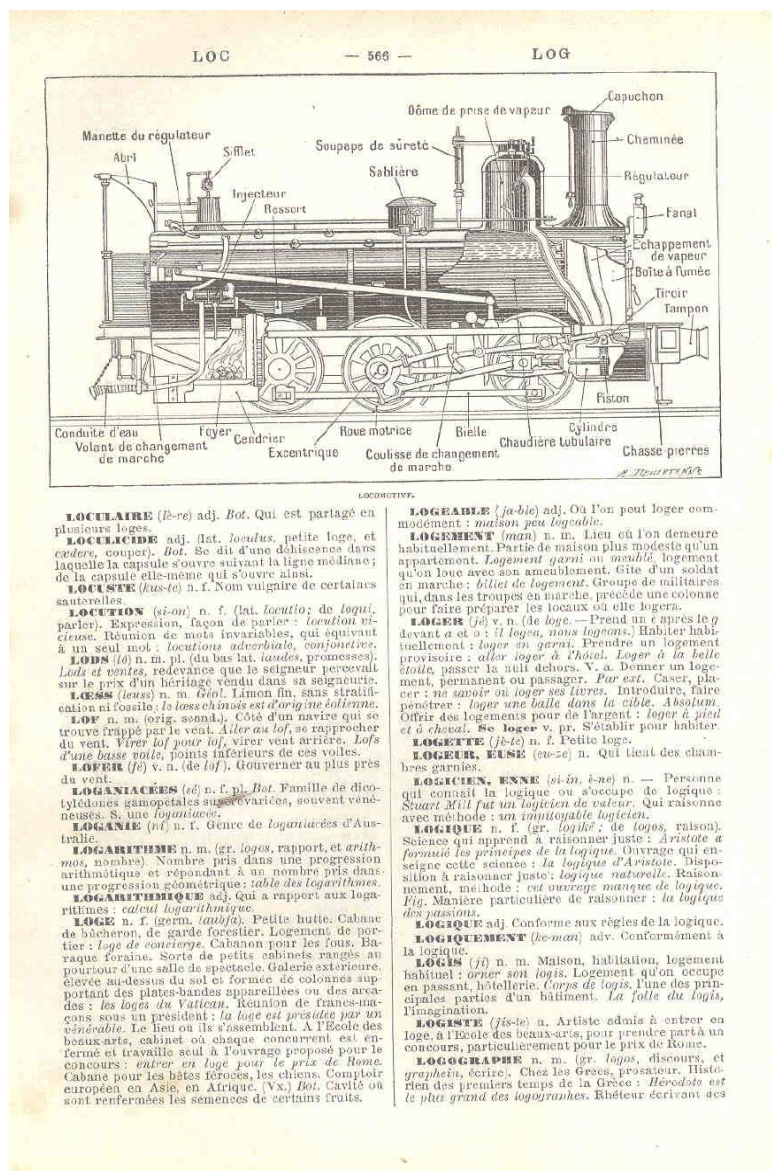
¹⁴⁴ É. Parinet. *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, p. 76

¹⁴⁵ Cet ouvrage a paru avec mille cinq cents minuscules et sommaires gravures.

¹⁴⁶ *Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique*. Publié sous la direction de C. Augé. Paris, Librairie Larousse, 1906.

¹⁴⁷ É. Parinet. *Op. cit.* p. 80

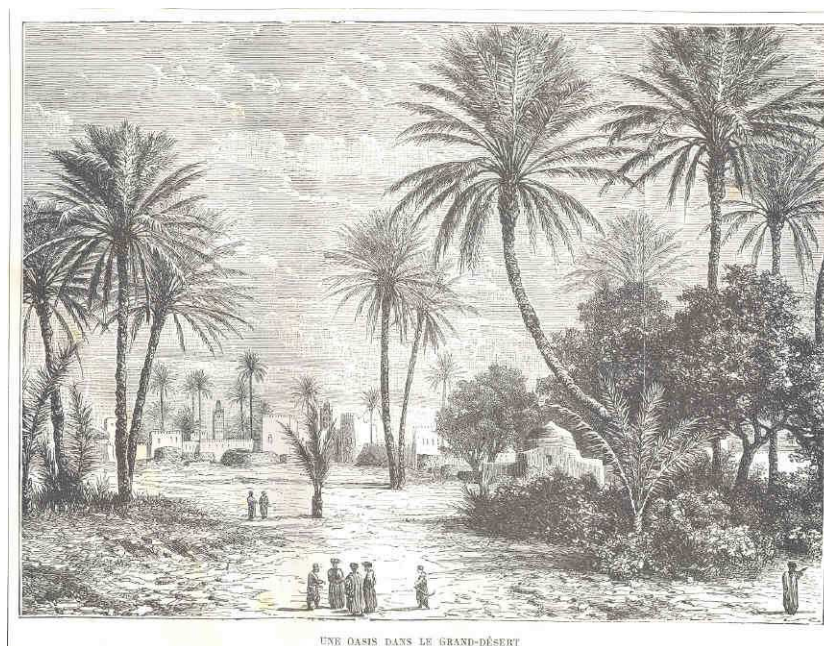
Petit Larousse illustré,
1906, 10^e éd.



Avec la multiplication des illustrations dans les ouvrages de vulgarisation, on se rend compte que l'image n'est plus cantonnée à un rôle d'auxiliaire didactique du texte, elle peut se substituer à lui. En outre, dans une perspective plus commerciale, les éditeurs voient également dans l'illustration un moyen de séduire de nouveaux publics et les mener au livre.

c. Les manuels scolaires et les livres pour la jeunesse

L'image informelle, supplée aux insuffisances de l'écrit et corrige les difficultés de compréhension du texte ; elle a ainsi sa place dans les ouvrages documentaires comme les encyclopédies, les dictionnaires, les ouvrages d'histoire et surtout de géographie, domaine peu exploité jusqu'en 1870.



Ch. Delon. *Cent Tableaux de géographie pittoresque*.
Paris, Hachette et Cie, 1882.

Après l'éditeur Charles Delagrave, c'est Armand Colin qui réussit très rapidement à imposer sa production :

Si ses manuels sont d'incontestables réussites par le sens de la pédagogie qu'y déploient les auteurs et lui-même, il [Armand Colin] doit aussi sa prospérité aux relations privilégiées établies, sans compter, avec tous ceux qui ont un pouvoir de décision ; pour cela, il consulte les instituteurs sur la rédaction de ses manuels, distribue des spécimens et s'attache des auteurs influents au Ministère de l'Instruction publique. En abritant les *Annales de Géographie* (1891), par exemple, il rassemble, outre Vidal de la Blache, dont il publie l'*Atlas général* en 1894, les géographes les plus éminents du moment. Il peut

ainsi s'installer sur le marché de l'enseignement universitaire et concurrencer Delagrave, qui a une image plus conservatrice.¹⁴⁸

En outre, si la géographie est longtemps restée la parente pauvre de l'enseignement, c'est aussi parce que ce domaine du savoir a un véritable besoin d'images auquel l'industrie du livre n'aurait pu répondre, pour des raisons techniques, avant la fin du XIX^e siècle.

Évoluant tout au long du XIX^e siècle, l'image a revêtu un nouvel aspect dans les livres pour la jeunesse. L'image fait partie du matériel pédagogique : les abécédaires, les syllabaires, les *toybooks* amusent les enfants tout en les instruisant. En matière d'éducation, certains pédagogues jugent indispensable que son apprentissage précède celui du texte :

Il est évident pour moi qu'il n'est pas raisonnable de faire épeler un enfant avant de lui avoir donné une somme considérable de connaissances sur le monde réel et sur le langage [...]. L'art devrait donc intervenir, et c'est ainsi que je fus amené forcément à sentir le besoin de livre d'intuition, précédant les abécédaires, et destinés à éclaircir à l'avance, grâce à des dessins bien choisis et bien distingués les idées que l'on veut communiquer à l'enfant au moyen du langage.¹⁴⁹

La toute-puissance de l'image est particulièrement sensible à l'intérieur des abécédaires : en effet, la plupart ne sont signés ni l'auteur, ni par l'illustrateur.

Se réclamant d'une morale stricte et pudibonde, le public bourgeois désire pour ses enfants, au sein de la famille, des lectures reflétant cette morale ; ainsi, il raffole, pour les plus âgés, de journaux spécialisés, comme *L'Ami de la Jeunesse*, *Le Journal des Enfants* ou *Le Journal des Demoiselles*, ou de livres pour enfants, à l'instar des ouvrages de la collection de la « Bibliothèque rose ». Ce siècle fut sans doute l'âge d'or de la littérature enfantine. Autant de succès aurait pu faire croire que ce genre acquerrait une certaine maturité ; mais rien de tel ne se produisit : en entrant dans le circuit de la consommation, la jeunesse devient un immense public qui représente un pouvoir d'achat considérable. Le livre pour enfants accède à l'industrie et passe dans les mains d'hommes d'affaires plus soucieux de rentabilité que d'art. D'autre part, ce public, parce qu'il ne maîtrise pas encore la lecture et manque d'esprit critique, se trouve guidé par les éditeurs qui, au lieu de précéder et d'orienter les goûts des jeunes lecteurs, les guide de manière autoritaire vers des goûts existant déjà.

¹⁴⁸ É. Parinet. *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, p. 85

¹⁴⁹ J. H. Pestalozzi cité par M. Melot in *L'Illustration*, p. 170



M. Boutet de Monvel. *Filles et Garçons*. Paris, 1900

Utilisées à l'école, les images le sont également à la maison, à l'église, en guise de récompense, et bientôt les firmes les distribueront aux enfants à titre de publicité.

Après avoir pris possession de l'espace public, de l'espace privé, de la vie quotidienne, l'image a envahi le livre. Les nouveaux lecteurs s'en délectent, à la grande joie des éditeurs qui s'enrichissent et de la société bourgeoise dont les valeurs sont ainsi largement diffusées. Le livre illustré a désormais à voir avec la politique, le commerce et l'argent, qu'avec l'art. Mais que devient l'œuvre lorsqu'elle n'est plus qu'une image reproductible à l'infini ? Que deviennent l'artiste et le poète lorsque le public n'est plus attiré que par le réel ?

2. Le livre de peintre, une réaction à l'industrialisation du livre illustré

À la fin du XIX^e siècle, l'artiste ne trouve plus sa place dans la société dans laquelle il vit : maintenant que le livre et l'art sont soumis à l'argent et au réel, il n'y a plus de place pour

le rêve, l'imagination ou la beauté. Or, cette marginalisation a pour effet positif d'ouvrir les frontières entre les différents domaines artistiques : se regroupant entre connaisseurs et esthètes, peintres, graveurs et poètes forment des sociétés de bibliophiles. Amateurs d'art et de beaux livres, ils conçoivent, avec le concours d'éditeurs comme Ambroise Vollard, et éditent leurs propres ouvrages, les livres de peintre.

a. Les sociétés de bibliophilie, le berceau du livre de peintre

Les artistes ont pris conscience des nouveaux rapports qui régissent le champ artistique et la société : certains d'entre eux, issus de milieux modestes ou désargentés, n'ont d'autre choix que de gagner leur vie. Opposant l'art à la politique, à la science et à l'argent, le déclarant indépendant de la morale, d'autres mettent leur foi dans la seule Beauté ; l'esthétique leur tient lieu de métaphysique et de religion. Cette démarche est suivie par les artistes qui se sont sentis lésés par une société où le marché du livre est dominé par le profit des éditeurs, et où la production en série a supplanté l'originalité et l'esprit critique. En effet, devenu tout entier l'instrument de description du réel, le livre illustré n'a plus pour fonction de faire rêver le public sur son texte ou sur ses planches : il doit informer, éduquer, démontrer.

En porte-à-faux avec l'art de leur époque, ces esthètes le sont plus encore avec le nouveau public, « sourd à la poésie, étranger à la Beauté »¹⁵⁰, cumulant ce que l'artiste, Théodore de Banville en témoigne, exècre par-dessus tout, l'argent, le conformisme et la vulgarité :

Je partage avec les hommes de 1830 la haine invétérée et irréconciliable de ce que l'on appela alors les *bourgeois* [...]. *Bourgeois* signifiant l'homme qui n'a d'autre culte que la pièce de cent sous, d'autre idéal que la conservation de sa peau, et qui en poésie aime la romance sentimentale, et dans les arts plastiques la lithographie coloriée.¹⁵¹

Pour la première fois, l'artiste n'a plus de raison d'être dans la société : avec la photographie, la classe dominante n'a plus besoin de lui pour la représenter, elle, ou ses aspirations. Désireux de lutter contre l'uniformisation et l'aseptisation dans l'art et la littérature, ces

¹⁵⁰ L. Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, p. 20

¹⁵¹ T. de Banville cité par L. Campa, *Ibid.*

laissés-pour-compte ont choisi le livre illustré pour défendre, à la fois, « l'aristocratie artistique » et s'opposer aux institutions en place. Ils se regroupent, non pas en écoles ou par spécialités, mais par affinité, par groupe de pression, unis par les mêmes luttes et les mêmes intérêts. Si les alliances se font et se défont, au gré des ambitions et des jalousies, elles sont surtout à l'origine d'une vie artistique bouillonnante et particulièrement novatrice. Tous partisans d'un retour aux valeurs traditionnelles du livre illustré, artistes et poètes fondent les sociétés de bibliophilie – « Les 100 Bibliophiles », « La Société des Amis du Livre », « Le Livre contemporain »... Parmi elles, un solide noyau de personnes fidèles et désintéressées, déterminées à défendre et à soutenir la gravure contemporaine, la « Société des Peintres-Graveurs », fondée par Bracquemond, réunit tous les grands artistes du temps :

Elle a suscité dans son sein et autour d'elle d'admirables bonnes volontés parmi les amateurs d'estampes, les bibliophiles, les critiques et les éditeurs, les imprimeurs et les marchands. Ce monde de l'estampe va lutter par la parole et les écrits, aussi bien que par la commande de travaux significatifs.¹⁵²

Dans ce microcosme effervescent, des revues spécialisées naissent et croissent très vite : *L'Image*, créée par Lepère et Beltrand, *L'Estampe originale* – fondée par Roger Marx, elle a publié les planches de Rodin, Renoir, Gauguin, Bonnard, Vuillard et Roussel –, *L'Album des peintres-graveurs*, édité par Vollard, *L'Épreuve*, *Germinal* ou *Pan*, sont autant de revues destinées aux bibliophiles. Les « travaux significatifs », quant à eux, sont commandés par des éditeurs qui font paraître, à leurs risques et périls, des ouvrages illustrés par les artistes les plus audacieux.

Constituant l'instrument d'une lutte sans pitié contre l'industrialisation du livre et la banalisation de l'art, le livre de peintre, œuvre-symbole, prouve sa qualité en répondant à des critères très stricts, voire sectaires, en accord avec théorie de l'Art pour l'Art¹⁵³. Tout d'abord, la diffusion doit être confidentielle ; chaque ouvrage, numéroté, et quelquefois nominatif, devient, à l'image d'une œuvre d'art, un exemplaire unique. L'impression doit être réalisée de manière artisanale ; en outre, chaque exemplaire trouve sa place dans une hiérarchie imposée par la qualité du papier sur lequel il est imprimé. Avec les bibliophiles, l'importance est donnée à la typographie – en tant que véritable composante indépendante dans la conception d'un ouvrage – et à l'architecture de la page imprimée. Enfin, les peintres parachèvent le livre en y apportant l'émotion et l'originalité de leur manière de créateur, grâce à la lithographie ou

¹⁵² J. Bersier. *La Gravure*, p. 309

¹⁵³ Cette théorie, caractéristique du mouvement parnassien, défend l'idée d'une aristocratie de l'esprit : on écrit plus que pour ses égaux, le groupe producteur devient son propre consommateur privilégié.

à la gravure sur bois de bout. L'édition d'un livre de peintre est mise en valeur par une économie de moyens, permettant de distinguer radicalement ses illustrations des illustrations commerciales – la couleur en est bannie :

La ligne, le blanc et le noir ne permettent pas de farder l'impuissance ou le plagiat. Son langage austère et strict ne dit guère que la vérité.¹⁵⁴

Bien qu'elles vivent en autarcie, ces sociétés sont le lieu d'une activité intellectuelle intense et diversifiée, à l'origine de la transformation radicale de l'esthétique du livre illustré au début du XX^e siècle et de la naissance du livre de peintre.

b. Trois chefs-d'œuvre parmi les livres de peintre

* *Faust* illustré par Eugène Delacroix

C'est en 1825, à Londres, que Delacroix, frappé par la représentation de *Faust* à laquelle il vient d'assister, a l'idée de réaliser une suite de lithographies en noir. Toutes sont marquées par l'esthétique romantique : grâce à la présence de démons ou de manifestations magiques, l'atmosphère onirique qui baigne l'ouvrage de Goethe est omniprésente dans les dix-sept lithographies ; mais elle atteint son paroxysme lorsque, dans la planche cinq, Delacroix donne à voir la rencontre entre Faust et le démon Méphistophélès.

¹⁵⁴ J. Bersier. *La Gravure*, p. 61



E. Delacroix. Planche 5 pour *Faust*, lithographie.

Cette gravure témoigne également d'un goût raffiné et prononcé pour le pathétique, marqué par le contraste entre le calme ironique du démon et le mouvement de colère, totalement vain, du docteur Faust. Les détails des costumes¹⁵⁵, de l'architecture¹⁵⁶, mais également l'iconographie du démon anthropomorphe, rappellent l'attrance des artistes romantiques pour le Moyen Age. Enfin, la violence esthétisée, montrée par l'ardeur des combats¹⁵⁷ ou la présence, dans le lointain de l'ombre funèbre des gibets, desquels pendent des corps sans

¹⁵⁵ Goethe. *Faust*, pl. 13

¹⁵⁶ *Ibid.* pl. 11

¹⁵⁷ *Ibid.*

vie¹⁵⁸, évoque la solitude et la vanité de la vie humaine, tout entières résumées par l'expression de désespoir que l'on peut lire sur les visages de Faust et de Marguerite dans la dernière planche. Ainsi que l'écrit Yves Peyré, « Delacroix transcrit le mythe romantique par excellence, le débat de tête » :

Il livre la fièvre du calme et la véhémence d'une furie, il scrute le plaisir et l'effroi liés à la transgression. La face sombre de l'homme est ainsi cernée (celle qui pactise avec l'effrayant, l'inavouable) ; Delacroix dans le mélodieux velours de ses lithographies interroge le tumulte d'une âme.¹⁵⁹

Pour exprimer ces tourments, Delacroix dut travailler à ce que tous les paramètres graphiques tendent à rendre au maximum la moindre expression. En dessinant sur une pierre lithographique comme sur une feuille de papier, le procédé se révèle idéal pour imprimer le véritable trait du mouvement naturel du peintre. Le support et la technique sont au service de l'expression : les libertés prises avec les proportions, la fougue, l'emportement du trait, l'exaltation de l'arabesque, la puissance des contrastes entre le noir et le blanc, toutes les conditions sont rassemblées pour suggérer l'intensité d'une scène.

Eugène Delacroix aurait souhaité voir rassemblées ses lithographies dans un recueil de planches. Pourtant, en 1828, l'éditeur Charles Motte transforma, abusivement, l'album en un livre illustré, un livre de peintre¹⁶⁰ – on parle du *Faust* de Delacroix pour la version illustrée –, en adjoignant aux lithographies le texte de Goethe traduit par Albert Stapfer.

* Les livres de peintres édités par Ambroise Vollard : *Parallèlement et Daphnis et Chloé*

Décrit par le peintre Maurice de Vlaminck comme « un homme de grande taille, avec de gros yeux noirs dans une grosse tête, [...] son regard filtrant à travers deux paupières à

¹⁵⁸ *Ibid.* pl. 16

¹⁵⁹ Y. Peyré. *Peinture et Poésie*, p. 96

¹⁶⁰ Goethe. *Faust*. Traduction française d'Albert Stapfer, avec dix-sept lithographies d'Eugène Delacroix. Paris, Ch. Motte, 1828.

deuxième partie de la page, « demi fermées »¹⁶¹, Ambroise Vollard est l'éditeur de deux chefs-d'œuvre en matière de livre de peintre. Le premier, *Parallèlement*¹⁶², parut quatre ans après la mort de Paul Verlaine.

Les seins roides sous la chemise,
Fière de la fièvre promise
À tes sens partout & longtemps,
Heureuse de savoir ma lèvres,
Ma main, mon tout, impénitents
De ces péchés qu'un fol s'en sépare!

Sûre de baisers savoureux
Dans le coin des yeux, dans le creux
Des bras & sur le bout des mamelles,
Sûre de l'agenouillement
Vers ce buisson ardent des femmes
Follement, fanatiquement!

Et hantaine puisque tu sais
Que ma chair adore à l'excès
Ta chair & que tel est ce culte
Qu'après chaque mort, — quelle mort! —
Elle renait, dans quel tumulte!
Pour mourir encore & plus fort.

Où, ma vague, sois orgueilleuse,
Car radieuse ou sourcilieuse,
Je suis ton vaincu, tu m'as tien :
Tu me roules comme la vague
Dans un délire bien paten,
Et tu n'es pas déjà si vague!



P. Bonnard. *Parallèlement*, lithographie.

Les poèmes sont accompagnés de cent neuf dessins exécutés à la sanguine par un peintre encore méconnu du grand public, Pierre Bonnard, mais déjà repéré par Vollard qui, avant d'être éditeur, est marchand de tableaux :

Il n'est pas étonnant qu'Ambroise Vollard ait songé à Bonnard pour illustrer *Parallèlement* de Verlaine. Il connaissait les dessins de l'artiste pour *Marie* ; il avait vu le tableau *L'Indolente*, dont un dessin figurera d'ailleurs dans l'ouvrage, à l'exposition de groupe organisée chez Durand-Ruel en mai 1899.¹⁶³

Pour la réalisation des lithographies, Bonnard s'inspire de son propre travail, de ses propres peintures ; mais souhaitant rendre au mieux l'atmosphère des poèmes de Verlaine, le peintre fait tirer les lithographies dans une teinte rosée. Les images sont agencées de façon irrégulière afin de donner l'impression au lecteur qu'elles jouent avec les strophes, les enlacent ; en se

¹⁶¹ M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*, p. 85-86

¹⁶² P. Verlaine, P. Bonnard. *Parallèlement*. Paris, Ambroise Vollard, 1900. Cent neuf lithographies et neuf bois, gravés par Tony Beltrand d'après les dessins de Bonnard. Tirage à 200 exemplaires numérotés dont : 10 sur Chine avec suite des lithographies (1 à 10), 20 sur Chine sans suite (11 à 30), 170 sur vélin de Hollande (31 à 200)

¹⁶³ F. Bouvet. *Bonnard*, p. 106

mêlant aux mots, en se glissant dans les marges, ces images tendres et voluptueuses développent leur pouvoir de suggestion et s'allient à l'art du poète.

Vollard, qui fut l'ami des meilleurs peintres de son époque, n'épargna rien de ce qui était en son pouvoir pour donner du *Parallèlement* de Verlaine une édition magnifique : la majesté du format, celle de la lithographie – l'italique de Garamond, élégante et large, que venait de refondre l'Imprimerie nationale–, enfin la grande part faite aux illustrations.¹⁶⁴

Cependant, le format inhabituel de l'ouvrage et sa trop grande liberté de composition le priva du succès auquel il aurait pu justement prétendre.

Malgré cet échec, Vollard commande l'illustration d'une seconde œuvre à Pierre Bonnard ; il s'agit de *Daphnis et Chloé*¹⁶⁵, la pastorale de Longus :

Je travaillai rapidement, avec joie ; *Daphnis* a pu paraître en 1902. J'ai évoqué à chaque page le berger de Lesbos avec une sorte de fièvre heureuse qui m'emportait malgré moi...¹⁶⁶

Pierre Bonnard a réalisé cent cinquante-six illustrations pour *Daphnis et Chloé*. Leur fonction n'est pas de replacer la scène dans un temps et un lieu donné, de donner une paraphrase visuelle du texte, mais de toucher le lecteur en suggérant l'universalité du sentiment amoureux :

[*Daphnis et Chloé*] est un ouvrage tout rempli de fraîcheur champêtre. Le temps semble être aboli, c'est ici la naissance de l'amour. Pour illustrer cette histoire merveilleuse qui se renouvelle en tout lieu et en toute saison, belle comme tous les jours de la naissance du jour, point n'est besoin pour Bonnard de préciser le décor ou le costume, il s'agit de ne montrer que l'élan, la grâce et la jeune force qui précède le premier désir.¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Longus, P. Bonnard. *Daphnis et Chloé*. Paris, Ambroise Vollard, 1902. Cent cinquante-six lithographies en noir. Tirage à 250 exemplaires numérotés dont : 10 sur Japon, avec double suite des lithographies sans le texte, et tirées dans un autre ton (sanguine) (1 à 10) ; quarante sur Chine avec double suite de toutes les lithographies sans le texte et tirées dans un autre ton (bleu) (11 à 50) ; deux cents sur vélin de Hollande van Gelden au filigrane « Daphnis et Chloé » (51 à 250)

¹⁶⁶ F. Bouvet. *Bonnard*, p. 106

¹⁶⁷ A. Terrasse. *Bonnard*, p. 72

P. Bonnard. *Daphnis et Chloé*,
lithographie.



Contrastant avec des lithographies rectangulaires de même format, Bonnard trace des figures vigoureuses mais légères, tirées en bleu clair ou en gris. Tout comme le texte, elles ont cette merveilleuse fraîcheur des premières amours.



P. Bonnard. *Daphnis et Chloé*,
lithographie

En réaction à la production en série de livres illustrés et à la banalisation de l'image, les sociétés de bibliophilie ont souhaité redonner leurs lettres de noblesse à l'originalité, à la qualité et au savoir-faire artistique, en faisant illustrer des textes classiques par des graveurs ou des peintres. En raison de sa diffusion confidentielle et du soin apporté à son édition, le livre de peintre constitue une véritable œuvre d'art, un objet de collection, mais qui, ainsi que l'écrit Yves Peyré, « privilégie la part plastique au point d'oublier la raison d'être de tout livre, le texte »¹⁶⁸. En effet, le texte n'est qu'un prétexte à l'illustration ; destinées à un public d'esthètes et d'amateurs d'art, ces images sont une démonstration du talent du graveur ou du peintre. C'est le prestige de l'illustration qui sépare le livre de peintre du livre illustré en série, mais celui-ci ne résout en rien le problème du déséquilibre entre l'image et le texte ; au contraire, il creuse encore l'écart.

Pourtant, dans la production de livres de peintre *Faust*, *Parallèlement* et *Daphnis et Chloé* annoncent déjà le livre de dialogue : le soin apporté à la réalisation de l'ouvrage, la sobriété des illustrations, mais surtout l'indépendance du créateur, qui donne aux images toute leur originalité – on reconnaît ainsi le trait emporté de Delacroix ou la fraîcheur de la manière de Bonnard qui, en outre, fait un pas vers le texte en le mêlant à l'image –, préfigurent plusieurs des caractéristiques du livre de dialogue. Bien qu'ils s'en rapprochent, ces ouvrages ne peuvent pas être considérés comme des livres de dialogue à part entière : ils sont trop « lesté[s] du poids de la mort »¹⁶⁹, de l'absence du poète, même si, à quatre années près, Bonnard aurait pu travailler avec Verlaine.

Évoquant Ambroise Vollard, Pierre Assouline a écrit :

Vollard ne se réclamait d'aucune doctrine, ni d'aucune tradition. Ce marchand de tableaux modernes eut la fantaisie d'éditer des livres de luxe et l'idée de demander leur collaboration à des peintres-graveurs n'ayant jamais travaillé pour l'illustration. Il ne manquait pas d'audace, il aimait à frapper fort, mais n'a pas toujours frappé juste ! Mais il est indéniable que son initiative a porté fruits : ne serait-ce pas, en effet, l'exemple de Vollard qui détermina d'autres éditeurs à choisir comme illustreurs des peintres ?¹⁷⁰

Certes, la démarche de leur aîné inspira sans doute de jeunes éditeurs, mais c'est Daniel-Henry Kahnweiler, le célèbre marchand de tableaux de Picasso, qui réussira à créer une véritable harmonie entre le texte et l'image en faisant se rencontrer de jeunes peintres encore inconnus et des poètes n'ayant pas encore publié autour d'un livre, le livre de dialogue.

¹⁶⁸ Y. Peyré. *Peinture et Poésie*, p. 44

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ P. Assouline. *L'Homme de l'art, D.-H. Kahnweiler*, p. 103

3. Le livre de dialogue, né de la rencontre entre un artiste et un poète

a. Daniel-Henry Kahnweiler et le livre de dialogue

Rehaussée au rang de Ville-Lumière et de capitale des Arts et Métiers depuis les trois dernières Expositions Universelles, Paris est devenue le point stratégique vers lequel affluent des artistes venus de l'Europe entière. À ce moment, le souvenir de l'Impressionnisme, comme mouvement annonciateur de l'irréversible rupture entre l'art classique et l'art contemporain, est encore ardent et pousse les nouveaux arrivants à s'établir à Montmartre. Passage obligé pour tout artiste, ayant vu naître et grandir les représentants de l'Impressionnisme, tels que Renoir, Suzanne Valadon ou bien encore Toulouse-Lautrec, le quartier montmartrois symbolise le refuge, le point de ralliement de tous ces jeunes artistes en mal de liberté. C'est ainsi que venus d'Espagne ou de Hollande, Pablo Picasso, Juan Gris ou Kees Van Dongen ont élu domicile au Bateau-Lavoir, « une étrange construction, mi-hangar, mi-baraque, l'un des logis les plus misérables de Montmartre »¹⁷¹, et baptisé de cette façon par Max Jacob. À leur suite sont arrivés les poètes André Salmon, Pierre Mac Orlan, autour desquels gravitent toute une kyrielle d'amis, dont Matisse, Braque, Derain, Dufy, Utrillo, Modigliani, Metzinger, Jarry et Apollinaire. Liés par l'amitié, tous les protagonistes à qui l'on doit la création de *L'Enchanteur pourrissant* et du *Bestiaire*, étaient présents dès 1904 ; seule manquait encore l'impulsion d'un jeune marchand d'art, Daniel-Henry Kahnweiler.

Né à Mannheim en 1884, Kahnweiler est issu d'une famille bourgeoise juive. En 1902, ses parents l'envoient à Paris pour y suivre une formation d'agent de change ; mais passionné de politique, de musique, de littérature et d'art, il annonce à sa famille son intention de devenir marchand de tableaux et de se spécialiser dans l'art contemporain. En février 1907, il s'installe au 28 de la rue Vignon, dans un petit local qu'il sous-loue à un tailleur polonais et qui deviendra sa galerie¹⁷². Le Salon des Indépendants constitue un tournant dans sa carrière

¹⁷¹ J. Hartwig. *Apollinaire*, p. 75

¹⁷² *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, p. 94

puisqu'il y rencontre Derain et Vlaminck et devient leur marchand officiel. Les portes du Bateau-Lavoir s'ouvrent alors et les connaissances affluent. Lorsque, dans ses entretiens, Francis Crémieux demande à Kahnweiler comment lui est venue l'idée de publier les œuvres des poètes illustrées par leurs amis les peintres, il répond :

- [...] Vous comprenez, nous vivions dans une atmosphère d'euphorie, de jeunesse, d'enthousiasme qu'on ne peut plus guère imaginer. Les œuvres des poètes, Apollinaire et Max à ce moment-là (Reverdy n'est venu qu'un peu plus tard) représentaient pour nous quelque chose de formidable : ma femme savait la *Chanson du mal aimé* par cœur, entièrement, moi aussi. D'autre part ces poètes n'avaient pas d'éditeur à ce moment-là. C'est ainsi que l'idée m'est venue de faire des éditions avec ces poètes-là, illustrées par leurs amis les peintres.¹⁷³

Dans la lignée d'Ambroise Vollard, il a fait illustrer les ouvrages qu'il a publié par des artistes peintres de sa galerie ; mais ainsi qu'il l'affirme, son but n'était pas réaliser des livres de luxe :

- Mais vous avez édité tout de même des livres que l'on appelle aujourd'hui de luxe ?
- Je n'ai jamais édité autre chose que des livres tirés à cent exemplaires. C'est tout.¹⁷⁴

Toute l'originalité de la démarche de Daniel-Henry Kahnweiler, et qui différencie totalement sa production de celle de Vollard, est dans le fait d'avoir provoqué la rencontre entre deux jeunes créateurs :

Les admirables éditions de Vollard sont toutes des textes anciens réédités, tandis que dans ce que j'ai édité il s'agissait toujours de première édition et généralement d'écrivains qui n'avaient jamais été publiés.¹⁷⁵

Même si l'accord à trouver entre les artistes ne s'établit qu'en fonction d'affinités parfois délicates à ajuster, c'est dans cette confrontation que se trouve la clé de l'harmonie :

Visant l'échange entre poésie et peinture, Kahnweiler a d'abord pensé livre, donc texte, et texte présent au présent. Le texte ne fut jamais pour lui un prétexte, il fut au contraire le point de départ obligé de l'épopée du livre de dialogue. Sur ce point, la leçon de Kahnweiler est indépassable.¹⁷⁶

¹⁷³ D.-H. Kahnweiler, F. Crémieux. *Mes Galeries et mes peintres. Entretiens*, p. 66

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Y. Peyré. *Peinture et poésie*, p. 80-81

L'Enchanteur pourrissant fut le premier livre de dialogue à sortir des presses des éditions Kahnweiler ; il fera office de modèle pour toutes les éditions à venir. Bien que la collaboration soit à l'origine de cet ouvrage, *L'Enchanteur pourrissant*, et à sa suite *Le Bestiaire*, furent longtemps considérés comme des livres de peintres, jusqu'à ce qu'en 2001, Yves Peyré nomme ces livres et définissent leurs caractéristiques.

b. *L'Enchanteur pourrissant, Le Bestiaire et Vitam impendere amori*, des livres de dialogue ?

Certes, il est tentant de ranger *L'Enchanteur* et *Le Bestiaire* dans la catégorie des livres de peintre destinés aux bibliophiles : leur coût élevé, dû au tirage limité et au choix des papiers, les illustrations gravées sur bois, et le fait même qu'ils soient illustrés par des peintres font qu'ils ont tout l'air d'avoir été commandés par une société de bibliophilie. En raison du genre de l'ouvrage et de l'aspect décoratif des planches de Raoul Dufy, cette tentation est certainement plus forte encore pour *Le Bestiaire*. Cependant, continuer à les considérer comme des livres de peintre, c'est tout d'abord faire abstraction de la démarche originale et audacieuse de l'éditeur Kahnweiler, de l'impulsion qu'il a donnée et qui a révolutionné l'histoire du livre illustré – aujourd'hui, la collaboration entre les poètes et les peintres va de soi. Et puis c'est oublier totalement, ce qui est aberrant, celui sans qui l'aventure serait impossible, le poète ; André Derain et Raoul Dufy n'ont pas illustré les œuvres d'un poète décédé, au contraire, ils ont collaboré avec lui.

En fait, il manquait à ces ouvrages une dénomination qui tienne compte non seulement de leur double nature littéraire et artistique, mais qui en plus souligne cet aspect fondamental de leur réalisation, le dialogue. Yves Peyré résout en 2001 ce problème de terminologie en inventant le terme « livre de dialogue » et en définissant les caractéristiques de ce genre d'ouvrage illustré. Selon l'auteur de *Peinture et Poésie*, la réalisation d'un livre de dialogue s'organise autour de trois moments. Il y a tout d'abord la *rencontre* humaine et artistique, marquée par l'amitié et par l'intérêt porté à l'art de l'autre ; de cette rencontre naît l'envie d'un échange entre imagination poétique et imagination picturale autour d'un thème commun, établi selon des affinités similaires, dans un espace privilégié, le livre. Vient ensuite l'étape de *l'accord* ; lorsque l'un et l'autre se sont mis d'accord sur le nœud du dialogue, chacun ne doit

plus travailler qu'avec sa propre sensibilité et ses propres moyens. L'indépendance de l'artiste et du poète est primordiale : si l'un des deux devaient sacrifier sa liberté créatrice, l'échange serait sans intérêt, le livre de dialogue redeviendrait un simple livre illustré. Enfin arrive le moment de la *confrontation* où chacun est libre de mouvement, de recul, de refus. L'intensité doit dominer car plus la confrontation sera violente, plus l'échange sera fructueux et plus les rapports entre le texte et l'image seront harmonieux :

De lui-même, positivement, le *livre de dialogue* est avant tout un désir partagé : il est le frémissement à l'unisson de deux créateurs avides de se rejoindre. Entre ces deux hommes – le poète et le peintre –, il doit y avoir rencontre, accord, confrontation, on peut varier les mot à l'infini, le fait s'obstine. D'autre part, la chose doit être redite tant elle est capitale pour déterminer le *livre de dialogue* : dans un livre de ce type, il est impératif qu'il y ait un texte, et, qui plus est, un texte vivant, capable de refus et de mouvement. Faute de cela, un *livre de dialogue* n'est non seulement pas fondé, mais surtout il n'est rien ou, si l'on veut, autre chose (un *livre de peintre* par exemple). Il importe d'insister une fois de plus sur la violence, la véhémence de l'échange entre un peintre et un poète, sur la nécessaire participation de l'un comme de l'autre au projet commun. C'est le gage d'un feu votif qui se propage, d'une chance d'être donné au volume dans lequel l'image et le texte s'enlacent à plaisir.¹⁷⁷

Or, un livre de dialogue est un tout, c'est pourquoi le rôle du poète et de l'artiste ne s'arrête pas, pour le premier, à écrire des vers et, pour le second, à réaliser des gravures ; tous deux doivent aussi travailler ensemble sur le rythme de l'œuvre, sa typographie, la qualité de son impression ; l'attention portée à chaque étape de la réalisation du livre vient assurer la cohérence et l'unité de l'ensemble. En outre, au-delà du rapport entre le texte et les images, elles laissent transparaître, l'harmonie de l'ensemble et incite le lecteur à se laisser aller à la rêverie :

On mesure combien important, dans le devenir de ce type de livres, quelques spécificités qui sont toutes liées peu ou prou à l'exercice de la main : tirage restreint (comme s'il s'approchait de l'unique, en ce sens, dans cette conversion du multiple à l'un qu'il faut à tout prix obtenir, très peu devient la juste équivalence de l'unique), noblesse artisanale du papier (le plus près du monde sensible que l'on puisse trouver, papier chiffon à la cuve d'Auvergne, du Moulin de Larroque ou autre, sinon proche, par l'esprit, de la fabrication manuelle : papier d'Arches ou de Rives), typographie traditionnelle (flottent autour du livre les effluves enivrants de l'encre, persiste la rumeur des chahuts de casse, bref, s'y rejoue indéfiniment le rituel de l'imprimerie), mise en page particulièrement soignée (ce qui veut dire qu'elle est accordée à la respiration propre du texte), procédé original de gravure (la finesse d'exécution des

¹⁷⁷ Y. Peyré. *Peinture et Poésie*, p. 59-61

estampes selon une démarche créative : bois, cuivre ou lithographie ; là encore, on revoit les ateliers de taille-douce ou de lithographie, on en hume les parfums indélébiles).¹⁷⁸

Ces soins apportés à l'édition des livres de dialogue ont pu faire croire à des livres de peintre ; mais ils se justifient par rapport à l'esprit du livre de dialogue puisque « tout cela contribue à faire du livre le souffle même qui souffle la parole et l'image à leur plein feu, relief de pages où, flammes, déjà présentes, s'embrasent les mots et les signes »¹⁷⁹.

Yves Peyré définit *L'Enchanteur pourrissant* et *Le Bestiaire* comme des livres de dialogue ; or, il nous a semblé que, au vu des caractéristiques énoncées par le critique, *Vitam impendere amori* accompagné des dessins d'André Rouveyre répondait également à ces critères.

Si ce rappel historique nous fait remonter si loin dans le temps, c'est parce que nous avons tenu à rappeler les valeurs engagées derrière l'imprimé ; cette démarche nous a permis de nous souvenir – nous qui vivons aujourd'hui dans un monde d'images virtuelles – comment l'image imprimée en était venue à envahir petit à petit le paysage visuel et le domaine normalement réservé à l'écriture, le livre ; en outre, il nous a permis de dresser le panorama de la société dans laquelle vécut Guillaume Apollinaire au tournant du XIX^e-XX^e siècle.

Ayant entretenu pendant plusieurs siècles une relation particulière, bourgeoisie et image imprimée atteignent toutes deux leur apogée à la fin du XIX^e siècle. Alors que l'aristocratie et le clergé s'étaient servis du livre et du savoir pour mettre une distance entre l'élite et le peuple, la bourgeoisie s'est appuyée sur l'imprimé pour se hisser à la tête de l'État. Favorisant l'accès à la connaissance et développant les techniques d'impression, de reproduction des images, la bourgeoisie a réussi faire du livre, puis du livre illustré, un redoutable moyen de communication de masse, un instrument de pouvoir efficace.

Or, l'invention de la photographie et le développement des techniques liées à la reproduction de l'image ont désacralisé l'œuvre et pour la première fois l'artiste n'est plus lié à l'élite. Si certains d'entre eux trouvent leur place dans la société en travaillant pour l'édition populaire, d'autres ont choisi de se mettre en marge en choisissant de redonner à l'illustration son statut d'œuvre d'art à travers le livre de peintre. Mais dans ce combat de l'image, qui finalement oppose la bourgeoisie à l'aristocratie, il reste deux laissées-pour-compte, le poète et l'art lui-même.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 34-35

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 35

Réfléchissant à la question du renouveau de l'art, il apparaît aux jeunes artistes et aux poètes vivant à Montmartre que la solution pourrait bien se trouver dans le dialogue entre les arts. Il ne manquait plus alors que l'impulsion du jeune Daniel-Henry Kahnweiler, l'éditeur du premier livre de dialogue de Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*.

PARTIE II : L'ENCHANTEUR POURRISSANT, UN PROTOTYPE DU LIVRE DE DIALOGUE.

I. L'ENCHANTEUR POURRISSANT OU L'AUTOBIOGRAPHIE LÉGENDAIRE DE WILHELM DE KOSTROWITZKY ET GUILLAUME APOLLINAIRE.



A. Derain. Bois gravé pour *L'Enchanteur pourrissant*.

J'ai pénétré
Et sans remords j'ai pénétré dans la forêt
Où les arbres étaient pareils à mes paroles
– Tu ne reverras plus les astres ; le regret
De leurs lueurs et de leurs vaines hyperboles
Emplira ton destin [...] ¹⁸⁰

Rempli de prodiges, de mystères et de périls, ce monde, *la forêt profonde, obscure et périlleuse*¹⁸¹, dans lequel Apollinaire posa le pied alors qu'il n'avait que dix-huit ans, est celui de sa première œuvre, *L'Enchanteur pourrissant*.

1. Les différents états du texte de *L'Enchanteur pourrissant*.

Échelonnée de 1898, année au cours de laquelle le poète en conçoit le projet, à novembre 1909, date de l'achèvement d'imprimerie, la rédaction de *L'Enchanteur* est jalonnée par les différentes versions que nous connaissons du texte : le second chapitre et la suite de Stavelot, la préoriginale, non illustrée, sortie en feuillets en 1904, dans la revue *Le Festin d'Ésope*, et la version définitive, accompagnée des gravures sur bois d'André Derain, parue aux éditions Kahnweiler. Entre 1898 et 1909, le texte est remanié et corrigé de nombreuses fois, car dix ans se sont écoulés, dix ans qui ont vu la naissance du poète Guillaume Apollinaire.

¹⁸⁰ Poème de Guillaume Apollinaire cité par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. XIII.

¹⁸¹ *EP* in *OPC* I, p. 9.

a. La Noël funéraire et la suite de Stavelot.

En l'absence de tout manuscrit et de témoignage de la part de son auteur, il nous est difficile de formuler des certitudes quant à la chronologie de *L'Enchanteur pourrissant*. Cependant, il apparaît que le second chapitre, appelé aussi la Noël funéraire, ait été le point de départ du texte. En effet, le thème initial de l'« enserrement » de Merlin, ayant succombé aux charmes de Viviane, daterait de 1897, alors qu'Apollinaire était encore lycéen à Nice ; l'idée du défilé des personnages et des animaux fabuleux sur le tombeau, venus célébrer la mort du fils du Diable, maître de toutes les magies, serait intervenue en 1898, à la suite d'une année de lectures assidues à la bibliothèque de la ville de Monaco. Enfin, Jean Burgos suppose que la première rédaction de la Noël funéraire aurait pu avoir lieu durant le séjour d'Apollinaire dans les Ardennes belges, c'est-à-dire entre le mois de juillet et le mois d'octobre 1899.

En outre, lors de l'examen du manuscrit du *Poète assassiné*, Michel Décaudin découvrit que le douzième chapitre intitulé « Amour » n'était autre que la réadaptation de différents chapitres destinés à l'origine à *L'Enchanteur pourrissant*. L'extrait qui nous intéresse¹⁸² se présente sous forme de folios numérotés de 91 à 112 et est divisé en trois parties. Composé vraisemblablement entre le retour de Belgique d'Apollinaire, en octobre 1899, et son départ pour l'Allemagne, en août 1901, ce texte, dès les premiers mots, se rattache sans équivoque à la suite de la Noël funéraire, puisque le folio 91, porte la mention « DEUXIEME PARTIE », immédiatement suivie du titre « L'ENCHANTEUR POURRISSANT », et fait commencer le texte comme suit :

Ce matin d'été dans la forêt ensoleillée où pourrissait l'enchanteur [...] ¹⁸³

Quelques lignes plus loin, arrive un jeune voyageur pauvre et affamé, Travaillin, dans la forêt où repose Merlin : après s'être rassasié des mets trouvés sur le tombeau, avoir évoqué son misérable statut et revendiqué l'égalité sociale, celui-ci se voit repoussé par la jeune fille qu'il convoite. Les autres chapitres viennent alors logiquement s'agencer à sa suite : le troisième, numéroté III sur le folio 105, s'ouvre sur l'enchanteur qui, se réveillant, se souvient qu'il se trouve au tombeau ; réapparaît alors la jeune fille chagrinée de son attitude envers Travaillin. Puis arrive Raoul, un beau jeune homme riche, qui dédaigne la demoiselle et lui préfère la

¹⁸² J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. 193-213. Jean Burgos y donne l'intégralité de la version de Stavelot.

¹⁸³ *Ibid.* p. 193.

Source. Le quatrième chapitre marqué IV et intitulé « La Source », fait s'achever ce fragment sur la Dame du Lac, solitaire au fond de sa retraite, berçant un enfant – Lancelot –, Raoul, adorant la Source, et Merlin, annonçant au mage Clinzor que le *bonheur et la mort ne sont qu'un*¹⁸⁴.

Bien qu'abandonnée, selon toute vraisemblance en 1900, cette suite de Stavelot n'est pas sans intérêt pour notre étude : elle nous montre tout d'abord que, liée au second chapitre, elle a pu former, dans l'esprit d'Apollinaire, un ensemble cohérent, *L'Enchanteur* d'avant 1901 ; on s'aperçoit également que la Noël funéraire constitue le point de départ du projet et du texte, et que ces quatre chapitres nous mettent d'ores et déjà en présence de l'ébauche d'un canevas, de thèmes et de personnages que nous retrouverons, non seulement dans la préoriginale de 1904, mais également dans le texte définitif. Ainsi, au regard de cette version avortée, différents éléments préfigurent déjà l'œuvre à venir : certains motifs – les présents sur le tombeau –, certaines actions, comme la damnation d'Angélique à la place de Merlin, certains personnages – Merlin, Viviane, les faux Rois-Mages – font non seulement le lien entre le deuxième chapitre et la suite de Stavelot, mais sont déjà en place pour *L'Enchanteur* de 1909. Des thèmes saillants se font également jour : la révolte d'Apollinaire contre la foi de son enfance, exprimée à travers l'opposition constante entre monde chrétien et monde païen¹⁸⁵, l'idée d'un amour impossible à réaliser, d'une vie et d'un bonheur toujours subordonnés à la mort, y sont déjà évoqués. Jean Burgos remarque enfin que cette suite retrouvée est marquée par un style abusant des mots précieux, des métaphores et des tournures douteuses ; qu'elle se caractérise par un débordement lyrique artificiel mais qui, malgré tout, se veut convaincant.

Ainsi, ce projet originel du texte de *L'Enchanteur*, montrant un violent rejet des faux-semblants de la religion, un refus de l'injustice et une quête désespérée d'amour, révèle les véritables préoccupations du poète avant 1901, tandis que la maladresse de son style, à l'image de sa révolte outrée de l'adolescent, traduit toute l'angoisse que lui inspire ce monde qui s'offre à lui à l'aube de ses vingt ans.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 213.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 195

b. La parution dans *Le Festin d'Esope*.

Ce fut le 3 novembre 1903 que s'effectua, à la Bibliothèque Nationale, le premier dépôt légal de la revue *Le Festin d'Esope*, fondée par Guillaume Apollinaire, rédacteur en chef, André Salmon et Nicolas Deniker, respectivement secrétaire de rédaction et gérant ; par son intermédiaire, la préoriginale non illustrée de *L'Enchanteur pourrissant* put paraître en feuillets entre mars et août 1904.

Le premier épisode, sorti dans le numéro cinq, fait commencer le texte au début de la Noël funéraire et le fait s'arrêter avec la disparition du mirage de la fée Morgane¹⁸⁶ ; le second volet s'ouvre sur les deux druides se félicitant et s'arrête sur la phrase de Merlin, « Ils ont oublié le pain. »¹⁸⁷. En mai, la revue ne parut pas¹⁸⁸. Le troisième épisode de *L'Enchanteur pourrissant*, publié en juin, débute avec l'arrivée d'Urgande la Méconnue et s'achève sur la formule de Chapalu, reprise par Merlin, « Celui qui mange n'est plus seul »¹⁸⁹. Les deux chapitres, où apparaissent Tyolet et le chevalier de cuivre¹⁹⁰, forment le quatrième épisode. Enfin, le cinquième, sorti dans le neuvième et dernier numéro du *Festin d'Esope*, présente les Immortels et l'ultime dialogue entre Viviane et Merlin¹⁹¹. Même si la revue ne livra que neuf numéros, elle fut une aubaine pour le jeune poète puisqu'elle lui permit de s'affirmer pour la première fois comme chef de file, de reprendre sérieusement ses écrits et de les mettre en forme, et surtout, d'avoir enfin la chance de publier cette préoriginale, ébauche essentielle, car Apollinaire y opéra des choix décisifs concernant le texte définitif de *L'Enchanteur*.

Parmi eux, le plus remarquable est l'abandon des deuxième, troisième et quatrième parties de la suite de Stavelot : évinçant totalement de l'histoire Travailin, Raoul et la jeune fille, Apollinaire ne conserve que l'idée d'une Bible à rebours et met l'accent sur le couple Merlin-Viviane et sur le cortège des êtres démoniaques défilant sur le tombeau de l'enchanteur. Par rapport à la version antérieure, l'opposition entre monde chrétien et monde païen est toujours fortement sensible ; par contre, les maladresses stylistiques et les tournures de mauvais goût ont été, à la faveur d'un Apollinaire entré en poésie, revues et corrigées.

¹⁸⁶ EP in OPC I, p. 10-17

¹⁸⁷ Ibid. p. 17-29

¹⁸⁸ Guillaume Apollinaire se rendit à Londres où, pour la dernière fois, il fut éconduit par Annie Playden.

¹⁸⁹ EP in OPC I, p. 29-39

¹⁹⁰ Ibid. p. 41-57

¹⁹¹ Ibid. p. 59-72. Le texte exact de cette préoriginale est clairement donné, avec toutes ses variantes, dans l'édition critique de Jean Burgos.

Certains indices nous suggèrent *L'Enchanteur pourrissant* dans sa version ultime : le remaniement du texte, reléguant les revendications sociales de Travaillin, au profit du couple formé par la Dame du Lac et l'enchanteur, l'oriente sur la question fondamentale de la version de 1909, celle de l'amour impossible. Du point de vue du genre, la version du *Festin d'Ésope* se présente déjà comme une oeuvre hybride, où interfèrent différents genres comme le récit – lors du chapitre avec le Tyolet¹⁹² –, la scène dialoguée avec des didascalies – lors de l'arrivée des trois faux Rois-Mages¹⁹³ –, et le poème – comme le quatrain prononcé par le faux Balthazar¹⁹⁴ ou le chant des druides¹⁹⁵ ; une particularité qui, dès 1904, en fait déjà une oeuvre inclassable, *mi-poème, mi-récit, mi-théâtre (ou ni poème, ni récit, ni théâtre)*¹⁹⁶. Enfin, il faut noter que, malgré de nombreuses variantes, les quatre séquences de la préoriginale correspondent au noyau définitif de *L'Enchanteur* qui, en 1909, se verra encadré du chapitre introductif et d'*Onirocritique*.

c. 1909 : *L'Enchanteur pourrissant* illustré par André Derain.

Cinq années après la parution de la préoriginale, Apollinaire a l'occasion de reprendre le texte de *L'Enchanteur* : en effet, Daniel-Henry Kahnweiler, marchand de tableaux de Picasso, projetant de se lancer dans l'édition, propose au poète de faire paraître l'une de ses oeuvres illustrée par l'un des peintres de sa galerie. Sans hésiter, Apollinaire opte, non pour un texte inédit, mais pour *L'Enchanteur pourrissant*. Ce choix prouve que le poète n'a pas oublié ce texte ; il en est même très fier, puisqu'il en lit des morceaux à ses amis peintres. À ce propos, Alice Derain écrit :

Nous connaissons *L'Enchanteur* depuis quelques années déjà, Apollinaire nous l'ayant lu plusieurs fois même ; dès qu'un ami ne le connaissait pas, il en demandait la lecture.¹⁹⁷

Si ce texte lui tient tant à cœur, c'est vraisemblablement parce qu'il constitue la somme de ses expériences premières et dresse le bilan d'une période importante de sa vie. Cette nouvelle

¹⁹² EP in OPC I, p. 41-42

¹⁹³ Ibid. p. 26-27

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid. p. 17.

¹⁹⁶ D. Delbreil. *Apollinaire et ses récits*, p. 13.

¹⁹⁷ Lettre d'Alice Derain du 21 janvier 1965 citée par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. LIV-LV.

édition lui permettrait d'en donner une version intégrale et corrigée, et non plus fautive comme l'était celle du *Festin d'Ésope*. En outre, il pourrait parachever cette autobiographie déguisée en y intégrant cette fois son expérience d'homme et de poète. Loin de renier son passé, Apollinaire a pris soin de garder intact l'univers merveilleux qui caractérisait le texte de 1904. Avec le temps, par contre, la misogynie, la violence et la révolte, ressenties à l'endroit de la religion, qui avaient éclaté tout au long de la version précédente, se sont changées en indifférence. Aussi, pour atténuer l'aigreur et l'amertume de l'esprit de *L'Enchanteur* de 1904, le poète a opéré un remarquable changement de ton en effectuant quelques sept cents corrections diverses.

Le texte définitif de *L'Enchanteur* bénéficie de la maturité d'Apollinaire et profite également de son expérience de poète. 1908 fut une année particulièrement féconde pour lui : reconnu par les milieux littéraires, Apollinaire peut désormais assumer pleinement son œuvre, comme en témoigne l'emploi du « je » dans le premier chapitre – directement transcrit d'un *Lancelot* du XVI^e siècle – ajouté à la préoriginale. En conclusion, il insère *Onirocritique*, publié indépendamment dans *La Phalange* du 15 février 1908. Ce long poème en prose permet non seulement d'équilibrer la structure de l'ensemble, mais apporte également une ouverture philosophique et métaphysique, une réponse à l'échec de l'homme face à la déception amoureuse et à la mort, par la victoire du poète et de la poésie.

2. Un aspect légendaire inspiré des vastes lectures de Guillaume Apollinaire.

a. Les lectures de Wilhelm à l'origine de *L'Enchanteur pourrissant*.

En 1913, Guillaume Apollinaire écrivait à M. Henri Martineau, poète et critique :

Quoi qu'on dise, je ne suis pas un grand lecteur ; je ne lis guère que les mêmes choses depuis mon enfance et je ne me suis jamais adonné à la lecture de façon méthodique, et si je suis lettré, ce que je crois, c'est plutôt par un goût naturel qui me fait bien saisir l'intensité de vie et de perfection d'un

ouvrage, soit d'art, soit de littérature, soit d'autre chose, c'est plutôt par une sorte d'intuition, dis-je, que par l'étude.¹⁹⁸

Si l'on peut croire le poète, lorsqu'il affirme ne s'être jamais adonné méthodiquement à la lecture, on peut très fortement douter, au regard de l'inventaire de sa bibliothèque¹⁹⁹ – où figurent près de trois mille titres, sans compter les revues et autres catalogues d'exposition –, et de façon plus éclairante encore, au regard du texte de *L'Enchanteur*, qu'il ne fut pas « un grand liseur ». Il est à noter cependant qu'il constate que ses goûts en matière de littérature sont restés fidèles à ceux de son enfance ; un point qu'il confirme et développe, deux ans avant sa mort, dans une lettre adressée à André Breton :

En réalité je n'ai lu avec soin que des livres spéciaux sur tous les sujets, des catalogues, des journaux de médecine, des livres de linguistique, les contes de Perrault, des grammaires, des voyages et des poètes par fragments, beaucoup de conteurs anciens par fragments ou entiers, Villon, Racine, La Fontaine et beaucoup d'auteurs célèbres par fragments, les Robinson aussi, des romans populaires, Paul Féval, les épopées américaines (Buffalo Bill, Nick Carter). Je n'ai lu Victor Hugo qu'il y a 3 ou 4 ans, mais j'avais lu *La Chute d'un ange* il y a longtemps à 18 ans. Je ne vous donne pas le détail de toutes mes lectures. Les anthologies des classes y jouent un grand rôle, et en 1901 j'ai lu pas mal de romans de chevalerie ; enfin j'ai beaucoup parcouru de livres sotadiques²⁰⁰, etc. etc., poésie, prose, etc. etc., mais la lecture n'occupe pas une très grande place dans ma vie quoique j'aie des livres, mais j'en lis peu, surtout de nouveaux livres.

Pour ce qui est de Mallarmé c'est l'*Hérodias* qui d'abord me frappa dans ce que j'en lus. Néanmoins il est hors de doute que Mallarmé a dû agir sur moi quoique avant tout je l'aie trouvé parnassien, pro parnassien. [...] Racine, La Fontaine, Perrault, mais aussi Mme Leprince de Beaumont furent mes grandes admirations d'enfant.²⁰¹

Ainsi, Apollinaire acquit sa culture livresque très jeune, durant son enfance et son adolescence ; une culture qui ne laissait pas d'impressionner ses camarades du lycée de Nice, dont Toussaint-Luca²⁰² :

Sa curiosité le portait à la recherche des anecdotes, des histoires excentriques, des détails les plus drôles et les moins connus. Il savait déjà tous les bons mots, toutes les petites aventures qui sont les

¹⁹⁸ Lettre du 19 juillet 1913 de Guillaume Apollinaire à Henri Martineau, publiée dans le n° 217 du *Divan*, mars 1938, citée par P. Pia, in *Apollinaire*, p. 137.

¹⁹⁹ G. Boudar, M. Décaudin *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. t. I.

²⁰⁰ C. Debon *Apollinaire. Glossaire des œuvres complètes*. « Sotadique » signifie « licencieux », « obscène ». Ce terme provient du poète grec Sotadès, qui doit sa célébrité aux poèmes licencieux qu'il a composés.

²⁰¹ Lettre du 14 février 1916 à André Breton, citée par M. Bonnet in *Apollinaire et les surréalistes*, p. 22-23.

²⁰² Ange Toussaint-Luca (1879-1932), d'origine corse, devenu avocat et haut fonctionnaire, fit la connaissance d'Apollinaire au lycée de Nice. Il fut l'un des nombreux correspondants du poète et l'auteur d'un ouvrage paru en 1954, *Guillaume Apollinaire, souvenirs d'un ami*.

à-côtés de l'histoire, mais qui en sont aussi l'agrément. Il aurait pu vous dire si tel mage se vêtait de brocard bleu et se coiffait d'un chapeau pointu, si telle fée avait une robe couleur du temps. Il connaissait toutes les inquiétudes des incubes et des succubes. Il vivait au milieu de la légende, de l'anecdote et de l'historiette. Il nous intéressait vivement en nous apprenant tout ce que nous ignorions et qu'il savait déjà !²⁰³

Le merveilleux, tel est le point commun entre tous ces ouvrages ; telle est la quête d'Apollinaire au fil de ses vastes lectures. Les récits extraordinaires et les personnages imaginaires le captivent ; les détails les plus insolites retiennent son attention. Pourtant, ce fut durant l'année 1898 que cette activité atteignit son paroxysme : en effet, en juillet 1897, Wilhelm échoue à l'oral du baccalauréat. Dès lors, sa mère l'enjoint à venir la retrouver à Monaco. Libre de toute contrainte, il lui est possible de s'adonner sans réserve à la lecture ; il lit tout ce qui lui tombe sous la main – des dictionnaires, des ouvrages pratiques, Zola, Balzac, Racine, Henri Ghéon, Francis Jammes, et surtout Mallarmé, les symbolistes, Vielé-Griffin, Rémy de Gourmont, et des romans du cycle de la Table ronde – et écrit beaucoup aussi. De Monaco à Paris, où la famille s'installe au printemps 1899, en passant par Aix-les-Bains et Lyon, Apollinaire fréquente assidûment les bibliothèques : on retrouve ainsi sa trace à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à la Mazarine, à la Bibliothèque Nationale où il continue à lire des ouvrages médiévaux et toutes les revues qui peuvent traiter du sujet ; en outre, il commence à s'intéresser à l'ésotérisme. Car depuis la fin de l'année 1897, jusqu'à son départ pour l'Allemagne, en août 1901, le poète n'a eu de cesse de travailler à sa première œuvre ; les personnages et les univers merveilleux rencontrés au cours de ces lectures lui soufflent l'idée de *L'Enchanteur pourrissant*. Plus qu'une démonstration d'érudition de la part du jeune poète, les mille et unes références à la tradition littéraire montrent surtout que les contes et les textes médiévaux ont servi de ferment à son imaginaire.

b. Le merveilleux des contes de fées et des romans médiévaux.

Nourrit à la source des vastes références littéraires d'Apollinaire, le merveilleux qui se déploie d'un bout à l'autre de *L'Enchanteur pourrissant* s'inspire des contes de fées et des romans médiévaux, dont les motifs ont été fécondés par l'imagination religieuse, épique,

²⁰³ J.-J. Pauvert. *Apollinaire et Monaco*. p. 91.

antique, celtique et ésotérique. Dès son titre, cette première oeuvre s'inscrit sous le signe d'un merveilleux, qui rayonne et étincelle, celui du temps des enchanteurs, celui du temps de Merlin.

Une simple évocation du nom du magicien, et c'est déjà tout un décor, une atmosphère et des personnages qui se mettent en place dans l'esprit du lecteur ; un univers où, puisque la magie y est omniprésente, tout peut arriver : des animaux doués de parole, des êtres fabuleux apparaissent, et l'on se trouve transporté en un temps où vie quotidienne et magie se côtoyaient étroitement, au temps des contes de fées, à l'époque médiévale. Mais que serait un conte sans forteresse, sans princesse, ni chevalier ? C'est pourquoi, dans le quatrième chapitre de *L'Enchanteur*, Apollinaire reprend un moment-clé du conte féerique : la scène se déroule dans un château silencieux, endormi, qui devra son réveil, comme dans *La Belle au bois dormant*, au baiser déposé par le chevalier de cuivre, *géant et merveilleux*, sur les lèvres de la princesse changée en guivre.²⁰⁴ En outre, la description d'Orkenise²⁰⁵ ajoute à cette atmosphère, puisqu'elle correspond à la vision idéalisée, forgée par la tradition littéraire des contes, de la ville moyenâgeuse : cernée de douves, Orkenise est une ville fortifiée, s'ouvrant sur des rues pavées, où l'on croise jongleurs, bourgeois et chanoines ; une ville bigarrée et grouillante d'activités, la plupart liées au commerce et à l'artisanat :

Partout, les boutiques des marchands d'encens alexandrin, de poivre, de cire, de cumin, les échoppes des cordonniers, des pelletiers, des changeurs, des drapiers, des orfèvres qui cisèlent les hanaps d'argent, les coupes d'or, les bourses, les dés, ouvraient leurs portes basses.²⁰⁶

Lieu où l'homme règne en maître, Orkenise s'oppose, comme bien souvent dans les contes et les romans médiévaux, à la sombre et mystérieuse forêt, royaume bâti par la nature. En elle, les lois humaines n'ont plus cours : dans ce sanctuaire lunaire, la magie est toute-puissante et l'élément féminin est en terrain conquis. Génératrice de vies, source de créations animales et végétales, d'êtres fabuleux, qu'elle fait naître dans l'imagination des poètes, la forêt est riche en enseignements et constitue le lieu privilégié d'épreuves initiatiques, tant pour les héros que pour Apollinaire. Le chevalier et la princesse, la ville, le château fort et la forêt, sont des lieux communs des contes de fées rencontrés maintes fois par Wilhelm, au cours de ses lectures d'enfant. Si le personnage de Merlin permet d'entraîner derrière lui magie et monstres, ses péripéties, narrées par Robert de Boron, Geoffroi de Montmouth et Edgar Quinet, entre

²⁰⁴ EP in OPC I, p. 56.

²⁰⁵ Orkenise devait constituer, dans l'esprit d'Apollinaire, l'image même de la ville médiévale puisqu'elle était la ville de résidence du roi Arthur.

²⁰⁶ EP in OPC I, p. 41.

autres, soufflèrent au poète, nombre de personnages et d'éléments structurants de *L'Enchanteur*.

Préfigurant déjà Merlin enterré vivant par Viviane, la figure emblématique du magicien apparaît pour la première fois sous la plume d'Apollinaire en 1897, dans son *Triptyque de l'Homme*²⁰⁷, sous le nom de Myrdhinn – traduction galloise de Merlin –, *irréel et ravi*²⁰⁸,

Sous cloche de cristal par la Fée asservi.²⁰⁹

Merlin, Viviane, mais aussi Lilith, Morgane et Gauvain figurent déjà dans ce *Triptyque*. Et bien que nous ne soyons en possession d'aucun manuscrit, nous nous accordons avec Jean Burgos pour dire que ce fut l'attrance du jeune poète pour les romans bretons qui lui insuffla l'idée de rédiger son *Enchanteur*. À ce projet viennent encore s'ajouter les informations tirées de divers ouvrages sur les légendes du Moyen Âge listés par Apollinaire dans ses cahiers.

Face à ce foisonnement de sources, nous devons beaucoup à Jean Burgos qui dégagait les principales œuvres dont le poète s'inspira pour définir le canevas de son œuvre : *Les Prophéties de Merlin* seraient à l'origine de la misogynie caractéristique de la préoriginale. Le *Merlin* de Quinet lui aurait soufflé l'idée d'une rédemption du monde grâce au pouvoir du verbe, mais aussi la plupart des personnages symboliques de *L'Enchanteur* – Viviane, Angélique, Morgane, Médée, Elie, Enoch, Béhémoth, Léviathan, les Rois-Mages, l'Archange, les druides, les démons, les fées, les guivres –, et tout particulièrement le Merlin-Christ infernal, point de départ du premier développement d'une Bible à rebours. C'est dans le *Roland Furieux* qu'Apollinaire a pu rencontrer Angélique, Elie, Enoch, l'Archange Michel, Morgane et les hermaphrodites, et dans les *Romans en vers de la Table Ronde*²¹⁰ qu'il a pu découvrir Madoine, Lorie, Hélinor, Tyolet, ou bien encore Chapalu. La trame du récit s'inspirerait tant de l'introduction de Gaston Paris que du *Merlin*²¹¹ de Robert de Boron. Du *Roland furieux*²¹², Apollinaire aurait également repris l'image de l'amour décevant et

²⁰⁷ « La Maison de cristal » in *OP*, p. 712.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Les Romans en vers de la Table Ronde*. Mis en nouveau langage par G. Paris in *Histoire littéraire de la France*, t. XXX. Paris, Imprimerie Nationale, 1888.

²¹¹ *Merlin, roman en prose du XIII^e siècle*, publié avec la mise en prose du poème de *Merlin* de Robert de Boron, d'après le manuscrit Huth, par G. Paris et J. Ulrich. Paris, Firmin Didot, 1886.

²¹² L'Arioste. *Roland furieux*. Trad. Ch. Hippeau, 2 vol. Paris, Garnier, 1876.

trompeur : les premières lignes du second chapitre de *L'Enchanteur* peuvent ainsi être rapprochées du Chant III :

C'est ici la grotte fameuse taillée par Merlin, le fameux magicien, et [...] où il fut trompé par la Dame du lac. Le tombeau où reposent ses restes est ici ; c'est ici qu'il se coucha vivant pour lui complaire, c'est ici que la mort le surprit. Son âme, vivante encore, n'a pas quitté son corps privé de vie [...].²¹³

Enfin, *Le Premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*²¹⁴, lu sans doute à la Bibliothèque Mazarine, lui aurait donné l'idée de l'« enserrement » de Merlin et du personnage de la Dame du Lac. Quelques années plus tard, au moment de la publication, Apollinaire en transcrit un passage qu'il utilisera comme chapitre préliminaire à son œuvre.

c. L'esthétique symboliste dans *L'Enchanteur pourrissant*.

Durant son enfance et son adolescence, les contes et la littérature médiévale nourrissent l'imaginaire de Guillaume Apollinaire, et imprègnent sa vie, tout comme sa première œuvre. À la recherche du merveilleux où qu'il se trouve, le poète se tourne également vers la littérature contemporaine, et plus spécialement vers les œuvres symbolistes : en 1898, alors qu'il vit à Monaco, il s'intéresse à Mallarmé et à Flaubert – non pas l'écrivain naturaliste, mais plus encore l'auteur de *Salammbô*, et surtout celui de *La Tentation de Saint-Antoine*. Parce qu'elles mettent en scène un univers médiéval revu par le XIX^e siècle, ces œuvres constituent la seconde source de merveilleux dont le poète s'inspire pour l'écriture de *L'Enchanteur*²¹⁵.

Afin de recréer le ton légendaire propre aux œuvres médiévales, Apollinaire va s'appuyer sur des termes archaïques, comme *arroi*²¹⁶ – qu'il a pu rencontrer, nous dit Jean

²¹³ Chant III du *Roland furieux*, cité par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. 9.

²¹⁴ *Le Premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, suivi du second et du tiers volume. Paris : Philippe le Noir, 1533.

²¹⁵ On trouve tant de références à *La Tentation de Saint-Antoine*, aux œuvres en prose et aux recueils de poésie symbolistes de Vielé-Griffin, Retté, Lorrain, Maeterlinck, Huysmans, et aux ouvrages revisitant de grands mythes comme *Myrdhin ou l'Enchanteur Merlin*, de La Villemarqué, ou *Lilith* de Rémy de Gourmont, qu'il serait vain, pour cette étude, de vouloir toutes les recenser. C'est pourquoi nous renvoyons le lecteur à l'édition critique de Jean Burgos. Nous nous concentrerons sur celles qui permirent de fournir des matériaux essentiels au texte.

²¹⁶ EP in OPC I p. 25. Ce terme désigne l'équipage d'une personne en marche, en expédition.

Burgos, chez les poètes et les chroniqueurs de la fin du Moyen-âge, chez les conteurs du XVI^e siècle ou chez Rabelais – ou *feuillard*²¹⁷, également en usage dans les campagnes au XVI^e siècle²¹⁸. Le verbe *feuilloler*²¹⁹ aurait été emprunté à *Durmart le Galois* ; quant au nom *auférant*, désignant un cheval de robe gris-fer, il pourrait provenir du *Roman de la Rose*. À ces exemples de mots rares disséminés dans le texte, s'ajoute encore l'emploi de termes précieux usités par les symbolistes et les décadents ; ainsi *gemme*, que l'on retrouve au tout début et à l'extrême fin de la préoriginale²²⁰, lorsque la Dame du Lac évoque son *beau palais plein de lueurs de gemmes*. *L'ombre cimmérienne*²²¹, faisant référence à la Cimmérie, séjour des morts, où règnent éternellement la nuit et le sommeil, est un adjectif qu'Apollinaire a pu retenir de sa lecture de *La Tentation de Saint-Antoine*²²². Enfin, les néologismes, comme *véniereux*²²³, mot composé de *véniereux* et *véniereux*, insistant sur le danger, le poison lié au sexe féminin, participent, avec les mots vieillissés et précieux, de ce langage forgé à la manière des symbolistes, de cette langue nouvelle, qui serait comme une incantation, une sorcellerie évocatoire, réservée aux initiés, qui pourrait suggérer toutes les merveilles que recèle *L'Enchanteur*, et faire surgir son univers halluciné et poétique.

* L'ésotérisme.

Constituant un véritable « réservoir à merveilleux », essentiel à la création de l'atmosphère médiévale de *L'Enchanteur*, l'ésotérisme intéressa tout particulièrement Apollinaire alors qu'il séjournait à Lyon : dans ses lectures, le poète rencontre des personnages insolites, aux pouvoirs étranges, issus de la mythologie gréco-romaine, de la tradition judéo-chrétienne et avant tout, des croyances celtes, et dont il se souviendra pour son œuvre.

²¹⁷ *Ibid.* p. 72. *Feuillard* désigne des branches d'arbre garnies de feuilles.

²¹⁸ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. 177, b

²¹⁹ EP in OPC I, p. 52. M. Décaudin releva ce mot dans les cahiers de notes d'Apollinaire. Il figure dans une suite de termes tirés de *Durmart le Galois*. Apollinaire en donne cette définition : « voler en l'air et retomber comme les feuilles ». Cf. M. Décaudin. *Dossiers d'Alcools*, p. 16.

²²⁰ EP in OPC I, p. 11 et 72.

²²¹ *Ibid.* p. 19

²²² G. Flaubert. *La Tentation de Saint-Antoine*, p. 53.

²²³ EP in OPC I, p. 33.

Défilent ainsi quelques représentants du bestiaire celtique, serpents, dragons, lézards²²⁴, le corbeau²²⁵ de Lugh, et les crapauds, compagnons bien connus des magiciens et de Merlin, ainsi qu'ils le rappellent :

Que s'élève aussi notre appel mélancolique ! Car nous voulons retrouver Merlin nous aussi. Il nous aime et nous l'aimons. Nous assistions à d'étranges cérémonies où nous jouions notre rôle.²²⁶

Arrivent aussi les fées et les elfes²²⁷, les gnomes²²⁸, laids ou beaux, fréquemment irascibles, mais dont seul l'enchanteur peut se faire de précieux alliés ; dès le premier chapitre, des sorciers, des druides, discutant de leur culte disparu, apparaissent. Par leurs bouches, Apollinaire évoque Lugu²²⁹, le plus grand des dieux du panthéon irlandais ou gallois, rencontré peut-être lors de son séjour à Lyon en 1899 : Jean Burgos nous apprend en effet « qu'un corbeau figure encore aujourd'hui dans les armes de la ville, autrefois Lugudunum, c'est-à-dire "Fort de Lug" ». En outre, il ajoute qu'« il semble que le dieu celtique Lug ait été assez tôt confondu avec le corbeau qui se nommait « lug » aussi, et pourrait avoir été son emblème »²³⁰. Lug le Polytechnicien remplissait de nombreuses fonctions auxquelles correspondaient des attributs tels que le sanglier, représentant à la fois le monde invisible et la fonction spirituelle de la Terre, et plus particulièrement la harpe jouant à elle seule toutes les harmonies du monde ; la harpe, qui était également l'attribut de Merlin :

Il avait une harpe harmonieuse, mais nous l'avons trouvée, les cordes rompues sous un buisson d'aubépine.²³¹

Cet instrument, lien ultime avec la société des hommes, que l'enchanteur abandonna lors de son départ pour Brocéliande, tend à rapprocher Merlin-poète de Lug et insiste sur l'aspect divin de la création poétique. Il reste bien sûr Viviane, qu'Apollinaire assimile à la Dame du Lac de la mythologie celte : fille d'une fée et du Seigneur de la Forêt, elle fut l'élève de Merlin et druidesse à son tour. Tous deux représentaient la souveraineté des pouvoirs de

²²⁴ EP in OPC I, p. 12, 42, 22. Les serpents sont les premiers animaux de ce défilé. Dans la mythologie celte, le serpent est un symbole chthonien, possesseur de la Connaissance et du pouvoir de vie et de mort, dont les différentes apparences (dragon, lézard) illustrent les différentes phases initiatiques où il intervient.

²²⁵ EP in OPC I, p. 14. Ce corbeau, qui prend la parole, est un oiseau sacré, messager de la lumière lorsqu'il accompagne Lugh, détenteur de sagesse et de Connaissance divine, symbole de l'esprit né de la Terre et s'élevant vers le ciel.

²²⁶ EP in OPC I, p. 13.

²²⁷ Ibid. p. 37 et 29.

²²⁸ Ibid. p. 25.

²²⁹ Ibid. p. 13. Lugu – Lug ou Lugh – est parfois représenté par des figures tricéphales symbolisant la totalité de la Connaissance ancienne, présente et à venir.

²³⁰ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. 21 b.

²³¹ EP in OPC I., p. 13.

l'esprit et de la nature, l'utilisation positive des énergies cosmiques et terrestres, utilisation si parfaite qu'elle semblait miraculeuse aux yeux du monde profane. Le couple Merlin-Viviane illustre, dans la mythologie celte, la réussite possible de la conciliation des contraires, l'unification idéale des contradictions personnelles et universelles.

D'autres animaux, monstres et personnages sortent tout droit de la mythologie gréco-romaine. Au fil des pages, on croise ainsi des animaux fabuleux, sphinx²³², griffons²³³ et chimères²³⁴ ; des animaux réels, comme, entre autres, le compagnon de la déesse Minerve, le hibou²³⁵, symbole de clairvoyance, de perspicacité, de sagesse et d'intelligence. Toutes sortes de divinités prennent également le chemin du tombeau de l'enchanteur : parmi eux, les égyptans²³⁶, les faunes²³⁷, les sylvains²³⁸, les pygmées²³⁹, les vulcains²⁴⁰, des génies du feu... Arrivent ensuite les êtres malfaisants, les lamies²⁴¹ et les stryges²⁴², vampires femelles qui, les unes, séduisent les hommes en leur procurant toutes les joies de l'amour pour mieux s'en repaître, et les autres, enlèvent les enfants pour les dévorer, les lémures²⁴³ et les Telchins²⁴⁴, habitants d'une terre stérile, comme l'est la société créée par Tyolet et dirigée par le despote tyran Béhémot²⁴⁵. Le devin aveugle, Tirésias²⁴⁶, ayant par deux fois changé de sexe, la Pythie de Delphes, la sibylle de Cumès²⁴⁷, rendant les oracles d'Apollon inspirateur des poètes, et les grandes enchanteresses²⁴⁸ de la mythologie grecque, font également partie de ce cortège fabuleux : Calipso – ou Calypso – ayant retenu Ulysse pendant dix ans dans sa grotte enchantée, grâce à ses dons magiques, Omphale, reine de Lydie, pour laquelle Héraclès se fit esclave²⁴⁹, Médée²⁵⁰, le type même de la magicienne, puisque grâce à ses pouvoirs Jason

²³² *Ibid.* p. 19. Le sphinx a un visage de femme et un corps de lion couché.

²³³ *Ibid.* p. 42. Le griffon possède l'avant d'un aigle et l'arrière d'un lion.

²³⁴ *Ibid.* La chimère a la tête et l'estomac d'un lion, le ventre d'une chèvre et la queue d'un dragon. Sa gueule vomit des flammes.

²³⁵ *Ibid.* p. 20.

²³⁶ *Ibid.* p. 25. Les égyptans sont des divinités velues, moitié homme, moitié chèvre, qui peuplent la solitude des montagnes et s'amusement, sans méchanceté, à tourmenter les voyageurs.

²³⁷ *Ibid.* Demi-dieux romains ayant des petites cornes, une queue et des sabots de bouc. Par leur aspect, ils sont comparables aux satyres et aux sylvains, bien qu'ils soient moins hideux et moins brutaux.

²³⁸ *Ibid.* Ce sont des génies protecteurs des bois.

²³⁹ *Ibid.* Les pygmées sont une race fabuleuse de nains vivant dans la région du Nil.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.* À en croire Collin de Plancy, auteur du *Dictionnaire infernal*, on trouve les lamies dans les déserts ; elles ont un visage féminin et des têtes de dragon au bout des pieds.

²⁴² *Ibid.* Elles ont l'aspect de vieilles femmes.

²⁴³ *Ibid.* Ce sont les spectres malfaisants des âmes damnées qui reviennent pour terroriser les vivants.

²⁴⁴ *EP in OPC I*, p. 44. Les Telchins – ou Telchines – étaient des génies souterrains et des esprits du feu, mi-homme, mi-animal marin. Ils furent les premiers habitants de l'île de Rhodes, dont toutes les calamités, bouleversements sismiques et volcaniques, leur étaient attribuées. Malgré cela, ces êtres fabuleux connaissaient l'art de forger les métaux et de travailler les emblèmes des dieux, comme le trident de Poséidon.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 43-44.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 25.

²⁴⁷ *Ibid.* pour les deux personnages.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 25.

²⁴⁹ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. 53 j. Pour justifier des dons d'Omphale, l'auteur note que *sans doute fallait-il pouvoir d'enchanteresse pour faire filer le lin à Héraclès, revêtu de la longue robe lydienne*. Une

s'empara de la Toison d'Or, et Circé, la plus célèbre, et la plus puissante d'entre toutes, capable de faire descendre du ciel les étoiles et excellent dans la préparation de philtres, poisons et breuvages destinés à transformer les humains en animaux. Apollinaire convoque encore les Immortels de la mythologie gréco-romaine : Empédocle, qui, dans ses poèmes, se déclara lui-même immortel²⁵¹, et Apollonius de Tyane – s'efforçant, pendant sa vie de ressusciter l'enseignement secret de Pythagore, en instaurant ou en perfectionnant le mysticisme arithmétique, mais qui disparut mystérieusement au cours d'un voyage –, connu du poète par la lecture de *La Tentation de Saint-Antoine*²⁵², mais surtout par l'ouvrage de Philostrate, lu par Apollinaire à son arrivée à Paris, et qui retraçait, en mille sept cents pages, la vie de ce fabuleux personnage que l'on compara au Christ.

Enfin, le jeune poète devait trouver les personnages manquants à son cortège démoniaque dans la tradition judéo-chrétienne ; tradition qu'il connaît bien de par ses origines et son éducation. Né à Rome, la petite enfance de Wilhelm « s'écoula au sein d'un monde qui devait à la Bible son origine et son contenu »²⁵³ : il célébrait les fêtes liturgiques, s'amusait à reproduire les gestes de la messe. L'influence de sa mère fut prédominante dans son éducation religieuse : d'elle, il reçut une piété sentimentale, voire superstitieuse. Pendant la guerre, il écrira encore à Madeleine :

[...] j'ai sur moi les médailles que maman m'a attachées au cou étant enfant.²⁵⁴

Dès sa naissance, et jusqu'à l'âge de cinq ans, Wilhelm fut consacré à la Vierge Marie, et à onze ans, il ratifia sa dévotion en entrant dans la Congrégation de Marie-Immaculée, dont il fut aussi le secrétaire. En octobre 1888, il fit sa rentrée au collège Saint-Charles de Monaco, dirigé par des frères marianistes, où chaque année, le programme scolaire comportait une étude systématique de la religion, appuyée par un catéchisme, un recueil de cantiques, un Missel et une *Histoire Sainte*, dont les images naïves devaient à jamais frapper l'imaginaire du poète enfant :

Toute sa vie, il s'en tiendra à cette première lecture de la Bible : un recueil de belles histoires plus qu'un manuel de vie.²⁵⁵

étrange version latine de cet épisode ajoute que, pendant que l'enchanteuse humiliait le héros en l'habillant en femme, celle-ci revêtait la peau du Lion de Némée et brandissait la massue.

²⁵⁰ EP in OPC I, p. 30.

²⁵¹ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*, p. 143 e.

²⁵² G. Flaubert. *La Tentation de Saint-Antoine*. p. 141.

²⁵³ R. Couffignal. *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. p. 15.

²⁵⁴ G. Apollinaire. *Lettres à Madeleine*. Lettre du 3 septembre 1915, p. 162

La liturgie et la mise en scène des sacrements devaient marquer profondément sa sensibilité, puisque dans « Zone », il évoque encore cette fascination :

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église.²⁵⁶

Ainsi, la connaissance des écrits bibliques acquise par le poète date de sa jeunesse, du temps où Wilhelm vivait intimement, en imagination, avec les personnages de l'*Histoire Sainte*. De ce beau récit de l'humanité chrétienne, il retint, pour son *Enchanteur*, l'épisode le plus populaire du Nouveau Testament, la Nativité. Cependant, dans les textes canoniques, le merveilleux chrétien originel, trop souvent sujet à controverse, a, Concile après Concile, été évincé. Aussi, c'est dans les textes apocryphes, l'Évangile de Thomas, et dans la kabbale juive, dont le livre majeur est le *Zohar*, ou *Livre des Splendeurs*, que le poète va étancher sa soif de merveilleux et venir ajouter aux personnages fabuleux empruntés aux mythologies grecques et celtes, ceux de la tradition judéo-chrétienne.

À en juger par ses « notes sur la Bible », contenues dans des cahiers cartonnés, Apollinaire pénètre dans cet univers durant la fameuse année 1898 : c'est en recensant le *Journal asiatique* de juillet-août 1897 qu'il découvre un article de Karppe, intitulé « Mélanges assyriologiques et bibliques », et qu'il peut s'initier à l'angélologie hébraïque, telle que la traite le *Zohar*. De la même période datent les parutions du *Vocabulaire de l'angélologie*²⁵⁷ – source principale et certainement unique pour Apollinaire en la matière –, de l'*Introduction au Talmud de Jérusalem*²⁵⁸, du même auteur, du *Dictionnaire des Apocryphes*²⁵⁹, publié par Migne, et de *La Kabbale*²⁶⁰ d'Alain Franck. Ces lectures furent certainement éclairées par la rencontre, en 1900, avec Léon Cahun, conservateur adjoint à la Bibliothèque Mazarine et savant orientaliste, et M. Molina da Silva, professeur de danse, de confession juive de rite portugais. Cette dernière occasion lui permet de s'initier à quelques rudiments d'hébreu, à la

²⁵⁵ R. Couffignal. *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. p. 18.

²⁵⁶ « Zone » in *OP*, p. 40.

²⁵⁷ M. Schwab. *Le Vocabulaire de l'angélologie*. Paris : Klincksieck, 1897.

²⁵⁸ M. Schwab. *Le Talmud de Jérusalem*. Paris : Maisonneuve et Cie, 1890.

²⁵⁹ *Dictionnaire des Apocryphes*. 2 vol. Paris : J.-P. Migne, 1856-1858.

²⁶⁰ A. Franck. *La Kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux*. Paris : Hachette, 1892.

connaissance du monde hébraïque²⁶¹, ce qui, associé à sa propre culture religieuse, donne plusieurs personnages importants à *L'Enchanteur pourrissant*.

Ainsi, les prophètes Enoch²⁶² et Elie²⁶³, Simon le Magicien²⁶⁴, apôtre du Prince des Ténèbres, et Isaac Laquedem²⁶⁵, le Juif errant, condamné par le Christ à marcher jusqu'au retour du Messie, sont évoqués pour leur fabuleuse condition d'Immortels. Apparaissent aussi les hiérarchies célestes, dont l'Archange Michel et le chérubin²⁶⁶, issus du *Vocabulaire de l'angéologie*, rappelant que la foule des anges se divise en neuf chœurs : les plus proches de Dieu sont les Séraphins, reconnaissables à leurs trois paires d'ailes, puis viennent les Chérubins, les Trônes, les Dominations, les Vertus, les Puissances, les Principautés, les Archanges et enfin les Anges. Face à eux, Béhémoth²⁶⁷, archétype du Mal, démon dont Collin de Plancy nous apprend qu'il est « lourd et stupide, malgré ses dignités. Sa force est dans ses reins, ses domaines sont la gourmandise et les plaisirs du ventre »²⁶⁸. Enfin, il y a Lilith²⁶⁹, qu'Apollinaire a pu rencontrer dans *Lilith* de Rémy de Gourmont, et bien sûr dans la kabbale : selon les talmudistes, elle aurait été la première femme d'Adam. Faite de la même poussière, se considérant comme son égale, elle refusa de se soumettre à l'homme et à Dieu, et dut quitter le Paradis. Dans son texte, le poète lui accorde les deux aspects que présente généralement dans la tradition populaire juive, c'est-à-dire la mère désespérée et la princesse des succubes, poursuivie éternellement par trois anges Senoï, Sansenoï et Sanmaglof.

Dans *L'Enchanteur*, comme dans toutes les légendes, la course normale du temps est abolie et Apollinaire fait renaître ces êtres fabuleux de tous les âges, de tous les folklores et nantis de pouvoirs – métamorphose, connaissances magiques, vol, don de prophétie, immortalité... –, afin qu'ils confluent vers un même lieu, la forêt enchantée, vers le tombeau de Merlin, pour célébrer le Maître des animaux et de la nature.

Personnage incontournable de l'œuvre d'Apollinaire, Merlin ne l'est pas moins si l'on se place au niveau de l'imaginaire collectif : en lui se rencontrent la réalité – il fut réellement

²⁶¹Ces quelques références n'évoquent que les ouvrages qui permirent à Apollinaire de donner une trame et des personnages à son récit ; elles sont loin de faire le tour des vastes lectures dont s'inspire le texte de *L'Enchanteur pourrissant*. Pour les connaître précisément, nous invitons le lecteur à se reporter à l'ouvrage de Jean Burgos.

²⁶²EP in OPC I, p. 59. Enoch, qui apparaît dans la Genèse, parce qu'il vécut trois cent soixante-cinq ans, puis qui disparut enlevé par Dieu, est une grande figure de la tradition juive.

²⁶³J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*, p. 60. Dans sa vie, Elie accomplit des miracles : il chassa les faux prophètes de Baal, rencontra Yahvé et fit triompher sa cause. Selon la tradition, il fut lui aussi enlevé au ciel.

²⁶⁴*Ibid.* p. 62. C'est dans les Actes des Apôtres que l'on rencontre Simon le Magicien. Cependant, ce sont les Actes apocryphes de Saint-Pierre qui narrent l'épisode de la confrontation entre les pouvoirs de Simon et ceux de Pierre et Paul : au cours de ce duel entre les forces du Bien et du Mal, Simon s'est élevé dans le ciel soutenu par des légions démoniaques.

²⁶⁵*Ibid.*

²⁶⁶*Ibid.* p. 33-34

²⁶⁷*Ibid.* p. 42

²⁶⁸J. Collin de Plancy. *Dictionnaire infernal*, p. 76-77

²⁶⁹EP in OPC I, p. 23.

barde officiel à la cour du prince gallois Gwenddoleu – et la légende : personnage fondamental de l'enseignement druidique, appréhendant dans leur ensemble les arts, les sciences et la Connaissance celtique, on le découvre aussi alchimiste, enchanteur, fou, guerrier, magicien, poète, prophète, philosophe, politicien, sage, savant et maître de la Nature ; parce que premier, il posséda la maîtrise sur les eaux primordiales, lieu des origines et de la mémoire, sur la vie au plan cosmique, sur la Connaissance des Arbres – reliant le monde souterrain, la Terre et le monde céleste –, l'enchanteur règne sur la Tradition spirituelle. En outre, de Myrddyn à Merlin, ce personnage constitue non seulement l'interface entre mythologie celte et religion chrétienne – si la première vit en lui un grand enchanteur, la seconde fit de lui un fou et un sorcier aux terribles pouvoirs, qui, à la suite de la mort de Gwenddoleu, survenue lors de la bataille d'Arderyd en 573, aurait perdu l'esprit et se serait enfui dans une forêt de Calédonie où il vécut seul avec les bêtes sauvages –, mais également, comme le démontre le cortège ininterrompu de cet étrange bestiaire répondant à son appel, l'interface entre les époques, les cultures et les religions.

Personnage bien trop populaire pour que même le Christianisme puisse l'éradiquer, Merlin a traversé les siècles et personnifie la légende : il est ce grand mythe qui, même en un temps où le positivisme et le scientisme règnent en maîtres, évoque non seulement le Merveilleux, mais le Merveilleux originel, primitif, secret mais omniprésent, celui de l'enfance de l'Homme, de l'enfance d'Apollinaire.

* L'érotisme

Conformément à l'esthétique symboliste, le mysticisme généré par les références ésotériques, se partage le texte avec l'érotisme ; un érotisme tout entier supporté par le cortège des différentes figures féminines, de la druidesse à la dévoreuse d'hommes, défilant sur le sépulcre de l'enchanteur.

Leur présence rappelle tout d'abord l'importance de l'élément féminin dans les rites et les croyances anciennes : chez les Grecs, certaines femmes étaient indéniablement liées au divin, puisque le dieu Apollon s'exprimait à travers la Pythie et la sibylle de Cumes. En outre,

les chauves-souris²⁷⁰ jouent également un rôle dans l'initiation aux mystères d'Eleusis : changées en femmes, elles devaient éprouver la volonté des néophytes, en les soumettant à la tentation, et en leur présentant « leurs bustes de nymphes voluptueusement cambrés, aux bras étendus [...] »²⁷¹. Chez les Celtes, la Dame de la Fontaine, la Dame du Lac, les reines, les fées et les druidesses étaient toutes considérées comme des manifestations de la Grande Déesse et jouaient un rôle de tout premier ordre dans l'enseignement druidique : dépositaires de la Connaissance sur tous les plans – initiatique, spirituel, guerrier, sexuel – celles-ci apportaient au héros solaire les valeurs nocturnes et lunaires, afin qu'il devînt un Chevalier noir.

Or, ce rôle d'initiatrice ne constitue que l'une des innombrables facettes de la nature féminine : dans *L'Enchanteur*, Viviane est le symbole de la sensualité et de la beauté, révélées par son corps dénudé. La Dame du Lac connaît le pouvoir et l'attrait irrésistible qu'il exerce sur les hommes, puisque même le narrateur n'y semble pas insensible :

[Viviane répondant à l'enchanteur] : « Je suis belle comme le jardin d'avril, comme la forêt de juin, comme le verger d'octobre, comme la plaine de janvier. » S'étant dévêtue alors la dame s'admira. Elle était comme le jardin d'avril, où poussent par places les toisons de persil et de fenouil, comme la forêt de juin, chevelue et lyrique, comme le verger d'octobre, plein de fruits mûrs, ronds et appétissants, comme la plaine de janvier, blanche et froide.²⁷²

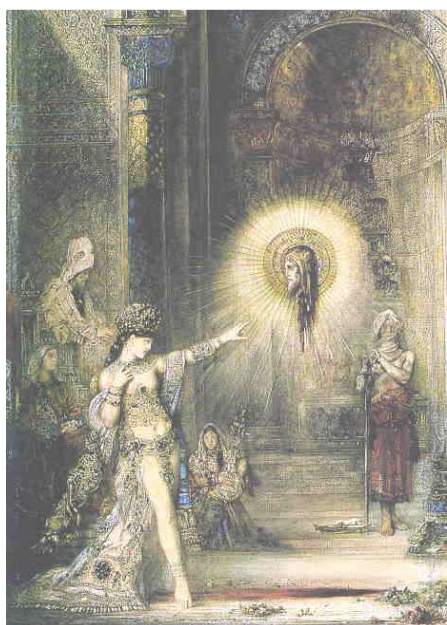
Une fascination que Viviane accentue encore en jouant avec son corps. Se laissant aller à sa joie et à ses sens, elle danse si furieusement, que son front en est mouillé de sueur²⁷³ ; car sur la tombe, dans la forêt, elle célèbre sa victoire et la mort de l'enchanteur qu'elle a su tromper. Pour Apollinaire, comme pour les symbolistes, la danse constitue le prélude au triomphe féminin et signe la perte de l'homme, à l'instar de la victoire de Salomé dont le trophée ne sera rien moins que la tête du prophète Jean-Baptiste.

²⁷⁰ EP in OPC I, p. 20.

²⁷¹ É. Schuré cité par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. 41 d.

²⁷² EP in OPC I, p. 11.

²⁷³ *Ibid.*



G. Moreau. *L'Apparition*.
Aquarelle, 106 x 72,2 cm,
Paris, musée du Louvre,
Département des Arts graphiques

Mais contrairement à ce que pense la Dame du Lac, la victoire n'est pas totale : si la dépouille de Merlin se décompose sous la pierre où elle danse, son âme, elle, survit.

Car il faut s'appeler Merlin, être le magicien le plus célèbre de tous les temps, pour n'y pas succomber totalement. Animale, végétale, naturelle et sensuelle, la femme, pour les symbolistes, ne peut être que fatale à la nature masculine. Un avis auquel se range Apollinaire puisque tous les personnages féminins de *L'Enchanteur pourrissant*, ou presque, se vantent de leur perfidie : la femme est tentatrice, elle envoûte, comme Circé, elle humilie l'homme, comme le fit la reine de Lydie avec le dieu Héraclès ; par sa ruse, elle le contraint à l'impuissance, ainsi que le fit Dalila avec Samson, Viviane avec l'enchanteur, le privant de la maîtrise de son corps, de l'usage de sa raison et de sa volonté, pour qu'enfin la nature féminine, à l'image de Lilith et de ses succubes, puissent l'anéantir et s'en repaître. De l'initiatrice au démon, Apollinaire brosse ainsi les différentes facettes de la personnalité complexe de la Femme universelle. Qu'en est-il alors de la Beauté dont la figure féminine est traditionnellement l'incarnation ? Pour les symbolistes la Beauté n'est pas de ce monde, elle est inaccessible comme en témoigne l'image de Salomé, déesse scintillante de gemmes, hiératique, majestueuse, irréelle, froide, cruelle et fatale. Dans *L'Enchanteur*, Hélène et Angélique représentent la beauté, mais à l'une le poète a enlevé orgueil, jeunesse et beauté et

en fait la dépravation personnifiée²⁷⁴ ; quant à Angélique, belle, innocente et pure, elle sera souillée même dans la mort.

Que devient l'Amour ? Est-il encore possible ? La réponse donnée par le poète, dans le chapitre précédant « Onirocritique », s'avère bien pessimiste, puisque le couple Merlin-Viviane est déchu : chez les Celtes, ceux-ci passaient pour les deux seuls êtres ayant pu réaliser l'harmonie parfaite : Merlin avait livré tous ses secrets à la druidesse, il s'était totalement identifié à elle, de telle sorte que forces terrestres et cosmiques, lunaires et solaires, paraissaient unies. Cependant, la Dame du Lac garda en elle cette part de féminité qui lui fit enfermer Merlin au tombeau :

[Merlin :] Nous nous ressemblons, mais l'homme et la femme ne se ressemblent pas. Lui, c'est un troupeau avec son berger, c'est un champ avec son moissonneur, c'est un monde avec son créateur. Elle, c'est le printemps inutile, l'océan jamais calme, le sang répandu.²⁷⁵

De cette différence entre la nature féminine et masculine découlent deux conceptions différentes de l'amour – réaliste pour la femme, idéalisée pour l'homme –, creusant encore leur éloignement :

[Viviane :] Le véritable tort du diable, de l'enchanteur et de tous les hommes, c'est de nous croire fantômes, nous qui ne sommes qu'éloignées, mais éloignées en avant et en arrière, si bien que l'homme est au centre de notre éloignement ; nous l'entourons comme un cercle.²⁷⁶

Hommes et femmes évoluent ensemble, mais dans des temps et des réalités différentes. Or, Jean Burgos ajoute :

[...] ce qui oppose de façon plus fondamentale encore l'homme et la femme, selon le poète, c'est le fait que l'homme vit tout entier son rêve dans l'instant, dans le moment présent qui confond son désir et la femme, tandis que la femme ne trouve de réel à sa mesure que dans le passé et l'avenir et étend le domaine de l'amour bien en deçà et au-delà de l'homme et de la satisfaction présente.²⁷⁷

Séparés par des éternités différentes, hommes et femmes sont inaccessibles l'un à l'autre ; c'est pourquoi le véritable amour ne peut être qu'imaginé, et ne peut exister qu'entre le Chevalier de cuivre, géant et merveilleux, et la princesse.

²⁷⁴ EP in OPC I, p. 30-31.

²⁷⁵ Ibid. p. 71

²⁷⁶ Ibid. p. 67

²⁷⁷ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. 161 a.

Des œuvres symbolistes, recréant un univers médiéval baigné dans un climat d'ésotérisme et d'érotisme, aux contes de son enfance, en passant par les textes médiévaux eux-mêmes, Apollinaire puise à toutes les sources du merveilleux pour faire exister son *Enchanteur*. Cependant, celui-ci ne constitue pas seulement une vaste fresque symbolique destinée à faire montre de l'érudition de son auteur en matière de tradition littéraire : en effet, en intégrant à *L'Enchanteur* ce merveilleux qui jusque-là imprégna toute sa vie, Apollinaire ne nous parle-t-il pas déjà de lui ? Ne peut-on pas deviner, derrière cette quête du merveilleux, la nostalgie de son univers d'enfant, la recherche d'un ailleurs rassurant, où tout est possible ? Ne nous laisse-t-il pas entrevoir, à l'instar des symbolistes qui fuyaient la vulgarité de la société bourgeoise, qu'à travers *L'Enchanteur pourrissant*, c'est sa propre réalité que le jeune poète cherche à exorciser ?

3. Derrière la légende, l'autobiographie d'un adolescent seul et révolté

Si, au moment où il écrit son *Enchanteur*, le jeune Apollinaire étonne par sa culture, il n'a, par contre, qu'une connaissance restreinte du monde qui l'entoure. En fait, les seuls éléments qui lui permettent d'appréhender la réalité sont les livres qu'il a lus... Au sortir de l'adolescence, pourtant, cette réalité le rattrape et le fait se questionner sur son passé et ses origines ; ses rencontres et ses voyages l'interrogent sur la validité des repères et des valeurs qui jusque-là ont guidé sa vie. Ce monde qu'il découvre l'étonne, le déçoit et le révolte aussi : l'idée qu'il s'en faisait et ce qu'il est véritablement ne coïncident plus et le laissent désemparé. C'est pourtant grâce à cette tension, entre la réalité extérieure et la réalité intérieure du poète, entre le monde et la seule connaissance livresque qu'il en a, que va se forger son imaginaire qui le guidera dans le choix de personnages, dont il veut qu'ils soient les porte-parole de sa révolte et de sa solitude adolescentes.

a. L'imaginaire de Guillaume Apollinaire

Cette confrontation commence dès son arrivée à Paris et attire l'attention du jeune poète sur les premiers frémissements d'un univers poétique qui, peu à peu, va se révéler à lui-même. Se souvenant du début de cette vie nouvelle, à l'aube du XX^e siècle, il écrit quelques années plus tard :

En 1899, arrivé de Provence en avril, j'allais presque tous les jours, après cinq heures du soir, fouiller le long des quais dans les boîtes des bouquinistes. Je ne connaissais pour ainsi dire personne à Paris et chaque passant m'intriguait, car je me demandais s'il n'était pas un de ces hommes dont la renommée enseigne le nom à leurs semblables.

Chaque jour, je me figurais rencontrer tel ou tel poète que j'aimais, tel prosateur que j'admirais [...]. Un petit vieillard que je croisais souvent sur le Pont des Arts, devint pour moi Maurice Barrès [...]. Une nuit, on griffonnait sous un bec de gaz et c'était, à mon sens, Moréas ou Henri de Régnier.²⁷⁸

C'est selon ce processus d'interférences entre la réalité et son imagination, qui sera ensuite une constante chez Apollinaire, que la propre vie du poète s'immisce dans la légende et que *L'Enchanteur pourrissant* devient son autobiographie déguisée.

Ainsi la forêt, lieu principal de l'action de *L'Enchanteur*, est la réminiscence de son séjour estival à Stavelot : en effet, à la mi-juillet 1899, Apollinaire et son frère Albert doivent rejoindre leur mère – qui a décidé d'aller tenter sa chance dans les casinos belges – dans la petite ville des Ardennes située près de Spa. Abandonné à lui-même, Apollinaire se lie avec les habitants et s'initie aux sonorités nouvelles et aux particularités linguistiques du wallon. Au long de ses flâneries, il remarque et note les étrangetés du quotidien, les mœurs et les coutumes stavelotaines, comme cette contredanse ardennaise, la *maclotte*, dont il se souviendra dans « Marie »²⁷⁹. Parcourant, avec son frère, la région en tous sens, le poète découvre la cascade de Côté, Francorchamps, Trois-Ponts, les vallées de la Hogue et de l'Amblève, ou bien encore la plaine des Hautes-Fagnes, se familiarisant ainsi, lui le Méditerranéen, avec une végétation inconnue – composée de fougères, sapins, genévriers, aïrelles... – et le climat féérique des forêts des Ardennes qu'il découvre enfin *de visu*. Car cette forêt, il en connaît déjà l'atmosphère par la lecture des aventures de Renaud, héros du

²⁷⁸ « Á propos des croquis de R. Dufy d'après R. de Gourmont. » in *OPC* II, p. 1044.

²⁷⁹ « Marie », A in *OP*, p. 81

Roland furieux, gagnant la forêt des Ardennes [...] si fertile en aventures²⁸⁰. Ses souvenirs littéraires, se mêlant à la vision des paysages marécageux des fagnes, semés de bruyères et de bosquets de hauts chênes, et au bruit du vent dans les sapins, excitent sa sensibilité poétique :

Il engrange visions et sensations nourries de vallonnements à taille d'homme, de ce bleu d'Ardenne caractéristique des paysages, associé à une luminosité particulière après les pluies, lorsque le soleil n'a pas encore fait sourdre les nappes laiteuses de brouillard.²⁸¹

Ces sensations imprègnent tant le poète que, de *L'Enchanteur pourrissant* – lorsque les elfes évoquent *l'Amblève bordée d'aulnes*²⁸² et la légende selon laquelle cette petite rivière charriait des moules perlières –, à « Fagnes de Wallonie »²⁸³ dans *Il y a*, en passant par « L'Adieu »²⁸⁴ ou « Automne »²⁸⁵ dans *Alcools*, l'atmosphère des Ardennes belges s'inscrit en filigrane tout au long de son œuvre, montrant ainsi que l'étonnement originel d'un jeune homme face à un monde inconnu constitue une source intarissable d'inspiration poétique. Dans le cas de *L'Enchanteur*, elle donnera naissance à l'un des personnages principaux, la forêt.

Émanant de l'interférence entre le *Roland furieux* et les paysages stavelotains, *la forêt profonde et obscure*²⁸⁶ est un protagoniste à part entière : vivante, elle est « [...] pleine de cris rauques, de froissements d'ailes et de chants »²⁸⁷, qui font sa respiration, tandis qu'elle s'agite au rythme des mouvements des « couvées serpentes, [...] de[s] fées, de[s] démons bicornus et de[s] sorcières venimeuses »²⁸⁸, qui l'habitent. Elle est également un principe unificateur : à la fois intime, parce qu'elle est liée à l'enfance d'Apollinaire, et universelle, parce qu'elle se rattache à la plupart des mythes et des légendes, elle apparaît comme le point de rencontre des imaginaires individuels et collectifs de tous les peuples, de tous les temps. Enfin, lieu de toutes les magies, abritant les personnages et les animaux de tous les rêves et de tous les mondes, « cette prodigieuse matrice qu'est la forêt, créatrice de prestiges et de vies sans cesse renouvelés »²⁸⁹ est la terre nourricière, non seulement de la vie et de la création au sens biologique, mais également au sens artistique du terme. À l'inverse, lorsque la magie du lieu disparaît, elle devient dangereuse, cruelle ; elle se transforme en un lieu de mort, le tombeau

²⁸⁰ Cité par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. XV.

²⁸¹ J. Remiche. *Au Pays de Stavelot à l'heure où Wilhelm de Kostrowitzky devenait Guillaume Apollinaire*. p. 20.

²⁸² *OPC I*, p. 29.

²⁸³ « Fagnes de Wallonie », *Il y a* in *OP*, p. 370.

²⁸⁴ « L'Adieu », *A* in *OP*, p. 85

²⁸⁵ « Automne », *ibid.* p. 104

²⁸⁶ *OPC I*. p. 10

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.* p. 12

²⁸⁹ G. Apollinaire. *Lettres à Madeleine*. Lettre du 25 mai 1915, p. 53

de l'enchanteur sur lequel défile désormais, non plus un cortège de personnages fabuleux, mais une cohorte de démons, dont les faces, tristes et grimaçantes, assemblées, forment le portrait d'un Apollinaire déçu, révolté et désespérément seul, au moment de pénétrer dans cette sombre forêt, dont les ombres l'effraient autant que cette vie d'adulte dans laquelle il doit se lancer.

Ainsi, la forêt est bien plus que le simple lieu de l'action de *L'Enchanteur* : personnage véritable, au même titre que Merlin, elle est, de tous, le plus présent, voire, le plus pesant ; trait d'union entre les lectures du poète et son séjour stavelotain, elle témoigne également, de façon exemplaire, du processus de construction de l'imaginaire apollinarien. Enfin, l'atmosphère qu'elle fait naître, oscillant entre la fraîche et lumineuse forêt des contes de fées et ce paysage nocturne terrifiant où se déroule la Noël funéraire, suggère déjà tout le désarroi du jeune poète qui, plus tard, sera formulé par les différentes protagonistes de *L'Enchanteur*.

b. L'enfant sans père

Le jeune poète est désemparé : il lui est impossible de remonter le temps pour se réfugier dans l'imaginaire de l'enfance ; comme il lui est impossible aussi, pour avancer, de s'appuyer sur un passé assombri par l'identité d'un père qui demeure inconnue. Au moment d'entrer dans la vie, cette condition lui apparaît soudainement anormale ; il en souffre sans doute et se découvre alors, de par sa mystérieuse naissance, une parenté avec Merlin.

Merlin, fruit de la relation d'un diable et d'une vierge, est bien souvent présenté comme un *enfant sans père*²⁹⁰ ; sa mère elle-même, dans le *Merlin du XIII^e siècle*, œuvre qu'Apollinaire connaît bien, avoue ignorer l'identité de celui qui l'a séduite :

[Les commères] – Etes-vous enceinte ?

[La jeune fille] – Oui, je crois.

– Et de qui ?

– Que Dieu m'accorde une heureuse délivrance, aussi vrai que j'ignore de qui.²⁹¹

²⁹⁰ *Lancelot de 1533*, cité par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. XV.

²⁹¹ R. de Boron. *Merlin*. p. 37.

Comment le poète n'aurait-il pas vu le lien avec sa propre situation, lui qui, né à Rome le 26 août 1880, fut déclaré par sa mère de père inconnu ? Au regard de la vie dissolue d'Angelica, on l'a dit fils de l'abbé général des bénédictins, Dom Romarino²⁹², puis de son frère, l'ancien officier italien Francesco Flugi d'Aspermont, de Jules Weil... On ne sait d'ailleurs si Apollinaire lui-même connut un jour l'identité de son père ; et si tel fut le cas, il se garda bien d'ébruiter le secret, même aux oreilles de ses amis les plus proches, et refusa, jusqu'à la fin de sa vie de lever le voile sur sa naissance, comme pour entourer son personnage de mystère, comme pour rapprocher sa propre vie de la légende.

Durant cette difficile période de transition, le comportement de la mère du poète n'arrangea certes pas les choses :

Femme d'intérieur, bonne ménagère, regardante, exacte, mais qui aime trop bien faire bonne chère pour être serrée. Guillaume a pu tenir d'elle sa gourmandise, la seule chose qu'elle admirait en lui. Elle ne le comprenait en rien et parlait de lui comme si elle l'avait eu par accident, à 14 ans disait-elle – et lui, d'ailleurs gardait éloignée d'elle sa vie artistique. Elle n'avait rien lu de lui que *L'Hérésiarque*, qu'elle s'était achetée elle-même, et trouvait idiot.²⁹³

Elle sera, au cours de la vie d'Apollinaire, le personnage principal de scènes fameuses dont André Rouveyre se fera le conteur :

Actuellement elle est installée dans les mêmes parages dans une demeure plus modeste, encombrée par le mobilier trop nombreux et de dimensions incompatibles avec l'exiguïté des pièces, et par sa ménagerie de chiens, singes, perroquets.

Très volontiers, elle aime se promener dans son intérieur avec un fouet et comme si c'était pour toute la ménagerie et pas uniquement pour les bêtes.²⁹⁴

Oscillant entre agressivité, possessivité et indifférence totale à l'égard de son fils aîné, il est compréhensible que le poète adolescent ait été déconcerté devant l'attitude de sa mère ; et plus encore lorsque, dans la nuit du 4 au 5 octobre 1899, Angelica, sans le sou, obligea ses fils à quitter clandestinement la pension Constant de Stavelot. On imagine alors qu'à son retour à Paris, Apollinaire, gêné par le comportement de sa mère, agacé par le fait qu'elle le traite toujours comme un enfant, et ne supportant plus le climat familial, devait l'accabler de questions à propos de son père.

²⁹² Hypothèse énoncée par René Dalize, son camarade de collège.

²⁹³ A. Rouveyre. *Apollinaire*. p. 17.

²⁹⁴ *Ibid.*

Malgré la complexité de leurs rapports, hésitant sans cesse entre possessivité, rejet, amour et haine, il ne peut envisager de la haïr ; Apollinaire lui voue même une sorte d'admiration, qui lui fit écrire, encore en 1915, dans une lettre à Madeleine Pagès :

J'aime beaucoup maman et elle m'aime aussi, mais elle a un caractère slave si développé qu'elle sera toujours jalouse de quelqu'un que son fils aimerait. [...] nous nous ressemblons beaucoup comme orgueil surtout, mais elle est indomptable, complètement indomptable, comme le sont seulement les femmes slaves (lisez Dostoïevski) et je ne peux être moi que loin d'elle, près d'elle elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion ce que j'accepterais d'ailleurs complètement car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier, mais je suis aussi indépendant qu'elle, aussi je ne pourrais pas vivre avec elle.²⁹⁵

Pour finir, il ajoute :

Mais ma mère sans s'en douter est comme je suis un poète, et plusieurs choses écrites par moi me viennent d'elle, de ce qu'elle dit, de ce qu'elle pense même.²⁹⁶

Si Apollinaire s'est sans doute inspiré du *Roland furieux* pour Angélique, il est évident que derrière ce prénom se cache également la mère du poète ; d'autant plus que, ce personnage occupe une place de plus en plus importante jusqu'à la scène finale de la Noël funéraire. Aussi, comment ne pas voir, dans la majesté, la beauté et l'innocence, dont Apollinaire a paré le personnage d'Angélique, l'expression de l'admiration et de l'amour filiaux ? Et comment ne pas prendre acte, après le viol et la damnation du seul être innocent de l'œuvre, de la désillusion de notre poète, qui constate que la pureté n'est pas de ce monde, et qu'il n'y a de recours à sa révolte et à sa solitude ni dans l'amour maternel, ni dans la religion.

c. La révolte contre la foi de son enfance.

Alors que le modernisme et le positivisme de cette fin de XIX^e siècle remettent en cause la Bible et l'authenticité des Écritures, Apollinaire, à l'époque du lycée de Nice, a lui aussi perdu la foi ; le Livre sacré est devenu un recueil de belles histoires merveilleuses, « un

²⁹⁵ G. Apollinaire. *Lettres à Madeleine*. Lettre du 2 septembre 1915, p. 161-162

²⁹⁶ *Ibid.*

grimoire rongé de vers », ainsi qu'en témoigne « Lecture », composé, selon Toussaint-Luca, « sur les bancs du lycée, pendant un cours de littérature classique »²⁹⁷ :

Le moine de Santabarem
Vêtu de noir et ses mains pâles étendues
Clama « Lilith »
Et dans la nuit blême
Ululait une orfraie et le moine dit :
« Je vois Lilith qui vole poursuivie
Par trois anges...
– Ici s'arrête le grimoire rongé de vers
Et je songe à la nuit, la lune
A son premier quartier. »²⁹⁸

Lorsqu'il se tourne vers la foi de son enfance, pour l'interroger sur les questions fondamentales de la vie, de la mort et de l'amour, au sujet de son identité aussi, l'adolescent se heurte au silence. Dès lors, tout n'est plus, dans le cœur du poète, que révolte et désarroi, ce dont témoigne dans sa violence la préoriginale, et dont la version définitive, bien qu'apaisée, gardera les traces, puisque le texte de *L'Enchanteur* est marqué par la structure d'une Bible à rebours.

En effet, pour dégrader et parodier les grands moments des Écritures, le jeune poète en renverse les valeurs et les images : Merlin-Antéchrist est au cœur de cette Bible infernale, célébrant la mort et la nuit, à la place de l'amour et de la lumière. Sa venue est annoncée par des animaux de mauvais augure – hiboux, crapauds, chauves-souris... La Noël sera une Noël funéraire où de faux santons, de faux mages s'achemineront non vers le berceau d'un nouveau-né, mais le tombeau d'un vieillard ; la Passion sera l'occasion de salir le seul personnage pur et innocent – Angélique – de l'œuvre, damné à la place de Merlin. D'autres protagonistes ajoutent encore à cet effet de renversement des valeurs bibliques : Lilith, l'insoumise, figure le reflet négatif d'Eve ; Madoine, Lorie et Hélinor remplacent les trois femmes venues le matin de Pâques sur le tombeau du Christ. La Genèse est elle aussi parodiée dans le troisième chapitre :

Parce que le premier démiurge [Tyolet], créateur irresponsable et incapable de donner un sens à sa création, s'esquive, c'est Béhémoth, le monstre biblique, archétype du mal, qui va prendre en main les

²⁹⁷ Toussaint-Luca cité par R. Couffignal in *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, p. 23.

²⁹⁸ *OP* p. 714.

destinées de ce monde dont le principe ne sera plus l'amour régénérateur, mais la « copulation mortuaire ». Et tandis que le Stylite, ayant perdu tout contact avec le monde des hommes depuis qu'il est monté sur sa colonne, et par cela même inconscient du mal, ne se souvient que du message biblique enjoignant à tous les êtres de se réunir et de se multiplier (Gn I, 28), l'enchanteur [...] entama l'hymne de la solitude, renversant une fois de plus le texte des Ecritures.²⁹⁹

Cette Bible infernale est également soutenue, tout au long du texte par une atmosphère chargée d'érotisme sacrilège suggéré par la danse, la nudité des corps féminins, les propos grivois, mais surtout par l'épisode du martyr d'Angélique où sexe, mort et religion sont plus que jamais liés :

Ils [le chœur masculin] violèrent tour à tour l'irréalité raisonnable, belle et formelle de la faussement vivante Angélique. La forêt profonde et obscure s'emplit de vieux cris de volupté. La vivante palpita longtemps d'être toujours blessée. Son corps pantela d'un dernier râle vénérieux et encore agenouillé se courba tant que la tête de la morte touchait le sol.³⁰⁰

Enfin, le blasphème contre la religion de l'enfance d'Apollinaire se retrouve également dans l'opposition omniprésente entre celtisme et christianisme : à travers les propos nostalgiques des druides, le rapport de l'homme à la nature et au cosmos, la présence de Viviane et Merlin, Apollinaire rappelle que ces croyances païennes constituent la source originelle de toute magie et de toute poésie en ce monde, que le christianisme, en vain, tenta d'éradiquer.

Avec le temps, la magie de l'enfance s'est enfuie et comme Merlin, le poète se retrouve face à un univers vide : sa solitude est incommensurable et tous les êtres présents dans *L'Enchanteur* se font l'écho de cette douleur : les druides restent enfermés dans leurs rites, l'abbé, égoïste et angoissé³⁰¹, demeure claustré dans sa cellule. Chapalu proclame sa joie de vivre seul, mais doit sans cesse manger pour supporter son isolement. Lilith symbolise la solitude résultant de la malédiction divine³⁰² ; les sphinx, à l'instar du poète, ne font qu'interroger l'univers ; Béhémoth avance une solitude orgueilleuse ; Morgane la doit à son infidélité³⁰³, et Viviane, à sa tromperie... Mais nulle part, sans doute, ce chant de solitude ne se fait si bien entendre que dans le défilé des six immortels murés en leur immortalité inutile et condamnés à jamais à ce silence qu'impose Merlin pour finir. Ainsi, tous sans exception parlent de solitude, une solitude qu'ils feignent, ou non, d'avoir voulue mais que tous tentent

²⁹⁹ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. LXXXII-LXXXIII.

³⁰⁰ *EP* in *OPC* I, p. 33.

³⁰¹ *Ibid.* p. 23-24

³⁰² *Ibid.* p. 23

³⁰³ *Ibid.* p. 16

d'exorciser. Chaque personnage l'exprime à sa façon et à travers eux se fait entendre la voix de Merlin-Apollinaire :

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même.³⁰⁴

La structure du texte elle-même parle de cet isolement : le chapitre II s'ouvre sur Merlin et Viviane ; puis le nombre des protagonistes augmente jusqu'à ce que la Dame du Lac et l'enchanteur se retrouvent à nouveau seuls, pour leur ultime dialogue. L'univers de *L'Enchanteur* se vide alors totalement lorsque Viviane s'enfuit et que le corps de Merlin est définitivement réduit en poussière.

Parmi cette multitude de masques, bien souvent, le visage d'Apollinaire apparaît : c'est par le personnage de Lilith que se distingue le plus clairement sa révolte ; par celui de Chapalu, cédant, comme le poète, à la gourmandise, que transparaît la souffrance de la solitude. Mais le véritable double du poète reste Merlin car, évincé du monde par ses origines mystérieuses et démoniaques, et trahi par celles qu'il aime, l'enchanteur est de tous les êtres le plus esseulé.

d. « Les éternités différentes de l'homme et la femme ».

Si la préoriginale de *L'Enchanteur pourrissant* doit aux *Prophéties de Merlin* sa virulente misogynie, le thème des *éternités différentes de l'homme et de la femme*, caractéristique de la version de 1909, proviendrait surtout des déceptions amoureuses subies par le poète.

Certes, la première idylle, plus imaginée que vécue, avec Maria Dubois, fille du cafetier des Brasseurs de Stavelot, ne fut pas assez sérieuse pour qu'Apollinaire en vienne à se poser les questions fondamentales qu'il soulève dans l'originale ; par contre, sa rencontre avec Linda Molina da Silva semble, elle, avoir laissé des traces plus profondes : sœur d'un ancien camarade de classe, mais également fille du professeur de danse dont nous avons précédemment parlé, cette jeune fille est alors âgée de seize ans, lorsque Apollinaire en tombe amoureux. En vain, il lui fait la cour pendant une année. Alors qu'elle pourrait passer pour

³⁰⁴ « Cortège », A in *OP*, p. 74

une amourette d'adolescent, cette rencontre marqua sans doute le poète plus qu'il n'y paraît : en effet, si le motif de la danse, dans *L'Enchanteur pourrissant*, est une référence à l'esthétique symboliste, il rappelle également le métier du père de Linda, qui prenait sa fille comme partenaire de danse. En outre, la cruauté et l'ironie de la Dame du Lac pourraient être le souvenir de cet amour déçu...

Mais c'est véritablement l'aventure avec Annie Playden qui donna au texte toute sa résonance tragique : engagé comme précepteur de la fille de la vicomtesse de Milhau, Apollinaire part pour l'Allemagne en août 1901. Durant ce séjour, il se lie à la gouvernante anglaise, Annie. Élevée de façon puritaine, protestante, la jeune femme repousse dès le début les avances du poète qui, par deux fois³⁰⁵, n'hésite pas à aller la retrouver à Londres. Totalement vaines, ces tentatives ne serviront qu'à effrayer la jeune femme qui s'embarquera finalement pour l'Amérique. Face à l'indifférence d'Annie, c'est la douleur, cette fois, qui étreint le cœur du poète et elle rejaillira, ainsi que l'écrit Jean Burgos, sur le texte de *L'Enchanteur* :

[Ce tragique] ne se trouve dans aucun des textes du moyen âge dont s'est inspiré Apollinaire et ne peut guère provenir, nous l'avons vu, des deux aventures précédentes. Ce tragique auquel l'ensemble de l'ouvrage ne nous avait guère habitué, et qui éclate soudain dans les dernières pages [...].³⁰⁶

C'est donc bien, on peut le penser, à l'idylle avec Annie Playden qu'Apollinaire doit l'amer constat, énoncé par Merlin, des éternités différentes entre l'homme et la femme.

La déception et la révolte exprimées dans les lignes de *L'Enchanteur pourrissant* sont celles d'Apollinaire adolescent ; elles montrent que les personnages n'ont pas été choisis au hasard, qu'ils collent à ses sentiments, à ses réactions face au monde. Parmi eux, Merlin se présente comme un double du poète, non seulement parce qu'il symbolise la solitude, mais aussi parce que la tradition le dit prophète ; ayant prédit le retour des enchanteurs, il annonce l'avènement de Guillaume Apollinaire poète.

³⁰⁵ En septembre 1903 et mai 1904.

³⁰⁶ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. XXXVIII.

4. Guillaume Apollinaire, homme et poète

Reflet des lectures d'un enfant, de la révolte et de la solitude d'un adolescent, le texte de *L'Enchanteur pourrissant*, dans sa version de 1909, témoigne pour finir, de la richesse des années qui séparèrent la préoriginale de l'originale, et qui menèrent Guillaume Apollinaire à la reconnaissance littéraire et à la rencontre des milieux artistiques où il allait trouver l'amour.

a. Vers l'indépendance.

* Marie Laurencin ou l'autre femme de la vie d'Apollinaire

L'année passée en Allemagne, au service de la vicomtesse de Milhau, fut financièrement confortable pour Apollinaire. Mais à son retour à Paris, en août 1902, il se retrouve plus isolé que jamais : sans ami, sans amour – Annie Playden, la gouvernante de la fille de la vicomtesse, est repartie pour Londres malgré les avances du poète –, il est, de plus, accablé par la difficulté de se faire un nom dans les milieux littéraires parisiens : malgré la publication, dans *La Revue blanche*, de « L'Hérésiarque », du « Pergamon à Berlin » et du « Passant de Prague »³⁰⁷, de quelques poèmes dans *La Grande France* – « Lunaire », « Épousailles », « Ville » et « Cœur »³⁰⁸ –, de l'« Élégie du Voyageur aux pieds blessés »³⁰⁹, et de sa collaboration à *La Plume*, en 1903, le poète ne parvient toujours pas à subvenir à ses besoins et à s'affranchir de la tutelle de sa mère.

Pour parer à cette situation, Apollinaire se décide à rentrer à la banque Lepère ; jusqu'en 1908, il survit grâce à différents postes qu'il occupe dans le domaine bancaire et qu'il supporte mal. Parallèlement à ces emplois alimentaires, il commence à gagner un peu d'argent grâce à ses articles pour *L'Européen* où il fait figure de spécialiste des affaires d'Allemagne et d'Europe centrale. La fin de l'année 1906 trouve Guillaume Apollinaire

³⁰⁷ Ces différents écrits ont paru respectivement en mars, en mai et en juin 1902.

³⁰⁸ Ces poèmes paraissent en septembre 1901.

³⁰⁹ Parue en mai 1902.

désemparé : bien qu'il se soit affirmé en créant *Le Festin d'Esope*, et que son nom de plume ne soit plus inconnu, ni son salaire d'employé, ni ses activités littéraires – journalisme, théâtre, poésie – ne sont à même de lui assurer son autonomie. Depuis 1899, le poète vit chez sa mère, à Paris, puis au Vésinet, où en 1904, elle loue une villa. Cette situation crée de fortes tensions entre Madame Kostrowitzky et son fils, qui tente de fuir le foyer autant qu'il le peut. Aussi, lorsque Apollinaire ne se trouve pas à la banque, il flâne le long des quais de Seine, fouillant dans les boîtes des bouquinistes. Mais c'est à Montmartre qu'il passe le plus clair de son temps, depuis qu'il a rencontré André Derain, durant l'été 1904.

La fréquentation des milieux artistiques fut pour beaucoup dans l'émancipation du poète par rapport à l'autorité maternelle : 1907 vit, pour la première, la seule et unique fois de sa vie, le poète s'engager dans une relation durable – cinq années – avec une femme, Marie Laurencin³¹⁰ ; il a alors vingt-sept ans, l'artiste, vingt-deux. Nous sommes en mai 1907 ; Picasso, au retour d'une exposition de ses propres œuvres chez Clovis Sagot, déclare très sérieusement qu'il a vu la femme de son ami ; une annonce qu'Apollinaire relata sur le mode fictionnel dans *Le Poète assassiné*³¹¹ :

Ensuite il [l'oiseau du Bénin] se tourna vers Croniamantal et lui dit :

« J'ai vu ta femme hier soir.

- Qui est-ce ? demanda Croniamantal.

- Je ne sais pas, je l'ai vue mais je ne la connais pas, c'est une vraie jeune fille comme tu les aimes. Elle a le visage sombre et enfantin de celles qui sont destinées à faire souffrir. Et parmi sa grâce aux mains qui se redressent pour repousser, elle manque de cette noblesse que les poètes ne pourraient pas aimer car elle les empêcherait de pâtir. J'ai vu ta femme, te dis-je. Elle est la laideur et la beauté ; elle est comme tout ce que nous aimons aujourd'hui. Elle doit avoir la saveur de la feuille de laurier.³¹²

De nombreux points communs unissent Tristouse Ballerinettes – ainsi se nomme la jeune femme évoquée par l'oiseau du Bénin dans *Le Poète assassiné* – et Marie : lorsque Apollinaire la rencontre pour la première fois, il remarque immédiatement son visage aux pommettes saillantes, aux lèvres pleines, aux yeux vifs et à la chevelure bouclée et abondante, rappelant ses racines créoles ; très maigre, avec deux nattes tombant dans son dos, des jambes et des mains fines, une taille étroite, elle a l'air d'une enfant ; mais d'une enfant capricieuse,

³¹⁰ Nous tenons tout particulièrement à insister sur cette relation entre Guillaume Apollinaire et Marie Laurencin car le souvenir de cet amour hantera tous les livres de dialogue du poète, et *Vitam Impendere amori* plus encore que tous les autres.

³¹¹ Dans cette œuvre, nous pouvons reconnaître Apollinaire sous les traits de Croniamantal et Picasso sous les traits de l'oiseau du Bénin.

³¹² PA in OPC I, chap. X, p. 256.

car Marie est indépendante, arrogante, difficile à intimider. De plus, la jeune femme est peintre, et son univers pictural qui, sous des dehors apaisants et sereins, suggérés par les tons blancs, roses et gris, se révèle mystérieux, voire inquiétant et pervers, ne peut qu'enthousiasmer le poète :

Ces jeunes filles bien nées pressent contre elles leurs chiots aux museaux étroits, ces amazones parées de rubans et d'immenses chapeaux ont sur leurs visages plats et pâles une expression d'attente ; leur regard fixe, impersonnel, promet froidement l'amour et la souffrance. Les masques pathétiques parés de plumes, invitant aux jeux de l'amour, les épaules luisantes et nues, constituent un signe charnel à la fois conventionnel et tentateur.³¹³



Marie Laurencin. *Les Jeunes filles*. Vers 1910-1911.
Huile sur toile, 115 x 146 cm, Moderna Museet, Stockholm.

Bien que Marie Laurencin ne se soit jamais installée avec Apollinaire, et soit restée, tout au long de leur liaison, avec sa mère à Auteuil, la jeune femme devint vite une habituée du 9 rue Léonie, où le poète, sans doute poussé par cette nouvelle relation à quitter la villa de sa mère, a trouvé à se loger ; dès lors, Guillaume et sa dulcinée apparaissent ensemble aux réunions, aux réceptions et à Montmartre, où celle-ci, parce qu'elle mène une vie à l'opposé des

³¹³ J. Hartwig. *Apollinaire*, p. 128.

occupants du Bateau-Lavoir, est fort peu appréciée³¹⁴. Peu importe, Apollinaire, lui, est décidé à ne plus la quitter :

Elle est gaie, elle est bonne, elle est spirituelle, elle a tant de talent ! C'est un petit soleil ! C'est moi en femme !³¹⁵

Vécues sur le mode passionnel, ces cinq années passées auprès de Marie Laurencin marquèrent plus que toute autre le cœur et l'âme du poète. Aussi, lorsque Apollinaire reprit le texte de *L'Enchanteur* pour sa publication aux éditions Kahnweiler, il fit de l'amour le thème central de l'œuvre : grâce à l'équilibre affectif trouvé avec l'artiste, le ton persifleur et l'aigreur hérités des *Prophéties de Merlin*, s'atténuent sensiblement. Nous en voulons pour exemple significatif la suppression de la réplique suivante dans l'édition de 1909 :

LES GRENOUILLES

Nous savons toutes l'horreur d'assister aux sabbats et d'être comestibles. Les chauves-souris au vol sinistre et lourd feignent une perfection humaine. Hélas ! nous, aux jambes écartées, ne sommes-nous pas des exemples de la femme. Les grenouilles à l'envers et les femmes couchées se ressemblent pour tous les dégoûts humains.³¹⁶

Plongé au cœur d'une histoire passionnée, Apollinaire savoure toutes les joies mais subit également toutes les tempêtes de l'amour ; il lui semble alors qu'il comprend et se rapproche plus encore de son double Merlin. Grâce à cette expérience amoureuse réelle et partagée avec Marie Laurencin, le poète a été contraint à pousser plus loin sa réflexion sur les rapports entre les hommes et les femmes ; il entrevoit désormais la véritable cause de sa solitude, et la reprise détaillée³¹⁷ de l'ultime dialogue entre Viviane et l'enchanteur témoigne de la révision de son jugement : la perfidie féminine n'est plus seule en jeu ; si Merlin ne reçoit pas de réponse de la part de la Dame du Lac, quant à sa *question désespérée d'amour survivant au trépas*, c'est parce qu'en dépit de leur ressemblance, les *éternités différentes* séparant l'homme et la femme les empêchent de parler le même langage et les forcent tous deux à une malheureuse solitude.

Parce qu'elle participa indirectement à l'émancipation du poète et lui apporta un éclairage nouveau sur les raisons de sa solitude, l'entrée de Marie Laurencin dans la vie de

³¹⁴ F. Olivier. *Picasso et ses amis*, « Marie Laurencin », p. 117.

³¹⁵ Apollinaire cité par J. Hartwig in *Apollinaire*, p. 125.

³¹⁶ Version du *Festin d'Esopé* donnée par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. 42, 3.

³¹⁷ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*, p. 164-177. On peut se rendre compte des multiples corrections apportées au texte de la préoriginale ; corrections qui vont toutes dans le sens d'une atténuation de la misogynie.

Guillaume Apollinaire constitue un événement essentiel pour l'écriture de *L'Enchanteur pourrissant*, mais pas uniquement : *Le Bestiaire* et *Vitam Impendere amori* – ce dernier paru pourtant bien après leur rupture – porteront au plus profond d'eux-mêmes la présence de Marie. Apollinaire fit dans sa vie des rencontres inespérées ; Marie Laurencin est l'une d'elle, André Derain en est une autre.

*La fréquentation de la bohème parisienne

Alors qu'en 1904 Apollinaire travaille sur l'Enfer de la Bibliothèque Nationale et publiait des romans licencieux, liant étroitement la Bible et l'érotisme, il fait la connaissance d'André Derain, son voisin au Vésinet, qui l'introduit dans le milieu de la jeune peinture montmartroise. Le poète sympathise alors tour à tour avec Vlaminck, Picasso, Marcoussis, Brancusi, Gris, Modigliani, Léger, Delaunay, le Douanier Rousseau, Matisse, Braque, Utrillo, Dufy et devient rapidement une figure incontournable du Bateau-Lavoir. En leur compagnie, Apollinaire découvre une incroyable liberté, à laquelle, une fois encore, il n'avait jamais goûté, si ce n'est en imagination, au fil de ses lectures, et qui allait à l'encontre des cadres rigides imposés par son éducation religieuse. Ces amitiés nouvelles ne peuvent que l'éloigner plus encore du Livre sacré de son enfance : pour les artistes de la Butte, la Bible ne constitue qu'un prétexte à motifs littéraires ou picturaux. En outre, ses préceptes, confrontés à un tourbillon de fêtes des sens perpétuelles, mené par la bohème parisienne habituée aux beuveries, aux orgies, et aux fumeries d'opium, deviennent résolument obsolètes. Á l'heure de la reprise du texte de *L'Enchanteur*, les repères de la vie d'Apollinaire ont changé : c'est pourquoi la thématique de la révolte religieuse, si importante dans la préoriginale de *L'Enchanteur*, tend à s'adoucir ; or, la Bible reste pour lui le plus beau des contes et une source inépuisable d'inspiration poétique.

Dans le cadre de notre étude, il faut nous interroger sur les « effets » de la fréquentation des peintres sur le texte, et nous demander si la rencontre avec les milieux artistiques a influencé la rédaction de *L'Enchanteur* dans sa version de 1909. Pour la préoriginale, sortie dans *Le Festin d'Esope*, le problème ne s'est pas posé : la rencontre avec André Derain était bien trop récente pour que la peinture ait une quelconque influence sur le texte de *L'Enchanteur pourrissant*. Par contre, cinq ans après, alors qu'Apollinaire considère

les peintres de Montmartre comme sa famille, qu'il connaît assez l'art moderne pour s'en faire le critique et le défenseur, et qu'il sait que son texte sera accompagné des gravures sur bois d'André Derain, la question devient pertinente. Selon les propos d'Alice Derain³¹⁸, Apollinaire, dès sa première œuvre aurait tenu à préserver l'autonomie de son texte. Cette volonté d'indépendance s'est vraisemblablement imposée au poète comme une évidence, en raison du caractère autobiographique de sa première œuvre ; or, pour les livres de dialogue à venir, elle constituera un principe fondamental.

b. *L'Enchanteur pourrissant* ou le signe de la reconnaissance

1908 fut l'une des années les plus riches de la vie du poète : introduit depuis la fin de l'année 1906 dans le cercle de *La Phalange*, il y publia, en janvier un hommage retentissant au poète symboliste Jean Royère, en février « Onirocritique », mais également les deux plus grands poèmes d'*Alcools*, « Le Brasier » – encore intitulé « Le Pyrée » –, « Les Fiançailles », ainsi que la plupart des poèmes du *Bestiaire*. Parallèlement à ses activités poétiques, il se spécialise dans l'édition licencieuse : au mois d'avril, il doit rechercher, pour les éditions Briffaut, des morceaux choisis parmi les *Curiosa*³¹⁹, traduire éventuellement les textes, et les présenter avec une introduction, des notes et un essai bibliographique. De 1909 à 1914, Apollinaire participe à la réalisation de cinq séries d'une collection galante réunie sous le titre « Les Maîtres de l'Amour » ; un travail qui lui permet enfin de quitter son emploi à la banque et de se consacrer pleinement à ses activités littéraires. Ce fut durant cette même année que sa notoriété s'accrût : diverses conférences l'imposent comme chef de file de la jeune poésie, à Paris comme en province, en France comme à l'étranger. Quand au même moment il reprend le texte de *L'Enchanteur*, cette nouvelle notoriété, qui lui permet de s'affranchir de la tutelle de sa mère et de s'affirmer comme poète, se concrétise par l'ajout d'un chapitre préliminaire et d'« Onirocritique », au début et à la fin de la version de 1904.

Le premier chapitre de l'édition originale est tiré d'une édition d'un *Lancelot* du XVI^e siècle³²⁰ et qui, comme nombre de récits médiévaux, narre l'« enserrement » de Merlin par Viviane. Excepté la modernisation de l'orthographe, quelques retouches allant dans le sens

³¹⁸ Alice Derain citée par J. Burgos in *L'Enchanteur pourrissant*, p. LXVIII.

³¹⁹ Les *Curiosa* sont des ouvrages légers, érotiques.

³²⁰ *Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris (Le Premier volume de)*, suivi du second et du tiers volume. Paris, Philippe le Noir, 1533.

d'une généralisation pour mieux accorder sa propre histoire à la légende, et l'ajout de la première phrase de *L'Enchanteur* de 1909 – *Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entr'aiment ?* –, dont l'interrogation deviendra le thème de l'œuvre, Apollinaire a fidèlement retranscrit le texte de 1533. Mais pourquoi le poète a-t-il tenu à faire de cet extrait l'introduction de *L'Enchanteur* ? Ce passage racontant l'« enserrement » de Merlin va tout d'abord pouvoir justifier de la succession des chapitres à venir. En outre, dès la première phrase, qui fait la jonction entre l'univers du poète et la légende, cette introduction assure le lien entre Merlin et Apollinaire, en évitant tout lyrisme personnel, et apporte l'exemplarité qui manquait à *L'Enchanteur* pour le transformer en un véritable poème. Enfin, elle montre, par l'emploi de la première personne, que désormais, le poète assume pleinement cette autobiographie déguisée, de la première phrase à « Onirocritique », où le « je » d'Apollinaire est omniprésent.

« Onirocritique » a paru indépendamment dans *La Phalange* de février 1908 et a été ajouté, à l'instar de l'introduction, au moment de la mise sous presse de l'ouvrage. Cette reprise permet tout d'abord à Apollinaire d'équilibrer la structure de *L'Enchanteur*, et, pour la faire coïncider avec la fin de la préoriginale, le poète a supprimé la dernière réplique inaudible de la Dame du Lac, supposée répondre à la question de Merlin :

L'ENCHANTEUR POURRISSANT : Dame ! Pourquoi m'avez-vous enchanté ?³²¹

Car « Onirocritique » constitue la seule réponse possible à l'interrogation de l'enchanteur : à l'échec de l'homme devant le femme correspondra la victoire du poète sur le temps. En effet, tout au long des différents chapitres de *L'Enchanteur*, Apollinaire s'est confondu avec Merlin : tous deux ont achevé leurs destins d'hommes et ont compris qu'il n'y avait d'issue à leur solitude ni dans la foi, ni dans l'amour. En faisant le lien entre le dernier chapitre de *L'Enchanteur* et « Onirocritique », grâce à la chanson d'Orkenise, Apollinaire prolonge la légende médiévale, en rêvant son destin de poète, et fait entrer le lecteur dans une atmosphère merveilleuse et déroutante, comme peut l'être celle des songes. Malgré la relative incohérence du texte, due aux matériaux oniriques, il est possible de trouver une logique à « Onirocritique » : après la chanson d'Orkenise, le poète interroge l'amour, figuré par *la tête faite d'une seule perle*³²² ; n'obtenant pas de réponse de sa part, il la rejette à l'eau, élément féminin par excellence. Seul désormais, le poète « grandit subitement après avoir mangé [de

³²¹ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*, p. 174.

³²² EP in OPC I, p. 74.

la viande fraîche] »³²³, au point de pouvoir prendre à deux mains l'épée-fleuve, et se multiplie³²⁴ afin de prendre possession du monde ; malgré les vergers de femmes-fruits qui s'offrent à lui, il s'apitoie sur la perle retrouvée qui pleure. Néanmoins, le combat du poète n'est pas terminé : il lui reste à vaincre son double, « le plus beau des hommes »³²⁵, qui veut l'entraîner vers la terre. Ayant triomphé, ses yeux peuvent alors se multiplier « dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes »³²⁶ ; et le poète peut alors prendre possession de ce monde désert et silencieux où ne règne plus désormais que sa parole.

« [...] la bible infernale, la question désespérée d'amour, l'histoire exemplaire, la revanche du poète, traduisent en fait une attitude commune et qui est celle de la révolte, mais d'une révolte qui trouve non sa conséquence mais son point de départ dans la conscience de sa propre solitude »³²⁷. Avec la version de 1909, l'ajout du premier chapitre et d'« Onirocritique », véritable acte de foi en la poésie, Guillaume Apollinaire donne à comprendre que sa vie est irrémédiablement liée à son art : après s'être approprié tous les pouvoirs de Merlin, le poète montre, grâce au dernier chapitre, que son chant peut avoir raison de la solitude et triompher de la mort ; une mort qui a pourtant soumis tous les êtres, y compris l'Enchanteur. Bien que « de longtemps la terre ne [doive plus porter] d'enchanteurs, il en est sûr maintenant, les temps des enchanteurs reviendront »³²⁸.

Témoignage de l'enfance, de l'adolescence de Wilhelm et de la naissance de Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, n'a cessé d'évoluer. À l'origine, il ne devait être que l'œuvre d'un adolescent révolté s'attachant à saper les fondements du monde qui lui avait été imposés dans son enfance. Sans repère, Apollinaire pensa trouver un remède à son malaise dans l'ésotérisme, puis dans l'amour ; mais cette dernière recherche s'avéra infructueuse, le laissant plus seul que jamais. A l'âge adulte, il comprend alors que son seul et véritable salut se trouvait dans la poésie.

Grâce à *L'Enchanteur pourrissant*, Guillaume Apollinaire a pu prendre conscience du champ d'action de la poésie ; en fréquentant les peintres, il a entrevu ses limites aussi ; c'est pourquoi l'indépendance entre peinture et poésie s'est imposée comme une évidence et deviendra, pour les œuvres suivantes, un principe de base pour le livre de dialogue.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Dans « Onirocritique », les images de multiplication sont nombreuses : il se voit centuplé, procréé cent enfants mâles, ses yeux se multiplient...

³²⁵ *EP in OPC I*, p. 76.

³²⁶ *EP OPC I*, p. 77.

³²⁷ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*. p. CIX.

³²⁸ *EP in OPC I*, p. 18.

II. GUILLAUME APOLLINAIRE, ANDRÉ DERRAIN, DANIEL-HENRY KAHNWEILER : DE LA RENCONTRE A LA COLLABORATION

1. La rencontre entre le poète, l'artiste et l'éditeur

a. L'art d'André Derain, entre audace et tradition

Influencé par la peinture et la très forte personnalité de Vlaminck, la manière de Derain est déjà résolument fauve lorsque Apollinaire fait sa connaissance. Mais bien que le fauvisme ait été amorcé chez André Derain dès 1901, par le graphisme et les couleurs de sa copie du *Portement de Croix*³²⁹, en 1904, le mouvement n'a toujours pas été baptisé.

Signe de sa consécration officielle, le Salon d'Automne de 1905 fut certainement l'événement le plus important de la courte vie du fauvisme : quelques mois auparavant, Derain et Vlaminck avaient déjà exposé au Salon des Indépendants, pourtant personne ne semblait les avoir remarqués. À l'inverse, au Salon d'Automne, les placeurs s'aperçoivent rapidement des singulières ressemblances – schématisme de la nature, motifs violemment colorés – que présentent les toiles d'artistes tels que Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, Girieud, Pichot, Vlaminck et Derain³³⁰, et décident de les regrouper. Choqué par l'inconfort rétinien, provoqué par le tourbillon de couleurs criardes qui l'assaille dès son entrée dans la salle VII, et qui contraste avec les sculptures délicates de Marquet, placées au centre de la pièce, le critique d'art Louis Vauxcelles ne peut s'empêcher de réagir :

³²⁹ A. Derain. *Copie d'après Biagio d'Antonio : Le Portement de Croix*, 1901. Huile sur toile, 166 x 169cm, Berne, Kunstmuseum. Dans cette copie, un graphisme rigide a remplacé les traits doux des visages des personnages de l'original, les faisant ainsi ressembler à des statues de bois mal équarries. Quant aux coloris, subtils dans l'œuvre d'Antonio, ils semblent à peine dégrossis dans la version du jeune peintre. Les détails ajoutés à la toile du XVI^e siècle furent purement et simplement éliminés de la version de Derain.

³³⁰ Les cinq toiles présentées par A. Derain au Salon d'Automne de 1905 étaient intitulées *Portait*, *Chênes-lièges*, *Vue de Collioure*, *Port de pêche* et *Le Séchage des voiles*.

Au centre de la salle, un torse d'enfant et un petit buste en marbre, d'Albert Marque, qui modèle avec une science délicate. La candeur de ces bustes surprend au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello chez les fauves... [...] ³³¹

Vauxcelles venait de baptiser ce groupe de jeunes peintres qui « proclamaient sans s'être donné le mot, venant chacun d'un horizon différent, que toute liberté envers le tableau est licite, comme devant la réalité, ainsi que par rapport aux codes que certains avaient prétendu instaurer entre la peinture et la réalité » ³³². Répondre de manière provocatrice et violente, à la fois aux sensations visuelles dissoutes de l'impressionnisme et au défi de la photographie, en séparant la couleur de sa référence à l'objet, afin de libérer sa force expressive, tel était la démarche originale du fauvisme. L'œuvre picturale fauve nie la profondeur et les volumes et donne à voir des motifs qui, tout en restant figuratifs, sont fortement cernés de noir. La ligne y ondoie, modifiant les formes, tandis que l'emportement de la touche traduit les émotions de l'artiste. La nature, filtrée par la pulsion subjective du peintre, y est exprimée par des plages de couleurs pures, la plupart du temps violentes et intensément lumineuses. Avec le fauvisme, André Derain trouve une réponse aux aspirations essentielles de sa jeunesse :

Il aime que cette nouvelle esthétique tende à figurer un monde dur, éclatant, sensuel, dans lequel l'accessoire se trouve sacrifié à l'essentiel et les effets d'atmosphère aux effets de puissance. Il lui plaît, d'autre part, que cette vision sensualiste veuille rendre, au premier chef, le choc du monde extérieur sur les sens et procède, de ce fait, à une lecture plus catégorique et plus intense de la nature. [...] Son Fauvisme se situe entre le purisme cérébral et décoratif de Matisse et le dramatisme brutal de Vlaminck. ³³³

Le portrait d'Henri Matisse, exécuté alors que ce dernier et Derain séjournaient ensemble à Collioure, est l'une des toiles significatives de la période fauve de notre peintre. Présenté de façon quasi-frontale, le visage, calme mais austère, est constitué de touches rectangulaires ou carrées. Voulant insister sur le regard, qui donnait à Matisse son air d'*Herr Professor*, Derain lui barre le front d'un trait noir. La toile est entièrement traitée en aplat, allant jusqu'au divisionnisme, pour la barbe et les cheveux. Les contours ne délimitent en rien les espaces colorés, qui, si l'on considère les bords noirs de la tunique du peintre, outrepassent ou ne remplissent pas entièrement la place qui leur est assignée ; les couleurs peuvent également se juxtaposer, sans transition de ton, réaffirmant ainsi la prédominance du coloris

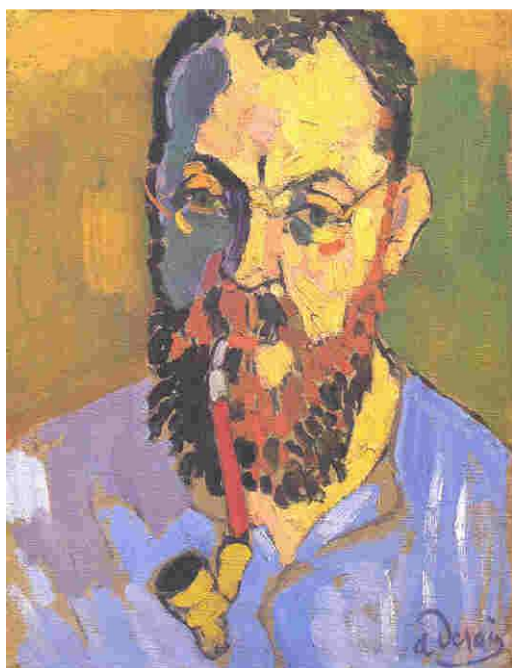
³³¹ « Le Salon d'Automne », Supplément au *Gil Blas*, 17 octobre 1905, cité par P. Dagen in *Pour ou contre le fauvisme*, p. 30.

³³² P. Cabanne. *Derain*, p. 26.

³³³ G. Hilaire. *Derain*, p. 68.

dans l'œuvre fauve. Enfin, ce portrait témoigne des relations qu'entretenaient Matisse et Derain : c'est un hommage à l'homme – grâce à Matisse les parents de Derain acceptèrent que leur fils se consacrât à la peinture –, et au maître de la couleur, puisque cette toile montre que la manière d'André Derain se tourne plus volontiers vers celle de Matisse que vers celle de Vlaminck :

La couleur pour Derain, comme pour tous les fauves, est une chair vivante, sensuelle et chaude, mais il faut la dominer, rester lucide.³³⁴



A. Derain
Henri Matisse, portrait, 1905.
Huile sur toile, 46 x 34,9 cm,
Tate Gallery, Londres.

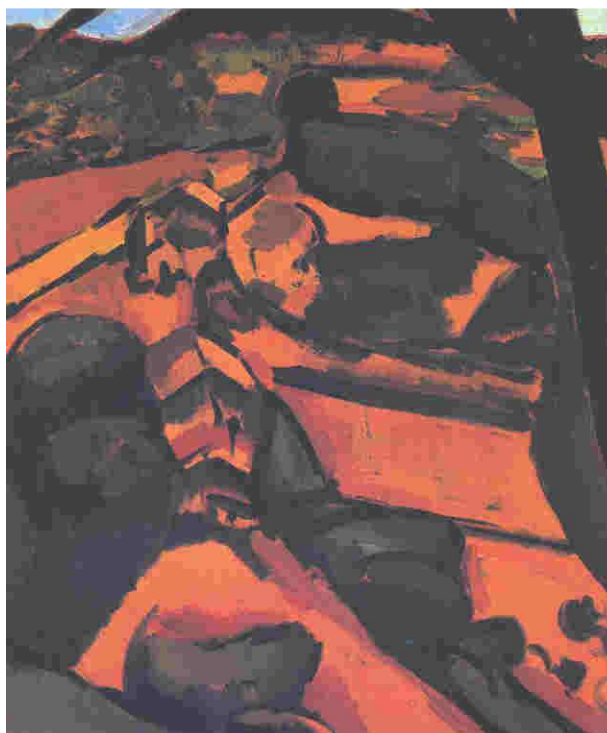
Mais le fauvisme ne survécut que deux ans, de 1905 à 1907 : après « l'orgie des couleurs », il était temps, pour André Derain, de tenter l'expérience graphique du cubisme cézannien.

À l'origine de cette nouvelle démarche artistique, on trouve la rétrospective Cézanne, événement décisif de cette année 1907. Réintroduisant la logique dans la peinture, celui-ci devint le mentor de toute une génération de jeunes artistes qui se sont enivrés de couleurs : à la recherche d'un compromis entre nouveauté et tradition, plaisir visuel – puisqu'il ne se contente pas d'imiter superficiellement un paysage, mais le recrée en cherchant à traduire ses propres sensations –, et réflexion, Cézanne pratique « l'impressionnisme raisonné ». Ses toiles, refusant toute référence à la perspective classique, s'agencent autour de formes

³³⁴ *Ibid.* p. 29.

simplifiées, composées de facettes de couleurs. Datant de 1908, le *Paysage près de Martigues* évoque la période cubiste de Derain.

A. Derain.
Paysage près de Martigues, 1908.
Huile sur toile, 55 x 46 cm,
coll. part.



Dans cette oeuvre, l'influence du maître d'Aix se fait sentir au travers des formes schématiques et de la construction fortement charpentée de la toile ; mais comme le montrent les cernes noirs, qui délimitent les motifs, ainsi que la violence colorée des plans, le fauvisme est encore vivace. Après cette expérience picturale, Derain ne s'engage pas plus avant sur la voie du cubisme : la couleur, donnée fondamentale pour lui, n'est envisagée par les cubistes que comme un élément subjectif selon l'œil qui la perçoit et l'éclaircissement du motif ; elle se simplifiera progressivement jusqu'à se réduire, aux alentours de 1912, à des tons de convention, généralement les gris et les ocres éteints caractéristiques de la dernière phase du cubisme, le cubisme analytique. Durant cette période d'incubation artistique et littéraire, située entre 1904 et 1909, Guillaume Apollinaire et André Derain suivent leurs voies en parallèle et ont la chance d'être chacun les témoins du cheminement de l'autre : alors que le poète publie sa préoriginale, Derain est un fauve acharné ; lorsque Apollinaire reprend son texte, en 1908, le peintre s'intéresse à l'art de Cézanne.

Dans ses entretiens, Daniel-Henry Kahnweiler a affirmé que le choix d'André Derain comme artiste de *L'Enchanteur pourrissant*, fut surtout lié à l'ancienneté de l'amitié entre

Apollinaire et le peintre. Cependant, il nous apparaît qu'il existe bien d'autres raisons à ce choix. En ce sens, le goût d'Apollinaire pour la peinture de Derain, et la façon dont il perçoit la démarche artistique de son ami, est l'une d'elles ; et pour comprendre toute la valeur que le poète accordait à l'art de Derain, il nous faut nous pencher sur ses chroniques d'art et sur *Les Peintres cubistes*.

Apollinaire eut, pour la première fois, l'occasion d'évoquer la peinture d'André Derain lors du Salon des Indépendants de 1908 ; alors que se dessine plus sûrement le projet d'une collaboration, Apollinaire évoque la démarche artistique de son ami en termes élogieux :

Les raisons que M. André Derain a de créer lui donnent la mesure de la perfection. On pourrait compter les peintres qui eussent une certitude à ce sujet.

Et qu'on ne parle plus d'abstraction. La peinture est bien l'art le plus concret.

Voici, réalisée dans du sublime, une des inspirations les plus pures de ce temps. L'effort de Derain ne se disperse pas à être lumineux, linéaire, ou volumineux. Sa sincérité plastique se révèle autrement : par le calme terrible avec lequel il s'exprime sans passion conformément à ses passions.³³⁵

Quelques années plus tard, lors de l'écriture des *Peintres cubistes*, Apollinaire donnera Derain non seulement comme fondateur du fauvisme, mais également comme élaborateur du cubisme³³⁶ ; rétrospectivement, dans son article publié en 1913 dans *Der Sturm*, intitulé « La Peinture moderne », il réaffirmera son goût pour les œuvres de Derain d'avant 1910, une esthétique qu'il lie étroitement aux gravures de *L'Enchanteur* :

Les plus importantes de ses œuvres ce sont les toiles calmes et profondes (jusqu'en 1910) qui ont exercé une grande influence et des gravures sur bois qu'il a réalisées pour mon livre *L'Enchanteur pourrissant*.³³⁷

Mais le plus grand hommage rendu par Apollinaire au peintre reste la préface qu'il rédigea pour l'*Album-catalogue de l'exposition « André Derain »* de 1916 :

Dans les ouvrages d'André Derain que l'on expose aujourd'hui on reconnaîtra donc un tempérament audacieux et discipliné. Et toute une partie récente de son œuvre garde la trace toujours émouvante des efforts qu'il a fallu pour concilier les deux tendances. [...]

³³⁵ « Le Salon des Indépendants », *La Revue des lettres et des arts*, 1^{er} mai 1908, in *OPC* II, p. 105.

³³⁶ *PC* in *OPC* II, p. 14.

³³⁷ « Die moderne Malerei », traduit de l'allemand, *Der Sturm*, février 1913, in *OPC* II, p. 502.

C'est en encourageant l'audace et en tempérant la témérité que l'on réalise l'ordre.³³⁸

L'audace, toujours maîtrisée par une référence constante à la tradition, est la qualité essentielle qu'Apollinaire admire dans l'œuvre de son ami. Le choix du poète est un hommage à l'amitié qu'il porte à André Derain ; mais il témoigne également de la formidable rencontre entre l'univers littéraire de Guillaume Apollinaire et les arts et de l'admiration portée par le poète au travail du peintre ; un respect sans lequel *L'Enchanteur* que nous connaissons n'aurait pu voir le jour.

b. Un goût commun pour l'ésotérisme

La rencontre entre Guillaume Apollinaire et André Derain a lieu à l'été 1904, après que Madame Kostrowitzky emménage avec ses fils au Vésinet : la villa qu'elle y loue avoisine alors la demeure de la famille Derain. L'aspect physique du peintre est alors bien différent de l'image qu'il a léguée à la postérité, puisque Maurice de Vlaminck, fidèle ami d'André Derain depuis juin 1900, se souvient qu'à cette époque, « c'était un grand type efflanqué, aux longues jambes. Il était habituellement vêtu d'un manteau à pèlerine et coiffé d'un chapeau mou. Il avait vaguement l'air d'un escholier de la Basoche³³⁹ du temps de Louis XI : quelque chose comme un François Villon amélioré... »³⁴⁰ Lorsque Fernande Olivier le dépeint, vers 1906, elle lui reconnaît humour et finesse. De tous, il est le plus grand, « mince, élégant, le teint vif, les cheveux noirs plaqués. D'un chic anglais, un peu voyant. Gilets de fantaisie, cravates de couleurs crues, vertes ou rouges. Toujours la pipe à la bouche, flegmatique, railleur, froid, raisonneur »³⁴¹. Or, derrière cette relative indifférence, Derain, tout au long de sa vie, fut un être inquiet et tourmenté, s'interrogeant souvent sur l'au-delà ; ce qui, dès 1902, lui fait écrire :

³³⁸ Préface de l'Album-catalogue pour l'exposition « André Derain », du 15 au 21 octobre 1916, à la galerie Paul Guillaume, in *OPC II*, p. 860-861.

³³⁹ La Basoche (vient du latin *basilica*, palais royal) : lorsque les rois de France habitaient le Palais de Justice, les juges, les avocats, et tous les gens de justice, furent désignés sous le nom de clercs de la Basoche, c'est-à-dire clercs du Palais royal. En employant cette expression, Maurice de Vlaminck veut signifier à son lecteur que Derain avait l'air d'un étudiant en Droit du temps de Louis XI.

³⁴⁰ M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*, p. 9.

³⁴¹ F. Olivier. *Picasso et ses amis*, p. 139.

La seule façon de vivre pour penser universellement est de mourir... Mourir ? C'est être absolument. [C'est grâce à la mort] que la vie s'explique et s'éclaire à rebours dans les moindres détails.³⁴²

Personnage tout en contradictions, oscillant entre austérité et fantaisie, André Derain fut certainement décrit au plus juste par Apollinaire qui, sachant « qu'il serait trop difficile de bien écrire touchant un homme qui volontairement se[tient]à l'écart de tout et de tous »³⁴³, le déclara simplement « inclassable ».

Outre l'admiration que le poète porte à l'art de Derain, sa personnalité indépendante, et l'irrésistible attrait exercé sur lui par le mystère qu'elle dégage, crée rapidement une véritable communauté d'esprit entre les deux hommes : comme Apollinaire, le peintre a appris mille choses surprenantes, dans tous les domaines, des plus pratiques, aux plus philosophiques ; comme lui, sa conversation est brillante, désinvolte, pleine d'humour et de paradoxes ; comme lui enfin, il est épris de littérature arthurienne et d'ésotérisme, qu'il ne manque pas, dès qu'il le peut, de relier à son art : promis, à l'origine à une carrière d'ingénieur ou de mathématicien, André Derain s'intéresse à la science des nombres. Il lit Vitruve, Pythagore, Platon ou bien encore Héraclite, dont il a retenu l'adage, « Nul ne se baigne deux fois dans le même fleuve », « ce qui prouve », ajoutait le peintre, « qu'un fleuve est à la fois concept abstrait et chose vivante. [...] Si l'on veut peindre un fleuve, il faut être capable de restituer à la fois ces deux propriétés »³⁴⁴. Il consulte en outre les œuvres des alchimistes du Moyen-âge, surtout celles de Paracelse³⁴⁵, annote de sa main le *Traité de la réintégration des êtres* de Martinez de Pasqually³⁴⁶, et s'intéresse de près à la cartomancie puisqu'il fut l'auteur d'une *Petite Théorie du tarot* parue dans *Le Minotaure*. Né en Picardie, terre de superstitions, comme nombre d'anciennes provinces françaises, Derain est également sensible à la sorcellerie villageoise, comme l'est celui qui croit en l'attraction qu'exerce sur tous les êtres *la toute-puissance du dessous des choses*³⁴⁷. Mais ce que Derain préfère par-dessus tout, c'est l'étude du symbolisme, langage, selon lui, dans lequel l'esprit peut déverser

³⁴² André Derain cité par G. Hilaire in *Derain*, p. 34.

³⁴³ PC in *OPC* II, p. 17.

³⁴⁴ André Derain cité par G. Hilaire in *Derain*, p. 13.

³⁴⁵ Theophrast von Hohenheim, dit Paracelse (1493-1541), était chimiste et médecin suisse. Il fut l'auteur, entre autres, du *Trésor des trésors des alchimistes*, in *Cinq Traités d'alchimie des plus grands philosophes*, traduits en français par A. Poisson. Paris, Chacornac, 1890.

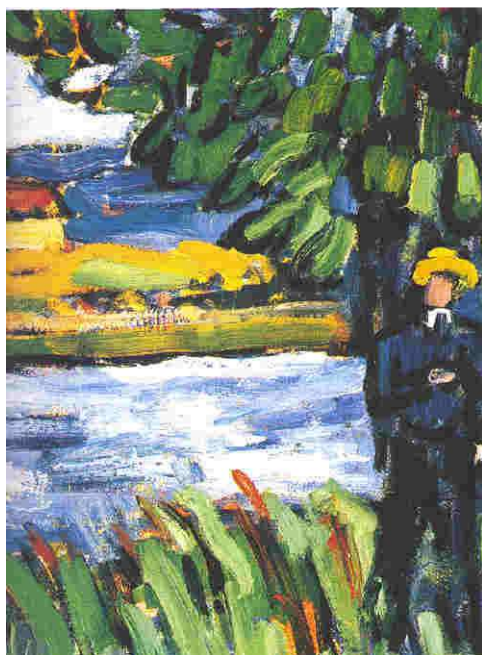
³⁴⁶ Martinez de Pasqually, né vers 1710 à Grenoble et mort en 1774 à Port-au-Prince, était d'origine juive espagnole. Franc-maçon, il constitua son propre Système, l'Ordre des Chevaliers Maçons Elus Coens de l'Univers.

³⁴⁷ G. Hilaire. *Derain*, p. 13. Derain avait détaché et reproduit par écrit dans ses notes un passage du discours de réception de Louis Pasteur à l'Académie. Cette phrase en est extraite : « Celui qui n'aurait sur toutes choses que des idées claires serait assurément un sot. Car les notions les plus précieuses que recèle l'intellect humain résident tout au fond de la scène et dans le demi-jour. Si nous étions coupés de cette arrière-scène, les sciences exactes, elles-mêmes, y perdraient cette grandeur qu'elles tiennent de leurs rapports secrets avec d'autres vérités infinies que nous commençons à peine à soupçonner et qui constituent, pour nous, un lien associé au mystère du monde. Les Anciens avaient compris *la toute-puissance du dessous des choses*. »

le *contenu* de ses observations, de ses espoirs, de son lyrisme. Pour ce qui nous intéresse plus particulièrement, le peintre possédait également une certaine connaissance de l'univers celtique, dont nous pourrions juger lors de l'étude des planches de *L'Enchanteur*.

André Derain taisait à la plupart de ses proches son penchant pour la philosophie, le mystère – qui le fera également s'enthousiasmer pour les arts africains –, l'occultisme et l'ésotérisme. Pourtant, comme il s'en souvient, il avait permis à Guillaume Apollinaire de partager cet aspect secret de son univers :

Nous étions très amis avec Apollinaire, à tel point que nous faisons de très longues promenades. Ainsi le dimanche matin, nous partions de Paris, pour aller déjeuner, moi, à Chatou, chez ma mère, et, lui, au Vésinet, chez sa mère. Dans ce long parcours, qui était à peu près de quinze kilomètres, pas tout à fait quinze kilomètres, les conversations allaient leur train avec beaucoup d'agilité, beaucoup de motifs. Alors, on discutait, on discutait, on parlait... De la maçonnerie. On parlait de choses mystérieuses, et tout ça... C'était nos conversations habituelles, qui poursuivaient l'édition de *L'Enchanteur pourrissant*.³⁴⁸



Maurice de Vlaminck
Guillaume Apollinaire au bord de la Seine
(détail), coll. part.

Si ce passage montre toute la pudeur que Derain ressent à évoquer les domaines occultes, il montre également qu'il a trouvé, en la personne du poète, un interlocuteur averti, pendant et après la réalisation de *L'Enchanteur* ; loin des préoccupations futiles de la bohème parisienne,

³⁴⁸ *Un Certain Derain*. éd. / M. Hoog, p. 31.

l'ésotérisme constitue leur univers privilégié. Et lorsque l'on connaît toute la fascination qu'il exerçait chez l'un et l'autre, on imagine aisément toute l'émulation dont put bénéficier *L'Enchanteur*.

Cette communauté d'esprit, fondée sur un goût partagé pour l'érudition, une attirance commune pour la littérature médiévale, une fascination réelle pour l'ésotérisme – cette sorcellerie supérieure qui veut déchiffrer les « correspondances » secrètes reliant l'homme au monde, le vivant au sacré –, et la croyance en une magie universelle forcément liée à la création artistique, constituent les fondements de la collaboration. Il ne restait plus alors qu'à la provoquer ; tel est le rôle que joua Daniel-Henry Kahnweiler.

c. Daniel-Henry Kahnweiler, à l'origine de la rencontre entre deux créateurs

Le jeune Kahnweiler n'a que dix-huit en 1902 lorsque ses parents l'envoient travailler à Paris ; pendant son temps libre, il passe des heures dans les musées, achète des reproductions d'œuvres d'art, d'estampes, de lithographies de Cézanne, Manet, Renoir, Cross, Signac..., et voyage à travers la France et l'Europe pour s'informer des nouvelles tendances de l'art contemporain. Il découvre ainsi pour la première fois, lors du Salon d'Automne de 1907, les œuvres fauves et achète les premières toiles de sa galerie à Matisse, Van Dongen, Signac, Friesz, Vlaminck et Derain :

Ce qui lui plaît le plus de prime abord, dans cette cuvée de 1907 des Indépendants, ce sont les Fauves. Des animaux sauvages, dit-il. Deux peintres le frappent : Derain et Vlaminck. Indifférents à la décoration, ils lui semblent imperméables à la néfaste influence de Gauguin. Ce qui les distingue de tout ce qu'il a vu jusqu'à présent, des impressionnistes surtout, c'est qu'ils utilisent la couleur pour exprimer la lumière. Et quelle couleur ! A la fois douce et puissante chez Derain, elle s'étale avec une rare violence chez Vlaminck, intense comme de la dynamite un jour de feu d'artifice.³⁴⁹

Durant ce salon, le jeune marchand de tableaux acquiert *La Jetée sur l'Estaque*, et profite de l'occasion pour inviter Derain et son compère à venir visiter sa galerie. En avril 1907, les

³⁴⁹ P. Assouline. *L'Homme de l'art. D. H. Kahnweiler*, p. 47-48.

deux peintres se rendent chez Kahnweiler : une poignée de mains scelle à la fois, un contrat entre artistes et marchand³⁵⁰, et une amitié sincère et profonde, qui perdurera jusqu'en 1924.

Or, en mai, d'autres visiteurs, Ambroise Vollard accompagné de Pablo Picasso, poussent la porte de la galerie. En devenant l'ami du peintre, Kahnweiler pénètre dans le cercle de ses nombreuses connaissances ; il dut alors rapidement rencontrer – soit dans sa galerie, soit au Bateau-Lavoir – notre poète, qui passait très souvent près de chez lui, en allant à Auteuil, chez Marie Laurencin. Ayant sympathisé avec le jeune marchand, Apollinaire accepte de rédiger la préface du catalogue d'exposition³⁵¹ de Georges Braque qui se déroule du 9 au 28 novembre 1908 rue Vignon. À l'instar de Vollard, Kahnweiler a l'idée de s'essayer à l'édition : les poètes étaient là, les artistes aussi, et il avait envie de les faire se rencontrer dans un livre. C'est pourquoi, à la question posée par Francis Crémieux, « [...] comment est né ce besoin d'éditer ? Vous n'aviez pas une vocation d'éditeur », le marchand d'art répondit :

– J'en avais probablement une puisque j'ai fait de l'édition. Vous comprenez, nous vivions dans une atmosphère d'euphorie, de jeunesse, d'enthousiasme qu'on ne peut plus guère imaginer. Les œuvres des poètes Apollinaire et Max [Jacob] à ce moment-là (Reverdy n'est venu qu'un peu plus tard) représentaient pour nous quelque chose de formidable : ma femme savait *La Chanson du mal-aimé* par cœur, entièrement, moi aussi.³⁵²

Mais pour cette première édition, ce fut *L'Enchanteur pourrissant* qui s'imposa comme une évidence : nous avons dit toute la place que tenait ce texte dans le cœur du poète ; un texte bien connu de ses amis puisqu'il le leur récitait fréquemment. Quant au choix de l'artiste, il s'imposa lui aussi comme une évidence : Derain était certainement le peintre qui, à cette époque, avait le plus d'affinités avec le poète ; comme il était sûrement le plus à même d'appréhender le caractère ésotérique de *L'Enchanteur*. D'autant plus que Derain n'en était pas à sa première expérience en matière d'illustration...

³⁵⁰ Kahnweiler devient alors le second marchand de Derain, puisque Ambroise Vollard, le premier, acheta début 1905, tout le contenu de l'atelier du peintre, à l'exception de la copie du Louvre de 1901, dont nous avons précédemment parlé.

³⁵¹ « Préface au catalogue de l'exposition Braque, du 9 au 28 novembre chez Kahnweiler » in *OPC II*, p. 110-112.

³⁵² D.-H. Kahnweiler. *Mes Galeries et mes peintres. Entretiens*. p. 66.

2. André Derain et l'illustration.

a. Derain, dessinateur de presse et illustrateur de Vlaminc

Employé comme dessinateur dans les revues humoristiques *Le Rire* et *Le Sourire*, André Derain contribua, dès 1900, aux illustrations de la presse comique parisienne ; des caricatures qu'il évoque fréquemment dans sa correspondance avec Vlaminc, puisque le rôle de ce dernier est de les transmettre aux hebdomadaires satiriques³⁵³. Vlaminc se souvient de l'un de ces dessins dont les couleurs avaient alors attiré son attention :

Il [le dessin] était très monté en couleurs et représentait des fantassins... le rouge des pantalons et des képis, le bleu des capotes se détachaient sur un fond fait de noir, qui représentait un lugubre paysage de bastions à la tombée de la nuit.

Au milieu de cette troupe de trouffions [...] une femme nue était étendue par terre, les jambes maigres dans des bas roses, les seins pendants...³⁵⁴

Du rouge, du bleu, du noir, du rose. L'emploi des couleurs pures annonce déjà Derain le fauve ; et ce qui, à l'origine, ne devait constituer qu'un gagne-pain, se révéla très rapidement un exercice de style. Privé de toile et de pinceaux, le temps de son Service national, Derain se sert de ses feuilles à dessin comme d'un champ d'expérimentation grâce auquel il lui est possible de poursuivre ses recherches artistiques :

Plus je les regarde [les dessins], plus j'y tiens. J'ai confiance en toi. Fais ton possible pour me ravoir les originaux. J'y tiens beaucoup.³⁵⁵

Parues sous le pseudonyme de « Bouzi », ces illustrations ne rencontrent que peu de succès auprès des contemporains de Derain. Pour nous, cependant, elles montrent que le peintre considérait ces dessins comme une étape précieuse dans la quête de son identité artistique.

³⁵³ De l'automne 1901 à la mi-décembre 1904, Derain se trouve à Commercy où il exécute son Service national. C'est Maurice de Vlaminc qui reçoit les dessins de Derain et qui est chargé de les transmettre aux journaux.

³⁵⁴ A. Derain. *Lettres à Vlaminc*. p. 84.

³⁵⁵ *Ibid.*

André Derain contribua également à l'illustration des trois premiers romans de Maurice de Vlaminck : au moment de son incorporation à Commercy, à l'automne 1901, il avait déjà achevé les dessins du premier volume, *D'Un Lit dans l'autre*³⁵⁶. Cet ouvrage fut tiré à trois mille exemplaires et parut aux éditions Offenstadt, dans la « Collection Orchidée » ; une collection dont les textes étaient accompagnés, selon Vlaminck, de « pauvres images mi-photographiques, dont les prétentions artistiques déguisaient un dessein de suggestion sexuelle et ces misérables petites cochonneries étaient destinées à exciter les mineurs à la débauche ou à combattre l'impuissance des vieux messieurs »³⁵⁷. Cette première édition en collaboration ne fut pas véritablement glorieuse pour les deux peintres : souffrant cruellement du manque d'argent, ils n'eurent d'autre choix que de se plier aux contraintes éditoriales des frères Offenstadt, qui exigèrent, en premier lieu, que l'on changeât le titre original : pas assez suggestif au goût des éditeurs, *Graines au vent* devint alors *D'Un Lit dans l'autre*³⁵⁸. De plus, Vlaminck dut trouver, au dernier moment, un écrivain célèbre qui acceptât de rédiger la préface de son ouvrage³⁵⁹. Enfin, bien que Derain satisfît à la demande des éditeurs, en réalisant trente illustrations, Vlaminck eut beaucoup de difficultés à faire accepter les dessins de son ami, qui ne correspondaient pas au « style » de la collection³⁶⁰. Parce que les épreuves *D'Un Lit dans l'autre* étaient déjà entre les mains des éditeurs, lorsque Derain entama sa correspondance avec Vlaminck, nous ne savons rien sur la façon dont se déroula leur collaboration.

Or, en 1903, Maurice de Vlaminck fit paraître un troisième ouvrage intitulé *Âmes de mannequins*. Une fois encore, le peintre sollicita Derain pour les illustrations. Cependant, le nouvel éditeur, Pierre Douville, accepta le manuscrit, mais refusa les dessins³⁶¹. Lorsque *Âmes de Mannequins* parut, l'illustrateur retenu fut Fernand Sernada ; pour ce troisième volume, seule la couverture en couleurs fut réalisée par André Derain.

³⁵⁶ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 17-18. Dans cette lettre, il demande à Vlaminck le bénéfice de sa participation au livre.

³⁵⁷ M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*. p. 39.

³⁵⁸ M. de Vlaminck, F. Sernada. *D'Un Lit dans l'autre*. Dessins d'André Derain. Paris, éditions Offenstadt, 1902.

³⁵⁹ M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*. p. 40.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 43.

³⁶¹ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. Lettre du 7 novembre 1903, p. 85. Dans cette lettre, Derain a pressenti le refus de l'éditeur. Il écrit : « J'ai peur que l'éditeur ait, au dernier moment, refusé de servir mes dessins au public, ce qui coïnciderait avec ton silence. »

b. *Tout pour ça* ou la naissance du projet d'un livre de dialogue

Tout pour ça est le second roman de Maurice de Vlaminck illustré par Derain qui, durant toute l'élaboration et la réalisation du livre, se trouve toujours à Commercy. Cet éloignement, les deux peintres le comblent par une correspondance régulière, qui met en lumière le travail de Derain, ainsi que sa déception, lors de la parution du livre ; déception à laquelle il réagit en énonçant les principes qui, selon lui, devaient présider à une collaboration idéale.

Très rapidement après la publication *D'Un Lit dans l'autre*, Vlaminck se retrouve à nouveau à court d'argent. Comme il ne lui est plus possible d'acheter ni toiles, ni pinceaux, il prend la décision de faire paraître un nouvel ouvrage ; dans celui-ci, il aimerait, dit-il, « traduire la réalité avec des mots et y exprimerait tout ce que la Vie nous enseigne »³⁶². Il présente alors un second manuscrit aux frères Offenstadt qui acceptent de le publier. *Tout pour ça*³⁶³ paraît en 1903 accompagné, comme le précédent, de trente dessins de Derain.

Si Vlaminck se révèle peu loquace à propos de ce nouvel ouvrage, les lettres de Derain, quant à elles, témoignent des concessions faites aux exigences éditoriales : ainsi, il accepte de reprendre certains dessins qui ne conviennent pas aux éditeurs :

Tu peux me l'envoyer la bonne femme. Je la rhabillerai. Mais pour cela, je recommencerais le dessin, car je tiens à celui-là comme esprit de dessin.³⁶⁴

En outre, il faut remarquer que de nombreuses missives, insistent sur cette volonté du peintre, qui souhaite qu'on lui restitue ses originaux – particulièrement ceux de *Tout pour ça*³⁶⁵. Pourquoi ? Durant sa période d'incorporation, dont il ne cesse de se plaindre tout au long de ses lettres, ses dessins lui permettent de supporter la vie militaire et de ne pas se couper complètement des milieux artistiques parisiens. Et s'il tient tant à les conserver, c'est parce que ces illustrations – à l'instar des caricatures pour la presse – lui offrent un champ d'expérimentation artistique. Dans sa correspondance avec Vlaminck, André Derain semble ne faire aucune différence entre ses toiles et ses dessins ; tous, à leur façon, traduisent l'état de

³⁶² M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*. p. 46.

³⁶³ M. de Vlaminck. *Tout pour ça*. Couverture en couleurs et dessins en noir d'André Derain. Paris, éditions Offenstadt, 1903.

³⁶⁴ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. Lettre du 12 octobre 1901 p. 31.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 30 et 89.

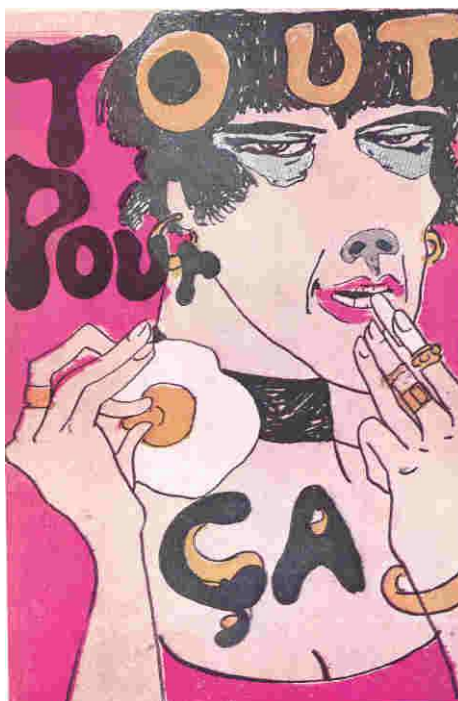
ses recherches, et constituent, sans équivoque, une étape dans sa réflexion sur sa vocation de créateur, tant dans le domaine de la peinture que dans celui de l'illustration.

À la sortie du livre, pourtant, Derain ne put cacher sa déception :

Fort désappointé de ne pas recevoir le bouquin [*Tout pour ça*] et profitant du voyage à Nancy, je l'ai vu. [...]

Très embêté, d'abord, de la présentation en général, du papier, de la négligence du tirage et surtout de la couverture.³⁶⁶

Couverture du roman de M. de Vlaminck, *Tout pour ça*, 1903.
13 x 19 cm.



Chaque élément, dans cette couverture, porte pourtant l'empreinte de Derain, le peintre, inspiré par l'imagerie d'almanach, la peinture de cirque et les arts populaires, et influencé par l'expressionnisme allemand, dont les artistes aimaient à représenter une humanité pathétique et dérisoire, exposant sans pudeur sa misère physique et morale, symbole des névroses individuelles et du malaise de la société. C'est pourquoi le dessin se concentre sur le visage de cette femme, qui ajoute encore à sa laideur en la rehaussant de bijoux et de maquillage ; une femme à l'aspect maladif ainsi qu'en témoignent la maigreur de ses joues, sa peau fripée, son regard vitreux cerné de bleu. Cette représentation, sommaire au niveau graphique, puisque les

³⁶⁶ *Ibid.* Lettre de novembre 1902, Nancy, Brasserie des Dom. p. 88-89.

formes sans volume sont seulement délimitées par un trait, suggère le drame par la déformation du nez, ressemblant plutôt au museau d'un animal, et l'agrandissement de certains éléments anatomiques. La palette des couleurs est volontairement restreinte : Derain, à la manière des expressionnistes, a utilisé le contraste rouge-noir pour signifier la douleur et la mort, et a remplacé l'or des bijoux par un ton jaunâtre, auquel fait écho la couleur pâle et salie du bleu. Les caractères du titre, tracés comme à main levée, donnent un rythme saccadé à la composition ; leur déformation fait écho à la déformation du visage féminin.

À plusieurs reprises³⁶⁷, cependant, Derain se dit déçu : il avait mis un point d'honneur à travailler sur la couleur, et n'avait pas imaginé que la médiocrité de l'impression et de l'édition puisse, à ce point, desservir ses efforts :

Venu ce soir, samedi, à Nancy. Ai vu le livre à l'étalage.

Tu diras aux machins que ce sont des cochons critiques. Très mauvais papier.

Ils ont esquiné cette couverture qui aurait pu être en accord avec le côté étalage. Bon coup d'œil tout de même. Mais pourquoi n'avoir pas fait vernir le jaune du papier calque. Ils ont omis tout ce qui était intentionnellement fait.³⁶⁸

Si André Derain mit tant de soins à composer et à réaliser cette couverture, comme il l'aurait fait pour l'une de ses toiles, c'est parce qu'il avait compris que pour un jeune artiste encore inconnu, cette édition constituait une aubaine : tirée à trois mille exemplaires, celle-ci pouvait lui permettre de diffuser largement son travail et de se faire connaître auprès du grand public.

Il y a des choses, dans cette littérature comme dans ces dessins, qui ne demandent qu'à éclore. Je suis heureux en ce sens que les initiés et les vrais connaisseurs reconnaîtront les vraies tendances, tendances évidentes par le manque de prétentions et surtout par la diversité.³⁶⁹

Frustration et déception suivirent donc chacune des éditions des trois volumes que Derain illustra pour Vlaminck. Pour autant, l'intérêt qu'il porte à la réaction du public et des critiques prouve sa volonté de poursuivre dans la voie de l'illustration :

Et, surtout, aie bien soin de conserver les critiques, bonnes ou mauvaises, ou voire même, les réflexions intelligentes ou bêtes.³⁷⁰

³⁶⁷ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 89, 93, 101.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 101-102

³⁶⁹ *Ibid.* p. 89

³⁷⁰ *Ibid.* p. 135

Bien qu'André Derain les considérât comme des échecs artistiques, parce qu'elles bridèrent son indépendance et ne répondirent pas à ses exigences de créateur, ces différentes publications, et plus particulièrement celle de *Tout pour ça*, lui permirent de prendre conscience des contraintes du travail en collaboration et des enjeux de l'illustration.

Très rapidement après la réalisation *D'Un Lit dans l'autre*, Derain annonce à Vlaminck qu'il a « des idées, la nuit, pour un bouquin »³⁷¹ ; s'il ne lui est pas encore possible, en 1901, de « trouver la forme réelle de [son] livre »³⁷², le projet ne manque pas, au fur et à mesure des lettres échangées, de prendre forme et de se préciser. Ainsi, le 8 février 1902, Derain écrit qu'il vient de recevoir *D'Un Lit dans l'autre*. Malgré son succès, le livre ne comble pas ses attentes ; ses aspirations sont ailleurs, tant du point de vue des illustrations que de celui du texte :

Je rêve, cependant, d'illustrations synthétiques, de lignes et de valeurs folles, érotiques. Je rêve aussi de langue française, cultivée sagement dans des évocations latines et grecques...³⁷³

La déception liée à l'édition de *Tout pour ça* agit comme une révélation et force Derain à énoncer clairement, dans une lettre de novembre 1902, ses souhaits en matière de publication et d'édition :

Et sais-tu, comme publication, ce qu'il faudrait ? Eh bien, vingt pages d'une littérature fine et serrée, vingt dessins tirés par moi. Et comme édition, un album richement tiré sur beau papier, à exemplaires souscrits. [...] Je me charge de toute l'imprimerie. Nous garderions des planches, ce qui nous permettrait des tirages postérieurs à l'édition.

[...]. L'édition, les frais, cela reviendrait, au plus, à 125 francs de tirage. Pas de reliure. Une couverture papier fort, enveloppée d'un parchemin quelconque. Feuilles de papier énormes ; tout petits dessins – cela aurait l'air d'un missel – et une page en couleurs.

J'en ai tellement plein la tête de ces choses-là : il me semble que j'en accoucherais d'une tous les soirs.³⁷⁴

De la typographie du texte à l'impression des planches, André Derain a désormais une idée précise de l'aspect que pourrait prendre ce livre futur pour lequel il aurait souhaité collaborer avec Vlaminck : peu coûteux, parce qu'il ne devrait sa réalisation qu'à ses auteurs, mais sobre et beau, cet album classique serait destiné à un public d'amateurs et de bibliophiles. De la

³⁷¹ *Ibid.* p. 30

³⁷² *Ibid.* p. 37

³⁷³ *Ibid.* p. 52-53

³⁷⁴ *Ibid.* Lettre de novembre 1902, p. 90-91

même façon que lorsqu'il réalise un tableau, André Derain souhaite maîtriser la totalité des paramètres de la réalisation de l'œuvre et exercer sa liberté créatrice sans être assujéti aux contraintes commerciales.

Enfin, la lettre du 19 novembre 1903, postée d'Hazebrouck, montre qu'André Derain a développé et poussé sa réflexion : il ne s'agit plus désormais de liberté de forme, mais de liberté de fond. Les propos du peintre prouvent qu'il a compris l'enjeu principal d'un travail de collaboration, mettant face à face deux créateurs, revendiquant chacun leur espace de création :

Pour le livre en collaboration, il faudrait user assez largement d'une certaine liberté d'esprit, que nous possédons au même point, tous les deux.

Et je voudrais des dessins, corollaires moraux des intentions morales du livre.

Tu conçois d'ici que nous ne pouvons pas *rien perdre de ce que nous avons déjà fait l'un et l'autre*,

Mais former un tout compact.

Voilà l'embêtement.

C'est que la littérature et les dessins devant être homogènes, il se peut fort bien qu'ils souffrent l'un de l'autre. Pour éviter cela, il nous faut bien examiner le genre de l'illustration que, de mon côté, je désirerais assez unique et spéciale, ne tenant rien de l'illustration ordinaire. Plutôt le genre expliqué. Le dessin linéaire du fait ou de la chose.

Quitter ainsi les forces du réalisme pur, pour entrevoir un peu l'abstraction morale d'une chose et de l'idée que l'on s'en fait habituellement.³⁷⁵

Dès 1903, Derain avait pressenti toute la richesse d'un ouvrage pensé dans l'amitié, le respect de l'autre, de son art, de sa liberté créatrice et dans la recherche de l'harmonie entre le texte et l'image. Or, cette même année, Paul Gauguin s'éteignait loin de France, dans les îles Marquises : après avoir ouvert les voies du renouveau artistique, il laissait le soin à la nouvelle génération de poursuivre son œuvre.

³⁷⁵ *Ibid.* Lettre du 19 novembre 1903. p. 139-140

c. Les arts premiers, renouveau du livre illustré

* La découverte de *Noa Noa* de Paul Gauguin

Ce ne fut pas immédiatement dans les mers du Sud que Paul Gauguin entama sa quête d'un monde à l'état originel : durant l'été 1888, le peintre abandonnait l'impressionnisme et se rendait à Pont-Aven :

J'aime la Bretagne ; je trouve ici une qualité sauvage et primitive. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends ce son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture.³⁷⁶

Un retour aux sources qui, il l'espérait, régénérerait son art : en le débarrassant du superflu, en l'affranchissant de la pesante réalité, il comptait lui rendre sa fonction légitime et première, donner à voir toute la richesse poétique du monde en rappelant les liens mystérieux qui unissent l'homme au sacré. S'inspirant des productions locales, les œuvres de l'école de Pont-Aven, dont Paul Gauguin fut le chef de file, rejettent les canons gréco-romains de la beauté. En outre, leurs sujets portent la trace d'une foi religieuse, empreinte de magie, et prennent racine dans les traditions locales et la vie quotidienne. La négation de la perspective, l'emploi de couleurs pures, les cernes noires, qui cloisonnent et structurent l'espace du tableau, à la manière des plombs dans les vitraux, rattachent ces œuvres au Moyen Age, aux images naïves et aux arts primitifs européens.

Ayant à l'esprit les descriptions faites par Diderot, dans son *Supplément au Voyage de Bougainville*, et les souvenirs qu'il gardait de ses visites aux bâtiments coloniaux de l'Exposition Universelle de 1889, ce fut véritablement la perspective d'un paradis terrestre, peuplé de « bons sauvages », et vierge de toute civilisation, qui poussa Paul Gauguin à poursuivre sa quête et à s'embarquer pour Tahiti où il arriva en 1891. Déçu et attristé, de ne trouver là-bas que des « civilisés », l'artiste prit néanmoins le parti de n'exécuter que des œuvres où il recréa l'image d'une humanité vivant en harmonie avec une nature généreuse et féconde. Un âge d'or perdu que Gauguin tenta de reconstituer dans ses œuvres, et plus particulièrement dans *Noa Noa*, en s'appuyant sur une vision imaginaire et idéalisée de l'île,

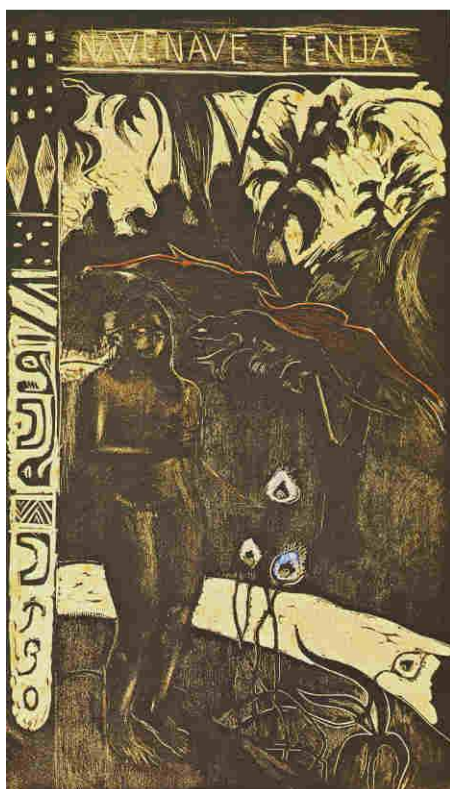
³⁷⁶ C. Rhodes. *Le Primitivisme et l'art moderne*. p. 27.

et la connaissance qu'il avait acquise de certaines croyances locales, antérieures à l'arrivée du Christianisme.

Noa Noa, signifiant « très odorant », est un récit illustré, mi-fictif, mi-réaliste, et qui se veut un équivalent poétique des toiles de Gauguin. En effet, le peintre pensait qu'en relatant son expérience tahitienne, il rendrait le public européen plus à même de comprendre, d'avoir envie de connaître et d'acquérir ses œuvres. C'était pour rendre au plus juste les impressions laissées par l'île, ses habitants et leurs coutumes, que le peintre choisit de partager son œuvre entre texte et images. Ainsi, les différents chapitres décrivent essentiellement les expériences et les sentiments de Gauguin, lors de son installation à Tahiti, ses échanges avec les insulaires et son mariage avec Teha'amana ; des souvenirs personnels entrecoupés de récits de légendes, supposés racontés par sa jeune épouse, et qui lui fournirent les sujets des gravures sur bois.

Réalisé à l'origine à des fins commerciales, *Noa Noa* s'inscrit pourtant dans la lignée des ouvrages précurseurs du livre du dialogue : pour sa réalisation, Gauguin s'était adjoint un collaborateur, Charles Morice³⁷⁷. Un choix qui relevait de raisons pratiques – Morice était chargé de recevoir et de promouvoir les œuvres du peintre auprès du public –, artistiques – Gauguin lui envoyait des notes rédigées et lui confiait la rédaction définitive de ses idées –, et qui permettait au peintre de mettre en lumière la dichotomie entre la vie parisienne et la vie tahitienne, entre l'horizon d'un homme de lettres raffiné, et la sienne, simple et primitive. De son côté, l'artiste réalisa, à partir du texte, une série de dix gravures en noir et en couleurs. Celles-ci, commencées peu de temps après le début de la rédaction, c'est-à-dire aux alentours du mois d'octobre 1893, furent achevées au printemps 1894, et dévoilèrent alors toute leur originalité : ces estampes, synthèse technique entre les talents de peintre et de sculpteur sur bois de Paul Gauguin, lui offrirent des moyens nouveaux et passionnants de poursuivre ses expérimentations artistiques. En outre, avec ces gravures, Gauguin remit au goût du jour le procédé ancestral du bois de fil : jamais auparavant il ne s'y était essayé ; les bois de *Noa Noa* constituent donc ses premières tentatives en direction d'un procédé qu'il ne tarda pas à maîtriser. Travaillés avec un simple ciseau de menuisier, fortement encrés, ces bois se distinguent tantôt par des flous suggestifs, tantôt par des formes relevées par une touche de couleur. Enfin, si Gauguin appréciait le bois de fil, c'est parce que l'aspect rudimentaire et grossier de la taille lui permettait de réaliser des effets « primitifs » suggérant, dans l'esprit du lecteur, tout le mystère et la sauvagerie de ces lieux d'un autre temps.

³⁷⁷ Charles Morice (1861-1919) fut poète et critique.



« Nave nave fenua », *Noa Noa*,
1894
.Gravure sur bois imprimée en noir,
coloriée à la main avec de
l'aquarelle, 35,6 x 20,3 cm.
The Art Institute of Chicago.

Saisir l'essence de Tahiti, telle était toute l'ambition du texte et des gravures de *Noa Noa*. Si, comme un écho au texte, l'ensemble des bois donne à voir différents moments – la naissance et la mort, l'amour et la procréation, la quête de nourriture, le bain et les légendes – de la vie tahitienne, et que si certains d'entre eux peuvent être rapprochés des passages qu'ils accompagnent, d'autres bois, en revanche, ne sauraient l'être. Désireux de rendre l'atmosphère générale de ses notes, empreintes des étranges croyances de l'île, l'artiste ne pouvait se contenter de gravures qui n'auraient été que des paraphrases du texte. C'est pourquoi il s'attacha à développer la puissance de suggestion de chacun des bois. Ainsi, la simplification des lignes, l'emploi de couleurs pures – comme le rouge qui colore les ailes de l'animal fabuleux de « Nave nave fenua » –, les violents contrastes et le geste du sculpteur, que l'on devine dans le ciel de la gravure, sont des éléments qui participent, avec le thème³⁷⁸,

³⁷⁸ Le titre de cette gravure signifie « Terre du plaisir sensuel » ou « Terre délicieuse ». Gauguin précise dans *Diverses choses* : « C'est l'Ève après le péché, pouvant encore marcher nue sans impudeur, conservant toute sa beauté animale comme au premier jour. [...] Comme l'Ève, le corps resté animal. Mais la tête a progressé avec l'évolution, la pensée a développé la subtilité, l'amour a imprimé le souvenir ironique sur ses lèvres, et, naïvement, elle cherche dans sa mémoire le pourquoi des temps passés, des temps d'aujourd'hui. Enigmatiquement, elle vous regarde. » Cf. P. Gauguin. *Noa-Noa*. p. 128-129.

à la naissance, chez le lecteur, d'une sensation diffuse et mystérieuse, liée à la perception du sacré des premiers âges de l'Homme.

Mais pour aboutir à l'harmonie souhaitée, entre le texte et les bois, le graveur devait maîtriser un dernier paramètre, l'impression. En ce sens, Paul Gauguin réalisa lui-même de très nombreux tirages des bois : retouchant encore et encore ses gravures³⁷⁹, réfléchissant sur le dosage de l'encre d'impression et sur la qualité du papier utilisé, l'artiste montra qu'il considérait l'impression comme une étape à part entière du processus de création de *Noa Noa*. Ainsi, des notes à l'impression, Paul Gauguin s'impliqua dans toutes les étapes de l'élaboration de son ouvrage. Malheureusement, le peintre n'eut pas le bonheur de voir paraître son livre accompagné des dix gravures : aucune des estampes ne parvint jamais à satisfaire les exigences de l'artiste, et finalement, *Noa-Noa* fut publié en 1901, illustré seulement des photographies et des aquarelles réalisées et collées par Gauguin sur le manuscrit.

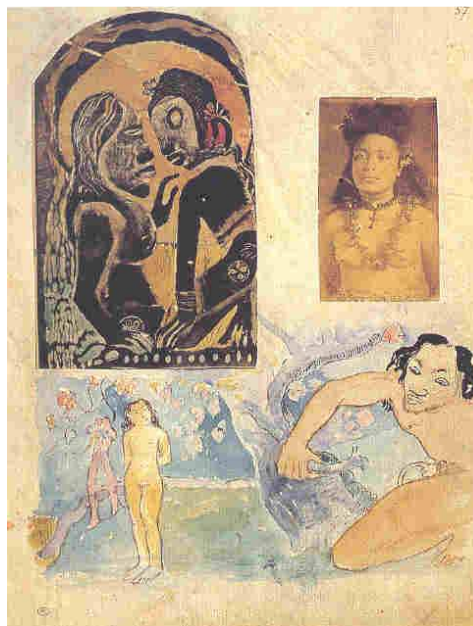
Bien que nous n'en ayons aucune preuve, il paraît vraisemblable que Derain ait eu connaissance de la version de *Noa Noa* parue en 1901. En outre, le jeune peintre avait pu découvrir, en deux circonstances, les œuvres de Gauguin : comme la plupart des artistes de sa génération, il s'était rendu à l'incontournable rétrospective du Salon d'Automne de 1906, organisée trois ans après la mort du maître, par Daniel de Monfreid. Contrairement à ce que put en penser Charles Morice³⁸⁰, cette vue d'ensemble qui retraçait, au travers des deux cent vingt-sept œuvres exposées, la quête du primitivisme de Paul Gauguin, tombait à point nommé : grâce à elle, la jeune génération était désormais en possession des clés qui lui permettraient de se libérer des entraves du naturalisme. Or, un an auparavant, Derain avait probablement déjà eu l'occasion de prendre connaissance des travaux sur bois et du livre du maître : en juillet 1905, alors qu'il séjournait à Collioure avec Henri Matisse, Aristide Maillol l'emmena au domaine de Saint-Clément, chez Daniel de Monfreid, dépositaire, depuis 1904, de *Noa Noa*. Celui-ci, conservé au Louvre depuis 1927³⁸¹, avait, en 1895, été abondamment complété d'illustrations : des aquarelles, des tirages de gravures, des photographies, collées par Gauguin, jouxtaient le texte, formant ainsi une curieuse et intéressante composition, qui, nous le pensons, ne manqua pas de retenir l'attention d'André Derain.

³⁷⁹ P. Gauguin. *Noa-Noa*. p. 118-121. Dans ces pages, Pierre Petit détaille les différentes retouches effectuées par Gauguin sur ses bois.

³⁸⁰ En effet, Charles Morice craignait que cette rétrospective ne fût prématurée et le public incapable de porter un regard objectif sur l'œuvre de Gauguin.

³⁸¹ Du moins le manuscrit.

Page 57 du manuscrit de *Noa Noa*, avec un détail de la gravure sur bois *Te atua*, la photographie d'une jeune Tahitienne et une aquarelle. Musée du Louvre, cabinet des dessins, Paris.



Il est également possible, que lors de cette visite, Daniel de Monfreid ait présenté au peintre certains des bois gravés de *Noa Noa* ; mais de l'effet de ces deux rencontres Derain ne laissa rien paraître dans ses lettres à Vlaminck ; seules quelques phrases, disséminées dans sa correspondance, reflètent les réflexions que lui inspirèrent ces travaux :

Ce qu'il faut, ce serait de rester éternellement jeune, éternellement enfant : on pourrait faire de belles choses toute sa vie. Autrement, quand on se civilise, on devient une machine qui s'adapte très bien à la vie et c'est tout !³⁸²

Paul Gauguin estimait que son œuvre devait libérer la jeune génération de peintres des entraves du naturalisme et ce fut chose faite : par sa démarche originale, il mettait à la disposition des artistes de nouvelles sources d'inspiration, découvrait d'autres horizons, en leur donnant les clés de moyens et de modes d'expression différents. Par contre, il n'avait certainement pas imaginé que son initiative viendrait à toucher d'autres domaines artistiques comme l'illustration : en redéfinissant les liens qui régissaient les rapports entre texte et image au sein de *Noa Noa*, il proposait une véritable réponse à la banalisation de l'illustration par les ouvrages commerciaux ; en introduisant des éléments exotiques dans le répertoire stylistique et iconographique, il attirait l'attention de Derain sur le bénéfice des apports des arts extra-européens dans le paysage artistique français.

³⁸²A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 150.

* Le choc de l'esthétique africaine

On connaît aujourd'hui toute l'influence qu'exerça l'esthétique africaine sur les jeunes peintres de Montmartre. Pourtant, au début des années 1900, Maurice de Vlaminck et André Derain y étaient encore totalement indifférents. Ni l'un ni l'autre ne semblait avoir remarqué que l'une des voies du renouveau artistique se trouvait là, sous leurs yeux, dans les pavillons des Colonies à l'Exposition universelle, ou dans les collections ethnographiques du Trocadéro :

Nous avons bien, Derain et moi, exploré en tous sens, à plusieurs reprises, le Musée du Trocadéro. Nous le connaissions à fond. Nous avons tout regardé curieusement. Mais ni Derain ni moi, n'avons jamais vu, dans les objets exposés, autre chose que ce qu'il était convenu d'appeler des fétiches barbares. Cette expression d'un art instinctif nous avait toujours échappé.³⁸³

À leur décharge, il est vrai qu'en ce début de siècle, les collections exotiques du Trocadéro, comme celles de la plupart des musées parisiens, ressemblaient plutôt à un entassement d'objets hétéroclites³⁸⁴ qu'à une mise en valeur des productions artistiques dites « primitives ». De plus, à cette époque, les deux peintres étaient bien plus préoccupés par le paysage que par la figure humaine, par la couleur, que par la ligne.

Or, en 1906, alors que le fauvisme atteint les limites de son exploration du pouvoir expressif de la couleur pure, la révélation de l'art africain, appuyée par les travaux de Gauguin qui commencent à sortir de l'ombre³⁸⁵, ne peut mieux tomber. Au printemps 1906, alors que le peintre visite les collections africaines du British Museum³⁸⁶, l'esthétique africaine le bouleverse tant qu'il en fait part à Vlaminck en ces termes :

C'est pharamineux, affolant d'expression. Mais il y a un motif double à ce surcroît d'expression : ce sont des formes issues du plein air, de la pleine lumière.³⁸⁷

³⁸³ M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*. p. 106.

³⁸⁴ Il faut noter qu'en 1909, ce problème, lié à la valorisation des arts premiers, persiste encore, puisque Guillaume Apollinaire rédigea un article déplorant ces *manifestations artistiques que l'on a complètement négligées jusqu'ici*. « Sur les musées », *Le Journal du soir*, 3 octobre 1909, in *Apollinaire critique d'art*, p. 54.

³⁸⁵ Avant la grande rétrospective Paul Gauguin, Daniel de Monfreid et Ambroise Vollard organisèrent, chacun de leur côté, à la fin de l'année 1903, une petite exposition rendant hommage au peintre.

³⁸⁶ André Derain fit deux séjours à Londres, l'un à l'hiver 1905, l'autre, au printemps 1906.

³⁸⁷ André Derain cité par Jacques Kerchache. « Derain, on t'aimait bien, tu sais... » in *Derain. Connaissances des Arts*. p. 28.

Puis c'est au tour de Vlaminck de ressentir l'extraordinaire puissance du pouvoir de suggestion de trois sculptures vues, non au détour des allées d'un musée, mais dans un bistrot d'Argenteuil :

Tout en me rafraîchissant d'un vin blanc à l'eau de Seltz, je remarquais, posées sur l'étagère, entre les bouteilles de Pernod, d'anis et de curaçao, trois sculptures nègres. Deux statuettes du Dahomey, peinturlurées d'ocre rouge, d'ocre jaune et de blanc. Une autre de la Côte d'Ivoire, toute noire.

[...] Ces trois sculptures me frappèrent. J'avais l'intuition de ce qu'elles contenaient en puissance. Elles me révélèrent l'art nègre.

[...] J'étais remué au plus profond de moi-même.³⁸⁸

Vlaminck achète ces trois sculptures au patron du bistrot, puis trois autres à un ami de son père : il s'agit de deux statuettes et d'un grand masque blanc ; un masque *Fang*, provenant du Gabon, devant lequel Derain resta interdit, et qui bouleversa de même Matisse et Picasso, lorsqu'ils le virent accroché au mur de l'atelier de la rue de Tourlaque.



Masque Fang.
Bois exotique peint, 42 x 28,5 cm,
Musée National d'Art Moderne, Paris.

³⁸⁸ M. de Vlaminck. *Portraits avant décès*. p. 105-106.

Si ces réactions de surprise face à l'esthétique africaine peuvent nous paraître exagérées et surfaites aujourd'hui, il nous faut, pour mieux comprendre l'émotion qui submergea Derain, Vlaminck, Picasso et Matisse, nous replonger dans le contexte de l'époque : dès 1905, ces œuvres n'étaient plus seulement considérées comme des « fétiches barbares ». L'éclairage nouveau que jeta Paul Gauguin sur ces productions montra qu'elles étaient, au contraire, pleines de ressources pour l'art européen : étranges et surprenantes, même s'il était possible de les rapprocher d'autres exemples connus à cette époque – l'art égyptien, l'art marquisien –, elles demeuraient pourtant singulières et mystérieuses, puisqu'elles étaient anonymes et qu'aucun élément ne permettait de les reconnaître ou d'en expliquer la signification. En ce sens, elles présentaient un intérêt spécifique pour des peintres qui, comme André Derain, souhaitaient bannir toute trace d'expression consciente de leur individualité et de leur subjectivité profonde pour aboutir à une création plastique autonome³⁸⁹. Parce que la synthèse y prédomine³⁹⁰, et que les proportions ne sont pas anatomiques mais plastiques, l'art africain permettait aux artistes de s'éloigner plus encore des principes de l'art européen. En outre, la rudesse du matériau, les tailles brutes et les lignes saccadées leur offraient la possibilité de traduire directement les sensations. Expression à la fois, d'un art instinctif et primitif, l'esthétique africaine n'en est pas moins liée à la grandeur :

[L'art africain est] le seul art que l'on puisse regarder sans être accablé par les explications, les admirations, les louanges d'une littérature qui explique l'art du présent, du passé, de l'avenir. L'art encore assez vierge pour créer de l'admiration chez les uns et un sentiment d'horreur chez les autres. Une humanité évidente, un sentiment d'animalité qui fait rire, qui, parfois, transporte par le sentiment de la grandeur décorative, comme les piliers des cathédrales, le cintre d'une ogive gothique. Par des moyens simples, l'art nègre parvient à donner l'impression de la grandeur et de l'immobilité.³⁹¹

Par le hiératisme, qui prévaut dans l'art africain, l'artiste montre qu'il ne cherche à exprimer aucune expression psychologique :

L'expressivité des sculptures africaines ne doit pas être saisie au niveau de l'imitation, de la description, mais au niveau de la disposition originale des formes, du dessin sculpté, de ses tensions, des

³⁸⁹ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 40. Le peintre écrit : « Il ne faut pas oublier que la seule définition complète de l'art est dans le fait du passage du subjectif à l'objectif. »

³⁹⁰ Chacun des éléments d'une sculpture apparaît sous une forme inventée ou synthétique, c'est-à-dire résumant et groupant certains éléments dans un même stéréotype.

³⁹¹ M. de Vlaminck cité par Jean Laude in *La peinture française et « l'art nègre »*. p. 105.

modes d'agencement et de la plénitude, plus ou moins prononcée, de ses volumes : en un mot, de leur rythme.³⁹²

Pour Derain, l'art africain, comme tous les arts premiers en général, est un grand art :

La spontanéité artisanale du métier, la naïveté avouée de la forme qui n'exclut pas le raffinement, actualisent une jeunesse de pensée et de sensibilité qui le ravissent. Il estime qu'on a le droit de puiser à l'infini dans cette somme de sincérité sentimentale et technique.³⁹³

A l'esthétique africaine, il emprunta la simplification et la géométrisation des motifs afin d'appréhender l'objet dans ce qu'il a d'éternel :

L'Homme qui aime la forme pour la forme simplement est limité et perdu ; (il) a une mode ; (il) a un temps ; (il) finit avec un temps donné. Mais l'homme qui tire des formes leur élément éternel, devient, par cela même, éternel.³⁹⁴

André Derain laissa peu de témoignages – si ce n'est dans sa correspondance avec Vlaminck – du jugement qu'il portait sur ses œuvres, peu de témoignages à propos de sa réflexion sur son art, ou sur les diverses influences qu'il subit, que ce soit celle de Gauguin ou de l'art africain. Pour toute justification il répondait :

Mon langage, c'est ma peinture. Pourquoi m'évertuerais-je à dire ce que je peux montrer ?³⁹⁵

Effectivement, si l'on se tourne vers l'œuvre de Derain, on s'aperçoit que ses premiers bois gravés datent de 1906 ; la manière trahit incontestablement la double influence du maître de Tahiti et de l'esthétique africaine, et annonce déjà les bois de *L'Enchanteur pourrissant*.

³⁹² J. Laude. *La peinture française et « l'art nègre »*. p. 33.

³⁹³ G. Hilaire. *Derain*. P. 90.

³⁹⁴ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 43.

³⁹⁵ G. Hilaire. *Derain*. p. 99.

d. Les petits bois de 1906

Riche de ses expériences dans le domaine de l'illustration, gardant à l'esprit son projet de collaboration autour d'un livre, et guidé par l'exemple de Paul Gauguin, Derain réalise, entre 1906 et 1908, une série de vingt-cinq petits bois³⁹⁶.

L'ensemble de ces bois n'est pas homogène, ce qui tend à prouver qu'ils furent des tentatives, pour l'artiste, de prendre en main de nouveaux outils, d'appriivoiser un matériau vivant et plus récalcitrant qu'une toile ou une feuille à dessin, et de se familiariser avec la technique du bois de fil. Cette série fut également l'occasion, pour André Derain, de graver sur bois des œuvres en deux dimensions³⁹⁷ et de petite taille – la plupart font moins de vingt centimètres de côté, d'autres sont minuscules –, comme s'il s'agissait de **culs-de-lampe** ou de bandeaux décoratifs destinés à orner un ouvrage.

Ces petits bois constituent également un prétexte pour travailler la ligne et les contrastes noir-blanc, à la place de l'arabesque fauve et de la couleur pure, et d'exploiter des thèmes inhabituels, relevant plutôt de la double influence de Paul Gauguin et de l'esthétique africaine : alors que ses toiles sont largement dominées, en 1906, par la représentation des paysages de Collioure, de Londres ou de l'Estaque, les gravures sont tout particulièrement marquées par une absence totale de paysage ou de décor³⁹⁸. La seconde singularité de ces bois se trouve dans le traitement de la figure humaine : dans ses caricatures, dans ses illustrations ou dans ses toiles, Derain avait l'habitude d'animer ses personnages et de les inscrire dans un temps précis, reconnaissable aux indices contextuels donnés par l'œuvre. Dans les gravures, il n'en est rien :

[...] il s'agit de personnages hors de toute temporalité et de tout espace identifiable. Des femmes pour la plupart, des nus, aussi dépouillés que le cadre (blanc ou noir selon la technique) qui les entoure. Elles n'agissent pas mais posent, elles renvoient davantage aux attitudes conventionnelles de la statuaire qu'à une quelconque réalité.³⁹⁹

³⁹⁶ Cf. *Annexes*. Parmi ces vingt-cinq bois, certains furent achetés à Daniel Henry Kahnweiler, le 8 décembre 1908, par Roger Dutilleul ; ils sont désormais conservés au Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq. Les bois restants furent vendus au couple Rupf, collectionneurs bernois, auprès duquel Kahnweiler se réfugia pendant la guerre de 1914. Ils sont désormais conservés à la fondation Rupf au Kunstmuseum de Berne.

³⁹⁷ Contrairement aux deux montants de lit représentant deux femmes nues, réalisés dans le style des bas-reliefs de *La Maison du Jouis*, et qui constituèrent certainement ses premières œuvres sur bois, puisque Derain les exécuta directement après avoir vu la rétrospective Gauguin.

³⁹⁸ Excepté, parmi les bois que nous présentons en annexe, *Nus dans un paysage* ; pour autant, le paysage ne prédomine en aucun cas.

³⁹⁹ E. Pernoud. *L'Estampe des fauves*. p. 37.

Le traitement de ces figures féminines renvoie, tant à la tradition de la statuaire occidentale et antiquisante, au travers des archétypes de la nymphe, de la cariatide et de la baigneuse, qu'au modèle extra-européen : ainsi, le format de la frise, les poses en tailleur et les chevelures dénouées rappellent la manière de Gauguin, tandis que les visages aux traits simplifiés, comme dans *Tête*, font référence au synthétisme des masques africains.

À l'instar de Paul Gauguin, André Derain choisit ses papiers et tira lui-même les épreuves de ses bois. Le soin apporté à l'impression, le format et le tirage, qui ne dépasse en aucun cas dix épreuves d'essai, témoignent de l'envie de Derain de s'éloigner de l'illustration commerciale et de rentrer dans l'univers des bibliophiles et des connaisseurs.

Les petits bois de 1906 apparaissent véritablement comme l'étape préliminaire à la réalisation de *L'Enchanteur pourrissant* : l'apprentissage de la technique, étroitement liée à l'espace qu'offre la page, l'assimilation des leçons de *Noa Noa* et de l'art africain, et le besoin de maîtriser la technique d'impression le prouvent.

3. Entre indépendance et collaboration, les traces du dialogue

a. Une édition sous le signe d'un triple commencement

Si Guillaume Apollinaire et André Derain étaient amis depuis 1904, leur rencontre professionnelle dut attendre l'arrivée d'un troisième homme, Daniel-Henry Kahnweiler. S'occupant de la vente des toiles de Derain, et appréciant la poésie d'Apollinaire, Kahnweiler connaît l'œuvre, la personnalité, mais aussi les liens amicaux qui unissent les deux artistes. Aussi, en 1908, lorsque le marchand d'art expose son projet de faire se rencontrer des poètes et des peintres de sa galerie autour d'un livre, qu'il propose à Guillaume Apollinaire d'être l'auteur du texte, à Derain d'en être l'artiste, et de travailler tous trois de concert à la réalisation d'un ouvrage illustré, personne ne semble hésiter : cette édition sera, en effet, l'occasion de collaborer en bonne entente, de réaliser un projet original qui sera le fruit de l'amitié, et dans lequel chacun pourra donner le meilleur de lui-même.

Mais il n'a échappé à aucun de ces trois hommes que ce livre pourrait également signer le début d'une authentique reconnaissance. En 1908, Kahnweiler est âgé de vingt-quatre ans, Apollinaire et Derain, de vingt-huit ans ; le poète n'est alors connu que par ses traductions de *Curiosa*, ses nouvelles parues en feuillets, ses poèmes et ses articles publiés dans des revues littéraires et artistiques. Jamais il n'a encore eu l'occasion de faire paraître un ouvrage qui soit entièrement consacré à l'une de ses œuvres. Aussi, cette proposition lui paraît-elle inespérée : non seulement Daniel-Henry Kahnweiler lui propose d'éditer l'un de ses textes, mais souhaite également l'accompagner de gravures originales – ce que le jeune poète n'a sans doute jamais osé espérer. Cette œuvre lui permettrait de diffuser sa poésie auprès d'un public élargi et de maisons d'édition plus importantes, comme le Mercure de France. Enfin, fruit de l'émulation artistique, qui le subjuga dès lors qu'il découvrit Montmartre et le Bateau-Lavoir, elle laisserait à jamais une trace de son amitié avec les peintres. Pour André Derain, contrarié après la parution *D'Un Lit dans l'autre* et de *Tout pour ça*, cette collaboration lui permettait de tenter à nouveau sa chance dans l'illustration, domaine qui lui tient particulièrement à cœur. Acteur principal de la mise en place du dialogue entre Apollinaire et Derain, Kahnweiler se propose de s'engager, à l'instar de son illustre prédécesseur Ambroise Vollard, dans l'édition, voie nouvelle et complémentaire de son activité première.

Pour les trois hommes, ce premier projet s'annonce comme une belle et grande aventure, dans laquelle l'amitié et la confiance réciproques garantiraient le respect de l'espace de création et du champ d'action de chacun, et dont la concrétisation signerait, ils l'espéraient, le début d'une carrière prometteuse pour chacun.

b. Le choix du texte

Le texte constitue le point de départ d'un livre de dialogue ; aussi, la première décision prise en commun par le poète, le graveur et l'éditeur, fut une décision cruciale, puisqu'il s'agissait du choix du texte.

Plusieurs possibilités s'offraient aux trois hommes : Guillaume Apollinaire pouvait, tout spécialement, rédiger un texte qui répondit à la demande de l'éditeur ; mais il pouvait également choisir de publier un recueil qui rassemblât ses poèmes déjà parus dans diverses

revues. Aussi, outre le fait que Kahnweiler et Derain connaissaient et appréciaient *L'Enchanteur*, on peut se demander pourquoi les trois hommes s'entendirent sur ce texte. Pour Apollinaire, nous le savons désormais, la raison de ce choix fut avant tout personnelle. D'autant plus que, *L'Enchanteur pourrissant* – sa plus grande œuvre jusqu'à présent – méritait de faire l'objet d'un ouvrage à part entière, et de paraître, non plus seulement en feuilletons, mais dans sa version intégrale. Quant à André Derain, qui goûtait les romans du cycle arthurien, et rêvait « de langue française, cultivée sagement dans des évocations latines et grecques »⁴⁰⁰, il ne fut certainement pas insensible aux accents médiévaux de *L'Enchanteur*. Lui laissant entrevoir de beaux échanges avec Apollinaire en matière d'ésotérisme, cette publication, pour finir, lui permettait d'espérer voir se réaliser ses souhaits en matière de collaboration et d'édition⁴⁰¹. Pour Daniel-Henry Kahnweiler, la publication de *L'Enchanteur* était l'occasion de faire perdurer la tradition des livres illustrés par des artistes, tout en se démarquant, en faisant œuvre originale :

Les admirables éditions de Vollard sont toutes des textes anciens réédités, tandis que dans ce que j'ai édité il s'agissait toujours de première édition et généralement d'écrivains qui n'avaient jamais été publiés⁴⁰².

Pourquoi alors avoir opté pour *L'Enchanteur* qui avait déjà paru dans *Le Festin d'Ésope* ? Tout d'abord, on ne peut pas dire qu'en 1904, l'œuvre d'Apollinaire avait eu un grand retentissement ; elle n'était connue que dans le cercle des amis proches du poète. De plus, celui-ci avait sans doute dû informer l'éditeur de son désir de retoucher profondément son texte, qui ne serait plus alors une simple réédition, mais bien une nouvelle version de *L'Enchanteur* présentée, de surcroît, en volume.

Ainsi, le texte de *L'Enchanteur pourrissant* ne fut pas choisi au hasard : en faisant coïncider les aspirations personnelles d'Apollinaire, de Derain et Kahnweiler avec les exigences d'un travail en commun, il ajoutait une dernière garantie aux conditions idéales de la mise en place du dialogue en les trois hommes.

⁴⁰⁰ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 52-53.

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 90-91 et p. 139-140.

⁴⁰² D.-H. Kahnweiler. *Ma Galerie, mes peintres*. p. 66.

c. La réalisation des planches de *L'Enchanteur pourrissant*

Le texte ayant été déterminé, il était temps désormais pour André Derain de réaliser les planches qui l'accompagneraient

De la même façon que Guillaume Apollinaire ne remania pas son texte en fonction de l'illustration, André Derain fut seul maître dans le choix de la technique, des outils et du support de gravure : encore influencé par la leçon de Paul Gauguin et marqué par l'esthétique africaine, c'est au bois de fil, au canif et la gouge que l'artiste s'en remet :

C'est à Derain – et à Derain seul – que revient le mérite du choix de la très ancienne technique de la gravure sur bois de fil qui orne les pages de *L'Enchanteur pourrissant*.⁴⁰³

Quand Derain commence-t-il à graver ces bois, nous ne le savons pas : comme les trois hommes se voient quotidiennement, il est à déplorer qu'aucun document, qui aurait pu nous renseigner sur cette collaboration, ne nous soit parvenu. Seules quelques précieuses lettres de Derain à l'attention de Kahnweiler⁴⁰⁴, rédigées pendant l'été et l'automne 1909, dont nous reproduisons ci-après les passages intéressants pour notre étude, précisent, sinon la genèse, du moins quelques étapes de la réalisation des planches de *L'Enchanteur* :

Le 21 juillet 1909 de Montreuil-sur-Mer :

[...] J'ai fini toutes les lettrines, culs-de-lampe, frises, etc. ainsi que la première planche. J'aurai bientôt terminé deux autres encore que j'enverrai à M. Bireau [sic].

[...] Je fais tous mes efforts en vue de la meilleure réussite des planches de bois, mais je voudrais savoir au juste de combien de temps je dispose pour ne pas trop me presser mal à propos. N'ayant pu avoir d'épreuves bien faites ici je voudrais qu'on m'en fasse parvenir au plus vite des planches que je vais envoyer car si certaines laissaient un tant soit peu à désirer je préférerais de beaucoup les recommencer.⁴⁰⁵

Le 27 juillet 1909 de Neuville :

⁴⁰³ G. Bertrand. *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme*. p. 18.

⁴⁰⁴ À Paris, Derain et Kahnweiler se voyaient tous les jours. Cependant, sans jamais se rendre bien loin, le peintre voyageait fréquemment. Lors de ses déplacements, ce dernier tenait son marchand de tableaux informé, par lettre, de l'avancement de ses toiles, mais également de ses planches.

⁴⁰⁵ I. Monod-Fontaine. *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris*. p. 38

[...] J'ai reçu votre mandat ainsi que les épreuves. Je crois que cela peut aller ainsi. Les planches seront de plus en plus réussies je l'espère [...]. Je serais donc bien content de voir des épreuves car je crains que les planches ne soient un peu grandes. Cela ne changerait rien au format, on changerait simplement la taille des autres planches.⁴⁰⁶

Le 5 août 1909 :

Monsieur Kahnweiler,

J'ai reçu hier les épreuves, je les trouve bien sauf que il me semble que on pourrait tirer les épreuves sur bois en plein avec une encre légèrement jaune. C'est une simple idée que j'ai et que vous pourriez soumettre à l'imprimeur. Cela permettrait de tirer très encré et ne pas faire si noir ni si épais. Encore une fois, c'est un essai que l'on pourrait faire et rien de plus.⁴⁰⁷

Le 18 septembre 1909 :

[...] Vous me direz quand je dois revenir pour les gravures. J'en ai encore deux à faire mais j'ai l'intention de recommencer celle où sont les chevaux, les serpents et celle de l'onirocritique, ce qui me ferait encore cinq planches à faire.⁴⁰⁸

Mais la maladie et la mort du père de Derain, à l'automne, mirent brusquement fin au travail de gravure presque achevé : dans une lettre non datée, l'artiste indiquait à l'éditeur :

Malheureusement, il restait encore deux gravures à terminer je crains de ne pouvoir le faire pour lundi je vais cependant faire mon possible. En tous les cas, [...] si demain je ne les ai terminées, je vous les ferai porter et vous les donneriez à Birault qui connaît dans sa maison un sculpteur sur bois qui les évidera en se consultant des autres planches.⁴⁰⁹

Après examen, ces lettres nous donnent tout d'abord certaines indications chronologiques : les ornements de *L'Enchanteur* – frises, bandeaux décoratifs, lettrines et culs-de-lampe – furent gravés en premier ; de la mi-juillet à la fin du mois de septembre, Derain semble s'être consacré aux planches hors-texte, en suivant, si l'on en croit le premier fragment de lettre, l'ordre du texte. Il faut également souligner l'attention accordée par le peintre à son travail :

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ I. Monod-Fontaine. *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris*. p. 38.

un soin qui lui demande du temps, puisqu'il compte recommencer les bois jusqu'à ce qu'ils lui conviennent parfaitement. Le dialogue, au sein de la collaboration, est particulièrement visible, lorsque Derain donne son avis sur les épreuves, propose une idée à soumettre à Paul Birault, ou tout simplement par le fait qu'il corresponde avec Kahnweiler, qu'il s'informe du moment où il doit « revenir pour les gravures ». André Derain dut également correspondre avec Apollinaire ; malheureusement, aucune lettre ne nous est parvenue à ce jour. Même si, faute de preuves, il est difficile de retracer précisément ce que fut cette collaboration autour de la version illustrée de *L'Enchanteur pourrissant*, nous pouvons imaginer qu'Apollinaire suivit de très près la réalisation de ce premier ouvrage. En outre, cette correspondance nous rappelle également qu'un livre de dialogue ne se construit pas uniquement sur un échange entre poète et artiste ; éditeur et imprimeur y jouent un rôle primordial puisque leur action va venir renforcer, au travers de la présentation même du livre, le dialogue entre le texte et l'image.

d. L'impression et l'édition de *L'Enchanteur pourrissant*

L'impression et l'édition marquèrent une étape essentielle dans le processus de création de *L'Enchanteur* et, à ce titre, leur mise en œuvre bénéficia d'une attention égale à celle de la réalisation des planches.

Parce que, comme nous l'avons dit auparavant, les rencontres entre poète, artiste, éditeur et imprimeur se déroulaient rue Vignon ou dans un café en face de l'imprimerie, seules deux sources connues ont pu nous permettre de retrouver les traces de l'entente et de la collaboration avec Kahnweiler et Birault : dans ce sens, les lettres à Kahnweiler sont une preuve tangible de la confiance que portait le peintre à l'imprimeur, puisque Derain n'hésite pas à s'en remettre au graveur de la maison Birault pour finir d'évider ses bois. Ces documents révèlent enfin l'implication de l'imprimeur dans la réalisation du livre.

Or, une seconde source, un texte de Guillaume Apollinaire intitulé *Le Couvent de la rue de Douai*⁴¹⁰, nous permet d'en apprendre un peu plus sur la connivence qui lia le poète et l'artiste à l'imprimeur pendant cette aventure. En outre, cet article jette un éclairage intéressant sur le regard que portait Apollinaire sur Paul Birault. Ce dernier, qui avait installé

⁴¹⁰ *Le Flâneur des deux rives* in *OPC* III, p. 39-42.

son entreprise dans un couvent désaffecté de la rue de Douai, travaillait avec sa femme. Ce fut par l'intermédiaire de Kees van Dongen qu'il fut présenté à Kahnweiler⁴¹¹, qui lui confia, en 1908, l'impression du catalogue d'exposition de Georges Braque, dont Apollinaire rédigea la préface. Dans ce passage du *Flâneur des deux rives*, le poète le décrit comme « un petit homme sans vivacité, aux traits fins et souffreteux ». Cependant, un aspect particulier du caractère de Birault ne manqua pas d'amuser et d'attirer l'attention de Derain et Apollinaire. En effet, ce personnage cocasse eut un jour l'idée de faire passer une circulaire destinée à hâter l'érection d'un monument à Hégésippe Simon, personnage imaginaire, soi-disant « précurseur de la démocratie », célèbre pour cette phrase solennelle « Quand le soleil se lève, les ténèbres s'évanouissent » ; une farce qui réussit à rassembler un comité de députés et de sénateurs, et qui, à n'en pas douter, dut ravir Apollinaire, s'empressant à son tour de créer le personnage de Louise Lalanne. Adeptes de la mystification, mais aussi du calembour, Paul Birault trouva son pendant en la personne d'Apollinaire. Dans *Le Couvent de la rue de Douai*, le poète dit encore son admiration pour le travail qu'il fournit lors de la réalisation de *L'Enchanteur* : bien que ce fût plutôt Madame Birault qui tenait l'imprimerie, et que les caractères typographiques, souvent usés ou cassés, ne bénéficiaient pas des fastueuses refontes auxquelles procédait Ambroise Vollard, Apollinaire célèbre l'originalité et l'harmonie d'une impression sans pareille, selon lui, en Europe :

Je crois que l'impression de M. Paul Birault est un des seuls produits de l'imprimerie française contemporaine qui, sans rien devoir à l'étranger, aient eu de l'influence sur l'imprimerie étrangère. Ces cent quatre petits in-quarto, portant la marque de la coquille Saint-Jacques, dessinée par André Derain [il s'agit des tirages de *L'Enchanteur pourrissant*], ont sauvé le renom typographique de la France au moment où tous les yeux en France s'étaient tournés pour admirer la typographie allemande, anglaise, belge et hollandaise.⁴¹²

Il va sans dire que Guillaume Apollinaire et André Derain jouèrent un rôle de premier plan dans le choix de la **typographie aldine**, si bien appropriée au texte et aux gravures.

Cette collaboration s'acheva avec celui grâce auquel elle avait débuté, Daniel-Henry Kahnweiler. Esthète avant tout, celui-ci avait envisagé l'édition de *L'Enchanteur pourrissant* comme une œuvre d'art ; c'est pourquoi il avait mis un point d'honneur à équilibrer sa composition et avait fait le choix de la sobriété et du dépouillement. Afin qu'aucun élément étranger ne vînt perturber l'équilibre de l'ensemble, il supprima les légendes sous les

⁴¹¹ En mars 1908, l'exposition des toiles du peintre Kees van Dongen inaugura la galerie de la rue Vignon.

⁴¹² *Le Flâneur des deux rives* in *OPC* III, p. 41.

illustrations ainsi que la pagination⁴¹³. Travaillant à ce que chaque volume fût d'une qualité irréprochable, attentif à la typographie, au choix de la couverture, à la qualité du papier pour les exemplaires rares, l'éditeur préféra un tirage restreint – cent exemplaires sans compter les **exemplaires de chapelle** – imprimé manuellement afin que chaque ouvrage devînt une pièce unique, une œuvre d'art. Anticipant l'avenir, mais soucieux de la cohérence de l'ensemble des éditions futures, Kahnweiler décréta que chaque peintre représenté dans sa galerie devrait travailler en collaboration avec un poète qui l'aurait choisi, selon les règles qui avaient régi la réalisation de *L'Enchanteur*. Comme pour sceller la fin de cette collaboration idéale et marquer l'adéquation entre l'abstraction que constitue le projet d'un livre de dialogue, et sa réalisation matérielle, Guillaume Apollinaire inventa et fit graver par André Derain le sigle qui représenterait désormais les éditions Kahnweiler : ces deux coquilles, enfermées dans un rectangle, et entourant les initiales H K, fondues l'une dans l'autre, symbolisent, selon le poète, la proportion de fautes que peut supporter un bon livre ; mais nous pouvons y voir aussi un acte de foi en l'avenir prometteur d'autres belles collaborations.



G. Apollinaire et A. Derain.
Marque des éditions Kahnweiler,
1909, xylographie sur papier.

Au vu de tous les ingrédients indispensables à sa réussite, le livre de dialogue ne nous apparaît-il pas comme le fruit d'un bienheureux et inespéré hasard ? Si la rencontre entre Apollinaire, Derain et Kahnweiler est le fondement de la réalisation de *L'Enchanteur*, l'excitation liée à cette première aventure littéraire, artistique et éditoriale leur insuffla sans doute une incroyable énergie pour mener à bien leur projet. Et qu'importent les lacunes dans l'histoire de sa réalisation, la magie du dialogue entre le texte et l'image est là pour nous la raconter.

⁴¹³ À l'origine, l'absence de pagination fut un oubli repéré par Apollinaire et Kahnweiler chez l'imprimeur ; mais les ouvrages étant déjà sous presse, ceux-ci s'en accommodèrent, d'autant plus que cette erreur leur montra que les pages s'équilibraient mieux ainsi.

III. UN LIVRE DE DIALOGUE PRÉPARANT ET PRÉFIGURANT L'ŒUVRE À VENIR

1. *L'Enchanteur pourrissant*, un ouvrage d'avant-garde

a. La parution et la réception de *L'Enchanteur pourrissant*

L'Enchanteur pourrissant fut achevé d'imprimer le 27 novembre 1909 sur les presses de Paul Birault. Conformément aux exigences de qualité de Kahnweiler, et ainsi que l'indique son **colophon**, ce premier ouvrage fut tiré manuellement, à cent exemplaires numérotés – sans compter les quatre copies de chapelle, ainsi que deux autres, destinées au dépôt légal –, tous signés de la main de Guillaume Apollinaire et d'André Derain : les ouvrages de luxe, numérotés de un à vingt-cinq, furent tirés sur Japon ancien ; les soixante-quinze autres, sur vergé fort à la forme des papeteries d'Arches. En plus d'une qualité évidente, *L'Enchanteur* présente au lecteur, dans sa mise en page, un équilibre parfait : ainsi, le dépouillement de la couverture et l'austérité du contraste noir blanc sont contrebalancés par la luxuriance des pages, rendue par le choix d'une typographie serrée aux caractères fins⁴¹⁴, et par l'omniprésence et la variété des bois gravés de Derain ; un savant dosage, qui, faut-il le rappeler, n'est autre que le reflet de la collaboration idéale dont cet ouvrage fut l'aboutissement.

Intimement convaincu du caractère exceptionnel de son *Enchanteur*, Guillaume Apollinaire rédigea lui-même le bulletin de souscription⁴¹⁵. Il y met en avant les qualités qui, selon lui, justifient l'originalité de son livre. Il insiste, en premier lieu, sur l'équilibre entre tradition et modernité que l'on retrouve, tant dans le « texte plein d'idées toutes neuves et saisissantes, mais dont les racines s'étendent très loin, jusqu'aux profondeurs celtiques de nos traditions », que dans les bois gravés par André Derain, « le plus précis réformateur de

⁴¹⁴ Il s'agit de la typographie Della Robbia, corps 14.

⁴¹⁵ Cf. « Le Bulletin de souscription de *L'Enchanteur pourrissant* » in *Annexes*.

l'esthétique plastique » ; un équilibre auquel fait écho l'accord bienheureux entre la gravure sur bois de fil et la page imprimée. En outre, le poète ne manque pas de rappeler que *L'Enchanteur pourrissant* se rattache, non seulement, à la prestigieuse tradition des incunables – lorsqu'il évoque les *Lettres d'indulgence* de 1454 –, mais tout particulièrement au *Songe de Poliphile*⁴¹⁶ : la mise en page de la fin des chapitres, et surtout « l'accord des génies de l'auteur et de l'artiste », renforcent cette filiation. Les dernières lignes du bulletin, annoncent clairement le public visé par Apollinaire, Derain et Kahnweiler : *L'Enchanteur pourrissant* s'adresse aux « bibliophiles, aux amateurs d'art et de lettres », c'est-à-dire à un public aisé, érudit et donc restreint.

En plus du bulletin de souscription, la parution de *L'Enchanteur* fut annoncée, entre autres, par un article d'André Warnod, paru dans *Comoedia* :

Le poète Apollinaire vient de terminer un livre qui paraîtra en novembre chez Henry Kahnweiler [sic] sous le titre *L'Enchanteur pourrissant*. (édition tirée à 100 exemplaires signés par l'auteur et illustrée par A. Derain)⁴¹⁷

À sa sortie, *L'Enchanteur* fit grand bruit :

Le premier ouvrage des éditions Kahnweiler ne passe pas inaperçu, tant s'en faut. Les gazettes lui consacrent des notices, des articulets ou même des articles, l'écho étant le moyen le plus répandu de parler d'un livre sans en parler. Il y en a même à l'étranger.⁴¹⁸

Paradoxalement, le livre ne trouva que peu d'acquéreurs ; pour y remédier, divers auteurs, amis de Guillaume Apollinaire, tentèrent de susciter l'intérêt des lecteurs :

Guillaume Apollinaire fait paraître chez H. Kahnweiler un volume qui d'ici quelques mois sera rarissime.

L'Enchanteur pourrissant, tel est le titre de cette œuvre nouvelle qu'a magnifiquement illustrée André Derain. Rarement l'accord des génies de l'auteur et de l'artiste n'apparaît mieux que dans ce livre où l'un par l'autre, ces deux indépendants se complètent.⁴¹⁹

⁴¹⁶ *Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile* par le moine dominicain Francesco Colonna. Venise, chez Alde Manuce, 1499. Cet in-quarto (même format que *L'Enchanteur pourrissant*) est considéré comme l'un des plus beaux ouvrages réalisés depuis l'invention de l'imprimerie. Sa réputation est fondée sur l'élégance et la clarté des caractères et de la mise en page, auxquelles fait écho le style linéaire et harmonieux des gravures sur bois. Derain en possédait une édition ancienne dans sa bibliothèque.

⁴¹⁷ A. Warnod. *Comoedia*, le 24 juillet 1909, in « Le Dossier de presse de *L'Enchanteur pourrissant* ». Disponible sur http://www.wiu.edu/Apollinaire/Sommaire_de_la_revue_Que_Vlo_ve.htm [réf. du 20 avril 2007]

⁴¹⁸ P. Assouline. *L'Homme de l'art, Daniel-Henry Kahnweiler*. p. 97.

⁴¹⁹ G. Turpin. *Arthénice*, janvier-février 1910, in « Le Dossier de presse de *L'Enchanteur pourrissant* ». Disponible sur http://www.wiu.edu/Apollinaire/Sommaire_de_la_revue_Que_Vlo_ve.htm [réf. du 20 avril 2007]

Durant le même mois, André Salmon fit paraître dans *Paris-Journal*, un important article⁴²⁰ où il évoque la version de 1904, résume l'histoire de *L'Enchanteur*, et vante la poésie de son ami. Rien n'y fit cependant : en 1914, seuls cinq des vingt-cinq exemplaires sur Japon, et trente-cinq des soixante-quinze exemplaires sur vergé, trouvèrent preneurs. Le reste des stocks fut écoulé en 1923, après cinq ventes publiques, au moment de la liquidation des biens du marchand Kahnweiler ; Apollinaire était décédé depuis cinq ans.

b. Le choc du primitivisme

Ni la publicité en France, ou à l'étranger, ni l'art de Derain, ni la poésie d'Apollinaire, ne réussirent à transformer *L'Enchanteur pourrissant* en une opération commerciale fructueuse. Le coût de cette édition – quatre-vingt francs pour les exemplaires sur Japon⁴²¹ et quarante francs pour les exemplaires sur vergé – ne fut certainement pas étranger à cet insuccès ; mais les recherches techniques dans le domaine de l'imprimerie avaient donné le goût des livres de luxe à quelques bibliophiles fortunés qui, malgré tout, n'auraient pas hésité à se procurer le livre. C'est pourquoi nous pensons que la raison de ce désintérêt se trouve plutôt dans le décalage entre le contenu du livre et le public visé.

* L'évocation du Moyen Age

Dans la société du début du XX^e siècle, le Moyen Age était considéré de deux façons distinctes et opposées : pour la bourgeoisie, qui croyait au progrès et à la science, l'époque médiévale rappelait le stade « primitif » du peuple français ; une période qui n'avait pas grand intérêt pour une population se tournant plus volontiers vers l'avenir. D'un point de vue culturel, le terme « primitif » est péjoratif en ce sens où il exprime une déficience en qualités

⁴²⁰ A. Salmon. *Paris-Journal*, le 20 janvier 1910, in « Le Dossier de presse de *L'Enchanteur pourrissant* ». Disponible sur http://www.wiu.edu/Apollinaire/Sommaire_de_la_revue_Que_Vlo_ve.htm [réf. du 20 avril 2007]

⁴²¹ D. Bordat, B. Veck. *Apollinaire*. p. 21. Les auteurs insistent sur le prix élevé de l'ouvrage qui correspondait à 700 francs, soit un peu plus de 105 euros aujourd'hui, à une époque où le pouvoir d'achat était largement plus faible.

– organisation, hygiène, confort, raffinement, accomplissement technologique – qui, pour l'Occident, constituent des indicateurs de civilisation. En 1900, les arts « primitifs » englobaient donc les dessins d'enfant – dont les phases du développement physique et psychologique servaient à mesurer les niveaux relatifs de complexité culturelle des différents groupes humains –, les productions artistiques des « sauvages » d'Afrique ou d'Océanie, mais également celles de la paysannerie européenne. Pour prendre conscience de l'indifférence des autorités et du public, pour les œuvres « primitives » et populaires, il suffit de se tourner vers les musées :

Les salles du Trocadéro pourraient être avantageusement consacrées à un musée ethnographique de la France. L'embryon de ce musée existe déjà, mais dans un état à faire de la peine.⁴²²

Rédigé par Guillaume Apollinaire lui-même, cet article avait pour but d'attirer l'attention sur le désintérêt frappant des collections qui, selon le poète, recélaient non seulement des œuvres inestimables, mais étaient également garantes des traditions artisanales, et du passé artistique français. Selon nous, il explique l'une des raisons du rejet de *L'Enchanteur*.

Pour les bibliophiles, au contraire, l'époque médiévale était un refuge qui leur permettait d'oublier la société moderne. C'est pourquoi on imagine que la qualité artisanale de l'édition de *L'Enchanteur*, l'évocation de la figure mythique de Merlin, de son univers merveilleux et magique, renforcées par un texte aux accents moyenâgeux, accompagné de gravures sur bois en noir, purent dans un premier temps, flatter les amateurs des livres de William Morris⁴²³, illustrés par Burne-Jones⁴²⁴. Mais la comparaison tournait vite court : contrairement à ces livres de peintre, le texte de *L'Enchanteur pourrissant*, lui, était inédit ; dense, surchargé d'allusions érudites, ce dernier requérait plus qu'une simple lecture, une véritable lecture active. Contrairement à ce que l'on remarque, dans la bordure décorative de Morris pour *The Works of Geoffrey Chaucer*, les bois d'André Derain ne trahissent aucune recherche de réalisme ou de précision décorative. Dans *L'Enchanteur*, le choix du bois de fil fut fait sciemment afin que les gravures fassent sens pour elles-mêmes et par rapport au texte : l'évocation du Moyen Age n'a pas pour but de susciter la nostalgie, mais bien de mettre l'accent sur une littérature et des formes d'arts méconnues qui, derrière le merveilleux,

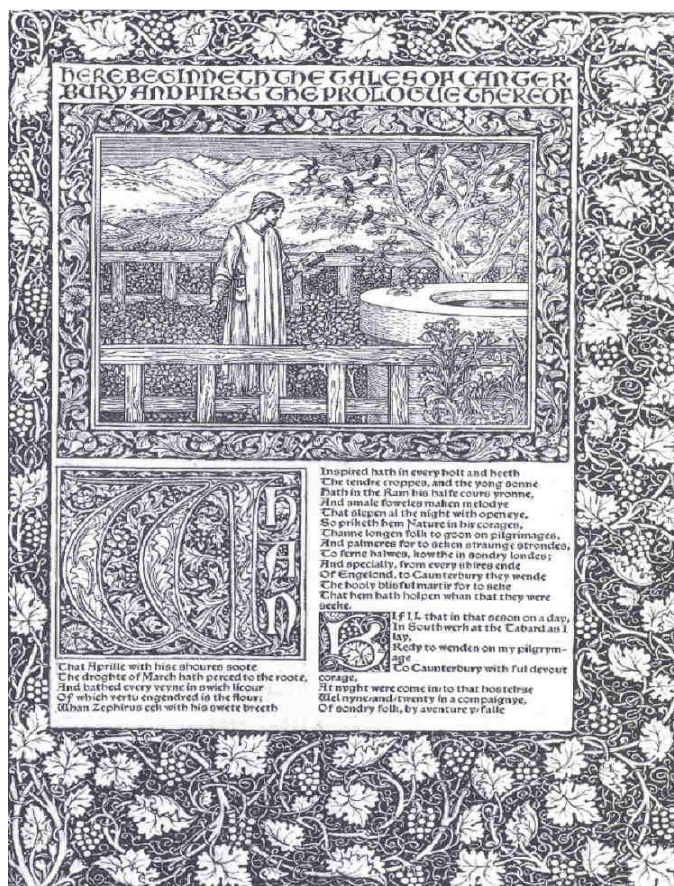
⁴²² G. Apollinaire, « Sur les musées », le 3 octobre 1909, *Le Journal du soir*, in *OPC II*, p. 123.

⁴²³ William Morris (1834-1896). Artiste et écrivain britannique ayant œuvré pour le renouveau des arts décoratifs et du livre illustré.

⁴²⁴ Sir Edward Burne-Jones (1833-1898). Peintre, décorateur et illustrateur britannique, il fut l'une des figures marquantes du **préraphaélisme**.

l'archaïsme, la naïveté des représentations et le manque de raffinement des matériaux et des techniques, ont la possibilité de donner un souffle nouveau à la littérature et à l'art français.

The Works of Geoffrey Chaucer.
Illustrations de Burne-Jones,
bordure et lettrine de
William Morris.
Londres, Kelmscott Press, 1896.



* Les arts africains

L'intérêt de Derain pour l'esthétique africaine allait encore bien moins de soi : en effet, les sculptures qui parvenaient en Europe à cette époque étaient considérées par la plupart comme des trophées, ou des témoignages de l'infériorité artistique du peuple africain. Preuve en est, là encore, la place accordée à ces productions dans les musées parisiens :

Il faudrait aussi faire un effort en faveur de certaines manifestations artistiques que l'on a complètement négligées jusqu'ici. Il s'agit des œuvres d'art de certaines contrées, de certaines colonies, comme l'Australie, l'île de Pâques, la Nouvelle-Calédonie, les Nouvelles-Hébrides, Tahiti, les diverses régions africaines, Madagascar, etc.

Jusqu'à présent on n'a guère admis les œuvres d'art issues de ces pays que dans les collections ethnographiques où elles ne sont conservées qu'à titre de curiosité, de document, pêle-mêle parmi les objets les plus vulgaires, les plus communs et parmi les productions naturelles de leurs régions.⁴²⁵

Une méconnaissance entraînant incompréhension et dédain de la part du public français qui, ainsi que le confirment les propos de Paul Guillaume⁴²⁶, jugeait ces œuvres comme des productions d'êtres sauvages et non civilisés :

Car pour le public, comme pour la critique, habitués à un art discipliné, depuis des siècles, par les canons grecs, ces œuvres ne sont rien d'autre que des fétiches comiques, grotesques, repoussants, ou, tout au plus, curieusement bizarres.⁴²⁷

À l'instar des œuvres africaines, il n'est nullement question d'illusion réaliste dans les planches de *L'Enchanteur*. Le traitement des motifs, le choix de la technique du bois de fil, qui ne permet qu'un rendu limité des détails, se posent clairement comme un parti pris contre la quête de réalisme et pour un retour au primitivisme : le goût de l'artiste pour la simplification et la géométrisation du corps, son refus de rendre les volumes et de recréer un espace soumis à la perspective, s'opposent aux principes mêmes de l'académisme. Dans l'esprit du lecteur contemporain, cette préférence du peintre pour un mode de représentation primitive équivalait sans doute à remettre en question le principe selon lequel l'évolution artistique d'un peuple serait liée à la maîtrise des moyens dont procède l'illusion réaliste.

En faisant ce choix, André Derain s'octroyait également le droit de passer outre aux règles de bienséance et de retenue prônées par la société bourgeoise, et dont les œuvres d'art, pour l'exemplarité, se devaient d'obéir. Fatalement, face aux bois du peintre, le lecteur de 1909 se trouvait poussé dans ses derniers retranchements. Le choix de la technique du bois de fil, considérée à l'époque comme un « vieux restant de la barbarie gothique »⁴²⁸, ainsi que la noirceur des planches, lui suggéraient, dès le premier regard, un retour au primitivisme. Entraîné dans un monde archaïque, où les règles de la civilisation n'ont plus cours et deviennent dérisoires, sous les coups d'une nature millénaire et toute-puissante, le lecteur contemporain pouvait se sentir mal à l'aise : comme un écho venu du fond des âges, ou comme un avertissement, *L'Enchanteur* ne manquait pas de lui rappeler sa petitesse devant les extraordinaires forces vitales de la nature. Ainsi que se plaît à le rappeler Apollinaire, la

⁴²⁵ G. Apollinaire. « Sur les musées », le 3 octobre 1909, *Le Journal du soir*, in *OPC* II, p. 122-123.

⁴²⁶ Paul Guillaume (1893-1934) collectionneur et galeriste. Apollinaire rédigea, en 1917, l'avertissement du catalogue de son exposition « Sculptures nègres ».

⁴²⁷ P. Guillaume. *Écrits de Paul Guillaume*, p. 9.

⁴²⁸ P. Gusman. *La Gravure sur bois et sur métal XIV^e-XX^e siècle*, p. 244-245

mort est partout présente, elle sous-tend chaque page et s'impose au lecteur dès le titre ; une idée que Derain vient appuyer à la fin de l'ouvrage avec un cul-de-lampe⁴²⁹ figurant une vanité, et un Merlin dont l'enveloppe charnelle, rongée par les vers, a fini par disparaître⁴³⁰. En accord avec l'humour graveleux du poète, et l'épisode blasphématoire du viol d'Angélique, André Derain insiste également sur le lien indéfectible entre l'être humain et la nature en montrant des corps dénudés, dans des poses suggestives, voire outrageuses pour le lecteur de 1909⁴³¹. Texte et gravures dévoilent ainsi sans pudeur un monde où toute forme d'autorité humaine ou divine est abolie, mais où la nature a repris le dessus.

Ce sont les valeurs mêmes de la société bourgeoise que Derain sape au travers des planches de *L'Enchanteur pourrissant* : en mettant son lecteur face à ces représentations, le peintre l'oblige à se remettre en question : si l'homme du XX^e siècle est le fruit d'une évolution sociale, intellectuelle et artistique, peut-il véritablement affirmer que sa part d'animalité, de violence, s'est totalement effacée sous le joug de la civilisation ? La réponse est évidemment négative, sans quoi *L'Enchanteur* aurait plus facilement trouvé preneurs...

c. Le rejet de la paraphrase ou la naissance du dialogue entre le texte et l'image.

Coûteux, heurtant le bon goût et bouleversant toutes les certitudes de ses lecteurs, cette première œuvre de Guillaume Apollinaire ne pouvait résolument pas constituer un bon investissement, et ce, même pour un bibliophile aguerri. D'autant plus qu'il était également question, pour l'artiste et le poète, d'y reconsidérer le rapport entre le texte et l'image.

En 1909, l'imprimé illustré était devenu depuis longtemps un bien de consommation courante et, dans la quasi-totalité des cas – c'est-à-dire sans compter les livres précurseurs du livre de dialogue –, le lien entre texte et image se réduisait à une simple relation de subordination : l'image venait, soit embellir un texte et revêtait une fonction décorative, soit appuyer un texte, en le paraphrasant, et endossait une fonction descriptive. Or, toute l'originalité de *L'Enchanteur pourrissant* se trouve dans le fait que les bois de Derain font écho au texte sans jamais tomber dans l'écueil de la paraphrase. Ainsi, qui pourrait dire à quel

⁴²⁹ La totalité des bois de *L'Enchanteur pourrissant* sont reproduits dans le volume III. Cf. cul-de-lampe 6.

⁴³⁰ Cf. dixième planche.

⁴³¹ Cf. cul-de-lampe 1.

personnage de *L'Enchanteur* correspond la figure masculine représentée dans le premier hors-texte ? Est-ce le premier, le second druide ? Et pourquoi ne serait-ce pas Merlin qui, d'après les légendes arthuriennes, se présenta pour la première fois à Viviane sous les traits d'un beau jeune homme⁴³² ? De même, le personnage féminin présentée dans la seconde planche hors-texte pourrait être Viviane, nue sur la tombe de l'Enchanteur, mais aussi Angélique avant le viol, ou bien encore tout autre femme du cortège – sauf peut-être Morgane que le poète fait apparaître « vieille et laide »⁴³³. Vraisemblablement, il semble que l'homme marchant dans un décor de montagnes⁴³⁴ soit Isaac Laquedem ; mais il pourrait tout aussi bien symboliser l'errance de tous les Immortels de l'avant-dernier chapitre. Aucune légende, aucun attribut vestimentaire, aucune caractéristique physique ne permet au lecteur d'identifier sans aucun doute – si ce n'est le sexe – tel ou tel protagoniste de l'histoire ; Derain donne une piste à son lecteur mais le laisse libre de reconnaître qui il souhaite dans ses gravures.

Le bois présentant Chapalu⁴³⁵ fonctionne différemment, car à l'intérieur même du texte de *L'Enchanteur*, Guillaume Apollinaire détaille l'aspect du monstre :

Arriva un monstre qui avait la tête d'un chat, les pieds d'un dragon, le corps d'un cheval et la queue d'un lion.⁴³⁶

Bien qu'il soit difficile de lui reconnaître la tête d'un chat, le Chapalu de Derain présente à la fois le corps d'un cheval et la queue d'un lion. Cependant, le graveur s'est empressé de lui ajouter une crinière et des ailes de dragon ; des transformations qui, non seulement renforcent l'aspect fabuleux du monstre, mais qui surtout permettent au graveur de ne pas tomber dans la facilité de la paraphrase. Ne gênant pas le lecteur, sachant que d'un récit médiéval à l'autre les descriptions peuvent varier, les écarts de Derain, par rapport au texte, stimulent au contraire l'imagination du lecteur : bien d'autres monstres peuplent le récit de *L'Enchanteur*, et les sabots ne sont pas sans faire penser aux sabots du démon Béhémoth, tout comme les ailes de chauves-souris qui ne manquent pas d'évoquer Lilith.

Une même indétermination plane sur les paysages figurant dans les gravures : à la fois étouffante et fraîche, dangereuse ou accueillante, la forêt de *L'Enchanteur* peut évoquer Brocéliande ou la jungle. De même, la planche in-texte censée figurer la ville d'Orkenise, présente de hautes constructions qui font autant penser à des immeubles qu'à des maisons

⁴³² R. de Boron. *Merlin*, p. 206

⁴³³ *EP* in *OPC* I, p. 16

⁴³⁴ Cf. Neuvième planche hors-texte

⁴³⁵ Cf. cinquième planche hors-texte

⁴³⁶ *EP* in *OPC* I p. 20. Le poète répète une seconde fois cette description, dans le même chapitre, à la page 37.

médiévales. Sans jamais représenter un paysage qui soit purement décoratif, André Derain réussit à créer, par l'absence de détails, l'ajout d'éléments insolites ou d'éléments visuels étrangers au texte, un décalage qui le met à l'abri de la paraphrase et garantit à la gravure et au texte leur indépendance propre.

La gravure de « Onirocritique »⁴³⁷ demande que l'on s'y arrête un peu plus longuement. Face à ce texte, l'artiste se trouve devant une situation particulière : le poète lui propose une multitude de motifs à exploiter, mais comme il s'agit d'éléments oniriques, il est difficile de rendre compte visuellement des liens qui les relient. D'un autre côté, cette logique spatiale et temporelle propre au rêve donne à André Derain une liberté créatrice beaucoup plus grande. Aussi, de la même façon que le sens du texte ne se donne pas immédiatement au lecteur, la gravure demande une attention particulière pour être perçue dans sa totalité : certains motifs apparaissent visiblement en clair sur fond noir, comme la tour, les voiliers et quatre personnages féminins – l'un se désolant, l'un à gauche à genoux ; et deux autres encore, l'un accroupi et l'autre marchant, sur la droite. D'autres, comme le petit personnage féminin agenouillé en noir, se dissimulent dans la multitude de fragments dont est constitué le fond de la gravure. Mais il y a surtout, le long de la bordure gauche de la gravure, le moine reconnaissable à sa coule et à la Bible qu'il tient dans ses mains. Après que le lecteur a perçu ces différents éléments, il se rend compte qu'il se trouve face à une vision d'apocalypse : les bateaux s'enfuient, les femmes qui restent à terre se lamentent, se raccrochant désespérément aux préceptes bibliques, mais la terre se craquelle sous leur pieds ; rappelant le texte d'Apollinaire, la gravure de Derain nous fait assister à la fin d'un monde, ultime étape avant l'avènement du poète dans un monde neuf, dont il sera le créateur. C'est en refusant toute servitude anecdotique, décorative ou descriptive, que Derain brisa le lien de subordination qui unissait l'image au texte : si l'artiste s'inspire forcément du texte, il prend soin également, par divers subterfuges, de ne jamais le suivre à la lettre. C'est ce décalage qui permet à l'image d'exister pour elle-même dans un espace qui n'est pas le sien, celui du livre.

Dans le livre de dialogue, si le texte est premier, l'image ne doit en aucun cas être seconde. Mais pour engager le dialogue, encore faut-il les mettre sur un pied d'égalité malgré leur différence fondamentale : dans les gravures la spatialité prédomine, dans le texte, c'est la temporalité :

Il [le poème] ne m'est pas donné immédiatement, globalement – sinon sous l'aspect d'une multitude de petits signes noirs disposés de façon plus ou moins régulière au milieu d'une page blanche, et qui me

⁴³⁷ Cf. onzième planche hors-texte

resteront incompréhensibles tant que je m'obstinerai à vouloir les embrasser d'un seul coup d'œil. Je ne pourrai appréhender la signification du poème qu'en déchiffrant par petits groupes les signes noirs qui le composent, étant entendu que ce déchiffrement se fait toujours selon certaines règles, suivant certaines directions spatiales conventionnellement établies pour le type d'écriture envisagé. De tous ces renseignements successivement accumulés, ma conscience fait une durée vécue, le temps de la lecture. [...] Le sens du poème ne m'apparaîtra qu'après que j'aurai achevé de lire celui-ci en son intégralité.⁴³⁸

Gérard Bertrand montre bien que le facteur temps est primordial dans la perception d'un texte par un lecteur. C'est également durant ce temps de lecture que les mots vont être « intériorisés », c'est-à-dire qu'ils vont se mêler à sa culture, son expérience..., pour se mettre à vivre en lui et lui suggérer une multitude d'images et de sensations.

Or, pour être appréhendés, les signes plastiques requièrent une activité de l'esprit exactement inverse à celle qu'exige la lecture d'un poème. Dès l'abord, l'œuvre figurative donne l'impression – trompeuse – de se donner immédiatement, globalement et sans effort au spectateur ; la portion d'espace qu'elle occupe lui garantit sa stabilité, son unité ; il semble qu'elle vive une existence propre, séparée et indépendante du spectateur. Donnant tout à voir et rien à imaginer, les pouvoirs de suggestion de l'image paraissent bien restreints en comparaison de ceux d'un poème. Or, l'exploit de Derain est d'avoir réussi à développer la puissance suggestive de chacune de ses planches : en ménageant un décalage entre les planches et le texte, l'artiste crée un flou, un espace dans lequel l'imaginaire du lecteur peut s'immiscer, lui permettant de rêver sur les bois comme sur le texte ; le dialogue entre l'imaginaire du lecteur et *L'Enchanteur* peut alors s'engager.

Malgré la qualité de sa facture, *L'Enchanteur pourrissant* était bien trop choquant et avant-gardiste pour séduire le public escompté par Apollinaire, Derain et Kahnweiler. Mais en permettant au lecteur de pouvoir rêver sur les images comme on rêve sur un poème, Derain ouvrait la voie du livre de dialogue à la postérité.

⁴³⁸ G. Bertrand. *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme*, p. 115-116.

2. La puissance de suggestion, fondement du dialogue entre le texte et l'image dans *L'Enchanteur pourrissant*

Réussir, à l'instar de Derain, à développer la puissance de suggestion d'une image permet l'enrichissement réciproque du texte et de l'image, mais en complexifie également sensiblement les relations. Comme le texte d'Apollinaire, les planches de Derain font leur chemin selon un itinéraire propre à l'imaginaire de chaque lecteur. Aussi, pour ne pas nous égarer dans une analyse qui n'engagerait que nous – au vu de la complexité des ressorts psychologiques mis en cause par l'expérience esthétique de l'illustration –, nous nous bornerons à montrer comment André Derain, grâce à des signes plastiques, a pu recréer l'univers de *L'Enchanteur* et suggérer la révolte et la solitude du jeune poète.

a. Recréer et enrichir l'univers de *L'Enchanteur pourrissant*

En situant, dès le premier chapitre, le temps de *L'Enchanteur*, le lieu de son action et ses principaux protagonistes, Apollinaire met en place autant de repères qui vont permettre au lecteur de pénétrer dans l'univers de son ouvrage ; univers que Derain développa et enrichit.

* Viviane et Merlin, symboles de la Femme et de l'Homme universels

Dans un livre illustré « commercial », c'est-à-dire à l'intérieur duquel le dialogue ne prévaut pas, les premières illustrations – en plus de leur fonction purement décorative – servent tout particulièrement à appuyer le texte dans sa présentation des personnages, du lieu et de l'action ; pour y parvenir, l'illustrateur doit traduire en signes visuels les informations contenues dans le texte, afin que l'image devienne une synthèse visuelle du texte, permettant au lecteur de se faire une représentation mentale nette des principaux éléments de l'histoire. En outre, afin que le rapport entre eux s'établisse le plus rapidement, le plus sûrement et le

plus naturellement possible dans l'esprit du lecteur, ces illustrations ne se situent jamais loin du texte qu'elles accompagnent.

Dans *L'Enchanteur*, au premier abord, ce lien semble distendu, ténu : l'indétermination des personnages, l'imprécision des paysages font que les planches ne semblent pouvoir être rapprochées avec certitude d'un passage donné du texte. Mais à y regarder de plus près, les trois premières planches de Derain viennent effectivement appuyer le texte du poète : si aucun hors-texte ne vient accompagner le premier chapitre, le second, en revanche, inaugure les trois premiers bois. Le premier d'entre eux figure un homme quasiment nu – si ce n'est qu'il porte un pagne –, aux cheveux longs, et dont les traits sont cachés par la feuille d'une plante. Parce que cette planche jouxte le passage où apparaissent les druides, le lecteur pense qu'il s'agit de l'un d'eux ; mais elle pourrait tout aussi bien figurer Merlin, druide parmi les druides, et qui, nous le savons par la tradition littéraire, peut apparaître sous différentes formes – vieillard hirsute, jeune homme, enchanteur. Pointant son index vers l'extérieur de la gravure, il est celui qui enjoint le néophyte à voir au-delà des apparences ; une hypothèse renforcée par la petite silhouette serpentine, qui est l'une des premières créatures à prendre la parole et à chercher Merlin, « celui qui est de [leur] race »⁴³⁹. Un druide, l'enchanteur, cette première image peut également représenter le poète, double de Merlin, ou plus généralement la nature masculine.

La deuxième planche montre une femme en pied dans un paysage naturel. Derain l'a faite belle, par la finesse de ses traits, les reflets de sa chevelure ; coquette, par la courbure de son sourcil ; sensuelle, avec sa poitrine, ses hanches généreuses et sa taille fine, et majestueuse par sa pose. Une figure qui ne peut manquer de faire penser à Viviane, nue sur le tombeau de l'enchanteur, admirant son beau corps. Mais cette femme pourrait tout aussi bien représenter Hélène, Médée, Dalila... : faisant écho à la première planche, cette gravure symbolise la femme universelle. Bien que séparés par le texte, ces deux bois sont irrémédiablement liés : en les mettant côte à côte, il apparaît que l'un est le reflet de l'autre : leur posture et leur geste se font écho, mais l'un tient une fleur et l'autre pointe du doigt un objet invisible. Serait-ce pour montrer que la femme s'attache aux apparences et l'homme au sens ? Il est notable qu'étant le reflet l'un de l'autre, tous deux se tournent le dos ; que cette sorte d'arum, tenue par la figure féminine, rappelle la fleur épanouie occultant le visage du druide. Cette analyse nous conduit alors à remarquer que dès les premières planches, Derain suggère au lecteur la problématique de *L'Enchanteur*, qui ne sera formulée clairement qu'au

⁴³⁹ EP in OPC I, p. 12.

terme de l'ouvrage, fondée sur les éternités différentes séparant l'homme et la femme, malgré leur ressemblance.

* Les bois de *L'Enchanteur*, témoignages de la richesse et du savoir-faire artistiques médiévaux

Pour suggérer l'époque médiévale, André Derain aurait pu représenter Merlin en costume d'enchanteur ; une forêt de chênes touffus aurait suffi à démontrer que l'action se déroulait à Brocéliande et il aurait été facile de s'attacher à graver tout un cortège d'animaux fabuleux, qui défile sur le tombeau du fils du Diable, en s'inspirant des bestiaires médiévaux. Mais en procédant ainsi, l'imaginaire du lecteur se serait vite heurté à la représentation réductrice imposée par l'artiste. Aussi, pour ne pas tomber dans la reprise de simples lieux communs sur le Moyen Age, Derain va s'appuyer sur différents éléments visuels qui, consciemment ou inconsciemment, vont suggérer cette période au lecteur.

En premier lieu, le traitement des corps, la négation de la troisième dimension, l'absence de couleurs, mais également les tailles brutes des planches évoquent l'archaïsme qui caractérise l'art du Moyen Age, du moins dans la vision moderne et superficielle que l'on avait de lui au XIX^e siècle. La statuaire médiévale se trouve brillamment suggérée par un Chapalu qui, s'il ne suit pas tout à fait la description du poète, a tous les atouts de la gargouille⁴⁴⁰. Cette atmosphère médiévale se trouve renforcée, tout au long des pages, par la typographie et la mise en page de *L'Enchanteur* : le colophon, les lettrines anthropomorphes et les bandeaux décoratifs à motifs floraux suggèrent les ornements et l'agencement d'un manuscrit médiéval. Omniprésente et contrastant fortement avec le blanc de la page, la typographie choisie par Apollinaire et Derain distille, page après page, dans l'esprit du lecteur l'aspect archaïque du texte : les majuscules, mises en relief par leur ampleur et leur couleur typographique plus prononcée, peuvent faire penser à cette différenciation opérée par les rubricateurs entre les majuscules et les minuscules. Enfin, l'empatement triangulaire, la lisibilité et la plénitude des lettres, ainsi que la ponctuation – points en losange – font que l'on

⁴⁴⁰ Selon Miriam Simon, ce bois serait la traduction littérale de la gargouille de la Tour Saint Jacques à Paris, tour reconstruite de 1508 à 1522 en style flamboyant.

ne peut s'empêcher de rapprocher cette typographie de l'écriture manuscrite des textes médiévaux.

Derain suggère le temps de *L'Enchanteur* mais rappelle aussi, à l'instar du poète, et contre tous les préjugés de la société du début du XX^e siècle, le foisonnement artistique de la période médiévale.

* La forêt ou les réminiscences de peurs ancestrales

Toute l'atmosphère de *L'Enchanteur* repose sur un lieu unique et magique, celui où se déroule l'action de l'œuvre, le lieu où se trouve le tombeau de Merlin et où se rassemblent les animaux : la forêt.

En 1915, c'est-à-dire six ans après la parution de son ouvrage, Apollinaire écrivait à Madeleine Pagès :

[...] et ma première œuvre publiée (*L'Enchanteur pourrissant*) célébrait uniquement cette prodigieuse matrice qu'est la forêt, créatrice de prestiges et de vies sans cesse renouvelés.⁴⁴¹

Cette réflexion du poète évoque la puissance de la force vitale, tant biologique que symbolique, de la forêt. Une force de vie à laquelle il rend tout particulièrement hommage puisque, bien plus que le décor végétal où l'on vient fêter la mort du fils du Diable, bien plus qu'un personnage même, la forêt constitue à elle seule le monde clos de *L'Enchanteur pourrissant*. S'il est possible, pour Guillaume Apollinaire, grâce au pouvoir de suggestion des mots, de faire vivre dans l'esprit du lecteur cette entité complexe que représente la forêt, pour André Derain, le problème se pose en ces termes : comment rendre *visuellement* l'atmosphère particulière générée par ce lieu ? L'artiste résout le problème, en représentant dans ses gravures des signes visuels qui suggèrent au lecteur l'atmosphère ambiguë de la forêt primitive, à la fois lieu de vie et de mort.

Dans les bois de *L'Enchanteur*, l'élément végétal est omniprésent et explose de toute sa beauté en fleurs épanouies dès le premier bandeau⁴⁴² ; la forêt y est célébrée comme source de vie(s) végétale(s)⁴⁴³ et animale(s)⁴⁴⁴. Diverse, féconde, harmonieuse et accueillante – ainsi

⁴⁴¹ G. Apollinaire. *Lettres à Madeleine*. Lettre du 25 mai 1915, p. 53

⁴⁴² Cf. bandeau décoratif du chapitre I

⁴⁴³ Cf. hors-texte 2.

que le suggère l'équilibre de la composition des hors-texte deux et huit –, cette nature représentée par André Derain ressemble à un Éden pour l'homme : dans un décor d'avant la faute originelle, ou comme dans les temps primitifs, la planche six montre des personnages tirant de la chasse, de la cueillette et de la pêche de quoi survivre. Ni étrangers, ni indésirables, la nature leur prodigue, comme à tous, ses bienfaits. Cette toute-puissance de la forêt se manifeste également dans son foisonnement : l'élément végétal s'est insinué partout, dans les hors-texte, les lettrines, les bandeaux ; il déborde même à l'extérieur du texte à proprement parler, puisqu'on le retrouve dans le colophon et dans la douzième planche qui clôt l'ouvrage. Grâce aux lignes sinueuses des plantes, grimpant sur les lettrines, à leur mouvement que l'on imagine languissant, Derain donne incroyablement vie à cette forêt qui semble palpiter. Mais sa luxuriance, allant jusqu'à l'envahissement, jusqu'à l'étouffement, provoque rapidement chez le lecteur une sensation de malaise.

N'est-ce pas ce que suggèrent ces volutes mortifères qui, ayant déjà envahi la moitié du visage du druide⁴⁴⁵, semblent vouloir coloniser tout le reste de la planche ? Cette flore, ressemblant plus à celle que l'on pourrait trouver dans une forêt tropicale qu'à celle que l'on imagine rencontrer dans la forêt de Brocéliande, crée une atmosphère chaude et moite, accentuée par la nudité des corps, figurant dans les bandeaux, et leurs ondulations lancinantes. Car si la forêt constitue par excellence un lieu de vie, elle est également un lieu périlleux, un monde inconnu et mystérieux ; le lecteur y pénètre grâce à la troisième planche. André Derain renforce cette sensation par les deux arbres qui bordent la gravure et forment une porte d'autant plus grandiose que l'on n'en aperçoit pas la cime. En outre, l'attraction irrésistible exercée par cet arbre-fleur, dont la couleur sombre ressort au milieu des formes claires, laisse déjà entrevoir son influence maléfique.

Mais le danger ne semble pas provenir uniquement de ce que le lecteur peut identifier clairement comme un péril : dès la première planche, des cercles, ressortant de l'obscurité de la végétation, auraient pu, tout du moins inconsciemment, lui évoquer l'œil d'un félin tapi dans les broussailles. Dans la troisième planche, la possibilité d'une menace sournoise se précise : bien que l'on n'y voie que de hauts arbres, les formes sinueuses et rampantes des racines, gonflées par endroits, s'introduisant sous terre comme le feraient un serpent ou un gros vers, suggèrent une vie souterraine et grouillante. Ces possibles analogies sont, la plupart du temps, inconscientes de la part du lecteur :

⁴⁴⁴ Cf. hors-texte 5.

⁴⁴⁵ Cf. Hors-texte 1

Il est évident que la puissance évocatrice de ces images est uniquement fonction de leur structure formelle. C'est l'ensemble des contours de l'objet figuré qui a la propriété d'éveiller en nous l'image d'un souvenir d'un autre objet, relié au présent par l'indéniable parenté des formes.⁴⁴⁶

André Derain joue avec les impressions suggérées par le contraste entre les lignes sinueuses, les lignes courbes et brisées : dans le second hors-texte, les demi-cercles figurent un paysage vallonné. Faisant écho à la douceur et la plénitude des rondeurs féminines, dans la culture européenne, le cercle et ses dérivés ont une connotation rassurante ; ils expriment la permanence d'un tracé sans angle, un cycle sans surprise, une homogénéité et donc une harmonie. Cette régularité temporelle peut aussi être suggérée par la ligne continue, qui tend vers l'infini. Par contre, la ligne brisée, métaphore du temps discontinu, spécifique de la statuaire africaine, évoque, chez le spectateur européen, la violence, la rupture et donc la mort. Cette sensation est particulièrement sensible dans la partie inférieure de la planche quatre, où le fouillis des lignes brisées aux pieds du personnage permettent de suggérer les plantes et les fleurs écrasées, directement associées au viol d'Angélique. Lieu de périls et de bestialité, la forêt est, pour finir, un lieu de mort, puisque c'est en son sein que meurt Angélique et que se trouve le tombeau de Merlin, ce que montre clairement Derain dans la dixième planche.

Dans cette forêt à l'atmosphère étrange, où la vie et la mort se côtoient étroitement, la femme se trouve dans son royaume. Nue, sensuelle, elle s'épanouit dans un décor à la composition équilibrée et aérée, dans lequel la richesse de la nature s'agence toujours de façon agréable et accueillante autour d'elle⁴⁴⁷. Un lien intime relie la femme à la forêt : toutes deux sont sources de vie, de beautés et de création. Cette ressemblance est d'ailleurs suggérée tout au long de l'ouvrage, lorsque les courbes du corps féminin trouvent leur écho dans l'arrondi des vallons ou les formes épanouies des fleurs. Elle peut se transformer en mimétisme lorsque la femme devient liane, ou lorsque la fleur, comme dans la planche trois, devient la métaphore de la femme, attirant le lecteur dans l'univers de *L'Enchanteur pourrissant*.

⁴⁴⁶ G. Bertrand. *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme*. p. 180.

⁴⁴⁷ Cf. hors-texte 2 et 8.

b. L'expression du désarroi du poète

L'Enchanteur pourrissant ne peut laisser indifférent : le texte, mêlé aux bois de Derain, créent un univers fascinant et mystérieux qui ne peut manquer d'intriguer. Et si les lecteurs que nous sommes aujourd'hui sont touchés au cœur par ce texte d'Apollinaire, c'est vraisemblablement parce que les planches de Derain nous font ressentir, plus fortement encore, le désarroi du poète face à sa propre solitude.

La révolte contre la religion de son enfance fut, rappelons-le, l'une des raisons qui poussa le poète à rédiger *L'Enchanteur*. Chez André Derain, le travail du bois – les tailles saccadées et l'absence de grisaille –, mais surtout la présence de symboles maléfiques, selon la religion catholique, et le culte de la Femme, expriment cette colère adolescente et blasphématoire. Ainsi l'on peut voir apparaître, à plusieurs reprises⁴⁴⁸, la figure stylisée du serpent, animal maléfique s'il en est, puisque ce fut sous cette forme redoutée qu'apparut Satan pour la première fois à Ève. Discrète, mais récurrente, la présence du reptile insiste sur l'omniprésence et la sournoiserie du Mal ; d'autant plus que nombre de motifs dans les bois – racines des arbres, corps féminins dans les bandeaux... – ne cessent de réactiver, dans l'esprit du lecteur, le souvenir de la silhouette du serpent. Lorsqu'il se montre dans les gravures, il accompagne Merlin – considéré par les Chrétiens comme un sorcier et un démon. Dans la sixième planche, la silhouette serpentine apparaît avec une chouette ou un hibou, oiseaux de mauvais augure :

On le [le hibou] regarde vulgairement comme un messager de la mort ; et les personnes superstitieuses qui perdent quelque parent ou quelque ami, se ressouviennent toujours d'avoir entendu le cri du hibou ; [...]. Cet oiseau est mystérieux parce qu'il recherche la solitude, qu'il hante les clochers, les tours et les cimetières ; on redoute son cri parce qu'on ne l'entend que dans les ténèbres ; et, si on l'a vu quelquefois sur la maison d'un mourant, il y était peut-être attiré par l'odeur cadavéreuse, ou par le silence qui régnait dans cette maison.⁴⁴⁹

Mais André Derain pousse la provocation jusqu'à l'idolâtrie car, si le texte célèbre tout particulièrement la mort du fils du Diable, les gravures quant à elles, honorent la Femme. La planche quatre, qui montre un personnage que l'on peut assimiler à Angélique, est

⁴⁴⁸ Cf. planches 1, 6 et 10

⁴⁴⁹ J. Collin du Plancy. *Dictionnaire infernal*. p. 258.

l'expression du désir de l'homme de lui vouer un amour sans tache : la pureté de ses traits, sa pudeur, marquée par le geste de sa main et l'étoffe qui ceint sa taille, et surtout le rameau qu'elle tient à la main, la présentent comme un personnage saint, idéal. Cependant, les lignes brisées, qui caractérisent le dernier tiers de la gravure, rappellent la réalité de la nature féminine poussant l'homme à la luxure. Ainsi, les ornements, où l'on s'attendrait à voir des personnages saints ou des représentations de scènes bibliques, en vertu de la mise en page de *L'Enchanteur* qui peut faire penser à un manuscrit médiéval, se trouvent détournés et montrent des corps nus, provocants, se laissant aller, comme au sabbat, à des danses obscènes, langoureuses, tournant la tête. De plus, Derain ne nous rend-t-il complices, dans la seconde planche, de la scène de voyeurisme, où l'attitude faussement pudique de la femme nous fait douter du fait qu'elle ne se sache pas espionnée ? Mais que l'on ne s'y trompe pas, la femme ne se donne jamais entièrement et reste, à en croire ces visages impersonnels, ces poses hiératiques, la froide et inaccessible compagne de l'homme.

Cette première œuvre est le chant de solitude d'Apollinaire après avoir fait le terrible constat des éternités différentes qui séparent l'homme et la femme. Par la monotonie du noir et blanc, les planches de Derain traduisent la solitude existentielle du poète. Or, un personnage de *L'Enchanteur*, Chapalu, personnalise véritablement ce sentiment. Contrairement à tous les autres personnages, qui apparaissent dans les hors-texte, celui-ci est complètement seul dans la gravure ; il n'est entouré d'aucun paysage, d'aucune plante, ni d'aucun animal. Même si ce monstre, issu de la tératologie médiévale, se vante une première fois de vivre heureux tout seul⁴⁵⁰, il avoue plus tard combler sa solitude grâce à la nourriture, dans cette terrible phrase, reprise par Merlin :

Celui qui mange n'est plus seul.⁴⁵¹

La position centrale de la gravure dans le livre n'a pas été choisie au hasard : rejeté en raison de l'étrangeté de son aspect et mettant sans cesse en avant son insatiable faim, Chapalu, constitue avec Merlin, l'autre double du poète. Sans père, comme l'enchanteur, se sentant étranger, jusqu'à sa difficile nationalisation au moment de son incorporation, le poète se faisait souvent remarqué par son incroyable appétit⁴⁵². De nombreux témoignages le décrivent

⁴⁵⁰ EP in OPC I, p. 20

⁴⁵¹ Ibid. p. 38

⁴⁵² Ce goût d'Apollinaire pour la bonne table a fait l'objet d'un ouvrage rédigé par Geneviève Dormann intitulé *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*. En outre, le catalogue de la bibliothèque du poète révèle la présence de nombreux ouvrages de cuisine. On trouve entre autres l'*Almanach des Gourmands*, années 1804, 1805, 1808 et 1810, *La Bonne cuisine simplifiée et mise à la portée de tout le monde* (1852), *Le Gastronomes français* (1839),

heureux de faire bonne chère. Mais le sentiment de plénitude et de bien-être, lié à la satiété, ne dure que le temps d'une digestion⁴⁵³. Tenace et envahissante, la solitude est sans aucun doute le point commun de tous les personnages de *L'Enchanteur*, qu'ils apparaissent dans le texte ou défilent dans les gravures. Enfermés dans l'espace du bois, le visage figé, seuls pour la plupart, ou s'ignorant lorsqu'ils sont plusieurs⁴⁵⁴, ces statues silencieuses ne sont-elles pourtant pas les porte-parole de la solitude du poète ?

Évoquant les enjeux de l'illustration, André Derain écrivait à Maurice de Vlaminck :

C'est que la littérature et les dessins devant être homogènes, il se peut fort bien qu'ils souffrent l'un de l'autre. Pour éviter cela, il nous faut bien examiner le genre de l'illustration que, de mon côté, je désirerais assez unique et spéciale, ne tenant rien de l'illustration ordinaire. [...]

Quitter ainsi les forces du réalisme pur, pour entrevoir un peu l'abstraction morale d'une chose et de l'idée qu'on s'en fait habituellement.⁴⁵⁵

Six années plus tard, bien que l'aventure ne se soit pas réalisée avec Vlaminck, mais avec Apollinaire, Derain avait réussi à faire du texte et des images un « tout compact. En quitt[ant] ainsi les forces du réalisme pur »⁴⁵⁶ et en développant la puissance de suggestion de ses images, il avait libéré la force « polysémique » des formes : tout comme les mots, elles s'étaient mises à parler à l'imaginaire du lecteur, à vivre en lui. Grâce à ce dialogue, André Derain avait pu enrichir de ses bois le chant de solitude du poète et s'associer à lui pour annoncer le retour des enchanteurs.

3. L'Enchanteur ressuscité ou l'avènement d'une nouvelle conception des arts

Avec la onzième gravure, André Derain laisse le lecteur sur la vision d'un monde ancien, symbole de valeurs morales et artistiques, finissant de tomber en poussière avec la dépouille de Merlin. « De longtemps, la terre ne portera plus d'enchanteurs, mais les temps

Le Petit cuisinier économe ou l'art de faire la cuisine au meilleur marché, suivi du *Manuel de la friandise* (1796-1797)...

⁴⁵³ Cf. hors-texte 5

⁴⁵⁴ Cf. hors-texte 7 et 10

⁴⁵⁵ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 140.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

des enchanteurs reviendront », avait prédit le fils du Diable, du fond de son tombeau, à Morgane. Avec le triomphe du poète dans « Onirocritique », la prophétie est accomplie. Cette œuvre, la première de Guillaume Apollinaire, parce qu'elle invite à l'imaginaire à travers le dialogue entre les arts, porte en elle les germes d'un art neuf.

a. Le retour des enchanteurs, le retour de l'imaginaire

Contrairement à ce que peut penser l'homme du début du XX^e siècle, les ouvrages qui s'adressent à l'imaginaire ne sont pas réservés aux femmes et aux enfants : *L'Enchanteur pourrissant* est la preuve qu'en développant le rapport entre le texte et les images, le livre de dialogue peut recréer un univers, suggérer un état d'esprit. Mais pour que la magie opère, l'état de rêverie active⁴⁵⁷ est indispensable.

* *L'Enchanteur pourrissant*, une invitation à la rêverie

Dès l'ouverture du livre, le texte poétique entraîne le lecteur dans un état de rêverie sans contrainte, produit par le pouvoir des mots, et qui ne saurait être recadré sans la gravure, c'est-à-dire sans la confrontation entre l'imaginaire du lecteur et celui de l'artiste. Gérard Bertrand montre à quel point ce moment où après avoir lu le texte le lecteur pose son regard sur l'image, est fondamental : se souvenant encore de ce qu'il vient de lire, et tandis que l'image figurative commence à envahir son esprit, le lecteur est à même de saisir le moment où texte et image sont les plus proches :

[...] il [le lecteur] l'interroge, cette image, il la sollicite, espérant secrètement y lire une confirmation de ses propres rêves ou bien y discerner quelques vestiges, miraculeusement préservés et cristallisés dans des formes, de cet état poétique, de ce fugitif et fragile « état d'enchantement » dont il est tout imprégné.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Le lecteur laisse venir à son esprit des associations d'idées, des souvenirs, des impressions qui vont lui permettre de mieux comprendre ce que veut exprimer le livre de dialogue.

⁴⁵⁸ G. Bertrand. *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme*. p. 151.

Mais cet état fugace peut s'évanouir en un instant, si le moindre détail extérieur à l'univers de l'œuvre vient en troubler la lecture, ou si l'harmonie entre le texte et l'image n'est pas complète ; la magie du dialogue est alors brusquement interrompue.

C'est pourquoi, dans *L'Enchanteur*, les lettrines, les bandeaux décoratifs et les culs-de-lampe jouent un rôle bien plus important qu'il n'y paraît : disséminés tout au long du texte, et apparentés aux hors-texte, du fait de leur couleur et de leur esthétique relevant du primitivisme, ces bois in-texte font perdurer l'atmosphère de *L'Enchanteur pourrissant* dans l'esprit du lecteur. Ainsi, les images de l'œuvre apparaissent comme une incantation, avec ses temps forts – les planches hors-texte –, ses temps faibles – les gravures in-texte –, et sont indissociables puisqu'ils donnent son rythme à l'œuvre. Les lettrines ont un rôle plus spécifique encore : certes, elles marquent les articulations essentielles du poème, les chapitres en l'occurrence, mais elles constituent surtout le lieu précis de la rencontre entre le texte et l'image. Que la lettre l'emporte sur l'image, dans les lettres anthropomorphes⁴⁵⁹, par exemple, ou, à l'inverse, que la lettre soit quasiment illisible sous les personnages⁴⁶⁰ ou la végétation, la présence des lettrines, à ce moment précis où le lecteur reprend le cours du texte, indique qu'elles sont indispensables à « l'état d'enchantement ».

Les blancs du texte – les marges, les interlignes ou les espaces entre les mots – ménagés lors de la mise en page, sont également les gardiens de cette rêverie. À l'époque de la parution de *L'Enchanteur*, ils étaient considérés comme l'une des marques caractéristiques de la production bibliophilique : en effet, si l'on souhaitait vendre des ouvrages bon marché, il fallait diminuer le format des livres, augmenter la densité typographique et, bien sûr, réduire les blancs au maximum. Dans un livre de dialogue, une telle économie est impensable : quelle déception pour le rêveur de se retrouver face à un bloc de lignes ! Dans cette œuvre, les blancs⁴⁶¹ sont abondants, variés et ont été judicieusement distribués : ainsi, les mots apparaissent très espacés, ce qui force à ralentir le rythme de lecture, lorsque le moment est solennel⁴⁶², ou lorsque Apollinaire veut attirer l'attention sur le texte⁴⁶³. Ce ralentissement se ressent également quand les chapitres s'achèvent, imitant la mise en page du *Songe de Poliphile*, et que les interlignes augmentent à mesure que le texte touche à sa fin ; le lecteur a

⁴⁵⁹ Cf. lettrine 6

⁴⁶⁰ Cf. lettrine 4

⁴⁶¹ Pour tout ce qui concerne la mise en page, nous faisons référence au fac-similé établi d'après l'exemplaire d'André Derain. Cf. « Bibliographie » in *Annexes*. La mention (FS) indique que nous renvoyons le lecteur au fac-similé.

⁴⁶² Nous retrouvons cette mise en page à chaque fois que le poète retranscrit de la poésie. *EP* (FS), p. 18-19.

⁴⁶³ C'est le cas pour les dernières lignes de « Onirocritique ». *EP* (FS), p. 77

alors la sensation que le texte meurt doucement, entraîné jusqu'au fond de la page⁴⁶⁴. En outre, cet agencement typographique permet de mettre en lumière le ou les mot(s) qui forme(nt) la pointe du triangle. Sont ainsi mis en exergue « dedans [le lac] », « seul », « tais-toi silencieux » et « lac », des termes qui évoquent le fond, la solitude et l'enfermement, renforcés par cette pointe qui descend et fait écho à la situation de Merlin. À l'inverse, « la neige des montagnes », expression sur laquelle s'achève « Onirocritique », évoque la hauteur, la libération et la sensation d'immensité de ce monde nouveau qui s'offre au poète.

Autour du texte et des gravures, les marges sont très présentes dans *L'Enchanteur* – d'autant plus qu'elles sont vierges de toute légende et de toute pagination. Si, comme l'a écrit Raymond Gid dans *Célébration de la Lettre*, elles nous permettent de « reposer nos pouces », plus sérieusement, les marges permettent aux bois et au texte d'exister, du point de vue de l'espace, puisqu'elles en matérialisent les limites. En outre, les blancs jouent un rôle dynamique dans l'échange entre le texte et l'image : ces derniers, opposés aux petits signes noirs des lettres font bien sûr écho aux contrastes des bois d'André Derain, d'autant plus que la couleur typographique des caractères de Paul Birault est aussi prononcée que celle des gravures. Mais texte et image se repoussent l'un l'autre, en ce sens que le premier semble avoir été ciselé, et l'autre, tout en aplats, semble avoir été grossièrement équarrie. Travail d'orfèvre d'un côté, travail « primitif » de l'autre, ce contraste pousse sans cesse le lecteur à rechercher un équilibre, en passant du texte à l'illustration, créant ainsi une interactivité entre les deux. C'est dans ce vide de la page que le lecteur peut rêver à ce monde né du dialogue entre le poème et la gravure.

Favorisée par l'état de rêverie, la puissance de suggestion a permis d'apporter un surcroît d'expression dans la création de l'univers de *L'Enchanteur* et dans l'expression des états d'âmes du poète. Mais l'œuvre d'Apollinaire ne s'arrête pas sur le constat pessimiste des *éternités différentes de l'homme et de la femme* ; « Onirocritique » montre le retour des enchanteurs, des miracles et des prodiges ; il annonce la victoire de l'art sur le temps et les déceptions de l'amour, l'harmonie retrouvée grâce à la poésie. Pour André Derain, cet équilibre perdu, depuis l'avènement du Christianisme, se manifeste dans le celtisme.

⁴⁶⁴ EP (FS), p. 37, 62, 71.

* L'harmonie suggérée par la référence au monde celtique

Les violents contrastes noir / blanc, les tailles saccadées, l'esthétique africaine, pourraient faire penser que Derain ne s'attache guère, dans *L'Enchanteur pourrissant*, qu'à rendre la noirceur des personnages ou le malaise créé par la forêt. Le retour des enchanteurs a lieu avec « Onirocritique », pourtant, il semble qu'aucune planche ne fasse écho à cette harmonie retrouvée grâce à la victoire du poète. Et pourtant... Si nous reprenons l'ouvrage à son commencement, et si nous suivons l'indication du druide⁴⁶⁵, qui nous invite à regarder par-delà les apparences, si nous déchiffrons les planches à la lumière de la culture celtique – ce que peut aussi vouloir dire « les temps des enchanteurs reviendront » –, derrière les symboles, un monde harmonieux s'offre aux yeux du lecteur.

Cette dernière lecture permet tout d'abord de donner tout son sens au septième hors-texte qui, représentant une scène de chasse, de pêche et de cueillette, pouvait difficilement être rapproché du texte et n'avait pas encore de signification pour lui-même. La pêche au saumon magique est une constante dans les récits héroïques et poétiques : c'est par des pêches miraculeuses que certains druides ont eu accès à l'ensemble de l'expérience humaine et à l'immortalité. Cet animal, le saumon, qui passe inaperçu aux yeux du néophyte, est pourtant porteur d'un symbolisme puissant. Comme le sanglier, l'ours ou le cerf, il est détenteur de Sagesse, de Science et de Connaissance druidique, et relie le monde divin au monde humain. Le saumon apparaît de même dans le hors-texte cinq qui, sous des allures de planche descriptive, puisqu'elle fait directement référence au rassemblement des animaux au sifflement de Tyolet, est en fait, très fortement symbolique : la gravure représente des animaux importants du bestiaire celtique. On y reconnaît le cerf, animal sacré et royal ; le cheval, symbolisant l'Océan Primordial, d'où naissent la vie et les instincts. On y voit encore une grue ou un ibis, oiseau psychopompe, gravé en bas à gauche, et un aigle, qui constitue une étape importante dans l'enseignement druidique, car il est l'image royale de l'âme s'élevant au-dessus des vicissitudes de l'expérience terrestre. Certains animaux, et c'est également la raison pour laquelle le druide nous invite à porter notre regard par-delà les apparences, sont détenteurs, contrairement à la symbolique chrétienne, de la Connaissance. Il en est ainsi pour le hibou, ou la chouette, et le serpent qui, en outre, détient le pouvoir de vie et de mort.

⁴⁶⁵ Cf. hors-texte 1

La végétation, dans *L'Enchanteur* comme dans l'art celte, est présente sous toutes ses formes. Si pour le lecteur non averti elle ne constitue qu'un élément de décor, ou ne sert qu'à rendre l'atmosphère, nous ne doutons pas qu'André Derain, en accord avec Apollinaire, ait voulu rendre hommage à la forêt. Lieu d'épreuves initiatiques, elle manifeste la vie de l'Eau, de la Terre et de l'Air, et symbolise la Connaissance druidique à l'écoute des divinités qui parfois parlent dans les feuillages⁴⁶⁶. L'arbre, représenté tout particulièrement dans la planche trois, était considéré lui aussi comme un élément primordial ; il symbolise la verticalité reliant le monde souterrain, la Terre et le monde céleste. Sept arbres sacrés constituent le bosquet des druides⁴⁶⁷ ; le plus noble d'entre eux était le pommier, symbole d'immortalité et, faut-il le rappeler, arbre de Merlin. En outre, ces arbres sont à l'origine d'un alphabet qui servait aux druides dans la pratique des arts divinatoires.

Enfin, il existe, dans la culture celte, deux principes fondamentaux et complémentaires, l'Homme et la Femme, la force solaire et la force lunaire. Si chez les Chrétiens la figure féminine est souvent associée à la révolte contre Dieu – avec Lilith –, à la désobéissance, cause des malheurs de l'Humanité – avec Ève –, ou à la sorcellerie, chez les Celtes, elle est toujours la manifestation de la Grande Déesse, une phase des cycles de vie et de mort, un principe initiant une activité ou un enseignement conduisant les êtres à la créativité collective ou individuelle – dans le cas de *L'Enchanteur*, à la création poétique et artistique. Guerrière, sorcière ou fée, elle est souvent à l'origine des dynasties royales. En outre, la reine est considérée comme une initiatrice : sans ses connaissances, un chevalier ne peut devenir un chevalier noir, c'est-à-dire devenir un être complet, cumulant en un seul être pouvoir solaire et pouvoir lunaire. Dans ce monde harmonieux, où les arbres relient le Ciel, l'Air et la Terre, où l'homme tire de la nature sa sagesse et son savoir, où principes féminins et masculins ne sont pas antagonistes, mais complémentaires, Viviane et Merlin peuvent, par l'art et la poésie, se réconcilier et redevenir le couple harmonieux de la tradition celte : malgré les apparences, *L'Enchanteur pourrissant* illustre la réussite possible de la conciliation des contraires, la résolution idéale des contradictions personnelles et universelles. C'est pourquoi, dans les planches de Derain, si l'homme et la femme sont séparés, ils restent côte à côte⁴⁶⁸.

Le cheval, la pêche au saumon magique, qui a permis d'acquérir l'expérience humaine et l'immortalité, l'aigle, emportant l'âme au-delà des déceptions et de la solitude, la chouette et le serpent, qui ont donné la connaissance et le pouvoir de créer, la forêt, ayant dévoilé les

⁴⁶⁶ Cf. hors-texte 1

⁴⁶⁷ Lieu religieux, magique et initiatique, le bosquet est un véritable temple druidique ; il est consacré aux divinités qui parlent dans les feuillages. Il est traditionnellement composé de Sept arbres sacrés, le bouleau, l'aulne, le saule, le chêne, le houx, le noisetier et le pommier.

⁴⁶⁸ Cf. hors-texte 1 et 2

éternités différentes de l'homme et de la femme, et qui a inspiré *L'Enchanteur pourrissant*, sont autant d'étapes symboliques que Wilhelm a dû franchir pour devenir Guillaume Apollinaire. Si au début de ce périple, dans l'abandon de l'enfance, le poète – ou tout homme – doit se départir du rêve et de l'harmonie, celle-ci doit retrouver sa place dans la poésie et dans l'art.

L'Enchanteur pourrissant prouve que l'imaginaire ouvre les portes d'un monde neuf. Aussi, ni le poète, ni l'artiste ne peuvent se contenter de reproduire sans cesse la réalité alors que l'imaginaire, simplement stimulé par un mot, une ligne, permet d'ouvrir les portes du temps et de l'espace.

b. Le dialogue dans *L'Enchanteur pourrissant*, reflet des vérités universelles

Contrairement à ce qu'ont pu en penser les contemporains de Guillaume Apollinaire et André Derain, le recours aux sources littéraires et artistiques ne s'apparente nullement à une régression. Les mythes, les légendes, les textes ésotériques et le primitivisme ont, en stimulant l'imaginaire, ouvert des voies nouvelles à la poésie et à la gravure d'illustration. Tout en enrichissant le dialogue entre les arts, leur langage universel a permis à *L'Enchanteur* de toucher du doigt l'intemporel.

Dans une société fondée sur le scientisme et le positivisme, comme le fut celle du début du XX^e siècle, l'imaginaire avait été évacué de l'art et de la littérature à la faveur de la réalité : où le merveilleux pouvait-il encore trouver sa place, entre des romans s'ingéniant à retranscrire le plus fidèlement possible les conditions de vie et les états d'âmes de protagonistes irrémédiablement enchaînés à leur hérédité, et des œuvres d'art reproduisant minutieusement et patiemment la réalité ? À force de traquer le détail, de rechercher l'objectivité à tout prix, les auteurs et les artistes étaient arrivés en bout de course et avaient perdu de vue le véritable but de toute création artistique, l'émerveillement. Pour le poète, il ne s'agissait aucunement de renier le Symbolisme, auquel son *Enchanteur* devait tellement, mais de s'en inspirer pour le dépasser. Pour André Derain, l'art ne pouvait et ne devait pas se contenter d'être seulement une mode :

L'Homme qui aime la forme pour la forme simplement est limité et perdu ; (il) a une mode ; (il) a un temps ; (il) finit avec un temps donné. Mais l'homme qui tire des formes leur élément éternel, devient, par cela même, éternel.⁴⁶⁹

Or, pour sortir de l'impasse du naturalisme, pour « tirer des formes leur élément éternel », il fallait revenir à l'essentiel, à ce que la littérature a d'universel, le mythe. Parmi eux, le poète choisit l'un des plus célèbres, celui de Merlin. Ce personnage lui permettait d'aborder des thèmes qui lui tenaient à cœur comme les mystères de la vie, de l'amour, de la mort, mais par dessus tout, de la création. En l'exploitant, Guillaume Apollinaire le perpétuait, le revivifiait, et s'appropriait symboliquement les pouvoirs de l'enchanteur. Dans les arts, le mythe trouvait son pendant dans le langage universel et symbolique du primitivisme. Pour André Derain, revenir à l'essentiel consistait tout d'abord à revenir à des moyens simples :

La gravure sur bois en particulier – jouant sur des contrastes extrêmes de grandes surfaces d'ombres et de lumière, et se passant nécessairement de toute délicatesse de la ligne ou de toute recherche du modelé – convient particulièrement à l'artiste qui veut simplifier.⁴⁷⁰

Derain utilisa la gravure sur bois pour produire des effets directs et immédiats. De même, le mode de représentation des personnages montre qu'il ne s'embarrasse pas de psychologie ou de démonstration d'une émotion quelconque. Comme le dit Robert Goldwater,

[l'humeur ainsi créée] doit toucher le public par la suggestion de choses qui lui sont extérieures, plutôt qu'une scène complète en soi et située en dehors du spectateur, [et] est rigoureusement renforcée par le fait que les personnages remplissent le cadre. Ils vont du bas en haut de la toile et sont souvent incomplets aux deux extrémités. Aucun premier plan ne venant les situer en retrait, dénués de distance psychologique, ils s'imposent au spectateur immédiatement, sans aucune intervention de composition artificielle ; sans rapport l'un avec l'autre, mais ayant toujours quelque chose d'une humeur envahissante, ils ont avec le spectateur un rapport indéterminé mais apparemment important.⁴⁷¹

Interpellant directement le spectateur, à la façon des bois de *L'Enchanteur*, ces personnages ont la possibilité de faire passer émotions fortes et communes à tous les hommes – la colère, la douleur, la joie, l'instinct sexuel... ; et plus leur représentation sera sommaire, schématisée et éloignée de toute référence culturelle précise, plus ces figures se rapprocheront du symbole et auront la possibilité de toucher le lecteur universel :

⁴⁶⁹ A. Derain. *Lettres à Vlaminck*. p. 43

⁴⁷⁰ R. Goldwater. *Le Primitivisme et l'art moderne*. p. 83

⁴⁷¹ *Ibid.* p. 98

Pour résumer, on peut peut-être dire que le primitivisme a tendance à développer la métaphore de l'art – ce qui veut dire un ensemble forme / objet bien défini avec une référence précise, nette et limitée même si elle est complexe – jusqu'à ce que, soit par une simplification formelle, soit par une généralisation iconographique symbolique, soit par les deux, il devienne un symbole dont la référence est universelle.⁴⁷²

Libérer l'art de ses oripeaux réalistes, comme la mort a libéré l'âme de Merlin des turpitudes de l'expérience humaine, telle fut le but de la démarche d'André Derain et Guillaume Apollinaire en recourant au mythe celtique et à l'esthétique africaine et océanienne.

Le mythe et l'esthétique des arts premiers sont une langue universelle. Par son intermédiaire, Derain et Apollinaire ont voulu s'adresser à tous les hommes et rappeler la fonction originelle du poète et de l'artiste, nouveaux enchanteurs, dont l'art doit transcender la solitude et la mort, pour créer l'harmonie, si ce n'est dans la vie, du moins dans leurs œuvres. Ainsi, *L'Enchanteur* annonce l'avènement d'un art neuf qui préfigure l'Esprit nouveau.

c. *L'Enchanteur pourrissant*, les prémices de l'Esprit nouveau

Ce fut le 23 novembre 1917, au théâtre du Vieux Colombier, que Pierre Bertin⁴⁷³ lut le texte de la conférence rédigé par Guillaume Apollinaire, intitulé « L'Esprit nouveau et les poètes »⁴⁷⁴, publié le 1^{er} décembre 1918 dans le *Mercur de France*. Quel rapport peut-on établir entre *L'Enchanteur Pourrissant* et une conférence tenue quelques mois avant le décès du poète ? Qu'Apollinaire ait eu à l'esprit sa première œuvre, tandis qu'il rédigeait cette communication, ne fait aucun doute, puisqu'il reprend une image bien connue de *L'Enchanteur* :

⁴⁷² *Ibid.* p. 231

⁴⁷³ Pierre Bertin (1891-1984), comédien. Il fut chargé de rouvrir le théâtre fermé depuis le début de la guerre et d'y organiser un cycle de récitals-conférences. Cf. « Notice sur *L'Esprit nouveau et les poètes* », in *OPC* II, p. 1683

⁴⁷⁴ « L'Esprit nouveau et les poètes » in *Annexes*

[...] plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le Mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir.⁴⁷⁵

De plus, Jean Burgos écrit :

Parce que le poète s'y est projeté tout entier, *L'Enchanteur pourrissant*, en dépit d'imperfections certaines, d'influences trop manifestes et pas toujours assimilées, d'une esthétique qui se cherche encore, non seulement prépare l'œuvre ultérieure mais la préfigure aussi.⁴⁷⁶

Si, selon le critique *L'Enchanteur* contient en germe l'œuvre future, nous pouvons considérer également qu'il est la première manifestation du besoin du poète de rechercher le dialogue entre les arts ; cette œuvre préfigure donc les livres de dialogue à venir et porte en elle les prémices de ce courant de pensée qu'Apollinaire nommera en 1917, l'Esprit nouveau.

Plusieurs tendances, qui se préciseront et se développeront tout au long de la carrière d'Apollinaire, se font jour dès cette première œuvre littéraire illustrée, et nous permettent de rattacher *L'Enchanteur* à l'Esprit nouveau. La première d'entre elles est la recherche d'un équilibre entre ordre et liberté, entre tradition et nouveauté :

[...] l'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir [...], et il leur adjoint la liberté. Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force.⁴⁷⁷

Or n'étaient-ce pas ces qualités que le poète avait décidé de vanter dans son bulletin de souscription ? Les « idées nouvelles et saisissantes », qui se manifestent à travers l'autobiographie légendaire du jeune poète, « Onirocritique » ou l'esthétique primitive, sont effectivement contrebalancées par une référence constante à la littérature médiévale, la tradition des incunables, ou celle des techniques de gravure. L'harmonie du dialogue entre le texte et l'image fait écho à l'équilibre recherché par Apollinaire et Derain entre tradition et modernité.

En tant que chef de file de l'Esprit nouveau, Guillaume Apollinaire affirme la liberté du poète ou de l'artiste qui se range sous sa bannière : il n'est plus question, pour le créateur moderne, de distinguer les sujets nobles des sujets vulgaires ; celui-ci est libre de puiser son inspiration où il le désire, « aussi bien dans le domaine ethnique, que dans le domaine

⁴⁷⁵ « L'Esprit nouveau et les poètes », l. 45-46 in *Annexes*. Cette image est à rapprocher de la réplique de Merlin, *EP* in *OPC I*, p. 17-18.

⁴⁷⁶ J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*, p. CXXXIII

⁴⁷⁷ « L'Esprit nouveau et les poètes », l. 57 à 61 in *Annexes*

imaginaire »⁴⁷⁸. De même, le poète estime qu'il est temps de libérer les créateurs du cadre rigide des conventions littéraires – ou artistiques –, qui doivent servir l'expression, plutôt qu'étouffer l'inspiration. Or, cette remise en question ne commence-t-elle pas dès *L'Enchanteur*, qui mêle le récit, le poème et le théâtre ? Quoi qu'il en soit, cette liberté artistique doit toujours être circonscrite « par une forte discipline intellectuelle »⁴⁷⁹, « un solide bon sens hérité des classiques »⁴⁸⁰.

La synthèse des arts constitue l'un des principes de l'Esprit nouveau et l'une de ses manifestations sont les calligrammes. Cependant, parce que deux créateurs sont face à face, défendent leur indépendance, tout en recherchant l'harmonie entre le texte et l'image, afin de les transcender, nous pensons que le livre de dialogue, représente d'ores et déjà la plus brillante réussite en matière de synthèse des arts.

De tous ces principes, la surprise reste le plus important :

*La surprise est le grand ressort nouveau [...]. C'est ce qu'il y a en lui [l'esprit nouveau] de plus vivant, de plus neuf.*⁴⁸¹

La surprise est donc ce qui caractérise véritablement l'Esprit nouveau et ce qui le distingue des mouvements qui l'ont précédé. Selon le poète, la source de cette surprise se trouve dans la révélation de « vérités » restées jusque-là inconnues. Or, on peut affirmer que *L'Enchanteur* se rattache à l'Esprit nouveau – preuve en est le rejet de l'ouvrage lors de sa parution –, dans la mesure où il a démontré qu'il était méprisant et réducteur de considérer les arts premiers comme des manifestations artistiques grossières, naïves ou barbares, d'autant plus qu'ils semblent l'ultime recours pour l'art européen. Pour créer la surprise et émerveiller le public, tous les moyens doivent être mis en œuvre par les créateurs : dès *L'Enchanteur*, Apollinaire a usé de mots archaïques, vulgaires, de jeux de mots ou de locutions populaires, destinés à interpeller le lecteur. Quant à Derain, il s'est servi de l'érotisme des planches et de la « dissonance baroque », créée par la juxtaposition de gravures s'inspirant de l'esthétique africaine et océanienne et d'un texte aux accents médiévaux, pour choquer ses contemporains.

En 1917, Apollinaire affirme que les artistes modernes, les artistes de l'Esprit nouveau, sont les nouveaux enchanteurs : à l'image de Merlin, ce sont des visionnaires, dont la tâche est de trouver sans cesse de nouveaux domaines inexplorés, de nouveaux prodiges, de nouveaux mirages, pour émerveiller l'humanité. Ce ne sont pas seulement les imitateurs de la

⁴⁷⁸ *Ibid.* 1. 17-18

⁴⁷⁹ *Ibid.* 1. 5

⁴⁸⁰ *Ibid.* 1. 10-11

⁴⁸¹ *Ibid.* 1. 64-65

réalité, mais bien les créateurs d'un monde neuf. En 1917, Guillaume Apollinaire a énoncé les principes de l'Esprit nouveau, mais, il y avait bien longtemps que cette tendance avait « ses représentants audacieux ; il y a[vait] longtemps qu'elle se form[ait], qu'elle [était] en marche »⁴⁸².

De ces dix années que Guillaume Apollinaire passa symboliquement dans l'ancestrale forêt de *L'Enchanteur pourrissant*, il ressortit initié aux mystères de la vie et de la création poétique. Mais le destin voulut mettre sur son chemin André Derain et il n'avait pas prévu d'y faire la rencontre des arts et de vivre alors une aventure plus formidable que tout ce qu'il avait jamais osé imaginer. L'amitié, l'intérêt d'Apollinaire pour les recherches picturales de Derain, pour la poésie de son ami, constituaient le terreau idéal pour que naisse le livre de dialogue ; il ne manquait plus que l'éditeur Kahnweiler pour provoquer et mettre en place la collaboration entre le poète et l'artiste et donner sa chance à *L'Enchanteur*. « De cette alliance parfaite naît un livre parfait, le livre qui convenait pour atteindre le point de non-retour ; le destin du livre de dialogue est scellé, la course aventureuse dans la création simultanée est définitivement lancée »⁴⁸³. De ce dialogue puissant jaillit le sens profond de la pensée des deux artistes : place à un monde artistique nouveau, place à l'émerveillement originel, source de toute poésie, place aux nouveaux enchanteurs !

Cette première œuvre de la carrière d'Apollinaire a annoncé l'avènement de temps nouveaux ; ayant laissé au vieil enchanteur la froideur du tombeau et la pénombre de la forêt, *Le Bestiaire* s'ouvre, dans la foulée, sur un monde neuf, conduit par le poète solaire, Orphée.

⁴⁸² « L'Esprit nouveau et les poètes », l. 19-20 in *Annexes*

⁴⁸³ Y. Peyré. *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre*. p. 107-108.

